



# Ⓞ Período Vitoriano:

Rastros Literários e Desdobramentos

Sandra Sirangelo Maggio  
Valter Henrique de Castro Fritsch  
(Organizadores)

editora  
**ZO**  
**UK**

**Sandra Sirangelo Maggio  
Valter Henrique de Castro Fritsch  
(Organizadores)**

**O Período Vitoriano:  
Rastros literários e desdobramentos**

Porto Alegre • 2023 • 1ª edição

editora  
**ZO**  
**UK**

2023 © Sandra Sirangelo Maggio e Valter Henrique de Castro Fritsch

**Projeto gráfico e edição:** Editora Zouk

**Organizadores:** Sandra Sirangelo Maggio e Valter Henrique de Castro Fritsch

**Ilustrações e capa:** Leonardo Pogleia Vidal

**Coordenadora da Equipe de Revisão:** Giulia Rotava Schabbach

**Revisores:** Carla Carvalho Pedroso, Gabriela Pirotti Pereira, Isadora Ravazolo Copetti, Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch, Jéssica Porciúncula Lung da Silva, Júlia Corrêa Mitidieri, Luana Hastenteufel Vogel e Vitor Fernandes

**Equipe de apoio editorial:** Débora Cristina Marini, Giulia Rotava Schabbach, Jéssica Paula Szewczyk Garcia e Leonardo Pogleia Vidal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
de acordo com ISBD  
Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

P445

O Período Vitoriano [recurso eletrônico]: rastros literários e desdobramentos / organizado por Sandra Sirangelo Maggio, Valter Henrique de Castro Fritsch. - Porto Alegre, RS : Zouk, 2023.  
457 p. ; E-book

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-5778-130-2

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Século XIX. 4. Vitorianismo. I. Sandra Sirangelo Maggio. II. Valter Henrique de Castro Fritsch. III. Título.

2023-176

CDD 809  
CDU 82.09



direitos desta edição reservados à

Editora Zouk

Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554

[www.editorazouk.com.br](http://www.editorazouk.com.br)



Este livro é dedicado à memória da Prof<sup>a</sup> Adriane Ferreira Veras, uma pesquisadora dedicada, uma amiga generosa e um ser humano insubstituível. Somos gratos por todos os momentos que compartilhamos. *Good night, sweet princess. May the angels sing you a lullaby.*

# Sumário

## Apresentação

Valter Henrique de Castro Fritsch e Sandra Sirangelo Maggio

9

**01. *Lois The Witch*, by Elizabeth Gaskell: the literary construction of a verisimilar character in historical fictions**

Gustavo Vargas Cohen

13

**02. *Jude The Obscure* and darwinism**

Sophia Celina Diesel

36

**03. O povo no abismo: uma exploração do lado escuro da prosperidade londrina**

Ícaro Carvalho e Antônio Marcos Vieira Sanseverino

51

**04. “Um perfeito cemitério de esperanças enterradas”: imaginação e individuação em *Anne de Green Gables*, de L. M. Montgomery**

Valter Henrique de Castro Fritsch

77

**05. O romance *New Grub Street*, de George Gissing, e o sistema editorial vitoriano**

Sandra Sirangelo Maggio

95

**06. Análise de retraduições brasileiras do conto “The imp of the perverse”, de Edgar Allan Poe**

Juan Carlos Acosta e Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

119

**07. As mulheres de Lisa Kleypas: construindo modos de ser na era vitoriana e na atualidade**

Ana Gabriela da Silva Vieira

138

**08. “Between the inward impulse and the outward fact”: George Eliot’s use of tragedy in *The Mill on the Floss***

Carolina Laurino Rossini e Jaqueline Bohn Donada

153

**09. A reinvenção de *Jane Eyre* no graphic novel *Jane*, de Aline Brosh McKenna**

Débora Almeida de Oliveira

171

**10. Adaptação, apropriação e transmídia: Sherlock Holmes vem ao século XXI**

Adriane Ferreira Veras e Brenda Lins de Oliveira

191

**11. Contornos vitorianos: buscando a felicidade em James Joyce**

Alisson Preto Souza e Fidelainy Sousa Silva

210

**12. O feminino e a loucura: narrativas e poéticas da dor**

Ana Carolina Tavares Sousa e Renata Azevedo Requião

229

**13. Uma reflexão sobre as técnicas compostivas do conto fantástico: “La insolación” de Horacio Quiroga**

Elena Gallorini

247

- 14. *Marionette: o entrelugar da mulher crioula em Wide Sargasso Sea***  
Deborah Mondadori Simionato e Marcela Zaccaro Chisté  
262
- 15. *The ugly bump: victorianism through Dr. Jekyll And Mr. Hyde...***  
Leonardo Pogleia Vidal  
288
- 16. O trauma em *Frankenstein*: uma leitura a partir de Mary Shelley**  
Raynara Karenina Veríssimo Correia  
303
- 17. The influence of water and air in *Wuthering Heights* and *Jane Eyre***  
Caroline Navarrina de Moura  
319
- 18. Considerações sobre a tradução de “A máscara da Morte Rubra”, de  
Edgar Allan Poe**  
Ana Karina Borges Braun  
342
- 19. *Science Fiction Literature Motifs*: concisa observação sobre três  
temáticas que impulsionaram o subgênero na era vitoriana**  
Lis Yana de Lima Martinez  
363
- 20. Lésbicas demoníacas: horror e mulheres na década de 1970 da  
*Trilogia Karnstein*, da Hammer**  
Marina Pereira Penteadado  
382

**21. Victorian touches in the wizarding world: elements from Charles Dickens' *Great Expectations* in J. K. Rowling's *Harry Potter* series**

Fabian Quevedo da Rocha

402

**22. A coloniser's trauma and possible dialogues in *Villette***

Alan Noronha

417

**23. A casa duplicada no conto "A Última Névoa", de María Luisa Bombal**

Fernanda de Mello Veeck, Amanda Leonardi de Oliveira e

Cinara Ferreira Pavani

429

**24. Viagem e debate da ciência em duas obras sobre o período vitoriano**

Pedro Theobald

447

## Apresentação

A Era Vitoriana foi marcada por profundos contrastes sociais facilmente observados nas cenas do cotidiano do homem britânico médio. Enquanto a fumaça cinzenta saía abundantemente das chaminés das fábricas, e as estradas, antes lamacentas, que conduziam o viajante do interior da Inglaterra até sua capital, iam sendo alargadas e pavimentadas, dando vista ao progresso que avançava rapidamente, era possível testemunhar a grande miséria que assolava a vida de muitas pessoas que viviam às margens do progresso daquele período. Embora a Era Vitoriana tenha institucionalizado o acesso universal ao ensino, podia-se facilmente encontrar crianças trabalhando em fábricas, por pelo menos 12 horas por dia, recebendo uma única refeição. A ciência e a pesquisa médica avançavam em busca de novas soluções para velhos problemas. Graças a esses avanços, houve uma diminuição nos índices de mortalidade infantil nos primeiros meses de vida da criança. Também aumentou a expectativa de vida dos adultos e foram descortinados os efeitos nocivos do álcool e do tabaco para a saúde pública. Contudo, tais avanços não garantiam à população mais pobre saúde e educação de qualidade, em uma sociedade na qual a burguesia foi moldando seus modos e hábitos até ficar quase indistinguível da aristocracia britânica.

O Período Vitoriano contempla o reinado da rainha Vitória, que durou entre os anos 1837 e 1901. Pelo menos três diferentes gerações puderam testemunhar um avanço científico, tecnológico e artístico nunca visto antes no Reino Unido, o que dava aos vitorianos um senso de orgulho e patriotismo que pareciam nublar as grandes desigualdades sociais, também tão acentuadas nessa época. O reinado de Vitória conduziu a Inglaterra ao apogeu imperialista, em meio a um processo de ebulição intelectual, política e cultural. O período foi marcado por acontecimentos que modificaram sobremaneira a forma como os ingleses se colocavam no mundo. Na política, acompanhamos os efeitos da extinção da escravidão nas colônias, a Segunda Revolução Industrial e a Lei da Reforma, que abre o parlamento para uma visão mais democrática. O posicionamento de filósofos como Malthus e Marx é exemplo das mudanças ocorridas em terras britânicas. O

Período Vitoriano se caracteriza pelo embate entre a moralidade austera de princípios religiosos de várias vertentes e as ideias do materialismo e das teorias evolucionistas de Erasmus e Charles Darwin, que começavam a ser debatidas, abrindo espaço para uma literatura riquíssima, que apresenta de forma acurada os diversos ângulos dos descompassos entre matéria e espírito que estavam na agenda de ponta da época.

Ainda, entre todos os grandes produtos da Era Vitoriana, tiveram impacto especial na vida dos britânicos as inovações nos meios de transporte e o aumento do número de pessoas alfabetizadas, graças ao Ato de Educação de 1870 (que entrou em vigor na Escócia apenas em 1873). Com mais cidadãos habilitados à leitura, a venda de periódicos jornalísticos aumentou, e a produção de obras literárias, especialmente do gênero romance, ganhou uma produção profícua e altamente qualificada, com novos romancistas brotando de todos os cantos da Grã-Bretanha e da Irlanda, apresentando diferentes olhares sobre a vida social daquele período no Reino Unido.

A literatura dos autores vitorianos forma um rico mosaico de questões filosóficas, morais e sociais que permeavam o imaginário vitoriano. O romance tanto bebia das vertentes do período romântico quanto lançava as primeiras sementes do que viria a ser o modernismo. Na capital, a vida pulsava em muitas cores. A Londres vitoriana era então a metrópole que nunca adormecia, o grande centro cultural no qual havia festas, bares, teatros, clubes, casas de chá e entretenimento para todas as classes sociais – desde que se tivesse dinheiro, é claro. Bancos de aposta tornaram-se comuns, especialmente em locais afastados como os cais dos portos. Como válvula de escape para as muitas restrições comportamentais, a prostituição proliferava junto ao luxo dos grandes salões aristocráticos ou entre o lodaçal de ruas esquecidas nos bairros afastados, talvez como consequência, ou válvula de escape, pelo fato de a moralidade e a religião nunca terem sido tão restritivas quanto então. Os teatros davam espaço a novos dramaturgos, que fizeram da comédia de costumes um dos gêneros favoritos, com forte cunho de denúncia social, por exemplo, através da ridicularização provocada pela comédia de um dos nomes mais representativos do teatro da época – Oscar Wilde. Por isso, o período regido pela rainha Vitória tornou-se um dos mais contraditórios da história do povo britânico, com uma literatura

marcada por opostos, pelo duplo e por diferentes manifestações de uma tensão entre o romantismo e o realismo no romance, que apresentava características que iam da comédia caricatural às denúncias sociais e mesmo novas perspectivas do Gótico.

Simultaneamente a tantas mudanças na sociedade britânica envolvendo a educação, a cultura, o desenvolvimento industrial e dos meios de transporte, havia também o papel do imperialismo. Alguns dos eventos históricos relevantes do período incluem a impopular Guerra da Crimeia, na qual os britânicos se envolveram por reear a perda do controle estratégico dos estreitos de Bósforo e Dardanelos, que garantiam sua comunicação com a Índia. Outro elemento considerável é o papel das mulheres naquela sociedade, quando intensificaram a reivindicação de seus direitos nos primeiros manifestos organizados.

A literatura produzida nessa época gerou um riquíssimo bordado sociocultural no qual podemos perceber a efervescência social, filosófica e os conflitos morais sentidos no seio da sociedade britânica. O livro *A Era Vitoriana: perspectivas sobre a literatura do século XIX e seus desdobramentos* aborda várias dessas obras literárias produzidas no período e busca elucidar de que forma tais textos encontram eco na literatura posterior, no cinema e em outras mídias.

Graças à união de esforços de grupos de pesquisa em rede, compostos pelos pesquisadores do grupo CNPq *O desenvolvimento do romance de língua inglesa do romantismo à contemporaneidade*, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jaqueline Bohn Donada, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná; do projeto *Lá e de volta outra vez: uma historiografia do romance de fantasia na literatura infantil e juvenil de língua inglesa*, coordenado pelo Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch, da Universidade Federal do Rio Grande; e do projeto *Sociedade, história e memória nas literaturas de língua inglesa*, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Sirangelo Maggio, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, germinaram as sementes que geraram esta publicação.

Dos esforços desses três projetos também surgiram outros produtos, dentre os quais destacamos o número temático 65, vol. 33 do periódico *Organon* (Qualis A1), voltado aos estudos sobre Vitorianismo. E, ainda, a

organização do simpósio *O Período Vitoriano: rastros literários*, que integrou o I Cielle (*Congresso Internacional de Estudos de Língua e Literatura Estrangeiras*) ocorrido em 2019 na Universidade Federal do Rio Grande, evento este que fomentou a organização da presente coletânea.

Este livro é composto por vinte e quatro capítulos, vários dos quais revisitam clássicos vitorianos à luz de abordagens, premissas e conceitos contemporâneos. Outros abordam adaptações, ficção derivativa e desdobramentos temáticos em obras de língua inglesa ou mesmo compostas em outros idiomas. Entre os autores cujos textos são aqui investigados temos Aline Brosh McKenna, Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, Charlotte Brontë, Edgar Allan Poe, Elizabeth Gaskell, Emily Brontë, George Eliot, George Gissing, Horacio Quiroga, J. K. Rowling, Jack London, James Joyce, Jean Rhys, L. M. Montgomery, Lisa Kleypas, María Luisa Bombal, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson e Thomas Hardy. Entre os autores dos capítulos contamos com professores, doutorandos e mestrandos de nove instituições de ensino superior, a saber, Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Universidade da Califórnia em Los Angeles, Universidade Estadual do Vale do Acaraú, Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal de Roraima, Universidade Federal do Rio Grande, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O livro é fruto de uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e a Editora Zouk, tendo a proposta sido contemplada através do Edital número 04 de 2021 do PPG-Let UFRGS de chamada para publicação de livros.

Os textos selecionados para esta coletânea remetem a obras consagradas pelo cânone literário de maneiras distintas, em diferentes recortes, que às vezes as reinterpelam, por conta de reflexões que traduzem novas formas de olhar, as quais forjam as reverberações contemporâneas acerca da estética vitoriana.

Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Sirangelo Maggio  
Organizadores

## 01. *Lois The Witch*, by Elizabeth Gaskell: the literary construction of a verisimilar character in historical fiction

Gustavo Vargas Cohen<sup>1</sup>

*Lois the Witch* was originally published in three installments in Charles Dickens's weekly edited periodical *All the Year Round* in (8<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 22<sup>nd</sup> of October) 1859. It went on to be anthologized in the 1861 collection aptly named *Lois the Witch and other Tales*. The collection is comprised of five short stories, though its namesake text alone occupies 124 out of a 337-page long material, roughly making it one third of the book. Its length makes it walk the line between the short story and the novella.

Its author, Elizabeth Gaskell, had become a frequent author for Dickens's literary magazines since their inception in 1848, mainly due to the popularity gained through the publication of her first novel, *Mary Barton*, that same year. Her success, and the networking that it provided, helped ease Gaskell's entry into the Victorian world of print. Years before, in 1838, Gaskell had sent an unsolicited travel sketch called *Clopton Hall* to editors William and Mary Howitt. The text was accepted and published in *Visits to Remarkable Places* in 1840. Seven years later, the same sponsoring couple publishes Gaskell's first work of fiction, *Life in Manchester: Libby Marsh's Three Eras*, in the *Howitt's Journal*.

Gaskell's first novel, *Mary Barton*, is first submitted to a variety of publishers with no success. Once again, William Howitt comes to her rescue and presents the manuscript to John Forster, a reader for Chapman and Hall. That connection leads to an introduction to none other than Charles Dickens himself and, in turn, prompts an invitation to contribute to his weekly magazine *Household Words*, in 1850. Dickens's words for Gaskell are nothing if not flattering; he writes "I do honestly know that there is no

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal de Roraima.

living English writer whose aid I would desire to enlist, in preference to the authoress of *Mary Barton*” (DICKENS, 1988, p. 22). His accolades originate a stream of similar solicitations from other editors, which allow for Gaskell to establish and grow her network.

As they would be for any aspiring writer in Victorian times, these contacts reveal themselves to be crucial to Gaskell’s career. She does not allow the fact that she lives outside of London to become a deterrent. According to Easley (2015), for writers of both sexes, living in London, or within easy reach of it, is certainly an advantage. Gaskell takes proper advantage of her metropolitan networking to allow her to work from home — which was imperative, given her domestic responsibilities (SHATTOCK, 2015), albeit, in Gaskell’s case, writing professionally was less a matter of securing an income and more of augmenting an existing one.

Gaskell was born into a comfortable, well-connected Cheshire family with Unitarian affiliations. She spends her adult life in Manchester as the wife of a Unitarian minister and a mother of four daughters. Although money surely matters to Gaskell as well, her earnings contribute to the family budget and help them purchase luxuries, such as holidays, rather than constituting the only source of income (SHATTOCK, 2015).

Gaskell uses her influence as a writer on *Household Words* and publishes *Lizzie Leigh*, a three-part story, in the opening number on March 30<sup>th</sup>, 1850. *Cranford*, one of her best-known works, begins as a sketch in that same magazine and grows into a nine-part story, serialized from 1851 to 1853. It is later republished in volume format in 1853. The novel *North and South*, which, much like *Mary Barton*, tackles the tensions between working people and their employers in mid-century Manchester; and is also serialized in weekly parts in *Household Words* in 1854. Gaskell writes for that magazine until its end in 1858. She, nonetheless, continues to write for Dickens in his following periodical, *All the Year Round*, where the story of *Lois the Witch* finds itself a hearty home, in October of 1859.

Gaskell seems to have been greatly appreciated during the Victorian period. In 1897, an anthology of essays titled *Women Novelists of Queen Victoria’s Reign: A Book of Appreciation* exalts Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, and George Eliot as part of a “small circle of women writers who

shed literary lustre on the early years of her present Majesty's reign" — the praise carries on,

Pre-eminent among these stand out three names — names immortal on the roll of fame for so long as taste and critical judgment last; the books of Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, and George Eliot must be regarded as masterpieces of fiction. We, their humble followers, bow before their genius which time, fashion, or progress cannot dim or take from. (OLIPHANT et al., 1897, p. 219).

To achieve success and recognition at a time when such luminaries as the Brontë sisters, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, among many others, are shining bright in the literary sky is most certainly a distinction to be proud of. After all, the achievements of these women writers are the direct result of their talent, their sensibility for handling themes, and their grasp of characters and behaviors. One can assert with a great degree of confidence that their narrative flair is nothing below genius.

The Victorian period is notable for making it hard for women to make a life outside their household, let alone to find success in a typically male-dominated literary marketplace: "Women who chose the literary life often faced social censure, received substandard pay, and fell subject to a critical double standard. [...] it was difficult for women to gain access to masculine social and professional networks" (EASLEY, 2015, p. 13).

By the end of the nineteenth century, women's opportunities in the literary scene seem to have begun improving a bit. Although by 1865 literature had become an acknowledged profession for women, the collective experience of women of letters also demonstrates that it remained a precarious one. When success did come, it could be short lived, and no less harsh was the judgment of posterity (SHATTOCK, 2015).

Writing to an unknown correspondent in 1862, Gaskell insists that she has never cared for literary fame, and neither has she thought it something that ought to be cared for. Hamilton (2007) claims that Gaskell's literary status has alternately gathered strength and dissipated in the near 150

years since her death in 1865, and that she was feted during her lifetime, but fell into obscurity after her death.

In her obituary, David Masson praises Gaskell in a way that would be echoed in several other tributes. He suggests that Gaskell writes not because she needs to earn a living or to fill a gap in her life, but because she enjoys writing, and that alone drives her creativity. Her works, he asserts, possess “a degree of perfection and completeness rare in these days, when successful authoresses pour out volume after volume without pause or waiting” (MASSON, 1865, p. 154).

Another tribute in an obituary is that of Margaret Oliphant, who writes that “Mrs. Gaskell has fallen into that respectful oblivion which is the fate of a writer who reaches a sort of secondary classical rank and survives, but not effectually, as the greater classics do” (1887, p. 758). By “greater classics”, she refers elsewhere in the piece to the more famous writing sisters Gaskell was routinely compared with, i. e. Jane Austen, Charlotte Brontë, and George Eliot.

Gaskell might have not cared much about her fame, but her contemporaries did. So much so that these newspaper obituaries, plus the periodical press summations of her writings, helped build a reputation that would only be obscured once Modernism started eating out the remnants of Victorianism. The turn of the twentieth century brings with it a sharp decline in the reputations of many Victorian writers. Thanks to that, Gaskell’s reputation remains in the shadows until the 1960s and 1970s, when her works begin to be revisited, initially by materialist and feminist critics. Nowadays, Gaskell’s reputation has finally regained lost ground, and has been given, belatedly, the nuance and complexity it deserves.

Nevertheless, today, it is fair enough to say that Eliot’s and the Brontë’s popularity still surpasses Gaskell’s by a great deal. Reasons for that have been tentatively expounded by Rosefield,

Certainly, Gaskell’s fiction lacks some of the qualities admired in these other writers. Though a number of her novels turn on Austen-style courtship plots, they do not share Austen’s wit and economy. Her style can seem stodgily Victorian, her tone overly earnest, melodramatic, or sentimental. [...] George Eliot is more intellectual and more ambitious

than Gaskell, her narrators more penetrating and empathetic. The Brontës are more intense and more intensely weird. (ROSEFIELD, 2018, digital).

Rosefield's opinion may shed some light on the comparative lack of generosity with which time has treated Gaskell's career. According to the scholar, this "has at least as much to do with her stuffy image as with her work, which has its own admirable qualities" (2018). Furthermore, many of Eliot's and the Brontës' works are set in the past, while Gaskell's, especially her early works, are more explicitly concerned with her present.

Her first three novels share this characteristic with Dickens's novels in the sense that they are about the condition of England in the Victorian period. The novels of both often portray relations across social strata in a country that was being transformed by industrialization. Rosefield admits that Gaskell "was more versatile than many of her casual readers realize: alongside her better-known realist novels, she wrote ghost stories, historical fiction, and the first biography of Charlotte Brontë" (ROSEFIELD, 2018, digital).

*Lois the Witch* is no doubt an instance of historical fiction; and, in some sense, a ghost story (not phantasmagorical *per se*, but as a savory mix of the mythical and the mystical the way only witches can concoct). As far as biographies are concerned, sadly, for real women in Salem, Massachusetts, *circa* 1692 — where the story takes place — the existence of witches was as real to them as it could be.

### **Some Impressions and Considerations**

The plot of *Lois the Witch* is set in 1691. It tells the story of an English girl who leaves her home country after the death of her parents. She goes to New England to stay under the care of her uncle and his family, only to be falsely accused of witchcraft and later punished for it. As of the beginning of the story, the titular character — Lois Barclay, about eighteen years old — finds herself in unstable ground. The perceptual as well as emotional instability begins as a direct consequence of losing her parents, the figures

of authority that usually provided her with security, strength and support. Gaskell puts Lois on both, metaphorical and actual, unstable ground — the latter when she is on the deck of the rocking ship that brings her to America. She is rocked by the sea both, day and night, for the entire duration of the trip. So much so that she finds it strange having to balance herself when on solid ground again. The confusion and strangeness brought about by the journey are further intensified when she meets the dense New England forests upon arrival: “The forests [...] were of different shades of green, and different, too, in shape of outline to those which Lois Barclay knew well in her old home in Warwickshire” (GASKELL, 2018, p. 564).

The only thing that prevents the little Barclay girl from feeling utterly alone in this colossal unknown continent is the known face of captain Holderness. He is the friendly sailor who tends to her during the journey with the little time he has amid his busy schedule making sure comforts and necessities are brought to the Puritan colonists. Even the wind is harsh with Lois, for: “[she] sat down [...], and wrapped her grey duffle cloak tight around her, and sheltered herself under her hood, [...] from the piercing wind, which seemed to follow those whom it had tyrannised over at sea [...] still tormenting them on land” (GASKELL, 2018, p. 564).

The reader learns that, back in England, Lois had one more attachment, a young man called Hugh Lucy, whom she wants to marry, but whose father, a rich miller, opposes the match. He does not want his son to marry Lois, the poor daughter of a Parson.

After her father’s death and soon before her mother’s, Lois hears for the first time of her long-estranged uncle — one Ralph Hickson — who had gone overseas following some discord. She is to write him a letter asking him to take Lois into his home and treat her as his own flesh and blood; which she, in fact, is. At her deathbed, Mrs. Barclay expresses more her own feelings about reuniting with her dead husband in the afterlife than in consoling Lois in this moment of stifling desolation.

On their way to her uncle’s house in Salem, Massachusetts, captain Holderness and Lois stay at the old Widow Smith’s lodge. Lois’s accommodation is particularly strange to her as well, reinforcing her feeling of uneasiness and alienation; to her: “The aspect of this room was strange [...] The

logs of which the house was built showed here and there [...] were hung the skins of many curious animals [...] The room was more like a small museum of natural history than a parlour” and furthermore “it had a strange, peculiar, but not unpleasant smell about it” (GASKELL, 2018, p. 566).

Lois’s religious background mirrors that of her father, Mr. Ralph Barclay, who had been a Jacobite back in Barford. Listening to captain Holderness conversing at the lodge, she gains some intelligence as to the doctrinal and moral features of the Puritans: “Lois was, as it were, gently let down into the midst of the Puritan peculiarities; and yet they were sufficient to make her feel very lonely and strange” (GASKELL, 2018, 566).

She also hears them talking about Satan from the colonist’s perspective — which un-ironically foreshadows events to come,

As for that matter, Satan hath many powers, and, if it be the day when he is permitted to go about like a roaring lion, he will not stick at trifles, but make his work complete. I tell you, many men are spiritual enemies in visible forms [...], I myself believe that these Red Indians are indeed the evil creatures of whom we read in Holy Scripture; and there is no doubt that they are in league with those abominable Papists, the French people in Canada. I have heard tell, that the French pay the Indians so much gold for every dozen scalps of Englishmen’s heads. (GASKELL, 2018 p. 567).

She gets acquainted with the Indian controversy and with its associated contentious affairs. The reader sees the list of potential threats growing. She seems less skeptical and more curious. She even enquires of captain Holderness if it is true about Satan and the Indians, to which he replies: “thou hast come to a country where there are many perils, both from land and from sea. The Indians hate the white men. [...] it is true that it is not safe to go far into the woods, for fear of the lurking painted savages” (GASKELL, 2018, p. 567).

The captain is quite candid and seems honest and reasonable, when he explains that there are real dangers in the seas, with pirates and whatnot, and that people say that the Indians are in league with Satan to scare and frighten the colonists. He says: “But who knows? Holy Scripture speaks of witches and wizards, and of the power of the Evil One in desert places;” and

portends, “even in the old country, we have heard tell of those who have sold their souls for ever for the little power they get for a few years on earth” (GASKELL, 2018, p. 568), once again foreshadowing oncoming events in the narrative.

Even though Gaskell builds Lois as a kindhearted and good-natured girl, she, in more than one instance across the text, demonstrates that Lois is constructed — as a real person would be — as a product of her time and culture. In that talk in the lodge, Lois demonstrates her own prejudices, very much showing the *zeitgeist* during her upbringing. She tells of this poor old woman she knew in Barford when she was a child, whom she was told was a witch: “Folk said she snared birds and rabbits in the thicket that came down to her hovel. How it came to pass I cannot say, but many a one fell sick in the village, and much cattle died one spring, when I was near four years old” (GASKELL, 2018, p. 568).

The most glaring foreshadowing in the narrative comes next,

I only know I got a sick fright one afternoon, when the maid had gone out for milk and had taken me with her, and [...] there was a crowd of folk, all still [...] They were all gazing towards the water, and the maid held me up in her arms, to see the sight above the shoulders of the people; and I saw old Hannah in the water [...] her face bloody and black with the stones and mud they had been throwing at her [...] as soon as I saw the fearsome sight, for her eyes met mine [...] and [she] cried out, ‘Parson’s wench, parson’s wench, yonder, in thy nurse’s arms, thy dad bath never tried for to save me; and none shall save thee, when thou art brought up for a witch.’ (GASKELL, 2018, p. 569).

Lois lets the reader know that those words have rung in her ears for years to come. And that at night: “I used to dream that I was in that pond; that all men hated me with their eyes because I was a witch” (GASKELL, 2018, p. 569).

Continuing their way to Salem, to Ralph Hickson’s house, a seemingly insignificant scene is narrated conveniently just as Lois and Captain Holderness are arriving at the village. There is a young toddler, whose beauty catches Lois’s eyes. He is playing by his house when he suddenly stumbles on a slightly elevated tree trunk and falls and starts to cry. His

mother immediately runs to him to enquire the nature of his hurt. At that moment she catches Lois's gaze, who is apprehensive as to the wellbeing of the child.

The short story format is notable for not allowing the inclusion of usually unnecessary information. In this sequence, on the one hand, there is simply Lois arriving. On the other hand, there is the strange, uncanny (but truly unrelated) coincidence involving distress of some sort that often accompanies the appearance and/or the presence of evil supernatural beings — witches included. This scene is, therefore, not to go unnoticed in the narrative as far as the building of augurs and presages are concerned in literary terms.

They arrive at Ralph Hickson's house. Captain Holdernessee notices that no one comes out at the sound of wheels to receive and welcome the niece. Gaskell writes that: "[Lois] was lifted down by the old sailor, and led into a large room" (p. 569), further accentuating the frail and delicate nature of the girl, whose whole body weight can conspicuously be lifted by a middle-aged man with no effort.

They are first met by a young man, about twenty-three or twenty-four years old, who is sitting reading at the front of the dwelling. He proceeds to call his mother, the mistress of the house. Captain Holdernessee explains who Lois is and enquires about the letter which informs the whole situation. The woman explains that her husband is sick, bedridden and that therefore all letters should go through her and that none has; she says "His sister Barclay, she that was Henrietta Hickson, and whose husband took the oaths to Charles Stuart, and stuck by his living when all godly men left theirs'..." (GASKELL, 2018, p. 569) and adds that she knows nothing about a niece. Regarding this first encounter, Lois is noticeably greeted with a lack of acknowledgment and with an insult towards her father, in sum.

The aunt, Grace Hickson, lets them inside the house and tells them to wait while she tells her husband that the "one who calls herself his sister's child" has come to pay a "visit" (GASKELL, 2018, p. 569). The reader, then, becomes acquainted with the Hicksons' children. The eldest, Manasseh, a somber, taciturn, bible-reading young man; the middle one, the weak-willed Faith, who is about the same age as Lois — and who has Natee, the

Indian servant, as her primary friend and confidant; and the youngest, Prudence, who is nosy, impertinent and intrusive sometimes, and caressing and communicative at others.

Lois accidentally catches her cousin Manasseh's gaze furtively watching her. Though not in an unfriendly manner, his gaze makes Lois uncomfortable: "She was glad when her aunt called her into an inner room to see her uncle, and she escaped from the steady observance of her gloomy, silent cousin" (GASKELL, 2018, p. 570).

Her uncle is much older than his wife, and his illness has made him look even older. He is presented as quite affectionate and is the only one who opens his arms, though weak, to embrace Lois in welcome. He never questions the whereabouts or even the existence of the missing letter. He says those in England are truly kind to let her come to America to see her uncle, and that they certainly miss her while she is away. Lois has no option but to tell her uncle that there is no one left alive in England to miss her. Also, Lois sees how carelessly Grace treats her sick husband, with little or no regard for his comfort.

Part I ends with the letter being found and Lois's claim to residence being legitimized. Captain Holderness goes back to Europe and Lois is left to fend for herself alone in a strange New England.

Part II begins giving the reader a taste of what Lois feels towards the Indian servant: "[Nattee] would occasionally make Lois's blood run cold, as she and Faith and Prudence listened to the wild stories she told them of the wizards of her race" (GASKELL, 2018, p. 587). Nattee tells the girls about spells which have the capacity to change a person's behavior from someone who is gentle and loving to someone who takes pleasure in the cruel torment of others. Once, alone in the kitchen with Lois, Nattee tells her she believes Prudence could be under such a spell. The Indian then shows her arms to Lois with black and blue bruises caused by pinches inflicted by Prudence. Importantly, Lois begins to believe her little cousin may be under such bewitchment.

As for Faith, with whom Lois feels the closest, she one day reveals intense hatred for a pastor Tappau, the current minister of Salem's Puritan church. Lois's emotional daintiness makes her "sorry for this strong, bad

feeling; instinctively sorry, for she was loving herself, delighted in being loved, and felt a jar run through her at every sign of want of love in others” (GASKELL, 2018, p. 588).

When Faith leaves the room, Prudence immediately jumps in to tell Lois she wants to tell a secret about Faith. Lois rejects the little girl’s offer and tells her that if Faith has a secret, then she must tell her herself, assuring Prudence she does not want anything to do with gossip of any sort. Moody, Prudence goes ahead and tells Lois anyway. She discloses she has seen Faith crying over Pastor Nolan often times, and that her sister harbors amorous feelings towards him.

As the story goes, a year or two before present events, there had been a great struggle in Salem village which divided the populace into two religious’ bodies. Pastor Tappau’s had been the successful party. In consequence, the less popular minister, Mr. Nolan, had had to leave the place.

Flanking mental illness of some sort, Faith seems to grow ever more depressed: “[Faith] grew sadder and duller, as the autumn drew on. She lost her appetite; her brown complexion became sallow and colourless; her dark eyes looked hollow and wild” (GASKELL, 2018, p. 589). Lois remains full of sympathy for Faith, trying to cheer her up at every chance she gets. The name of Mr. Nolan hovers at the back of her mind as nothing more than a girlish curiosity for a supposed love affair between her cousin and him, and nothing else.

Ralph Hickson dies, an event that in no way aids in the decaying mental health issues of the family. Lois feels deeply for the only person that demonstrated manifest feelings of tenderness and kindness towards her. Manasseh approaches Lois as she is crying and says,

My father was very kind to thee, Lois; I do not wonder that thou grievest after him. But the Lord who taketh away can restore tenfold. I will be as kind as my father—yea, kinder. This is not a time to talk of marriage and giving in marriage. But after we have buried our dead, I wish to speak to thee. (GASKELL, 2018, p. 590).

Lois holds absolutely no feelings of yearning or attachment to her cousin. At this moment, in fact, she nearly feels contempt for him and his

somber ways. As time goes by, she tries to hide from Manasseh in any way she can, even getting closer to Grace, whom she knows has very different plans for her son and would, in no way, endorse such an alliance. In turn, Manasseh quietly seeks Lois, looking for an opportunity to approach her any way he can. Once, while picking apples at her aunt's request, Lois is approached by Manasseh: "Lois [...] thou rememberest the words that I spoke while we yet mourned over my father. I think that I am called to marriage now, [...] And I have seen no maiden so pleasant in my sight as thou art, Lois!" (p. 591) She recoils from him as he tries to grab her hand and explains that she really would rather not be married, making clear she can love him only as a friend, but not as a wife.

He then reveals that he has seen their union in a prophetic vision: "It is borne in upon me—verily, I see it as in a vision—that thou must be my spouse, and no other man's. Thou canst not escape what is fore-doomed" (GASKELL, 2018, p. 591). He still tries to convince her by saying that neither him, nor her have any say in the matter, once fate is upon them: "The voice said unto me 'Marry Lois;' and I said, 'I will, Lord.'" (GASKELL, 2018, p. 592). She explains that such voice has never spoken to her, that she could never marry out of obedience and, wanting to put an end to the insistence once and for all, she discloses that if she was ever to marry someone, that there is a young gentleman in England already half betrothed to her.

After Christmas, Mr. Nolan, having had his time away, returns to Salem. In an unannounced visit to the Hickson household, he is greeted by the smiling face of a young English girl whom he does not know resides there. It is especially surprising to him because he is accustomed to being greeted by somber faces in that household. Lois's cheerfulness is solely because of Faith. She sees a great opportunity for her cousin to get together with her platonic beloved one. Lois asks Mr. Nolan to wait in that room as she calls her aunt. Instead, she goes to Faith and tells her of his presence in the house. Faith goes to him but behaves in her demure and impassive usual manner: "Faith sat stiller even than usual; her eyes downcast, her words few" (GASKELL, 2018, p. 593). Lois is initially radiant with the expectation of providing Faith with a chance to be with her beloved: "For the time, her growing dread of Manasseh's wild, ominous persistence in his suit, her

aunt's coldness, her own loneliness, were all forgotten, and she could almost have danced with joy" (p. 593). Mr. Nolan demonstrates he is completely oblivious of Faith's wants.

At another morning call, part of a series of visits by Mr. Nolan to gather the old followers back, Faith starts crying mid-prayer, and Lois, not wanting the pastor to see her in that condition, nor to find the girl strange, politely, but hastily, asks him to leave; he complies.

Faith reprehends Lois for having sent him away,

But in the irritation of the moment, and prompted possibly by some incipient jealousy, Faith pushed Lois away so violently that the latter was hurt against the hard, sharp corner of the wooden settle. Tears came into her eyes; not so much because her cheek was bruised, as because of the surprised pain she felt at this repulse from the cousin towards whom she was feeling so warmly and kindly. (GASKELL, 2018, p. 594).

After that, Manasseh continues to insist on marrying Lois, according to orders of the voices from beyond. He explains that a spirit had come to him and offered two options: "and the colour of the one was white, like a bride's, and the other was black and red, which is, being interpreted, a violent death" (p. 595). In that vision, Lois chooses the latter: "And when the black and red dress fell to the ground, thou wert even as a corpse three days old. Now, be advised, Lois, in time! Lois, my cousin, I have seen it in a vision, and my soul cleaveth unto thee—I would fain spare thee" (GASKELL, 2018, p. 595).

So, for Manasseh, it had come to this. Marry him or die. But still, she did not heed him. As they were standing in the middle of the room, aunt Grace and Prudence arrive from an outside engagement and catch the two, and enquire as to what is happening. Manasseh does not move and does not answer. In an impetus to end this once and for all, Lois exclaims: "My cousin seeks me in marriage" (p. 595). Grace reacts as one would expect, in disbelief, but Manasseh confirms that a spirit has told him so: "Spirit! an evil spirit then! A good spirit would have chosen out for thee a godly maiden of thine own people, and not a prelatist and a stranger like this girl.

A pretty return, Mistress Lois, for all our kindness!” (GASKELL, 2018, p. 595).

Grace accuses Lois of the whole plot. Lois feels her heart burning due to the unjust accusation. She knows how much she had been doing to avoid Manasseh, and the whole matter for all it is. Grace speaks: “Tush, child! I am your guardian in my dead husband’s place. Thou thinkest thyself so great a prize that I could clutch at thee whether or no, I doubt not. I value thee not, save as a medicine for Manasseh, if his mind get disturbed again, as I have noted signs of late” (GASKELL, 2018, p. 595). She makes a reference to the fact that Manasseh had tried to commit suicide once in the past. Prudence, hearing all this with her usual lack of natural feelings, delights in the possibility of impish mischief. Faith is even more troubled, with her love for Mr. Nolan that not only is merely unreturned, but even unperceived by the young minister.

Manasseh’s growing absorption in his own fancies and in his imagined gift of prophecy makes him comparatively indifferent to all outward events. Prudence delights in having a reason to irritate everyone, which she does.

Beyond the narrow circle of the Hickson family, disturbing events are brewing in Salem. There is much talk of congregational difficulties and dissensions being carried up to the general court. The town of Salem had lost nearly all its venerable men and leading citizens, men who represented wisdom and gave sound counsel. The people had not yet recovered from the shock of their loss. Heated dissensions spring up between Pastor Tappau and Mr. Nolan, which strain the ties of friendship among the citizens.

Amid these altercations, two of Pastor Tappau’s daughters experience bouts of convulsion. It is interpreted, in Grace’s words, as

Evil nature! [...] Satan is abroad—is close to us; [...] Hester and Abigail Tappau have been contorted and convulsed by him and his servants into such shapes as I am afeared to think on; and when their father, godly Mr Tappau, began to exhort and to pray, their howlings were like the wild beasts of the field. Satan is of a truth let loose among us. The girls kept calling upon him, as if he were even then present among us. Abigail screeched out that he stood at my very back in the guise of a black man; and truly, as I turned round at her words, I saw a creature like a shadow

vanishing, and turned all of a cold sweat. Who knows where he is now? (GASKELL, 2018, p. 596).

This scare unites Lois and Faith a little. Manasseh prays vehemently. Grace asks minister Tappau to pray for her and her family. She supplicates passionately that none of her little flock “might ever so far fall away into hopeless perdition as to be guilty of the sin without forgiveness—the Sin of Witchcraft” (GASKELL, 2018, p. 597) and thus ends part II.

Part III begins with Gaskell once again reaffirming Lois as a verisimilar product of her time and culture. The character demonstrates her own prejudices once again. This time they are aimed at Nattee. Lois remembers all stories she heard, and points out that Nattee is not christened. To her, that means that her values are different; as a Christian, “we are told to pray for them that despitefully use us, and to do good to them that persecute us. But poor Nattee is not a christened woman. I would that Mr. Nolan would baptize her: it would, maybe, take her out of the power of Satan’s temptations” (GASKELL, 2018, p. 610). To add to the mixture, Lois once sees Nattee by Pastor Tappau’s house, in company with Hota, his servant.

Outside the Hickson household, rumors of witchcraft spread fast. Beside the happenstance in Mr. Tappau’s house, from every corner of town come accounts of sufferers by witchcraft. There is barely a household without victims. Terror deepens, as does the suffering of its victims.

Mr. Tappau invites the neighboring ministers and all godly people to assemble at his house, under the justification of solemn religious services, to supplicate for the deliverance of the afflicted children from the power of the Evil One. All Salem pours out towards his house. They bear a look of excitement, and an apparent eagerness to amount to cruelty, should the occasion arise.

During the prayer, Hester, Mr. Tappau’s younger daughter, falls into convulsions: “her screams mingled with the shrieks and cries of the assembled congregation”. In the first pause, when she is partially recovering, still exhausted and breathless, her father demands that she tell him who is tormenting her: “There was a dead silence; not a creature stirred of all those

hundreds. Hester turned wearily and uneasily, and moaned out the name of Hota, her father's Indian servant" (GASKELL, 2018, p. 610).

Hota is present, listening with as much interest as anyone. She had been busy bringing remedies to the suffering child, but now she is the center of attention: "now she stood aghast, transfixed, while her name was caught up and shouted out in tones of reprobation and hatred by all the crowd around her" (GASKELL, 2018, p. 610). They are all about to jump Hota, when Pastor Tappau signals them to stand back. He addresses the crowd explaining that that is not to be an instant of vengeance and punishment, but rather, that there is to be a trial. He tries to convince everyone that there is need for conviction, perhaps there is even a chance for confession, and that the culprit should be left in his hands, and in the hands of his brother ministers, to let them wrestle with Satan before delivering her up to civil power.

Prudence becomes excited with the scene and with everyone's state of high-spirited discordance. She is about the same age as Hester Tappau. Hota, under torture, confesses to being a witch. Lois shivers, frightened, as she hears the account:

Occasionally [Lois] found herself wandering off into sympathetic thought for the woman who was to die, abhorred of all men, and unpardoned by God, to whom she had been so fearful a traitor, and who was now, at this very time—when Lois sat among her kindred by the warm and cheerful firelight, anticipating many peaceful, perchance happy, morrows—solitary, shivering, panic-stricken, guilty, with none to stand by her and exhort her, shut up in darkness between the cold walls of the town prison. (GASKELL, 2018, p. 612).

Foreshadowing edges on the blatant foreseeable at this moment in the narrative. Not that dissimilarly, Manasseh keeps insisting on marrying Lois. Her denial finally brings him to a state of anger. Irritated, he tells his mother to get Lois away from him: "Take her away, mother! Lead me not into temptation! She brings me evil and sinful thoughts". And, just like that, he changes his tone: "She is no angel of light, or she would not do this. She troubles me with the sound of a voice bidding me marry her, even when I am at my prayers. Avaunt! Take her away!" (GASKELL, 2018, p. 613).

Lois rushes to her room crying. Faith comes after her, and slowly and heavily, asks Lois for a favor. She asks her to deliver a very important letter to Mr. Nolan, the following day, before daylight. A quick suspicion passes her mind, but she meekly accepts it. Lois delivers the letter to Mr. Nolan, who had stayed up all night involved with the affairs of Hota's trial and punishment. Pensive and preoccupied, he sees Lois's earnestly pure face, and "put his hand on her shoulder, with an action half paternal—although the difference in their ages was not above a dozen years—and, bending a little towards her, whispered, half to himself, 'Mistress Barclay, you have done me good'" (GASKELL, 2018, p. 614). Lois, not understanding, asks what she had done; to which he replies "By being what you are. But, perhaps, I should rather thank God, who sent you at the very moment when my soul was so disquieted". At this very instant, they become aware that Faith is standing right beside them, well in hearing distance, with a countenance of exasperation. Her angry look makes Lois feel guilty. Faith wants to hear no excuses or explanations. Lois could barely understand her cousin in her jealous anger. It does not cross Lois's mind the suspicion of a feeling of love between her and Mr. Nolan. She has always thought of him as Faith's probable husband.

That day there was to be the hanging of the first witch of Salem. Prudence insists to her mother that she wants to attend the proceedings. Grace is adamant in denying. Prudence cunningly turns to Lois: "Lend me your muffles and mantle, Cousin Lois. I never yet saw a woman hanged, and I see not why I should not go. I will stand on the edge of the crowd; no one will know me, and I will be home long before my mother." Lois denies vehemently, not understanding why a child would desire so much to see such an event. Faith witnesses the altercation and says: "Give it up, Prudence. Strive no more with her. She has bought success in this world, and we are but her slaves" (GASKELL, 2018, p. 615). Lois is, at the same time, sad and shocked at such reproachful words from the cousin whom she loved as a sister. Prudence takes the opportunity and grabs the mantle — which is too large for her and therefore deemed ideal for concealment — and runs towards the door. She then trips in the oversized attire and falls, bruising her arm.

Faith, scarcely believing her own words, says: “Take care, another time, how you meddle with a witch’s things”. Her words come out with an enmity and a bitter jealousy of heart that scare even herself. Prudence rubs her arm, and looks stealthily at Lois, exclaiming: “Witch Lois! Witch Lois!” (GASKELL, 2018, p. 615). Lois goes to look at Prudence’s hurt arm, but the child screams at her and bids her not to come any closer, because she is afraid of having a witch near her. Faith smiles a bad and wicked smile. The church bell rings. Hota is hanged.

After that, the town gathers once again at the meetinghouse. Faith, Prudence and Lois are able to enter, but, as it is full, they have to stand in the middle, near the pulpit. There are no places to sit. The reunion counts with the presence of Dr. Cotton Mather himself, who has come all the way from Boston to assist in purging Salem of witches,

Satan is among you!’ he cried. ‘Look to yourselves!’ And he prayed with fervour, as if against a present and threatening enemy; [...] Every man watched his neighbour. [...] And then a bustle in a corner of the building; [...] a passage even in that dense mass of people was cleared for two men, who bore forwards Prudence Hickson, lying rigid as a log of wood, in the convulsive position of one who suffered from an epileptic fit. They laid her down among the ministers who were gathered round the pulpit. Her mother came to her [...] Dr Mather came down from the pulpit and stood over her, exorcising the devil in possession, as one accustomed to such scenes. (GASKELL, 2018, p. 616).

The next step is to enquire of the possessed child who it is that has possessed her. Prudence whispers a name heard only by Pastor Tappau — who draws back in dismay — and by Dr. Mather, who does not know who the name belongs to. He cries out to the crowd in a clear and cold voice: “Know ye one Lois Barclay; for it is she who hath bewitched this poor child?” (GASKELL, 2018, p. 616).

A low murmur is heard. A space of some feet opens around Lois where a moment before it did not seem possible. Lois stands there with a look of surprise and horror. She is alone in the crowd, with every eye fixed upon her in hatred and dread. She stands speechless. The crowd calls her a witch. She looks at Dr. Mather with dilated terrified eyes.

Dr. Mather calls Lois to approach Prudence as to enquire if that is indeed the person that has caused her harm: “Take her away! take her away! Witch Lois! Witch Lois, who threw me down only this morning, and turned my arm black and blue.’ And she bared her arm, as if in confirmation of her words. It was sorely bruised” (GASKELL, 2018, 617). Lois tries to explain, but to no avail; the bruised arm serves as fresh evidence of her diabolical power. No words in her defense come from Grace, nor from Faith. Manasseh, the one thought to be unbalanced and unreasonable, and suicidal and probably crazy, offers Dr. Mather the only logical and reasonable argument of the text: “Sir, in this matter, be she witch or not, the end has been foreshown to me by the spirit of prophecy. Now, reverend sir, if the event be known to the spirit, it must have been foredoomed in the counsels of God. If so, why punish her for doing that in which she had no free-will?” (GASKELL, 2018, p. 617). Dr. Mather looks at him severely and warns that he is on the verge of blasphemy. When Grace hears Manasseh’s sound arguments, she screams for the whole town to hear that her son is mad.

Lois wakes up in jail. There is no chance for escape. She receives only bread and water, and still she thanks God, and sings a hymn, and is thankful for the few blessings she had received,

Lois knelt down and said the Lord’s Prayer, pausing just a little before one clause, that she might be sure that in her heart of hearts she did forgive. Then she looked at her ankle, and the tears came into her eyes once again; but not so much because she was hurt, as because men must have hated her so bitterly before they could have treated her thus. (GASKELL, 2018, p. 619).

She is not visited by anyone, except for Grace, who appears only to curse her even more. Finally, she is hanged.

## **Final Thoughts**

The way Gaskell created Lois hints at the double nature of literary characters: “on the one hand, they are based on real-life experiences with living persons; on the other, they are a result of processes of literary

construction” (SCHNEIDER, 2001, p. 607). Gaskell wrote about all strata of Victorian society, including the very poor, which sparked the interest of social historians. She wrote of voices that were silenced by restrictions of class and gender; characters that fit this description are present in essentially all her works. Working class characters are in the forefront of *Mary Barton*, *Cranford*, *North and South* and *Wives and Daughters*, to name a few. After her marriage, she moved to Manchester; there, the industrial surroundings were a clear influence on Gaskell’s writing. In 1836 she co-authored with her husband a cycle of poems called *Sketches among the Poor*.

It is fair to say that there was no shortage of real-life persons that fit that description to influence Gaskell. At the same time, the writer’s knowledge of structures and cognitive procedures inevitably interact with textual information during the writing process, hence the literary construction of verisimilar fictional characters ensues.

In *Lois the Witch*, since the beginning, the protagonist is built as one without power. In her relationship with her parents, Lois is not the one to hold any authority. At the care of Captain Holderneshe she goes where she is taken — no power there. She finds herself in a strange house, in a strange land, a situation that further accentuates her unbalance and does nothing to aid in restoring her stability. She is young, small, and devoid of any jurisdiction. Her reaction to the stories she hears construes her as somewhat gullible. She is presented with no signs of skepticism, no critical apparatus to detect deception, no well-functioning mechanisms of epistemic vigilance to check the plausibility of information communicated to her. Furthermore, the trip gave her an adaptive lag rendering her reactions less optimal in face of new challenges.

The little strength she has lies on her opinions. When pressed by her aunt during their first meeting, she dares to hold her opinion about her father and his religious affiliation, which is, after all, also her own. She demonstrates fair power in holding her position in terms of belief in that specific communicative context — as well as in few others in the course of the narrative.

While in the Hickson household, she holds less power than anyone else. After Mr. Hickson’s death, Aunt Grace, for being the eldest and

a parent, and Manasseh, for being a man, take over the most prestigious authoritative positions, adjudicating effective leadership. Then there are the two legitimate daughters, who are also American and Puritan. And there is the servant, who has been in the household long enough to earn a commission of trust. Nattee has had multiple opportunities to show wisdom as well, through stories of experience of her people in several areas of knowledge.

Lois is foreign, and though a Christian, she is of a different religious affiliation. Expressions of liberty, such as the freedom to practice other religions, posed a terrifying threat. Puritan law and liberty in New England by the end of the seventeenth century placed obedience to God as *sine qua non* condition. Puritans believed original sin had so corrupted human nature that most people had lost the capacity to distinguish between right and wrong; hence, they envisioned holy communities free of sin and corruption. They believed that God's moral law flowed in a continuum through natural law and Scripture to the human laws and statutes known as positive law (McMANUS, 1993).

Interestingly, the Puritans placed limits on government, including proscriptions against unreasonable search or seizure, double jeopardy, compulsory self-incrimination, and cruel or unusual punishment, as well as the right to bail, grand jury indictment, trial by jury, and the right to confront one's accusers (NEVINS, 1892). These are all key guarantees which would appear in the United States Bill of Rights some 150 years later, and which were overtly disregarded in the witch trials of the 1690s.

From a feminist critical perspective, Lois is disenfranchised for being a woman, which is true enough, even though no one, regardless of gender, was safe from accusation in that context. From a materialist critical perspective, money and power frequently perform similar social functions. In Lois's case, no money in New England could have saved her when tremendous anxiety becomes delusional paranoia. The desire for hostility that ensued entailed group psychosis. According to Hazell (2005) low-status persons often became repositories for what is thought to be shameful, uncomfortable, and undesirable. Lois's inferior position of power renders her a prime target for the projections of anxiety and hostility: "In destroying these 'witches' the higher-status Puritans tried to obliterate the anxiety

within themselves” (SEMMElhACK et al., 2013, p. 121). Regardless of time and space, or historical and cultural context, Lois is a fine example of the quintessential Gaskell protagonist.

## References

DICKENS, Charles. Letters, vol. 6 (1850–52). In: HOUSE, Madeline; STOREY, Graham; TILLOTSON, Kathleen (Ed.). *The Letters of Charles Dickens*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

EASLEY, Alexis. Making a debut – Part I – Victorian women writers’ careers. In: PETERSON, Linda (Ed.) *The Cambridge Companion to Victorian Women’s Writing*. Cambridge: CUP, 2015.

GASKELL, Elizabeth. “Lois the Witch”. In: DICKENS, Charles (Cond.). *All the year Round*, v.1-2, 1859-60. Google/University of California at Santa Cruz, 2018. Available at: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106005756462&view=1up&seq=1> Accessed on: 5 May 2021.

HAMILTON, Susan. Gaskell then and now. In: MATUS, Jill. *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*. Cambridge: CUP, 2007.

MASSON, David. “Mrs Gaskell,” [obituary] *Macmillan’s Magazine*, 13, p. 154, Dec. 1865. Available at: [https://scholar.google.com.br/scholar?q=Macmillan%E2%80%99s+Magazine,+13,+p.+154,+Dec.+1865&hl=en&as\\_sdt=0&as\\_vis=1&oi=scholart](https://scholar.google.com.br/scholar?q=Macmillan%E2%80%99s+Magazine,+13,+p.+154,+Dec.+1865&hl=en&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart). Accessed on: 21 May 2021.

McMANUS, E. J. Law and Liberty in Early New England. *National Criminal Justice Reference Service*. NCJ Number 147548. 1993. Available at: <https://www.ojp.gov/ncjrs/virtual-library/abstracts/law-and-liberty-early-new-england> Accessed on: 22 May 2021.

NEVINS, Winfield. *Witchcraft in Salem Village in 1692: Together with Some Account of Other Witchcraft Prosecutions in New England and Elsewhere*. Salem: North Shore Publishing, 1892. Available at: [https://books.google.com.br/books/about/Witchcraft\\_in\\_Salem\\_Village\\_in\\_1692.html?id=chmfudYpWd8C&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Witchcraft_in_Salem_Village_in_1692.html?id=chmfudYpWd8C&redir_esc=y). Accessed on: 6 May 2021.

OLIPHANT, Margaret; LINTON, Lynn; ALEXANDER, Annie; MACQUOID, Katherine; PARR, Louisa; MARSHALL, Emma; YONGE, Charlotte; SERGEANT,

Adeline; LYALL, Edna. *Women Novelists of Queen Victoria's Reign: A book of appreciations*. London: Hurst & Blackett, 1897 [Project Gutenberg, 2020]. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/36641/36641-h/36641-h.htm#page249>. Accessed on: 4 May 2021.

OLIPHANT, Margaret. The Old Saloon: The Literature of the Last Fifty Years. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 151, p. 758, Jun. 1887. Available at: [https://scholar.google.com.br/scholar?q=Edinburgh+Magazine,+151,+p.+758,+Jun.+1887&hl=en&as\\_sdt=0&as\\_vis=1&oi=scholart](https://scholar.google.com.br/scholar?q=Edinburgh+Magazine,+151,+p.+758,+Jun.+1887&hl=en&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart). Accessed on: 5 May 2021.

ROSEFIELD, Hannah. The Unjustly Overlooked Victorian Novelist Elizabeth Gaskell. *The New Yorker*. September 5, 2018. Available at: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-unjustly-overlooked-victorian-novelist-elizabeth-gaskell>. Accessed on: 5 May 2021.

SCHNEIDER, Ralf. Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style*, v. 35, n. 4, pp. 607-639, 2001.

SEMMEHACK, Diana; ENDE, Larry; HAZELL, Clive. *Group Therapy for Adults with Severe Mental Illness*. Adapting the Tavistock Method. New York: Routledge, 2013.

SHATTOCK, Joanne. Becoming a professional writer. In: PETERSON, Linda (Ed.) *The Cambridge Companion to Victorian Women's Writing*. Cambridge: CUP, 2015.

## 02. *Jude The Obscure* and darwinism

Sophia Celina Diesel<sup>1</sup>

*Jude the Obscure* is Thomas Hardy's last novel, published in England in book form in 1895, involved in polemics and accusations of sensationalism. It is a novel not commonly associated with the presence of Darwinian found in the works of Hardy, unlike other works by the author, which display imagery more easily associated with the admiration he had for the naturalist who first published his theory of natural selection in 1859. Nonetheless, *Jude* was chosen for this discussion because it allows relevant reflections about Hardy and the rearranging of ideas regarding the place of humanity in nature and history that came right after Darwin.

Since its first appearance in instalments in 1894, *Jude the Obscure* has been considered for decades, by many readers and a good part of the press, the greatest expression of Thomas Hardy's pessimism. Before that, Hardy's sensationalist vein had been famously pointed in *Tess of the d'Urbervilles*, for which the author was accused of calling attention to himself to sell books with polemics involving sex and attacks on religion. In *Jude*, the pessimism relates to the hostile treatment of the characters, the tragic ending, and again the criticism towards religion and the educational system of the period: they undermine characters' dreams and every possibility of improvement on their part, making them feel empty and deserted. Yet *Jude* cannot be reduced to such superficial reading. Looking for more than gratuitous pessimism, it is possible to identify in this novel that feeling that makes Hardy still worth reading after so many years, which validates life and provides comfort despite the apparent purposelessness of the daily struggle to live.

*Jude* is not merely Hardy raising his fist against God, as suggested by critic Edmund Gosse (1979, p. 280) or the press, but the result of

---

1 Doutora em Estudos de Literatura pelo PPG Letras UFRGS.

his reflections over some of the major discussions of his time, involving Charles Darwin's breakthrough theory on the evolution of the species and his reevaluation of the meanings of life. Darwin presented a world very different from that created in seven days, where life develops slowly in an environment of constant competition, where the line that separates living and dying is extremely thin and random. Humanity was part of that environment, not superior to it, and so the divine logic of intelligent design through which we used to interpret the natural mechanisms made less and less sense (BEER, 2009).

Charles Darwin didn't write fiction, he didn't write philosophy, he wrote on biology, as straightforwardly as he could — or as much as the nineteenth century scientific jargon allowed him. Since youth, he was concerned with the development of life throughout the centuries on Earth, with how species emerged and changed, which he quickly noticed did not match the religious model of individual creation and static succession of generations. By observing nature in its details, the continuous fight of each being to survive, to adapt and to perpetuate the species, Darwin could not conform with the natural theological views that explained suffering as an exclusive human condition; that we humans were the only ones who felt pain because we were the only ones who could understand our trials and profit from the supposed moral lessons learnt from them. He saw pain and death as part of the circle of life, present in the routine of every sentient creature who did not take part in the adoration of any divinity (LEVINE, 2009). And those creatures were not only animals, but also humans like small children or the people from the diverse distant tribes Darwin himself met in his five-year world excursion on board of the *Beagle* when he was younger.

Although mostly focused on the biological aspects of his research, Darwin ended up influencing every possible field of study because, by looking for the origins of life, he raised questions over the idea of divine purpose and the creation of the world, and introduced a whole new understanding of life through his theory of natural selection. According to it, humanity was not the centre of a divine plan but the result of evolution just like every other living being, subjected to the same laws of survival that did

not owe anything to the human sense of self-importance. Darwin's premise was simple: based on Thomas Malthus's model on the increase of population in relation to the natural resources, he affirmed "as more individuals are produced than can possibly survive, there must in every case be a struggle for existence, either one individual with another of the same species, or with the individuals of distinct species, or with the physical conditions of life" (DARWIN, 2008, p. 51). Only the most adaptable survive and multiply into the next generation. It was called natural selection because according to Darwin, adaptability was the result of being naturally able to overcome life's challenges, physically and mentally speaking, going completely against a divine scale of importance with humans on the top and the other forms of life happily serving our whims and needs. Supported by the latest advances on fields like botany and geology, such as the works of Charles Lyell, Darwin affirmed that species were not individually created, but developed like ramifications in a tree along the millions of years, and, therefore, every being was connected, in different degrees, through common ancestors, including the very successful humankind.

When *Jude the Obscure* was written, Thomas Hardy was particularly upset with the criticism he suffered for *Tess of the d'Urbervilles* and thought the moralistic values of his times were hypocritical and distorted, based on this human egocentrism that did not match the new views brought by Darwin and some of his most famous supporters, like Thomas Henry Huxley (MILLGATE, 2006). Hardy found in the contemporary natural science a form to endorse a perspective that was free from the misguided human selfishness that, according to him, prevented more rational views of life and the world. For Hardy, religion was an outdated ideal, a hindrance to human intellectual development, as much as many of the folkloric legends and superstitions that still permeated people's imagination. It promoted prejudice and blinded us from seeing each other's real needs, from seeing the simple things that made life worthwhile (HARDY, 1989). Much of this can be seen in *Jude* if we think of the contemporary scientific background in which Thomas Hardy lived, as well as the things he was interested in and the things he wrote about inside and outside his fiction.

## *Jude the Obscure*

Jude Fawley is a poor boy, a burden to his old aunt, Drusilla, with whom he lives in the sad and poor hamlet of Marygreen since the death of his parents. He soon learns from his aunt that he comes from a *cursed* family, that there is something wrong about the family blood that leads to tragedy; that the fates of the previous generation will always haunt him and his cousin Suzanna. Both sides of the family were marked by separations and death, and so Jude must stay as far as he can from marriage. But Jude does not want to have choices made for him, he wants to be able to choose his destiny and be free from those superstitions, as well as from those people and that place that seem so indifferent to him and his happiness. He sees in the figure of his teacher, Phillotson, who is leaving town a chance to escape that reality and rise socially. Despite his lack of resources and support, he decides he will follow the teacher's steps and become a scholar at the university of the neighbouring city of Christminster.

Trusting his abilities to find his own way seems at first very much in accord with Darwin's natural selection: abandoning the idea of written destiny and that everything matches some kind of (divine, moral) purpose or logic, and embracing the freedom of testing one's limits to determine one's own rules. Yet, what at first seems to be a world guided by complete randomness is in fact a world guided by competition where the environment and the relations among species (and the members of the same species) impose the greatest challenges. One's efforts will always compete with others' efforts and the availability of resources, so concepts of worthiness or honesty of heart do not grant anything.

The hardest part for Darwin's early readers was to understand how humanity fit into that model of natural selection; how our fight for survival worked in our social environment, which seems to be so much more complicated than the natural. Jude and Sue are permanently trying to understand that too. They never know how much in control of their choices they are because they cannot control the outcome of their choices, and that gives them the permanent idea that, although they wish to be free, there must exist some sort of superior power controlling what happens to them, being

it God or anything else. What natural selection implies here, if we look at it with Darwin's eyes, is that the lack of divine control does not mean human control. On the contrary, recognizing the position of humanity as another struggling species leaves us in a very uncomfortable position where we have very little control over the world around us and even over our own selves, since, as Darwin teaches us, our character, tastes and desires can be also partially inherited from previous generations (DARWIN, 2008). He says the success of a species depends on its members acting according to the way which works best for the preservation of the whole species; survival, in the end, is not about individual will.

There is a clear conflict in *Jude* between what characters want and what they are able to do, both in terms of their social limitations (society denies them things like education and social ascendance because Jude is poor, because Sue is a woman) and their natural limitations to fit into that very environment that produced them. Sexuality is one of the biggest problems faced by Jude and Sue because it represents the baseness of primary instincts, the animal part of the human self that must be denied or controlled in order to allow reason to rule. Although highlighted by Darwin as an essential part of the fight for survival, sexuality ends up being the ruin of both, perhaps because they despise it so much. For Jude, things are more physical; he feels that every time he has his future ahead of him, he is pulled back by women and the other weaknesses expected from people from the lower classes like him, such as drinking and fighting. For Sue, the psychological conflict is greater: although she seems to be completely free from sexual impulses, much influenced by the way women are limited by their gender, she cannot escape being granted with children and the "enslavement to forms" (HARDY, 2002, p. 388) she fears so much. Sue sees her gender as the limiting element that forbids her access to her potential as a human being. She feels intellectually equal to men, but is always treated differently. On the other hand, we have Arabella, Jude's first (and last) wife, who deals with her sexuality in a very different way. She uses it to guarantee her survival the best way she can, considering her limited conditions and education. She plays with her power of seduction, does not think philosophically about any of it, and in terms of individual selection is very

successful, being the less psychologically damaged of the main characters in the end (WIDDOWSON, 2007).

Every one of those characters is, in their way, a result of their environment, from the most to the least successful. But the reader of *Jude* cannot help wondering over the significance of having the vulgar Arabella as a winner. Here, Hardy plays with a very common feeling raised by the evolutionary theories at the end of the nineteenth century: the fears that the same way humanity had evolved that far, it can also devolve if wrong turns were taken (CAREY, 1992). The ghost of degeneration permeated the new responsibility humankind felt for its own destiny, provoking the appearance of many suggestions about what could be done to avoid it. From practical methods like restraining marriages and the use of contraceptives, to more aggressive ones that literally entailed selecting the “best” citizens according to their race, faith and so on (which escalated to the Nazi movement in the twentieth century), much of the European intelligentsia of the period seemed determined to find a way to prevent the world from becoming full of citizens considered by them lesser than others (RICHTER, 2011). It was inevitable that Darwin’s introduction to our animal origins would allow many interpretations of it and several actions along the decades that today we feel ashamed of, but that he had no control over. Darwin stayed as far as he could from such polemics and never supported any harsh form of population control, but admitted that at the rate it was growing, overpopulation might become a problem in the future (DAWSON, 2007).

Arabella herself seems to be aware of existing contraceptive methods, like Dr Vilbert’s “female pills” (HARDY, 2002, p. 22), and feels comfortable to decide when having children is convenient to her or not. Hardy, as many of his contemporaries, had his thoughts on the apparent spread of vulgarity in large cities like London, but, supported by his Darwinian studies, was able to judge people like Arabella and Sue according to their personal merits, even when they come from the same social background. As a novelist, Hardy shared with Darwin the taste for detail; he saw value in each struggling member of the whole, and could never dismiss someone like Jude, for instance, who was poor and came from a humble country family like himself, as irrelevant or less human than his social superiors.

Darwin highlights that, although species must work in groups, the change starts with the individual; it is the individual with the slightest advantage over others that overcomes life's challenges and introduces variations that help the species to continue evolving (DARWIN, 2008). In nature, physical characteristics related to strength, body size and proportions, colouring, appearance, and more, as well as intellectual capacity, vary among individuals of the same species. Slight variations are always randomly emerging and can be preserved if proved profitable for that species or discarded if not. Through this light, Jude and Sue, with their odd behaviour and thoughts, can be seen as pioneers, the igniters of changes that would perhaps bring more equality for people in the future. But changes take place slowly, and the first ones to present them, especially if too evident (like albinos in a species that depends on good camouflage) can be rejected from the group; they can be considered anomalies. Useless or harmful traits disappear in time or become recessive, as those individuals tend to procreate less, but the difference between profitable and unprofitable variations and the future of that species depend on the demands of the environment, the times, the relations. So only time can tell what is useful and what is not.

In the novel, Hardy does not feel responsible to confirm aunt Drusilla's fears regarding the offspring of the two *curse*d cousins, as much as he does not feel it about Jude's son with Arabella, and so the children are as unpredictable as they can be. Interestingly, while the son of the virile Jude and the fleshy Arabella shows himself feeble and unwilling to live, the offspring of the nervous, sexually tense couple Jude and Sue seems healthy enough (BOUMELHA, 2000), showing that children do not simply reflect parents but are a much more complex blend of their ancestor family lineages. Even if there were something wrong about the family blood, varieties are not automatically incorporated by the following generation: they are random, they may skip generations and appear again, and so on.

Aunt Drusilla's superstitions gain scientific outlines when we think of Darwin's own fears regarding what he called interbreeding (DARWIN, 2008). He himself was married to his cousin and spent many years studying the gains and the losses of breeding between close relations with his

domestic plants and pet pigeons (BERRA, 2019). Interbreeding was commonly used in domestic pollination and animal husbandry with the intention to retain the most desirable traits according to the wishes of the breeder and their commercial value. But Darwin warned that if repeatedly done, this kind of artificial selection injured diversity and consequently adaptability because hidden undesirable traits were retained as well. Nonetheless, it is always difficult to pinpoint how close is too close for each species and, as far as human relationships go, there was not actually any law or concrete argument that prevented cousins from being married in Victorian England. Darwin recognized that only an accurate population census could tell if there were negative consequences about marrying a relative (DARWIN, 2004). Overall, in the novel, there is nothing that confirms that the poor children, in their short lives and horrible deaths, were more than random victims of the fierce natural competition.

### **A Search for Meaning**

The fight for survival in human terms is also a search for happiness, for fulfilment. It is much more than granting food and shelter — it involves satisfying our emotional needs as well. Jude thinks his happiness is in the city of Christminster, in becoming a scholar at the university and then a deacon of the Anglican Church, something that is practically impossible for someone like him, who barely has access to school. But he invests on this dream as the only thing he has in order to escape that cruel reality in which he lives, much associated in his mind with the injustice he identifies in nature. He believes the union of religion and education represents everything that is good and noble, that the knowledge that goes on among the walls of Christminster are superior to mundane suffering and ignorance. But what, in the hands of another author, could become an exquisite example of a *bildungsroman*, with the main character coming from nothing and then reaching much further than anybody ever imagined, in the hands of Thomas Hardy, only amounts to sheer disappointment. Jude not only never attains what he wants, but he eventually outgrows the idea that what comes from Christminster is good, as he starts questioning the sources of power

and their integrity, and so loses that beacon of hope he nurtured for many years. The problem is that when he realizes that perhaps what he really wanted was Sue's love instead of the social ascension he now recognizes was his real aim, nothing is within his reach anymore. The novel is a succession of lost prizes; it seems the circumstances, like the natural environment, are always one step ahead of him.

When we look at Jude's way of reading life through a Darwinian perspective it seems impossible for him to attain anything because he tends to permanently dismiss reality for illusions. Jude is always trying to understand things in a way to benefit him: he idealizes Sue, he idealizes Christminster. In the frustrating case of the languages, even after realizing that Latin and Greek did not work the way he imagined, that there was not a law of transmutation from one language to another, his lack of orientation keeps him worshipping the dead languages as his passport to a better life. One day, when he meets the Christminster undergraduates who do not understand one word of Latin, he sees that they are there because of money and influence. Jude's apparent slow capacity to see through his illusions injures his fight for survival and spoils his search for fulfilment and meaning. In Darwin, surviving is a matter of seeing life's demands as they actually are, and drawing the best strategies according to specific demands. One must be able to respond quickly and effectively to problems because second chances are rare.

The discussion on happiness around *Jude* comes from Darwin's own words in *The Origin of Species* when the naturalist says that despite the cruel aspects of the fight for survival, the *happiest* are in advantage: "When we reflect on this struggle, we may console ourselves with the full belief, that the war of nature is not incessant, that no fear is felt, that death is generally prompt, and that the vigorous, the healthy, and the happy survive and multiply" (DARWIN, 2008, p. 62). Darwin denied that happiness was the prevailing state of human and animals affairs as natural theologians affirmed, and said pain was part of the life of all of them. When he says that the happy survive, he means that sentient beings who are comfortable, who are not in pain, who are not in suffering, tend to perform their natural roles better

than otherwise, contributing for the survival of the species (DARWIN, 1958).

In human terms, a state of happiness or fulfilment, is not only a matter of physical comfort, but is historically related with the meanings we attribute to life, our relation with God, with good and evil, and all the things we cannot explain. After Darwin, the great question was whether life was still meaningful even when the existence of God was being questioned (LEVINE, 2009). It is not a matter of defining here what happiness is, but of looking at this novel with this great turmoil in mind to reflect over what is wrong with Jude's dreaming, why he cannot overcome his childhood innocence and fears, and learn from his mistakes when there is still time. Both Darwin and Hardy had great attachment to details, to the individual fighting against circumstances, but saw no privilege for the human, no prize for human intelligence or intentions. Both valued the attachment to nature and the notion that life is beautiful exactly because it is not perfect, nor eternal, and that the human is only one tiny part of the whole. Fulfilment has little to do with having things our way, with imposition; rather, it is about accepting that the universe does not unfold according to human notions of justice and that good intentions are not rewarded.

And it is not that Jude does not learn anything along his journey. He does. And instead of rejecting when he is rejected, or degrading others when he feels degraded, he chooses to welcome, as when he welcomes Little Father Time. At one point, Jude notices that the path of education and religion he chose in opposition to the world of nature is just as cruel, that the rules are not so different after all. He and Sue then try to embrace an altruistic perspective in which everyone cares for each other, reinforcing the importance of mutual support instead of caring only about themselves. Their attitude brings back Hardy's study on the Positivism of Auguste Comte, who claimed that communities ruled by sympathy are humanity's greatest strength to deal with the absence of a ruling divinity (COMTE, 2009). The concept aligned with Darwin's premise that we humans are able to form the strongest communities because we are the only animals conscious of past and future, who can weigh our decisions regarding not only our own welfare but the welfare of those who surround us, too (DARWIN, 2004). It

is a feeling that shows an optimistic Thomas Hardy who saw, in the theory of natural selection, a change of perspective based on the search for balance where every being becomes equally important, and we, as the most intelligent beings in it, are aware of that and become more responsible towards others, towards the planet. Unfortunately, all this optimism in the novel is checked when the family is destroyed by the horrible deaths of the children. The macabre pun in the misspelled note left by Little Father Time, “done because we are too menny” (HARDY, 2002, p. 325), hints not only to the number of mouths to fill in the broken family, but also to the problem of being a man, a human.

The drawback about being human is exactly the capacity to feel for everyone, which increases suffering and might interfere in the will to fight for life. Jude and Sue’s sensibility ends up being the destruction for both, who cannot reconcile with nature’s law of “mutual butchery!” (HARDY, 2002, p. 296). But it is also the key to understand what made, in Hardy’s opinion, some people worthier than others of the privileged position held by humanity in the evolutionary scale. According to Richardson (2009), Hardy read Darwin well when he understood that the naturalist wished to demonstrate continuity between animal species, between animals and humans, that we are all both, connected and interdependent. Humans stand as the most evolved members of the animal family and as the species that developed the highest level of intelligence so far, allowing us to understand that we are not as different nor as important in relation to others as we thought, and that we are responsible for our actions because we understand their causes and (possible) consequences, while other animals do not. This is why Darwin defines humans as moral beings, able to make moral choices. For Hardy, it meant that the Golden Rule, that same Golden Rule said by Jesus that we must treat others as we would like to be treated, includes animals, plants, and nature in general. So when we look at Jude Fawley, that “weakness of character” (HARDY, 2002, p. 11) the narrator claim he has which makes him suffer so much for everyone is actually a sign that he can naturally see beyond the hypocrisy of social rules of class and gender, of Victorian moralism, of Christminster and all those sources of power of his times, since he was that poor boy that cried at the sight of cut trees.

Jude does not fit into his environment in a way because he sees too much of it, in a real broad perspective, instead of a simple, truly individualist one such as we have with Arabella or even Phillotson. Most of the times when Jude seems to be a slow learner, he is actually being true to himself. Sympathy, as Hardy's friend Leslie Stephen defines it, is the capacity to put yourself in other's shoes (STEPHEN, 2019), and for Darwin, it shows a very refined, evolved mind. Apparently, Sue seems to know all of this from the beginning: she rejects from the beginning the religion Jude learns to reject, she rejects the "artificial system of things" (HARDY, 2002, p. 209) of society before Jude does, she also feels for the weak, as she repeatedly shows for the rabbit, her pigeons, her children. But her position as a woman makes standing against those social conventions much more difficult for her than it is for him, so Sue's rebellion is more easily interpreted as nonsense than his.

## **Conclusion**

Darwin's natural selection changed the way we see many aspects of life, but it is not a quick process, especially when changes of perspective mess with the human vanity of being the centre of the world. Sometimes they seem to be almost as slow as the evolutionary changes themselves, but they happen, as we can notice if we compare how Victorians understood the importance of the interrelatedness of life and the way we do in the twenty-first century. The way we understand the world is difficult to alter because it is imprinted even in our anthropocentric language. Darwin struggled with the English language to express a world where life is self-propelled using sentences that always ask for an agent, even in the passive voice (BEER, 2209). It is something we do without realizing: every action, every movement of the world always seems to be done by something or someone. This common sense of always expecting an agent leads Jude and Sue to the assumption that rejecting God must necessarily involve His substitution for someone else, nature in their case, as if nature could be a conscious entity, a truer and more comprehensive ruler. The mistake makes them feel betrayed by that same cruelty they both felt since they were young, since Jude learned that "what is good for God's birds is not

good for God's gardener" (HARDY, 2002, p. 10), the injustice that there are no seeds for everyone, that not all survive.

There is no way to soften the cruel logic of nature because nature is not a conscious entity to regard human justice or to pity those who see and feel all the pain entailed in the daily struggle. Jude becomes cynical in the end. By the death of the children, he quotes Agamemnon's lines: "Nothing can be done [...] Things are as they are, and will be brought to their destined issue" (HARDY, 2002, p. 328). Sue hides in ignorance and abides to a religious fervour she never had, a "fanatic prostitution" (HARDY, 2002, p. 349) pointed by Jude, in the attempt to escape from her suffering. But their eyes are already open and so it is difficult to believe that they can be shut again. And, as Sue suggests earlier, their revolt stays, and, in the future, more people will feel like they do and so things will change.

The idea of evolution in Darwin didn't aim to demonstrate perfection, but the permanent search for overall balance: some species stay and evolve, others decline, become extinct, and this is how life continues. For Thomas Henry Huxley, the ironic part of humanity developing such a high level of intelligence was that we were finally able to understand how our own existence was not as central, nor as imperative as we thought; that our pride is touched by the acknowledgement that we came from the same ancestors as apes and our destiny is defined by the same rules (HUXLEY, 1863). Thomas Hardy feared that the future for the human race was to reach a level of awareness that the obvious outcome would be to reject existence entirely, to stop seeing reasons to fight for our existence, like Little Father Time does in the novel. But even the philosopher Arthur Schopenhauer, whom Hardy was reading at the time, affirmed that endurance was more rational than giving life up; that death did not solve the problem of human endless wish for fulfilment, only the individual appearance of it (SCHOPENHAUER, 2010). It helped support Hardy's hope that sympathy was the best way to fight the oppression of the environment, and that understanding what truly mattered, like Jude and Sue do, was what made life meaningful.

*Jude the Obscure* is a novel that allows a number of discussions considering everything that Darwin's theory contributed in all areas of knowledge, from biology to philosophy and more. It is very difficult to develop

an argument without choosing one or another branch of thought developed after him, because he essentially originated everything we understand about modern science and culture. But although he seems so internalized in our times, it is important to remember how many of the same concerns that drove Darwin to look for different answers to some of the greatest questions of humanity are still relevant today. Questions regarding suffering, morality, power, the value of life, are not solved problems of our society, but, on the contrary, they need to be constantly reflected upon. For the discussion to continue alive, it is imperative to keep reading Darwin and to reflect over his words, otherwise we tend to jump into misguided assumptions, something that happens easily when we remember names like his only by fame and reputation but do not read them anymore.

## References

BEER, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University, 2009.

BERRA, Tim M.; ALVAREZ, Gonzalo; CEBALLOS, Francisco C. Darwin was right: inbreeding depression on male fertility in the Darwin family. *Biological Journal of the Linnean Society*. Vol. 114, Issue 2, Feb 2015. Wiley Online Library. Available at: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/bij.12433>. Accessed on: 05 Feb. 2020.

BOUMELHA, Penny (Ed.). *Jude the Obscure: Contemporary Critical Essays*. London: Palgrave Macmillan, 2000.

CAREY, John. *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880 – 1939*. London: Faber and Faber, 1992.

COMTE, Auguste. *A General View of Positivism*. Cambridge: Cambridge University, 1865. E-book 2009.

DARWIN, Charles. *On the Origin of Species: By Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859). BEER, Gillian (Ed.). Oxford: Oxford University, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Autobiography of Charles Darwin: 1809-1882*. BARLOW, Nora (Ed.) New York: Norton, 1958.

\_\_\_\_\_. *The Descent of Man: And Selection in Relation to Sex* (1871). MOORE, James; DESMOND, Adrian (Eds.). London: Penguin, 2004.

DAWSON, Gowan. *Darwin, Literature and Victorian Respectability*. Cambridge: Cambridge University, 2007.

GOSSE, Edmund. *Cosmopolis* January 1896, i, 60–9. In: COX, R. G. (Ed). *Thomas Hardy: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1979. p. 274-281.

HARDY, Thomas. *Jude the Obscure* (1895). INGHAM, Patricia (Ed.). Oxford: Oxford University, 2002.

\_\_\_\_\_. *Life and Work of Thomas Hardy*. MILLGATE, Michael (Ed.). London: Macmillan, 1989.

HUXLEY, Thomas Henry. *Evidence as to Man's Place in Nature*. Cambridge: Cambridge University, 1863. E-book 2009.

LEVINE, George. Hardy and Darwin: An Enchanting Handy? In: WILSON, Keith (Ed.). *A Companion to Thomas Hardy*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. p. 36-53.

MILLGATE, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford: Oxford University, 2006. E-book.

RICHARDSON, Angelique. Hardy and the Place of Culture. In: WILSON, Keith (Ed.). *A Companion to Thomas Hardy*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. p. 54-70.

RICHTER, Virginia. *Literature after Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859-1939*. London: Palgrave Macmillan, 2011. E-book.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation* (1819). Vol. 1. NORMAN, Judith; WELCHMAN, Alistar; JANAWAY, Christopher (Eds.). Cambridge: Cambridge University, 2010. E-book.

STEPHEN, Leslie. Ethics and the Struggle for Existence. *Contemporary Review*, August 1893. *The Huxley File*. C. Blinderman; D. Joyce. Clark University. Available at: <https://mathcs.clarku.edu/huxley/comm/misc/Stephen.html>. Accessed on: 05 Nov. 2019.

WIDDOWSON, Peter. *Thomas Hardy*. Tavistock: Northcote, 2007.

### 03. O povo no abismo: uma exploração do lado escuro da prosperidade londrina

Ícaro Carvalho<sup>1</sup>

Antônio Marco Vieira Sanseverino<sup>2</sup>

Em *The People of the Abyss* (publicado originalmente em 1903), Jack London discorre, em uma narrativa de imersão do próprio autor, sobre as mazelas da *working class*<sup>3</sup> londrina e as suas batalhas diárias para conseguir não apenas alimento, mas também um local para dormir. Aproveitando-nos do título com a palavra “Abismo” (do inglês *Abyss*), pretendemos aproximar e melhor compreender esses abismos sociais existentes na sociedade britânica durante a virada para o século XX, especialmente na vida dos habitantes do *East End*<sup>4</sup> londrino. O contraste apresentado por Jack London culmina na cena em que os sem-teto londrinos passam a dormir no St. James Park em Londres, logo à frente do Palácio de Buckingham, um dos mais imponentes da aristocracia britânica.

Jack London, batizado John Griffith Chaney, foi um renomado escritor e jornalista estadunidense que nasceu e residiu boa parte de sua vida na chamada *Bay Area*.<sup>5</sup> Tem nos seus *O chamado selvagem* (2015a, publicado em 1903), *O lobo do mar* (2015b, publicado em 1904) e *Caninos brancos* (2012, publicado em 1906) as obras de maior destaque e repercussão para

---

1 Professor Assistente na Universidade da Califórnia em Los Angeles.

2 Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

3 *Working class* é o termo em língua inglesa para referenciar as classes trabalhadoras britânicas e irlandesas que encontravam sustento em grandes fábricas.

4 Refere-se aos bairros como Whitechapel, do lado leste londrino, que London visitou para efetuar sua pesquisa.

5 Populosa região situada no estado da Califórnia, Estados Unidos, que se desenvolve ao redor da Baía de São Francisco. Possui grandes cidades como São Francisco, Oakland, San Jose e Berkeley e também a Golden Gate Bridge como cartão-postal.

os leitores brasileiros, tendo inclusive versões traduzidas por Monteiro Lobato. A mesma fama não parece ter se abatido sobre o livro aqui analisado, *The People of the Abyss*, já que, ao consultarmos o repositório da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),<sup>6</sup> constatamos que há apenas um trabalho desenvolvido sobre a obra. O trabalho é um escrito de conclusão do curso de jornalismo, publicado em 2006 por Carlos Augusto Hentges de Souza. Com exceção a este, há ainda, no mesmo portal, alguns poucos trabalhos que citam a obra de London como um marco, mas não se detêm a analisá-la, valendo-se dela como preceito para os escritos de George Orwell, *Na pior em Paris e Londres* (2006, publicada originalmente em 1933) ou para análises sobre métodos de jornalismo e até cinematográficos. Entre essas obras, cabe destacar a dissertação de mestrado intitulada *Jack London: uma precoce prática etnográfica em O povo do abismo e O cruzeiro do Snark* (2015), de autoria do pesquisador Marcos Mantovani, afiliado à época à Universidade de Caxias do Sul (UCS), em que novamente a análise que se dá é de cunho jornalístico.

A narrativa de *The People of the Abyss*, escrita por London em 1902 e publicada no ano seguinte, cobre meses de vida na então capital do maior império do mundo e mostra que a *Belle Époque* não atingia as camadas mais desprivilegiadas da sociedade, ou, como o autor mesmo diz, o Abismo. Jack London descreve, em tom de denúncia e biografia, seus dias disfarçado de membro da pobre classe trabalhadora inglesa, narrando desde seus desafios e temores até as estruturas físicas das pessoas e de suas habitações, cujas existências parecem ter sido esquecidas pelo restante da sociedade londrina. O livro visou acima de tudo, ao que a pesquisa indicou, denunciar as condições de trabalho aplicadas às classes mais baixas da Inglaterra. Também por entender que a história contada até aqui seja incapaz de abarcar a voz das periferias inglesas, analisamos o livro de London no intuito de exemplificar como moradores de Londres sofriam com a opressão oriunda de camadas mais favorecidas. Ao selecionar tal evento histórico a aparecer aqui, ao invés de outro qualquer, estamos mostrando quais momentos pensamos serem definidores para que os dois Abismos existam na

---

6 Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

virada do século XIX para o XX, como a revolução industrial ou os costumes vitorianos.

### **Descida ao distante Abismo**

Jack London usa letra maiúscula em todas as vezes que se refere ao termo “*Abyss*”. Em Londres, haveria *O Abismo*, em que o americano entrou por opção própria e do qual fez o centro de sua narrativa. Esse Abismo possuía nome e sobrenome: *East End*, e estava localizado na zona leste de Londres, bem distante das casas do parlamento, do Palácio de Buckingham, do Hyde Park e dos olhos da Scotland Yard. Talvez de forma não surpreendente, o *East End* hoje em dia é refúgio de artistas e boêmios que aproveitam a importante cena noturna instaurada em Shoreditch. Por mais que o Abismo não exista hoje na mesma condição daquela vivenciada por London, é importante ressaltar que os arredores de Whitechapel formam o berço para uma população de imigrantes, principalmente árabes, ocasionando na existência de uma clara distinção social e racial entre os dois lados de Londres: oeste majoritariamente europeu e rico e leste ocupado por pessoas ainda em situações não tão vantajosas financeiramente.

À época da escrita de *The People of the Abyss*, a atuação do Estado se mostrava negligente nas ruas que abrigavam grande parte da prostituição (Rule, 2010), da *working class* e dos crimes hediondos da cidade. Não é de se surpreender que o infame Jack, o Estripador, tenha atuado justamente no *East End* e que todas as suas vítimas estivessem inseridas em Whitechapel. A ineficiência da Scotland Yard em encontrar o assassino de cinco vítimas se deu muito mais por conta da localização geográfica e, por consequência, da baixa atuação policial no bairro, do que pelas artimanhas ou pela perspicácia de Jack. As classes do *East End* pareciam fadadas ao esquecimento tanto dos órgãos públicos, quanto do *West End*, que preferiram continuar por ignorar a existência justamente daqueles que representavam a força bruta para mover a máquina industrial inglesa.

Esses bairros nos quais os Abismos estavam localizados eram tão distantes do centro da cidade que a classe média sequer os via, uma vez que, em seu dia a dia, a existência de tal camada passava despercebida por

cidadãos britânicos que se moviam pelos bairros do oeste ou pela *City*. Essas localidades eram necessárias para abrigar os trabalhadores e manter a lógica de mercado, mas isso não significa que a burguesia deveria vê-los — pelo contrário, pareciam ser invisíveis aos moradores de Chelsea, Hyde Park ou Knightsbridge.<sup>7</sup> Valendo-se do texto de apoio, Engels chama essa opressão de “assassinato social” (Engels, 2010) que, basicamente, remete às mortes indiretas causadas por essa dominação. Engels diz:

Muito mais numerosas foram as mortes causadas indiretamente pela fome, porque a sistemática falta de alimentação provoca doenças mortais: as vítimas viam-se tão enfraquecidas que enfermidades que, em outras circunstâncias, poderiam evoluir favoravelmente, nesses casos determinaram a gravidade que levou à morte. A isso chamam os operários ingleses de assassinato social e acusam nossa sociedade de praticá-lo continuamente. Estarão errados? (Engels, 2010, p. 69, grifo do autor).

E essa mesma ideia de que os Abismos são de fato capazes de assassinar seus habitantes também está presente no livro de Jack London, como podemos ver em:

É incontestável que as crianças cresçam e se tornem adultos estragados, sem virilidade ou resistência, uma raça apática, de peito estreito e apático, que se desmancha e desce na bruta luta pela vida com as hordas invasoras do país. [...] Então, somos forçados a concluir que o Abismo é literalmente uma enorme máquina de matar homens, [...] (London, 2008, p. 47).

Distante da Londres que ficou famosa a partir das releituras de *Sir Arthur Conan Doyle*, existia uma cidade muito diferente daquela descrita pelos autores contemporâneos a esse escritor. Nessa Londres, não havia riqueza produzida magicamente no exterior por gerações anteriores e herdadas aos personagens — como o Capitão Wentworth, em *Persuasão* (2018[1817]) de Jane Austen, ou Mr. Rochester, em *Jane Eyre* (2018[1847]) de Charlotte Brontë, por exemplo. No seu *Atlas do romance europeu* (2003), Franco Moretti discorre algumas linhas sobre essa sucessão hereditária de

---

7 A partir dessa perspectiva, seria possível reler a abertura de *Esau e Jacó* (1904), em que Natividade e Piedade sobem o Morro do Castelo para consultar a cabocla. Vale retomar a abertura do romance de Machado de Assis.

riquezas nunca muito bem explicadas, em que as famílias dos cavalheiros ingleses fizeram sua fortuna nas colônias britânicas, mas não sabemos como, onde e muito menos quando esse dinheiro foi capitalizado. Podemos ver em:

[...] a geografia mítica — *pecunia ex machina* — de uma riqueza que não é realmente produzida (nunca se diz nada sobre o trabalho nas colônias), mas magicamente “encontrada” no exterior sempre que um romance precisa. E assim, entre outras coisas, a ligação entre a riqueza da elite e a “multidão de pobres trabalhadores” da Inglaterra contemporânea pode ser facilmente cortada: a elite é absolvida, inocente. O que é maravilhoso saber, para as heroínas que querem casar e ascender a ela — e muito melhor, naturalmente, nas décadas da mais dura luta de classes da história britânica moderna (Moretti,<sup>8</sup> 2003, p. 39).

O impactante parágrafo de Moretti revela um tanto de coisas sobre o protagonismo nas histórias inglesas durante o Período Regencial e a Era Vitoriana. Primeiramente, é muito interessante notar como os autores desse recorte histórico faziam o possível para impor uma neblina — quase londrina — sob o passado de seus personagens para distanciarem-se das constantes lutas de classes, como as retratadas por Friedrich Engels em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (2010). Com esse movimento, os elegantes protagonistas não eram atrelados diretamente às más condições vividas pelas classes trabalhadoras, uma vez que, a princípio, nada teriam em comum com as explorações entre patrões e empregados, já que suas fortunas se acumularam no exterior. Ao que tudo indica, camuflar o passado da riqueza de seus protagonistas foi o suficiente para que as obras viessem a ser bem recebidas pelo público, mas isso revela o tipo de pensamento contido nesse recorte histórico peculiar: explorar as colônias não era malvisto. A história de retornar ao seu lar já foi recontada incontáveis vezes desde a passagem bíblica do filho pródigo (Bíblia, Lucas 15: 11-32) e, aqui, neste caso, podemos adaptá-la ao *Englishman* que sai de sua terra, conquista no exterior e retorna rico às ilhas. Descrito ingenuamente dessa forma não há problemas, mas, aprofundando, notamos como o ato de explorar os escravos na colônia não representava, em nenhum patamar próximo, a exploração dos trabalhadores britânicos. Assim, ao termos esse

---

8 Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos.

herói polido e rico, temos também uma história de fundo de opressão aos seus submissos, que provavelmente trabalhavam em plantações de açúcar sob sistemas escravocratas. No entanto, isso não aparentava ser um problema, já que, ao menos, ao explorar o outro, não estaria explorando a um dos ingleses.

É justamente nesse tipo de história, abarrotada por luxos de origens misteriosas, que os protagonistas da literatura inglesa do Período Vitoriano vivem, transitam e executam as ações da narrativa: em locais muito distantes daqueles retratados por Jack London. Se os autores eram precavidos em não incitar mais diferenças entre pobres e ricos, como nos mostrou Moretti, o mesmo não acontecia quando a questão era a visibilidade das áreas periféricas de Londres. Para pensar nisso, podemos dizer que a Londres de *The People of the Abyss* é uma Londres em que o detetive mais famoso do mundo não ousou pisar. Sherlock Holmes raramente põe seus pés ao leste da capital britânica — ou melhor, ao leste da Regent Street (Moretti, 2003, p. 93) —, contribuindo para que as histórias literárias no *East End* sejam poucas ou nulas. A rua citada, além de ser uma das mais charmosas da capital britânica, com suas curvas por entre prédios milimetricamente iguais dos dois lados, também podia ser vista como uma separação entre as Londres existentes, visto que, conforme Gareth Stedman Jones no seu *Outcast London* (1984), “um imenso golfo geográfico crescera entre ricos e pobres de Londres”. A oeste, estava o *West End* de palácios e heranças infundáveis; já a leste, estava o *East End*, mais precisamente a Whitechapel dos trabalhadores braçais (nem tão) assalariados, local em que os romances não chegavam a descrever.

Apresentamos, para exemplificar essa questão em específico, uma imagem do mapa de Londres de acordo com o Google Maps, em que traçamos uma linha vermelha exatamente em cima da Regent Street, separando a cidade em dois: oeste e leste. Vemos na imagem:<sup>9</sup>

---

9 As imagens contidas neste livro estão de acordo com as determinações do Art. 46, parágrafo III da Lei 9.610 de 1998 sobre direitos autorais do Brasil.

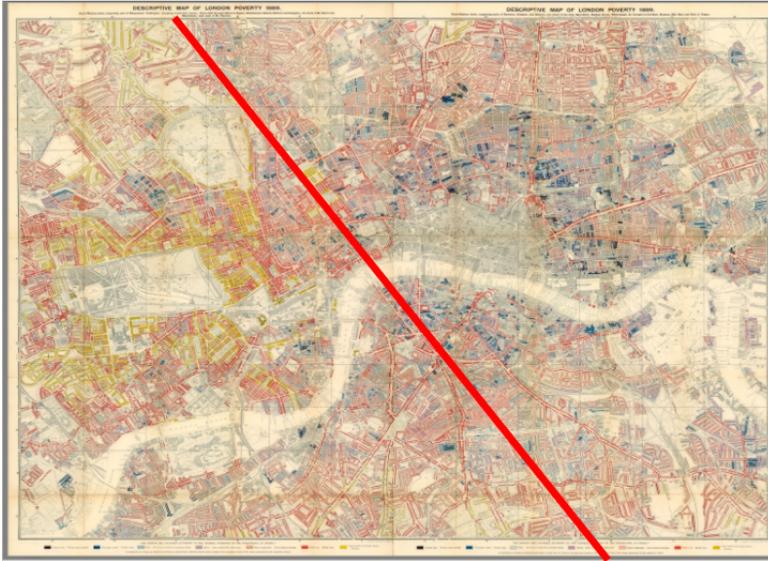
Figura 1: Primeiro mapa da Regent Street



Fonte: Booth, 1902.

A seguir, apresento a mesma linha no mesmo local, mas, ao invés de sobrepôr o mapa atual, agora sobreponho os mapas de Charles Booth em *Life and labour of the people of London* (1902). Debateremos a questão a seguir, mas deixo claro que Booth separou as áreas em dourado como as mais abastadas, as vermelhas como classes medianas e as escuras como as residências das classes menos favorecidas de Londres. A imagem segue:

Figura 2: Segundo mapa de Regent Street



Fonte: Booth, 1902.

A partir dos mapas de Charles Booth, podemos notar como o lado oeste londrino se impõe de forma brutal, a partir de seus dourados, ao *East End*. Concentrando, em sua maioria, apenas prédios comerciais, Charles Booth faz com que a City fique sem cores para seu estudo, mas que sirva como um bom termômetro entre *West End* e *East End*, tal qual a Regent Street. Enquanto os arredores do Hyde Park são iluminados pelo ouro da tinta de Booth, heranças mantidas até os dias de hoje, a Whitechapel Road se bifurca num vermelho que direciona diretamente às áreas mais azuis e escuras do mapa. O estudo de Booth revela mais detalhes sem deixar de qualificar a atroz desigualdade social investigada por Jack London na cidade presente dentro do seu Abismo semibíblico, onde a classe média no *East End* se caracteriza por estar espalhada pelas ruas principais de Whitechapel, justamente onde London se instala com sua máquina de escrever para aliviar-se do estresse de viver como um trabalhador inglês.

Começa a ficar ainda mais claro o tipo de ambientação que acontecia nos romances ingleses, já que a maioria dessas narrativas estava orquestrada a oeste do marco aqui estabelecido para esta pesquisa: a Regent Street. A

situação fica, no mínimo, mais curiosa quando investigamos o supracitado detetive Sherlock Holmes e suas aventuras pela capital britânica. Antes de qualquer análise, apresento o *site* Sherlock Holmes: Maps,<sup>10</sup> cujo autor faz um levantamento de boa parte das localidades citadas nas histórias do detetive de *Sir* Arthur Conan Doyle. Vemos o resultado abaixo:

Figura 3: Mapa Sherlock Holmes



Fonte: Google Maps.

O maior detetive do mundo não vai de fato aos locais mais perigosos e suscetíveis a crimes violentos da cidade. Sherlock Holmes e o Doutor John Watson se concentram primordialmente no *West End*, algumas vezes na financeira City e míseras quatro aparições nos arredores de Whitechapel. São elas nos contos: “The Adventure of the Cardboard Box”, “The Adventure of Black Peter”, “The Adventure of the Creeping Man” e “The Adventure of the Six Napoleons”. Sem dúvida, somente desse aspecto conseguimos tirar boas teorias e suposições tanto sobre a audiência de Doyle, quanto sobre a literatura praticada no final do século XIX. Quando Jack, o Estripador começa a atuar em Whitechapel no ano de 1888, a maior força para que seus

10 Disponível em: [https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1W\\_dmSvo-gCIDkl4N-SheGRNkJhdM&msa=0&dg=feature&ll=51.511500121627385%2C-0.1084458615089261&z=13](https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1W_dmSvo-gCIDkl4N-SheGRNkJhdM&msa=0&dg=feature&ll=51.511500121627385%2C-0.1084458615089261&z=13). Acesso em: jun. 2020.

assassinatos continuassem impunes foi a falta de presença policial aliada à incapacidade da Scotland Yard (Rule, 2010) de agir em uma área tão pouco patrulhada e pouco conhecida pelos oficiais.

Sabendo disso, ainda de acordo com Fiona Rule, a criminalidade no *East End* crescia ao passo que o local parecia estar sendo esquecido pelo restante da cidade. Assim, por mais que seja surpreendente notar que Sherlock Holmes não se deslocava até o local em que os crimes reais estavam, essa dinâmica de Doyle é compreensível. Com intrigas fictícias geralmente envolvendo as altas classes londrinas, Holmes e Watson faziam sucesso entre as classes que tinham condições financeiras de ter momentos de ócio para ler ao mostrar justamente localidades com as quais essas pessoas estavam habituadas a conviver. A história seria muito melhor aceita — e vendida — se Doyle escrevesse sobre o Hyde Park ou sobre a Piccadilly Circus do que se de fato retratasse as misérias e os crimes brutais pelos quais o *East End* passava na virada do século. As elites possivelmente não estariam interessadas em ler sobre um detetive nem tão elegante assim investigando a violência contra prostitutas, as invasões de albergues, o excesso nos preços cobrados pelos *landlords* ou a ascensão de gangues formadas por adolescentes. Pelo contrário, a elite estaria muito mais interessada em um detetive trajado de sobretudo e cartola, aliado ao médico com estresse pós-traumático resolvendo crimes sobre heranças, visitas a locais históricos ou misteriosas cartas deixadas por recém-falecidos. Assim, temos o maior detetive do mundo incapaz de ir a certos locais dentro de sua própria cidade, dizendo a nós diretamente que o *East End* não faz parte da Londres de Holmes.

### **As pessoas do Abismo**

Se na obra *The People of the Abyss* (2008) temos personagens tão maltratados que se tornam apáticos, dispensáveis e frágeis, na história londrina, encontramos casos que combatem diretamente essa inércia estipulada pela narrativa do autor estadunidense. Os momentos de resistência na capital britânica se expressam em um dos movimentos mais marcantes da história de luta do *East End* londrino: a Greve das Docas de 1889, anos antes

da chegada de Jack London à Inglaterra. Devido principalmente à proximidade entre Whitechapel e o Rio Thames, muitos dos homens buscavam, na margem norte do rio, muito próximo à City, um emprego de estivador ou carregador de mercadorias que lhes duraria apenas para aquele dia. A cada dia, milhares de moradores do Abismo de Jack London se locomoviam até as docas para conseguir o sustento diário que teria de ser reconquistado no dia seguinte e assim sucessivamente. A busca por emprego nas docas é descrita por Jack London no trecho:

Nenhum espetáculo mais sombrio pode ser encontrado nesta terra do que todo o “terrível *East*”, com Whitechapel, Hoxton, Spitalfields, Bethnal Green e Wapping nas docas das Índias Orientais. A cor da vida é cinza e monótona. Tudo é impotente, sem esperança, sem alívio e sujo. Banheiras são algo totalmente desconhecido, tão mítico quanto a ambrosia dos deuses. As próprias pessoas são sujas, enquanto qualquer tentativa de limpeza se torna uma farsa uivante, quando não é lamentável e trágica (London, 2008, p. 227).

London descreve as condições nas quais as pessoas que buscavam emprego nas docas se encontravam: sujas, impotentes e sem esperança. Esses trabalhadores, que já não eram bem remunerados, no ano de 1889, passam a receber cada vez menos libras por seu trabalho braçal devido a uma baixa no comércio do porto de Londres e uma queda nos preços para atrair novas empresas de exportação (Rule, 2010). A companhia das docas de Londres permanece insistindo para que os descarregamentos dos navios sejam feitos na máxima velocidade, mesmo que os pagamentos aos trabalhadores tenham sido reduzidos ao mínimo. Assim, em 14 de agosto de 1889, os homens empregados nas docas se recusam a continuar com o seu trabalho até que se chegue ao acordo de uma remuneração justa, fazendo com que os donos das West e Indian Docks percebam que não possuíam total controle sobre seus empregados. A situação se agrava para os empresários no momento em que os homens que carregavam os navios também se juntam ao protesto, em defesa daqueles que descarregavam as mercadorias. Os números indicados por Fiona Rule chegam a impressionantes 130 mil trabalhadores em greve nos últimos dias de agosto daquele ano, uma

vez que grande parte dos outros trabalhadores do porto também se une ao movimento.

Os empresários não atendem às demandas dos trabalhadores, inicialmente partindo do pressuposto de que a greve se extingiria quando os trabalhadores e suas famílias passassem a ter fome ou problemas com os *landlords*, já que não recebiam salário de nenhuma outra fonte. No entanto, com apoio da mídia e da população de Londres, os grevistas passam a receber alimentos e valores em dinheiro para que a manifestação não perca força, resultando na primeira real dor de cabeça aos proprietários das docas. Com a greve estabelecida há semanas, as empresas de logística passam a pressionar os empresários em busca de uma resolução para o caso, visto que não havia qualquer movimentação no porto de Londres e, assim, se instaura um comitê sob o poder do prefeito londrino. A greve se encerra em 16 de setembro de 1889, cinco semanas após suas primeiras manifestações, e praticamente todas as demandas dos trabalhadores são atendidas, criando um precedente impressionante que ainda não havia sido visto em terras britânicas para os acordos entre sindicatos e empregadores.

A Greve das Docas de 1889 possibilita um desenvolvimento rápido no movimento trabalhista a partir dos reforços aos recém-instituídos sindicatos, ocasionando uma remodelagem de condições de trabalho aos portuários, e posterior ascensão social e política dos líderes da greve. Não podemos deixar de considerá-la um dos grandes marcos na luta de classes desenvolvida nos Abismos ingleses e também relatar como essa greve ajudou a chamar a atenção da opinião pública para as precárias condições nas quais grande parte da população londrina estava inserida.

A corrente em voga à época fazia com que as descrições animais contribuíssem diretamente com o intuito da narrativa de apresentar personagens que estão à mercê dos acontecimentos, já que um “animal do campo” pouco pode decidir sobre seu próprio futuro. Esses traços estão presentes em *The People of the Abyss*, ao comparar os habitantes do Abismo londrino com bestas de pouco ímpeto:

Mas, na melhor das hipóteses, é uma felicidade animal monótona, a saciedade barriga cheia. O que domina suas vidas é o materialismo. Eles

são estúpidos e pesados, sem imaginação. O Abismo parece exalar uma atmosfera estonteante de torpor, os que envolve e amortece. A religião passa por eles. O Invisível não lhes dá terror nem prazer. Eles não têm consciência do Invisível; e a barriga cheia e o cachimbo da noite, com suas cervejas, é tudo o que eles exigem, ou sonham exigir, da existência (London, 2008, p. 43-44).

Esse trecho em especial é capaz de representar aspectos tanto sobre a visão da narrativa de Jack London, quanto sobre as condições em que essas pessoas estavam inseridas. A animalização presente na narração de London talvez seja ainda mais cruel do que a habitual ao movimento naturalista. A inserção de London no Abismo londrino retrata diretamente a falta de humanidade presente nessas comunidades e como o grupo mais pobre parecia agir como um ser amorfo de consciência comum. Esse grupo de pessoas de “felicidade animal” retoma justo o que foi discutido há pouco: a falta de qualquer ambição ou possibilidade de desejar algo além do que já está disposto. London é claro ao dizer que as pessoas do Abismo se contentam com pouco e são incapazes de imaginar outros cenários e até mesmo de entender alguma religião. Ao dizer isso, London reforça a proximidade daquela massa às características de animais que desejam apenas se alimentar e possuem poucas exigências para seguir existindo. No entanto, apesar de nos informar desse panorama, London parece ter consciência de que viver no Abismo não é uma opção e, ao ser morador de um desses locais, os habitantes são o que são por conta do meio em que se encontram, como fica evidente em:

Vivendo como porcos, enfraquecidos pela desnutrição crônica, sendo minados mental, moral e fisicamente, que chance eles possuem para sair do Abismo em que nasceram? Enquanto escrevo isso, e por uma hora depois, o ar ficou hediondo por uma briga brutal e violenta acontecendo no quintal que fica de costas para o meu quintal. Quando os primeiros sons me alcançaram, aceitei o latido e o rosnado dos cães, e alguns minutos foram necessários para me convencer de que seres humanos e mulheres podiam produzir um clamor tão assustador (London, 2008, p. 50, grifo nosso).

Ao questionar “que chance eles possuem para sair do Abismo em que nasceram?”, London parece compactuar com a ideia de que a opressão

é tamanha nesses locais, que acaba por inviabilizar qualquer chance de ascensão socioeconômica dos moradores. Podemos, assim, conceber que a força opressiva é tamanha a ponto de ser capaz de definir o indivíduo, suas aspirações e suas oportunidades. Se o excerto já não fosse naturalista o suficiente, London contribui com a corrente ao narrar uma “briga brutal” que ocorria nas redondezas. A narrativa dirige o interlocutor à ideia de que seja uma desavença entre animais ao empregar “latido” e “rosnado” para descrever os sons emitidos pelo atrito, mas, surpreendentemente, London subverte a nossa expectativa ao terminar o parágrafo nos mostrando que aqueles ruídos animais eram, na verdade, produzidos por seres humanos.

Considero esse trecho um dos mais vitais para que possamos ter uma melhor luz no que diz London sobre a sociedade que o autor escolhe retratar. Se, por um lado, os moradores do Abismo londrino são vítimas de toda a construção que envolve o capital britânico e, por isso, incapazes de abandonar os hábitos de pouca higiene, por outro, são justamente esses hábitos os responsáveis por transformá-los em animais a partir da visão de London. Essa ambivalência parece ser, além de uma rua sem saída, um círculo vicioso, no qual uma pessoa só deixaria de comportar-se como animal no momento em que saísse do Abismo, o que parece ser virtualmente impossível. As engrenagens que movem o sistema aparecem novamente no trecho seguinte:

Na melhor das hipóteses, a vida na cidade não é natural para o ser humano; mas a vida na cidade de Londres é tão antinatural que um trabalhador ou operário comum não aguenta. A mente e o corpo são minados incessantemente pelas influências prejudiciais no trabalho. [...] Se não for algo a mais, o ar que ele respira, e do qual ele nunca escapa, é suficiente para enfraquecê-lo mentalmente e fisicamente, de modo que ele se torna incapaz de competir com as vidas que vêm do campo, que correm para a cidade de Londres para destruir e serem destruídos (London, 2008, p. 45-46).

O excerto rememora um dos trechos de Friedrich Engels (2010) aqui explorados, em que o pensador alemão discorre sobre a diferença da vida

nos campos ingleses, em especial próxima aos *moors*,<sup>11</sup> para as cidades industriais em ascensão. Tanto London quanto Engels defendem que a vida na cidade é uma situação não natural tanto para a mentalidade humana quanto para o seu bem-estar físico, ocasionando eventualmente efeitos colaterais severos. Aqui, London discorre sobre os desafios constantes que são impostos aos trabalhadores por conta de suas vidas nas fábricas britânicas, desde o ar que respiram, possivelmente impregnado de produtos químicos, até o ritmo incessante de carga horária imposto pelos patrões.

A questão central do último excerto selecionado, porém, para esse momento da discussão, é justamente como alguns dos personagens no contexto brasileiro tentavam alcançar classe social superior através do matrimônio. O mesmo não parece acontecer nas observações de Jack London, como podemos ver no trecho:

Para o jovem trabalhador, para a mulher trabalhadora ou para o casal, não há garantia de uma meia-idade feliz ou saudável, nem de uma velhice segura. Por mais que trabalhem, não podem garantir seu futuro. É tudo uma questão de sorte. Tudo depende do que está acontecendo, coisa com a qual eles não têm nada a ver. A precaução não é capaz de amenizar, nem os truques podem evitar o destino. Se permanecerem no campo de batalha industrial, devem enfrentá-lo e arriscar-se contra grandes probabilidades (London, 2008, p. 261).

Ao contrário do que esperaríamos de uma sociedade vitoriana, aqui o casamento não aparece representado como uma tradição benéfica, ou até mesmo uma solução de mobilidade social, uma vez que acaba por parecer estratificar ainda mais aqueles que oficializam a união. O trecho de London é extremamente conformista, mas, ao mesmo tempo, reflexo de uma realidade de poucas esperanças. Não encontrei, durante a pesquisa, material histórico suficiente para corroborar a teoria de que em Londres haveria menos mobilidade social através de casamentos, mas, se partirmos do ponto de vista ficcional, é muito presente a relação matrimonial apenas entre classes semelhantes. Por mais que, por exemplo, Elizabeth Bennet tenha no casamento com Mr. Darcy uma segurança financeira diferente da sua

---

11 Presentes em diversos romances britânicos, os *moors* são presença constante na paisagem inglesa, galesa, escocesa e irlandesa. Traduz-se geralmente por «charneças».

própria condição, ela não está nem um pouco próxima dos Abismos ingleses ou das personagens narradas por Jack London. Por outro lado, London nos apresenta o casamento como fonte de pobreza:

“[...] Olhe para mim! Eu posso tomar minha cerveja quando eu quiser, e nenhuma senhora ou crianças chorando por pão. Estou feliz com a minha cerveja e companheiros como você, como um bom navio chegando para outra viagem ao mar. Então eu digo, vamos tomar outra cerveja. As bebidas são boas o suficiente para mim.” (London, 2008, p. 37).<sup>12</sup>

London conversa com um dos representantes da *working class* inglesa a fim de tentar compreender as motivações e os desejos do cidadão que, ao contrário do que o intrínseco *American way of life* de London orienta, não almeja constituir família ou casar-se. Se nos Estados Unidos do início do século XX a ideia de constituir família e comprar a casa própria já começava a ser difundida, atingindo o ápice no período pós-Segunda Guerra, para esse exemplo de trabalhador do *East End* a situação não parecia assim tão vantajosa. Dotado de pensamento quase puramente matemático, o entrevistado de London deixa claro que o orçamento não comportava constituir uma família e ser capaz de viver sem maiores incômodos, visto que os filhos e a esposa estariam sob sua responsabilidade financeira. Assim, entre vir a ter preocupações com outros seres humanos ou preocupar-se apenas com a sua bebida e seus amigos de *pub*, o *EastEnder*<sup>13</sup> opta por gastar suas economias com suas cervejas.

London, mais adiante, diz, de forma um tanto quanto conformista: “E dia após dia fiquei convencido de que não apenas é imprudente, como também é criminoso o povo do abismo se casar” (London, 2008, p. 40). O pensamento de London parte dos trechos apresentados logo no segundo capítulo de *The People of the Abyss*, em que os empecilhos a qualquer

---

12 Tradução própria. Cabe trazer aqui o trecho original de London, por conta da forma como o escritor altera a grafia das palavras, sendo capaz de nos dar ritmo e variação presente na fala do trabalhador inglês: “[...] Look at me! I can ‘ave my beer wèn I like, an’ no blessed missus an’ kids a-crying for bread. I’m ‘appy, I am, with my beer an’ mates like you, an’ a good ship comin’, an’ another trip to sea. So I say, let’s ‘ave another pint. Arf an’ arf’s good enough for me.”

13 *EastEnder* se refere a quem é morador do *East End* londrino.

forma de vida confortável são apresentados ao interlocutor. O casamento de forma alguma representava a mesma capacidade de ascensão social como consta n'*O Cortiço*, visto que em Londres o casal teria de dividir a habitação com outras pessoas para poder arcar com o gasto de moradia, mesmo com os dois salários dos cônjuges. Caso a família crescesse, os filhos provavelmente viriam a habitar o mesmo quarto do casal, implicando primeiramente na falta de privacidade e, em longo prazo, em dificuldades financeiras com poucas perspectivas de mudança, mesmo com os filhos empregados. A vida no Abismo londrino impõe restrições tão ferrenhas que até o mais simples da vida conjugal parece ser um sonho distante para os moradores do *East End*. Se Pombinha e D. Isabel sonham com o dia do casamento como forma de ter acesso a uma vida mais confortável, para os casais de Londres não havia cortiço de aluguel minimamente acessível. A vida em Londres concentrava riquezas para que, por consequência, os menos favorecidos fossem obrigados a dividir quartos.

### **Implicações para o presente e suas conclusões**

O fim deste escrito é justamente um olhar sobre o passado recente e o presente dessa sociedade, partindo a explorar quais consequências os Abismos deixaram para as futuras gerações. Por mais que não vejamos tais implicações como diretas e concretas, acreditamos que a discussão e as suposições que serão feitas a seguir cabem como forma de entender o desenvolvimento um século depois. Com o tempo, as políticas públicas e sociais britânicas, sem qualquer ingenuidade, passam a oferecer uma melhoria sem precedentes quando comparamos com a situação desumana presenciada na *East End* de Londres. No entanto, há um ponto que pouco mudou desde a visita de Jack London ao Reino Unido: a questão da moradia.

Como já vimos em algumas passagens do texto de Jack London, grande parte da classe trabalhadora de Londres se empilhava em apartamentos de Whitechapel; famílias dividiam quartos entre si e até mesmo com outras pessoas. A falta de privacidade acarretava, principalmente, no desenvolvimento de distúrbios psicológicos e, conseqüentemente, no exagero do consumo de substâncias que contornavam o estresse urbano. Quase 120

anos depois do relato de London, a situação melhorou consideravelmente, mas o Reino Unido e a Irlanda ainda apresentam os maiores problemas de moradia na Europa Ocidental. O *ranking* produzido e divulgado pelo Deutsche Bank,<sup>14</sup> que tem por objetivo traçar os preços de produtos e serviços em diversas localidades, apontou que Londres e Dublin figuram entre as oito cidades com aluguéis mais caros e são, respectivamente, primeiro e segundo lugares quanto ao preço do transporte público. Em contrapartida, as duas cidades se encontram mal colocadas no cálculo sobre o quanto de renda resta a um casal após as despesas com o aluguel, significando, portanto, que Londres e Dublin são caras tanto para se morar quanto para se locomover, sem que o salário seja compatível quando comparamos com outros grandes centros. Em outras palavras: os salários das capitais irlandesa e britânica não oferecem as mesmas condições de relação entre salário, moradia e transporte do que outras cidades de grande porte. O estudo em si apenas nos mostra que há uma falta de equilíbrio nos dois contextos, mas é a partir de algumas reportagens que somos capazes de entender que a situação descrita por London ainda produz heranças no mercado imobiliário atual. Em 2019, a BBC da Irlanda do Norte divulgou uma matéria retratando justamente a imensa dificuldade encontrada por aqueles que almejam viver na capital da República da Irlanda. Abaixo um trecho:

Mallaghan viveu em Dublin por seis meses em 2014, antes de voltar para o norte, de onde é originária.

“Agora tenho amigos que pagam 1.500 euros por um quarto — então não é inteligente”, disse ela.

Para muitos na cidade, alugar significa garantir um quarto ou, em alguns casos, apenas uma cama — e isso ainda está longe de ser a opção mais barata.

Alugar um quarto individual no centro da cidade de Dublin pode ter um custo médio mensal de € 713 (£ 610) (McNamee, 2019, n.p.).

Apenas para contextualizar antes da análise: o salário mínimo vigente na Irlanda é de 10,10 euros por hora.<sup>15</sup> Assim, um trabalhador que

---

14 Disponível em: [https://www.dbresearch.com/PROD/RPS\\_EN-PROD/PROD000000000494405/Mapping\\_the\\_world%27s\\_prices\\_2019.pdf](https://www.dbresearch.com/PROD/RPS_EN-PROD/PROD000000000494405/Mapping_the_world%27s_prices_2019.pdf). Acesso em: 30 jun. 2020.

15 Disponível em: [https://www.citizensinformation.ie/en/employment/employment\\_rights\\_and\\_conditions/pay\\_and\\_employment/pay\\_inc\\_min\\_wage.html](https://www.citizensinformation.ie/en/employment/employment_rights_and_conditions/pay_and_employment/pay_inc_min_wage.html). Acesso em: 30 jun. 2020.

dispuser de 8 horas diárias e cinco dias por semana, ao fim de 28 dias terá arrecadado 1.616 euros. Ou seja, a opção mais viável para esse trabalhador de renda mínima seria alugar um quarto por 700 euros, tendo de morar com outras pessoas e tendo de dedicar quase metade de seu salário somente com as despesas de aluguel. Essa realidade faz com que várias das situações descritas por London em 1902 sejam retomadas nos dias atuais. Mesmo que saibamos que as condições sociais tenham se elevado consideravelmente, não podemos deixar de inferir como essa falta de privacidade eventualmente pode causar algum dano psicológico, tal qual nos relatava Jack London. Devemos materializar a figura de um trabalhador assalariado com o mínimo, muitas vezes imigrante, que deve escolher entre ter um quarto para si ou apenas uma cama para si, podendo economizar mais ou menos dinheiro. Não seria surpresa, então, notar que a maior parte dos prédios centrais de Dublin, justamente por não ser necessário gastar com o caro transporte público, esteja abarrotada de estudantes, imigrantes e trabalhadores de baixo salário que dividem quartos muitas vezes até em quatro pessoas. A dinâmica imposta na capital irlandesa faz com que ou se pague um aluguel mais barato nos subúrbios e, com isso, se acabe gastando tempo e dinheiro com o transporte, ou se habitem apartamentos superlotados para poder economizar na locomoção pela cidade.

A situação foi pesquisada em outros cinco artigos que corroboram a impossibilidade de dublinenses e londrinos de alugarem um apartamento somente para si tendo um salário mínimo como renda mensal. Com a maior parte dos imóveis tomando quase a totalidade dos rendimentos dos dublinenses, muitos jovens irlandeses efetuam o movimento de ocupar os subúrbios,<sup>16</sup> fazendo com que o centro urbano de Dublin acabe sendo ocupado por imigrantes e estudantes que dividem pequenos apartamentos e até pequenos quartos. Uma das personagens a fazer essa migração é uma jovem fisioterapeuta que nos conta:

Emma é fisioterapeuta com sede em Dublin. Ela paga 1000 € todos os meses para dividir uma casa com outros dois profissionais. Mas, dois

---

16 Como vemos em: <https://www.image.ie/life/officially-been-squeezed-dublin-rent-rat-race-moving-hour-half-away-dublin-rent-crisis-154373>. Acesso em: 30 jun. 2020.

anos depois da faculdade, ela diz que basta. “Apenas me sinto espremida. Acho uma loucura gastar tanto em uma casa sem atrativos e em uma área mediana. Não vale a pena o que estou pagando. Estou farta” (Cassidy, 2020).

Ao contrário do que esperaríamos, esse abandono da principal região de Dublin não impacta na lei de oferta e demanda, uma vez que a cidade é constantemente procurada por forasteiros nacionais e internacionais por conta de sua alta oferta de empregos. No entanto, o mercado imobiliário centrado unicamente na iniciativa privada não foi capaz de lidar com o rápido crescimento populacional quando comparamos com a baixa disponibilidade de residências, assemelhando-se muito com os problemas enfrentados por Jack London na sua missão nos primeiros anos do século XX. Assim como em Dublin, a cidade de Londres também apresenta a mesma relação entre três aspectos: *i.* salários baixos, *ii.* aluguéis inflacionados e *iii.* a impossibilidade de se ter um espaço somente para si. Um estudo feito pelo jornal *The Guardian*<sup>17</sup> mostra que, se seguirmos com o crescimento dos preços de aluguel, muitos dos jovens estarão dispostos de mais de 40% de seus salários somente para garantir um teto para morar. Esse número representa, também, que mais de meio milhão de londrinos *millennials*<sup>18</sup> estarão sem condições de pagar pelo aluguel nas próximas décadas. A matéria sinaliza ainda que o setor privado tem grande responsabilidade, por concentrar a maior parte dos imóveis disponíveis para aluguel, enquanto a gestão pública peca por investir menos do que se acredita ser necessário para conter o problema.

Esses fatores fazem com que os valores de aluguel e transporte praticados nos locais que um dia foram Reino Unido acabem por se diferenciar consideravelmente de outros centros europeus, onde, historicamente, os governos investiram mais em políticas públicas de moradia. É muito semelhante com o modo como o *East End* abrigava a maior parte dos trabalhadores braçais, e com menores salários por consequência, que buscavam empregos no centro da cidade. Empoleirados em pequenos apartamentos,

---

17 Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2019/jul/17/renting-millennials-homelessness-crisis-retire>. Acesso em 30 jun. 2020.

18 Termo que designa, geralmente, pessoas nascidas entre 1980 e o final da década de 1990.

os habitantes do Abismo de London lutavam para pagar o aluguel e entregavam grande parte de seus rendimentos diretamente nas mãos dos seus *landlords*. Podemos dizer que a situação vivida por London é incomparável com a dos dias atuais, principalmente por conta dos inúmeros avanços nas liberdades individuais, na capacidade de migração e no respeito aos direitos humanos. No entanto, é muito interessante notar como as duas principais capitais das ilhas britânicas ainda lidam com algo descrito há mais de 100 anos, sendo herança direta do Abismo desenvolvido durante a Revolução Industrial.

Em 31 de janeiro de 2020, o país saiu da União Europeia e começou a caminhada solitária do Brexit.<sup>19</sup> Tendo sido votado em 23 de junho de 2016 pelos britânicos, que decidiram sair da coalisão de países, o resultado do referendo culminou na resignação do primeiro-ministro David Cameron e também no de sua sucessora, Theresa May, por conta das dificuldades em manejar todas as atribuições políticas, econômicas e sociais que envolviam pôr o Brexit em prática. Com uma votação apertada, 51,9% contra 48,1%,<sup>20</sup> a saída só se efetuou sob as rigorosas ordens do primeiro-ministro Boris Johnson, seguindo até o momento sem grandes tribulações.

À época da votação, diversos fatores levaram ao resultado surpreendente, desde propagandas dos partidos de extrema-direita e independentes, passando pelo reavivamento de sentimentos do passado britânico, até a tão batida questão dos imigrantes (que, por sinal, continuam e continuarão no Reino Unido mesmo após o Brexit). No entanto, uma importante pesquisa da Universidade de Warwick levantou a questão sobre o importante papel da austeridade no momento de efervescência dos sentimentos britânicos de independência do conselho europeu, uma vez que, ao votar “Leave”,<sup>21</sup> o Reino Unido encerra mais de meio século de políticas europeias de integração entre seus países. A pesquisa foi desenvolvida pelo economista Thiemo Fetzer (2018) e concluiu que a austeridade econômica, praticada

---

19 A palavra “Brexit” vem da união de *British* (Britânico) e *exit* (saída), significando o processo de saída do Reino Unido da União Europeia.

20 Disponível em: [https://www.bbc.com/news/politics/eu\\_referendum/results](https://www.bbc.com/news/politics/eu_referendum/results). Acesso em 20 jul. 2020.

21 O voto para sair da União Europeia.

principalmente pelo partido conservador (*Conservative Party*) nos anos 2010, pode ser considerada uma das ações responsáveis pelo crescimento dos ideais independentes e pelos partidos populistas. Podemos tentar definir “austeridade”, de acordo com informações do jornal *The Economist*,<sup>22</sup> como o máximo possível de economia em um orçamento muito limitado que, quando aplicado a um país inteiro, significa reduzir o déficit estrutural a partir do aumento de impostos, diminuição de gastos públicos e também de políticas de bem-estar social.

A austeridade britânica se iniciou como resposta à famosa crise de 2008, que teve, como estopim, o mercado imobiliário estadunidense e suas hipotecas infundáveis, e que visava fazer com que o Estado gastasse menos para que a economia britânica estivesse mais segura nos anos seguintes à recessão. No entanto, as consequências após 10 anos de políticas do tipo não foram tão favoráveis quanto os otimistas esperavam. Em 2019, o jornal *The New York Times* publicou a declaração da então primeira-ministra Theresa May dizendo que a época de austeridade estava findada,<sup>23</sup> mas a mesma reportagem segue a matéria enumerando os malefícios causados pela década de austeridade: um número massivo de crianças voltou à linha de pobreza, fato somado a uma curva ascendente de desemprego, de crimes violentos e de famílias que precisam de auxílio governamental. Aliada a essas situações, a disseminação de *fake news* durante a campanha do Brexit<sup>24</sup> — que puseram seus esforços no “roubo” dos empregos britânicos por estrangeiros — e a insatisfação geral fizeram com que ele fosse possível, votado, aprovado e efetivado. Assim, podemos concordar com a pesquisa da Universidade de Warwick, que concluiu que a austeridade foi um dos principais fatores que levaram o Reino Unido a sair da União Europeia, mesmo que essa saída seja, por enquanto, com o perdão do trocadilho, apenas para inglês ver.

---

22 Disponível em: <https://www.economist.com/buttonwoods-notebook/2015/05/20/what-is-austerity>. Acesso em: 20 jul. 2020.

23 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/02/24/world/europe/britain-austerity-may-budget.html>. Acesso em 07 jul. 2020.

24 Disponível em: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-48356351>. Acesso em: 7 jul. 2020.

Assim, mostramos, não apenas nesta conclusão, como também em outras passagens, como a vida nos Abismos na virada para o século XX influenciou a cultura, sociedade, política e economia das gerações seguintes, tanto do Brasil, quanto do Reino Unido e Irlanda. Por mais que possamos traçar uma linha direta desde os Abismos até algumas de suas consequências — como a falta de moradia adequada —, não vemos como estabelecer um elo absoluto entre outros fatos que podem vir a ser consequência da época narrada por Jack London. Buscamos apresentar o Brexit como o ponto final, e também o ponto de mudança, de uma corrente de acontecimentos e políticas públicas impostas pelos governantes britânicos, mas estabelecer uma ligação direta entre a exploração presente nos Abismos e a votação pró-Brexit parece um tanto quanto aventuroso. Deste modo, optamos por expor a saída da União Europeia e estudos que apresentam quais supostos acontecimentos levaram ao resultado do referendo para debater momentos no presente com base em acontecimentos do passado. Reforçamos a dificuldade em delimitar quais episódios são, ou podem vir a ser, diretamente influenciados pela condição opressora na qual se encontravam os Abismos, mas, acima de tudo, acreditamos que seja válida a apresentação de aspectos das duas sociedades para que possamos debater, supor e, por consequência, perpetuar a história dos trabalhadores da virada do século XX.

## Referências

ACKROYD, Peter. *London: the biography*. London: Vintage, 2000.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Domínio Público, 2003. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf> Acesso em: 31 dez. 2020.

ANTUNES, Laura. *A arquitetura hostil das cidades: grades, pedras ou divisórias, o que importa é afastar as pessoas*. Rio de Janeiro: Colabora, 2016. Disponível em: <https://projecocolabora.com.br/ods11/a-arquitetura-hostil-das-cidades/>. Acesso em: 1 maio 2020.

AUSTEN, Jane. *Persuasão*. São Paulo: Martin Claret, 2018.

BATTAUS, Danila M. de Alencar; OLIVEIRA, Emerson Ademir B. O direito à cidade: urbanização excludente e a política urbana brasileira. *Revista Lua Nova*, São Paulo: CEDEC, 2016.

HOUSING crisis affects estimated 8.4 million in England – research. *BBC*, London, 23 Sept. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-49787913>. Acesso em: 7 jun. 2020.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: o Novo Testamento*. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2016. Disponível em: <https://media.lds-cdn.org/pdf/lds-scriptures/new-testament/new-testament-83291-por.pdf?lang=eng>. Acesso em: 3 maio 2020.

BOOTH, Charles. *Life and labour of the people of London*. London: Macmillan, 1902.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CASSIDY, Amanda. 'I've officially been squeezed out of the Dublin rent rat race. I'm moving an hour and a half away. *Image*, Dublin, 25 Jan. 2020. Disponível em: <https://www.image.ie/life/officially-been-squeezed-dublin-rent-rat-race-moving-hour-half-away-dublin-rent-crisis-154373>. Acesso em: 7 jun. 2020.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo, 2010.

FETZNER, Thiemo. *Did austerity cause Brexit?* Coventry: University of Warwick, 2018. Disponível em: <http://wrap.warwick.ac.uk/106313/7/WRAP-did-austerity-cause-Brexit-Fetzer-2018.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2020.

FUNCK, E. A. *Breve história da Inglaterra*. Porto Alegre: Movimento/Edunisc, 2012.

GASKELL, Peter. *The Manufacturing Population of England: its moral social and physical conditions, and the changes which have arisen from the use of steam machinery*. London: Baldwin and Cradock, 1883. Disponível em: <https://archive.org/details/manufacturingpop00gaskuoft/page/2/mode/2up>. Acesso em: 21 jun. 2020.

HILL, Amelia. UK's renting millennials face homelessness crisis when they retire. *The Guardian*, London, 17 July 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2019/jul/17/renting-millennials-homelessness-crisis-retire>. Acesso em: 7 jun. 2020.

HOBSON, John. *The Eastern Origins of Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

JONES, Gareth Stedman. *Outcast London: A Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society*. London: Penguin Books, 1984.

LONDON, Jack. *Caninos brancos*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

LONDON, Jack. *O chamado selvagem*. São Paulo: Hedra, 2015a.

LONDON, Jack. *O lobo do mar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015b.

LONDON, Jack. *The People of the Abyss*. North Charleston: CreateSpace, 2008.

MANTOVANI, Marcos. *Jack London: uma precoce prática etnográfica em O povo do abismo e O cruzeiro do Snark*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015.

McNAMEE, Michael. Dublin: Cost of living forces people to abandon city. *BBC*, Northern Ireland, 26 Dec. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-50420548#:~:text=The%20Republic%20of%20Ireland's%20capital,reachd%20more%20than%20%E2%82%AC1%2C500>. Acesso em: 7 jun. 2020.

McWILLIAMS, David; TAYLOR, Cliff. Ireland's housing crisis in five revealing graphs. *The Irish Times*, Dublin, 26 Jan. 2020. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/life-and-style/homes-and-property/ireland-s-housing-crisis-in-five-revealing-graphs-1.4150332>. Acesso em: 7 jun. 2020.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

OLIVEIRA, G. F. de; CARREIRO, G. S. P.; FERREIRA FILHA, M. DE O.; LAZARTE, R.; VIANNA, R. P. de T. Risco para depressão, ansiedade e alcoolismo entre trabalhadores informais. *Revista Eletrônica de Enfermagem*, v. 12, n. 2, p. 272-7, 2010.

Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fen/article/view/10354/6909>. Acesso em: 28 maio 2020.

O'LOUGHLIN, Ed. Housing Crisis Grips Ireland a Decade After Property Bubble Burst. *The New York Times*, New York, 8 Aug. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/08/08/world/europe/housing-crisis-ireland.html>. Acesso em: 7 jun. 2020.

ORWELL, George. *Na pior em Paris e Londres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PANAYI, Panikos. *An Immigration History of Britain: Multicultural Racism since 1800*. London: Routledge, 2010.

RULE, Fiona. *The worst street in London*. Hershham: Ian Allan Publishing, 2010.

SOUZA, Carlos Augusto Hentges. *London em Londres: Jornalismo, Literatura, O Abismo em 1900*. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

## 04. “Um perfeito cemitério de esperanças enterradas”: imaginação e individuação em *Anne de Green Gables*, de L. M. Montgomery

Valter Henrique de Castro Fritsch<sup>1</sup>

*Well, that's another hope gone. My life is a perfect  
graveyard of buried hopes. That's a sentence I  
read in a book once, and I say it over to comfort  
myself whenever I'm disappointed in anything<sup>2</sup>  
L. M. Montgomery, *Anne of Green Gables**

A epígrafe que abre este texto foi retirada do capítulo cinco do romance *Anne de Green Gables*, escrito pela canadense Lucy Maud Montgomery e publicado em junho de 1908. O trecho revela muito da personalidade da protagonista, a menina Anne Shirley, uma órfã que, por um equívoco do orfanato onde morava, foi enviada para viver com os irmãos Cuthbert, Marilla e Matthew, na pequena e imaginária cidade de Avonlea, localizada na Ilha do Príncipe Eduardo, no Canadá. Anne é dona de uma imaginação hiperbólica, capaz de criar diferentes narrativas para fazer com que as situações difíceis se tornem mais palatáveis. No referido capítulo, a personagem queixa-se com Marilla, sua tutora, depois que esta afirma a Anne que seu cabelo ruivo não vai escurecer quando ela for mais velha. Anne, em um tom divertidamente melodramático, afirma que esta é mais uma esperança sua que morre, mas com que ela já estava acostumada, já que sua vida era “um perfeito cemitério de esperanças enterradas” (Montgomery, 2017, p. 48).

A maneira exagerada de a protagonista se expressar dá ao leitor o tom de como Anne encara as situações que se apresentam em sua jornada em

---

1 Professor da Universidade Federal do Rio Grande.

2 “Bem, essa é outra esperança perdida. Minha vida é um perfeito cemitério de esperanças enterradas. Essa é uma frase que li em um livro uma vez, e a recito para me consolar sempre que estou desapontada com alguma coisa.” (Tradução minha).

Avonlea, na fazenda de *Green Gables*. Lucy Maud Montgomery certamente não imaginava o grande sucesso e impacto que sua série de romances sobre Anne Shirley teria na sua vida e na cultura canadense. Montgomery nasceu em 1874, um momento bastante conturbado da história canadense, período que ficou conhecido como a Resistência do Noroeste<sup>3</sup> (*North-West Resistance*). Nesse período, o pai dela serviu ao exército e sua mãe morreu de tuberculose, fazendo com que Montgomery passasse a infância na casa dos avós, por quem foi criada. Crescendo em um ambiente rural, sob uma forte moralidade vitoriana, Montgomery dedicou-se à leitura literária e à escrita desde muito jovem, encontrando, em suas criações imaginárias, uma forma de lidar com a solidão que lhe foi imposta. E é na imaginação e na invenção de histórias que sua principal criação, Anne Shirley, também encontrará refúgio.

Neste texto, busco trazer a imaginação de Anne para o centro da análise, entendendo que é através de suas criações imaginárias e narrativas fabulosas que a personagem sublima os obstáculos que se encontram em sua trajetória para o seu processo de individuação (Jung, 1984). O caminho para a individuação do sujeito foi tema dos estudos da psicologia analítica junguiana e refere-se à integração dos muitos aspectos da psique humana para que o sujeito se torne um indivíduo completo. Na trajetória de Anne Shirley, a imaginação desempenha um papel fundamental para esse processo de integração.

Existe uma inesgotável capacidade criadora na imaginação humana. Ela é a responsável pela potencialização das dimensões simbólicas de qualquer criação, seja ela artística ou não. Antes de criarmos algo, antes de compreendermos um conceito racionalmente, passamos pelo crivo da imaginação. Ela é a força primeva que abre toda e qualquer possibilidade para o que convencionamos chamar de realidade e, mesmo assim, apresenta-se

---

3 A Resistência do Noroeste, ou Levante do Noroeste, foi uma rebelião violenta em 1885 com enfrentamentos entre o governo canadense e os Métis e seus aliados indígenas, em regiões do Canadá mais tarde conhecidas como Saskatchewan e Alberta. A Resistência do Noroeste foi desencadeada pela crescente preocupação e insegurança entre os Métis sobre seus direitos à terra e sobrevivência após um influxo de colonos brancos e um declínio de bisões — uma importante fonte de alimento para os Métis e povos indígenas no centro-oeste do Canadá. (Fonte: Britannica.com)

como sua força opositora. A imaginação é geralmente associada ao irreal, à inverdade, ao mito, ao sonho e ao devaneio, enquanto a realidade é aquela que sustenta as bases do axioma filosófico da busca da verdade ou das verdades do pensamento ocidental.

Contudo, o pensamento filosófico surge, sustenta-se e é atravessado pela imaginação e pela dimensão subjetiva de seus produtos — os sonhos, os devaneios, as histórias, a literatura, as artes, a religião e a mitologia. Os produtos da imaginação, ao oporem-se àqueles da realidade, criam uma espécie de cisão, uma fratura, entre as dimensões do pensamento simbólico — que encontra suas raízes na filosofia de Platão — e as do raciocínio lógico-aristotélico. A fratura humana nasce a partir de nossa necessidade hermenêutica de dar sentido às coisas e aos acontecimentos do mundo que nos cerca e a partir de nossa interação com as alteridades. No romance *Anne de Green Gables*, essa fratura de sentido será sanada pela protagonista através do uso de sua imaginação.

No universo ficcional de Montgomery, a menina Anne Shirley é confrontada por uma dura realidade com a qual tem de lidar desde muito jovem. Criada em um orfanato no início de sua vida, a menina só será adotada graças à compaixão dos irmãos Cuthbert, após o engano da instituição, que deveria ter enviado um menino para ajudar na fazenda de *Green Gables*. Depois de encarar a rejeição inicial de sua nova família adotiva, Anne também terá de lidar com os personagens dessa pequena cidade, que são em sua maioria bastante hostis com as pessoas de fora da comunidade. Anne é órfã, forasteira em uma pequena cidade, de uma pequena ilha, habitada por estranhos personagens que ela precisa conhecer, conquistar e incorporar em sua jornada. A narrativa é um típico romance de formação, no qual o leitor acompanha, através dos acontecimentos que narram a vida de Anne, o crescimento e amadurecimento da menina até que se torne uma mulher.

A vida de Anne, antes de chegar a Avonlea, foi bastante desafiadora para uma criança tão pequena. Antes de viver em um orfanato, Anne estava sob os cuidados da família Thomas, que a usava como uma espécie de criada responsável pela limpeza e pelos cuidados com as crianças menores. Anne, nesta época, tinha apenas oito anos de idade e não recebia nenhuma

espécie de atenuante na dificuldade das tarefas que lhe eram impostas por ser apenas uma criança. Essa era uma época em que mesmo os animais eram mais amparados por leis de proteção a maus-tratos do que as crianças, como lembra Sveinbjörnsdóttir.

Being an orphan at a time and place where more concern was placed on the welfare of horses than for the lives of women and children, Anne is guaranteed to have faced hardships far more suitable for a man three times her age. It is worth noting that concern for neglected children only became a matter of importance after the 1850s while laws regulating animal welfare were in effect by 1822 in Nova Scotia<sup>4</sup> (Sveinbjörnsdóttir, 2016, p. 4).

É nesse ponto da vida de Anne que a sua imaginação entra como uma espécie de mecanismo de sobrevivência. Sofrendo abusos de seus responsáveis adultos, sendo forçada a trabalhos físicos que extrapolavam o que se espera de uma criança de tão pouca idade e com nenhuma conexão afetiva, seja com a família que a recebeu ou com amigos de sua idade, Anne se entrega a narrativas pessoais fantasiosas que estabelecem uma relação muito profunda da personagem com a sua imaginação. Em seus devaneios narrativos, Anne antropomorfiza a natureza ao seu redor, atribuindo nomes a árvores e flores e interagindo com estas, as quais toma por amigas. As árvores e as flores serão as confidentes de Anne, suas melhores ouvintes e o lar dos seres mitológicos que a menina evoca nas histórias que inventa, tais como as fadas e as dríades.

É da falta e da ausência de relações humanas que nasce a fratura de sentido na jornada da protagonista. Anne nasceu em um mundo hostil para as crianças órfãs, especialmente para as meninas, que eram indesejadas pela crença comum da época de que não serviam para o trabalho braçal. É importante lembrar que mesmo Matthew e Marilla, que se tornarão

---

4

Por ser órfã em uma época e lugar em que mais se preocupava com o bem-estar dos cavalos do que com a vida das mulheres e crianças, Anne com certeza enfrentou dificuldades muito mais adequadas para um homem com três vezes a sua idade. É importante notar que a preocupação com as crianças negligenciadas só se tornou uma questão de importância após a década de 1850, enquanto as leis que regulamentavam o bem-estar animal estavam em vigor em 1822 em Nova Escócia. (tradução nossa).

tutores amorosos para Anne no decorrer da história, só recorreram à adoção porque buscavam um menino que pudesse auxiliar com o trabalho na fazenda. É a partir dessa ausência de sentidos afetivos e existenciais que a imaginação de Anne passa a atuar de modo a trazer algum equilíbrio para a realidade tão dura em que vivia.

Nascemos incompletos. Do momento de nossa chegada ao mundo até o dia de nossa morte aprendemos, através da linguagem, a dar sentido às coisas do mundo e à nossa própria existência. No entanto, toda e qualquer construção de sentido é atravessada pela imaginação e é, portanto, uma construção simbólica fadada ao fracasso, pois toda definição de algo ou de um conceito é uma espécie de claustro, uma prisão de imagens e palavras agrupadas que buscam significar cada experiência do indivíduo imerso na coletividade do seu meio social. Como estamos implicados racional, subjetiva e imagetivamente em nossos conceitos, toda definição nasce fraturada, pois que é a construção de um sujeito que se constituiu na própria fratura. Castor Bartolomé Ruiz apresenta uma reflexão bastante elucidativa sobre o tema em seu livro *Os paradoxos do imaginário*:

A pessoa não é um produto acabado, mas uma criatura aberta pela ambiguidade e enriquecida pelo desejo. Não constituímos um ser definido, mas perambulamos entre a necessidade de plenitude e a busca de sentido. Não habitamos um mundo natural, mas vivemos numa selva de símbolos. Não somos um animal meramente racional, mas criaturas hermenêuticas que dotam de significado tudo o que tocam. Não nos adaptamos funcionalmente à realidade, mas a transformamos por meio da práxis criadora. Não respondemos compulsivamente a pulsões definidas pela nossa natureza, mas construímos nosso modo de ser a partir do desejo permanente; desejo que não está definido em nós, mas que nos define pela abertura sobre o que desejar e por que desejar isso e não aquilo. Não nos sujeitamos funcionalmente ao meio ambiente, mas construímos sujeitos e sociedade por meio da práxis, pois somos seres práticos. Não ficamos num presente, senão que nos transcendemos ansiosamente para um futuro sempre em aberto. A tensão é a categoria que interaciona e implica conflitivamente as dimensões divergentes e até contraditórias da personalidade humana. Somos uma criatura fraturada pelo conflito e rejuntada pela tensão existencial. Estamos impregnados pelo paradoxal. Esta é a realidade em que estamos imersos e a partir da qual, sem poder emergir para uma hipotética distância

racional, objetiva ou neutra, pretendemos desenhar alguns traços de nossa própria identidade (Ruiz, 2003, p. 54).

Tendo em vista tais conceitos, fica claro que a fratura nasce da incompletude do sujeito diante do mundo. Não há unidade, mas, sim, um conglomerado de características que só ficam claras para o sujeito quando em contato com as alteridades do mundo. O sujeito estabelece quem é a partir da visão do outro e do diferente — eu sou o que o outro não é e me constituo a partir dessa alteridade. E, se somos criaturas fraturadas, como sugere Ruiz, somos, dessa maneira, pela e através da alteridade. Tal consciência parece clara na mitologia, pois, em muitos mitos fundadores, a tomada de consciência sobre o outro é o início da jornada para a queda e para o conhecimento. No mito bíblico do Jardim do Éden, a árvore do conhecimento do bem e do mal pode ser vista como uma metáfora para a tomada de consciência do outro — o homem não mais como uma parte do todo, mas diferente do todo e um agente criador que modifica o mundo que habita.

Anne, ao ser lançada em um mundo hostil e sem poder contar com conexões afetivas e humanas que pudessem lhe auxiliar a sanar a fratura de sentido da sua própria existência solitária, vai buscar, nos mecanismos de sua imaginação, as ferramentas necessárias para sobreviver. Uma vez que chega a *Green Gables*, no entanto, Anne vai sendo paulatinamente aceita pelos irmãos Cuthbert e pela pequena comunidade rural e passa então a descobrir a possibilidade de criar laços afetivos com pessoas de carne e osso e não mais apenas com objetos, árvores e flores. E é a partir do contato com essa nova alteridade que o desenvolvimento de Anne se inicia e sua jornada para seu processo de individuação começa a adquirir tons mais significativos.

Carl Jung acreditava que cada ser humano é uma entidade única dotada de múltiplas significações e sentidos, e entendia a individuação como o processo que possibilitava alcançar uma singularidade profunda, tornando-nos o nosso próprio Si-mesmo (*Self*) (Jung, 1984). Para a teoria junguiana, a nossa única tarefa enquanto seres humanos é compreender os intrincados mecanismos internos e externos de nossa jornada através da vida, de

forma que possamos nos tornar indivíduos completos. A ideia de completude do processo de individuação junguiano se opõe à fratura de sentidos de que é dotada a existência humana. Cabe a cada indivíduo suturar essas fraturas de modo a compreender os próprios processos e despertar seu potencial individual e sua consciência. Então, neste texto, quando abordada a jornada de Anne para atingir seu processo de individuação, será dentro desse paradigma teórico que se encontra o meu local de fala.

O desenvolvimento de Anne na narrativa passa por fases distintas, uma característica bastante comum ao romance de formação, um gênero muito afinado à forma literária da época. A literatura de língua inglesa do período vitoriano também apresenta outros bons exemplos de histórias protagonizadas por crianças órfãs, tais como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *Oliver Twist* de Charles Dickens. Não é à toa que a série *Anne with an E* (2017), veiculada pelo canal de *streaming* Netflix, aproxima a personagem Anne de *Jane Eyre*, fazendo com que o romance de Brontë seja o livro preferido da protagonista, o que não acontece no livro de Montgomery. Apesar dos muitos pontos em comum com a trajetória da personagem Jane Eyre, a Anne do romance de Montgomery encontrará nas páginas de outro autor vitoriano o seu universo imaginário ideal — Lord Alfred Tennyson e seu livro *Idylls of the King*. É a partir do universo medieval e das lendas arturianas evocadas por Tennyson que Anne construirá as bases de seu imaginário pessoal, que já se revelava na construção de identidades ficcionais para si, como Lady Cordelia e Geraldine, personagens descritas de maneira muito semelhante às fortes figuras femininas criadas pelo poeta vitoriano. Há, inclusive, um momento em que Anne convoca as suas novas amigas para uma encenação de *Lancelot e Elaine*, uma das passagens da obra de Tennyson.

It was Anne's idea that they dramatize *Elaine*. They had studied Tennyson's poem in school the preceding winter, the Superintendent of Education having prescribed it in the English course for the Prince Edward Island schools. They had analyzed and parsed it and torn it to pieces in general until it was a wonder there was any meaning at all left in it for them, but at least the fair lily maid and Lancelot and Guinevere and King Arthur had become very real people to them, and Anne was devoured by secret regret that she had not been born in Camelot.

Those days, she said, were so much more romantic than the present<sup>5</sup> (Montgomery, 2017, p. 282).

Os processos de amadurecimento pelos quais passa a personagem Anne podem ser divididos em três momentos distintos que poderiam ser assim entendidos — o momento inicial da sua trajetória em *Green Gables*, o período de aprendizagem e o período em que atinge a maturidade emocional e intelectual. Em todos esses estágios, a imaginação será uma ferramenta de uso frequente por Anne em busca de sua identidade e individualidade.

Quando chega a *Green Gables*, Anne tem que lidar mais uma vez com a frustração de não ser aceita — ela é uma menina órfã, e não a pessoa que Matthew e Marilla aguardavam. Ao chegar à estação de trem e perceber que ninguém estava esperando por ela, Anne usa mais uma vez a sua imaginação para tornar a situação menos assustadora. Ela é uma criança de onze anos agora, sozinha em um local desconhecido e não há ninguém esperando por ela. Anne então busca na natureza, mais uma vez, conforto, ao imaginar como seria interessante buscar abrigo nas árvores locais se anoitecesse e ninguém aparecesse para buscá-la.

“I suppose you are Mr. Matthew Cuthbert of Green Gables?” she said in a peculiarly clear, sweet voice. “I’m very glad to see you. I was beginning to be afraid you weren’t coming for me and I was imagining all the things that might have happened to prevent you. I had made up my mind that if you didn’t come for me to-night I’d go down the track to that big wild cherry-tree at the bend, and climb up into it to stay all night. I wouldn’t be a bit afraid, and it would be lovely to sleep in a wild cherry-tree all white with bloom in the moonshine, don’t you think? You could imagine you were dwelling in marble halls, couldn’t you? And

---

5

Foi ideia de Anne que eles encenassem *Elaine*. Eles haviam estudado o poema de Tennyson na escola no inverno anterior, o Superintendente de Educação prescrevendo-o no curso de inglês para as escolas da Ilha Príncipe Eduardo. Eles o analisaram, desconstruíram e picotaram em pedaços em geral até que fosse uma maravilha que ainda tivesse algum significado para eles, mas pelo menos a bela donzela do lírio e Lancelot e Guinevere e o Rei Arthur se tornaram pessoas muito reais para eles, e Anne foi devorada por um arrependimento secreto de não ter nascido em Camelot. Aqueles dias, disse ela, eram muito mais românticos do que o presente. (tradução nossa).

I was quite sure you would come for me in the morning, if you didn't to-night"<sup>6</sup> (Montgomery, 2017, p. 15).

Da mesma forma, ao ser apresentada a Marilla, Anne permite que sua narrativa fantasiosa se sobreponha à sua dura realidade quando percebe que os irmãos Cuthbert não estavam esperando por ela. Entre lágrimas, Anne propõe a Marilla que a chame de Cordelia:

"Well, don't cry any more. We're not going to turn you out-of-doors to-night. You'll have to stay here until we investigate this affair. What's your name?"

The child hesitated for a moment.

"Will you please call me Cordelia?" she said eagerly.

"Call you Cordelia? Is that your name?"

"No-o-o, it's not exactly my name, but I would love to be called Cordelia. It's such a perfectly elegant name."

"I don't know what on earth you mean. If Cordelia isn't your name, what is?"

"Anne Shirley," reluctantly faltered forth the owner of that name, "but, oh, please do call me Cordelia. It can't matter much to you what you call me if I'm only going to be here a little while, can it? And Anne is such an unromantic name."

"Unromantic fiddlesticks!" said the unsympathetic Marilla. "Anne is a real good plain sensible name. You've no need to be ashamed of it."

"Oh, I'm not ashamed of it," explained Anne, "only I like Cordelia better. I've always imagined that my name was Cordelia—at least, I always have of late years. When I was young, I used to imagine it was Geraldine, but I like Cordelia better now. But if you call me Anne, please call me Anne spelled with an E"<sup>7</sup> (Montgomery, 2017, p. 31).

---

6

"Suponho que você seja o Sr. Matthew Cuthbert de *Green Gables*?" ela disse em uma voz peculiarmente clara e doce. "Estou muito feliz em ver você. Eu estava começando a temer que você não estivesse vindo me buscar e estava imaginando todas as coisas que poderiam ter acontecido para impedi-lo. Decidi que, se você não viesse me buscar esta noite, eu iria descer a trilha até aquela grande cerejeira selvagem na curva e subir nela para ficar a noite toda. Eu não teria nem um pouco de medo, e seria ótimo dormir em uma cerejeira selvagem toda branca com flores ao luar, você não acha? Você poderia imaginar que está morando em salões de mármore, não é? E eu tinha certeza de que você viria me buscar de manhã, se não viesse esta noite." (tradução nossa).

7

"Bem, não chore mais. Não vamos botá-la para fora esta noite. Você terá que ficar aqui até que investiguemos este caso. Qual o seu nome?"

Fica claro que Anne, ao perceber que não era bem-vinda na casa dos Cuthbert, recorre à imaginação e assume uma de suas personalidades preferidas, a sofredora Lady Cordelia, que estará em muitas de suas brincadeiras de faz de conta. Anne usa a personalidade da heroína fictícia por ela criada para proteger suas emoções do mundo dos adultos que mais uma vez a hostiliza. Anne tinha esperanças de poder viver em um lugar tão idilicamente belo como *Green Gables* e, ao ver, mais uma vez, suas esperanças serem enterradas, protege-se da melhor forma que conhece — recorre ao seu poder de imaginar situações diferentes daquelas que estão sendo vividas na realidade.

Contudo, graças a Matthew, que tem seu coração tocado pela história de Anne, a menina recebe permissão para ficar em *Green Gables* — Matthew defende a tese de que não se trata do bem que a menina poderia fazer a eles, mas sim do bem que eles poderiam fazer a Anne se a deixassem ficar. Diante do argumento tão humanista do irmão, Marilla cede, e os dois adotam Anne. É nesse momento que se iniciam os conflitos de adequação, pois Anne vem de um mundo muito diferente daquele encontrado na comunidade rural de Avonlea e terá que se adaptar aos valores e à moralidade local para que possa passar a pertencer àquele lugar.

---

A criança hesitou por um momento.

“Você pode me chamar de Cordelia?” ela disse ansiosamente.

“Chamar você de Cordelia? Esse é o seu nome?”

“Não, não é exatamente meu nome, mas adoraria ser chamada de Cordelia. É um nome perfeitamente elegante.”

“Eu não sei o que diabos você quer dizer. Se Cordelia não é o seu nome, qual é?”

“Anne Shirley,” relutantemente hesitou a dona daquele nome, “mas, oh, por favor, me chame de Cordelia. Não pode importar muito para você como você me chama se eu só vou ficar aqui por um tempinho, não é? E Anne é um nome tão pouco romântico.”

“Tão pouco romântico, uma ova!” disse a antipática Marilla. “Anne é um nome muito bom e sensato. Você não precisa ter vergonha disso.”

“Oh, não tenho vergonha disso”, explicou Anne, “mas gosto mais de Cordelia. Sempre imaginei que meu nome fosse Cordelia – pelo menos, sempre imaginei nos últimos anos. Quando eu era jovem, costumava imaginar que era Geraldine, mas agora gosto mais de Cordelia. Mas se você me chamar de Anne, por favor, me chame de Anne soletrado com um E.” (tradução nossa).

O período de adaptação de Anne é bastante difícil, pois a menina tem muita dificuldade em controlar as suas emoções. Da mesma forma, ela não foi educada dentro dos padrões da silenciosa e religiosa moralidade que permeia as relações na Ilha de Príncipe Eduardo e, portanto, acaba por desconhecer as questões mais simples, como orar antes das refeições e de dormir. Marilla choca-se ao perceber que Anne não sabia rezar e decide ela mesma então cuidar da educação religiosa da menina.

Outro aspecto importante de salientar é que, nesse período de adaptação, Anne tem muita dificuldade em controlar as suas emoções, sejam elas boas ou más. Quando está feliz, ela está radiante, mas quando está triste pode assumir os mais fúnebres tons melancólicos. Ao conhecer a vizinha e amiga de Marilla, a senhora Rachel Lynde, Anne perde o controle de suas emoções, quando a senhora Lynde diz que ela é magra demais e tem muitas sardas no rosto.

“I hate you,” she cried in a choked voice, stamping her foot on the floor. “I hate you— I hate you— I hate you —” a louder stamp with each assertion of hatred. “How dare you call me skinny and ugly? How dare you say I’m freckled and redheaded? You are a rude, impolite, unfeeling woman!”<sup>8</sup> (Montgomery, 2017, p. 83).

O mesmo ocorre na escola, quando seu colega de classe, Gilbert Blythe, puxa seu cabelo e diz que ele é da cor de uma cenoura. Anne não pensa duas vezes antes de quebrar sua lousa de escrever na cabeça de Gilbert. É interessante como Anne gosta de ver a si mesma vivendo em cenários oníricos em histórias de princesas e cavaleiros, mas ela não enxerga a si mesma como a donzela em perigo, pois, sempre que necessário, ela usa toda a inteligência e força que possui para se defender. Essa tensão entre o imaginário idealizado e o que Anne concretamente demonstra a partir de suas atitudes fará parte do aprendizado da personagem — a

---

8

“Eu te odeio,” ela gritou com a voz embargada, batendo o pé no chão. “Eu te odeio — eu te odeio — eu te odeio —” uma pisada mais forte a cada afirmação de ódio. “Como você ousa me chamar de magra e feia? Como você ousa dizer que sou sardenta e ruiva? Você é uma mulher rude, indelicada e insensível!” (tradução nossa).

fratura do imaginário que precisa ser integrada à realidade em sua jornada de individuação.

É ainda nesse primeiro momento de sua trajetória em Avonlea que Anne começa a assumir uma nova identidade, não mais imaginária, mas adequada a quem ela é agora, ou à ideia que faz de si, e a qual começa a desenvolver na construção de sua identidade.

“[...] My hair is of midnight darkness and my skin is a clear ivory pallor. My name is the Lady Cordelia Fitzgerald. No, it isn't—I can't make that seem real.” She danced up to the little looking-glass and peered into it. Her pointed freckled face and solemn gray eyes peered back at her. “You're only Anne of Green Gables,” she said earnestly, “and I see you, just as you are looking now, whenever I try to imagine I'm the Lady Cordelia. But it's a million times nicer to be Anne of Green Gables than Anne of nowhere in particular, isn't it?” She bent forward, kissed her reflection affectionately, and betook herself to the open window<sup>9</sup> (Montgomery, 2017, p. 77).

Ao assumir a identidade de “Anne de *Green Gables*”, a protagonista dá o primeiro passo concreto em seu processo de individuação e está pronta para uma nova fase de sua vida que trará uma série de aprendizados que modificarão sobremaneira seu comportamento. Anne passa a frequentar a escola local e a escola dominical na igreja. Ela recebe uma educação de prendas domésticas e hábitos religiosos de Marilla que se incorporam às suas novas práticas, mas que não interferem na forma genuína e espontânea com a qual Anne enxerga e lê o mundo a sua volta.

Nesse período de sua vida, a imaginação ainda é uma ferramenta de uso recorrente. Anne tenta trazer cores e viço para todas as suas experiências, sejam elas as tarefas domésticas e escolares ou simplesmente o uso de

---

9

“[...] Meu cabelo é da escuridão da meia-noite e minha pele é de uma clara palidez de marfim. Meu nome é Lady Cordelia Fitzgerald. Não, não é — eu não posso fazer isso parecer real.” Ela dançou até o pequeno espelho e olhou para ele. Seu rosto pontudo e sardento e seus olhos cinzentos solenes olharam para ela. “Você é apenas Anne de *Green Gables*”, disse ela com seriedade, “e eu a vejo, exatamente como você está parecendo agora, sempre que tento imaginar que sou Lady Cordelia. Mas é um milhão de vezes mais agradável ser Anne de *Green Gables* do que Anne de lugar nenhum, não é?” Ela se inclinou para frente, beijou seu reflexo afetuosamente e se dirigiu para a janela aberta.” (tradução nossa).

um chapéu que é todo decorado de flores. Os mundos de Anne e de Marilla parecem ser opostos e, nesse aspecto, tudo que Anne faz parece não ter sentido para Marilla. Mas é a partir da intersecção desses dois universos tão distintos que Anne começa a amadurecer e ter um controle maior sobre as suas emoções. Ao mesmo tempo, Marilla também se modifica, assumindo cada vez mais um tom mais maternal e cuidadoso para com Anne.

Vivenciando novos processos de amadurecimento, a protagonista inicia sua entrada na adolescência e aprende muito sobre outras formas de ver o mundo através de suas novas amigas, sendo a sua amiga Diana Barry o principal ponto de referência em busca de adequação. A amizade de Anne e Diana é muito significativa na construção da identidade da protagonista, uma vez que Diana é a primeira criança com quem Anne pode estabelecer um vínculo real de amizade. Juntas, as duas experienciam o difícil processo de crescer, dosando realidade e fantasia em medidas cada vez mais equilibradas que vão adequando o comportamento de Anne a novas formas de estar no mundo.

Essa integração de diferentes aspectos da personalidade é uma parte muito importante do processo de individuação, tal como defendido por Jung (1984). Anne dá mostras de que já iniciou esse processo de integração quando percebe que pode apresentar comportamentos diferentes em variadas situações.

“Somehow,” she told Diana, “when I’m going through here I don’t really care whether Gil—whether anybody gets ahead of me in class or not. But when I’m up in school it’s all different and I care as much as ever. There’s such a lot of different Annes in me. I sometimes think that is why I’m such a troublesome person. If I was just the one Anne it would be ever so much more comfortable, but then it wouldn’t be half so interesting”<sup>10</sup> (Montgomery, 2017, p. 205).

---

10

“De alguma forma”, ela disse a Diana, “quando estou passando por aqui, realmente não me importo se o Gil – ou quem quer que seja fique na minha frente na aula ou não. Mas quando estou na escola, tudo é diferente e me importo mais do que nunca. Existem tantas Annes diferentes em mim. Às vezes penso que é por isso que sou uma pessoa tão problemática. Se eu fosse apenas a Anne, seria muito mais confortável, mas então não seria tão interessante.” (tradução nossa).

Anne percebe que sua vida poderia ganhar um acréscimo em qualidade se ela pudesse integrar todas as Annes em uma só. Nessa fase de aprendizados, a imaginação não parece mais estar associada à fuga de uma realidade de sofrimento e maus-tratos, como antes. Depois de um ano vivendo adaptada em *Green Gables*, Anne agora usa sua imaginação para o seu deleite, dando cores mais interessantes para as situações ordinárias do dia a dia. Contudo, mesmo que a intenção não seja mais a de fugir de uma realidade difícil, as excursões de Anne dentro de sua mente ainda causam problemas concretos para a protagonista.

“Oh, I’m so sorry,” said Anne penitently. “I never thought about that pie from the moment I put it in the oven till now, although I felt instinctively that there was something missing on the dinner table. I was firmly resolved, when you left me in charge this morning, not to imagine anything, but keep my thoughts on facts. I did pretty well until I put the pie in, and then an irresistible temptation came to me to imagine I was an enchanted princess shut up in a lonely tower with a handsome knight riding to my rescue on a coal-black steed. So that is how I came to forget the pie. I didn’t know I starched the handkerchiefs. All the time I was ironing I was trying to think of a name for a new island Diana and I have discovered up the brook. It’s the most ravishing spot, Marilla. There are two maple trees on it and the brook flows right around it. At last it struck me that it would be splendid to call it Victoria Island because we found it on the Queen’s birthday. Both Diana and I are very loyal”<sup>11</sup> (Montgomery, 2017, p. 207).

---

11

“Oh, eu sinto muito,” disse Anne penitentemente. “Nunca mais pensei naquela torta desde o momento em que a coloquei no forno até agora, embora sentisse instintivamente que faltava algo na mesa de jantar. Eu estava firmemente decidida, quando você me deixou no comando esta manhã, a não imaginar nada, mas a manter meus pensamentos nos fatos. Eu me saí muito bem até colocar a torta, e então uma tentação irresistível veio a mim de imaginar que eu era uma princesa encantada presa em uma torre solitária com um belo cavaleiro cavalgando em meu resgate em um corcel negro como carvão. Foi assim que esqueci a torta. Eu não percebi que engomei os lenços. Todo o tempo que passava a roupa, tentava pensar em um nome para uma nova ilha, que Diana e eu descobrimos rio acima. É o lugar mais arrebatador, Marilla. Há duas árvores de bordo nele e o riacho corre ao seu redor. Por fim, me ocorreu que seria esplêndido chamá-la de Ilha Vitória porque a encontramos no dia do aniversário da Rainha. Diana e eu somos muito leais.” (tradução nossa).

A escola, enquanto instituição formal de ensino, também desempenha um papel fundamental na trajetória de Anne. É nesse local que ela encontra uma de suas paixões — o estudo. Empenhada em ser a melhor aluna da classe, Anne busca demonstrar o tempo todo que seu gênero não é um impeditivo para o seu sucesso intelectual e assume como missão pessoal ser mais inteligente do que qualquer um dos meninos que estudam em sua escola. Essa dedicação comprometida aos estudos faz com que Anne comece a sonhar com um futuro que não era o mesmo dentro do qual as meninas de Avonlea eram moldadas. Anne deseja seguir seus estudos e ingressar em uma universidade, receber uma educação adequada e tão boa como a que qualquer rapaz do povoado pudesse receber.

Os anos passam e Anne encaminha-se para o final de sua vida escolar na pequena cidade onde vive. O sonho e o devaneio assumem, nessa fase da vida de Anne, colorações mais reais, pois agora não se trata mais dos devaneios de Lady Cordelia, mas, sim, dos planos de um futuro promissor que uma jovem, entusiasmada com o conhecimento, passa a arquitetar. Então, muito embora Anne tenha passado por um processo de adequação desde que chega a *Green Gables*, esse processo está longe de ser uma domesticação. Anne amadurece e é modificada sobremaneira pelo pequeno povoado e pela fazenda onde vive, mas esses lugares sofrem também um impacto grande com a chegada da menina. Anne representa para as meninas da localidade uma nova possibilidade de futuro, que é encarada com profunda desconfiança pelas mulheres mais velhas do local, como a senhora Lynde. Rachel Lynde olha com desdém para o sonho de Anne de entrar para a universidade. Contudo, quando Anne recebe a notícia de que ela havia conquistado a tão desejada bolsa integral de estudos em *Queen's College*, Rachel Lynde modifica o seu olhar.

“Oh, Matthew,” exclaimed Anne, “I’ve passed and I’m first — or one of the first! I’m not vain, but I’m thankful.”

“Well now, I always said it,” said Matthew, gazing at the pass list delightedly. “I knew you could beat them all easy.”

“You’ve done pretty well, I must say, Anne,” said Marilla, trying to hide her extreme pride in Anne from Mrs. Rachel’s critical eye. But that good soul said heartily:

“I just guess she has done well, and far be it from me to be backward in saying it. You’re a credit to your friends, Anne, that’s what, and we’re all proud of you”<sup>12</sup> (Montgomery, 2017, p. 335).

Nessa parte final do primeiro romance da saga de Anne Shirley, a protagonista começa a perceber que as muitas Annes que viviam dentro dela passam a fazer parte de uma única Anne, mais centrada, ainda bastante competitiva, mas com um olhar mais maduro sobre a vida em *Green Gables*. A narrativa de Montgomery ainda prepara mais um desafio para Anne, mais um umbral que precisará ser ultrapassado antes que chegue ao final de sua adolescência — Anne precisará conhecer a morte e o luto, ao perder o seu pai adotivo, Matthew Cuthbert.

Em sua jornada para atingir sua individuação, Anne perde um de seus entes mais queridos, sua figura paterna. A ausência de Matthew provocará uma mudança definitiva em Anne, pois, como o narrador do romance atesta, a morte muda para sempre a vida de todos.

Outside the Snow Queen was mistily white in the moonshine; the frogs were singing in the marsh beyond Orchard Slope. Anne always remembered the silvery, peaceful beauty and fragrant calm of that night. It was the last night before sorrow touched her life; and no life is ever quite the same again when once that cold, sanctifying touch has been laid upon it<sup>13</sup> (Montgomery, 2017, p. 372).

---

12

“Oh, Matthew”, exclamou Anne, “eu passei e sou a primeira — ou uma das primeiras! Não vou ser vaidosa, mas estou grata.”

“Bem, eu sempre disse isso”, disse Matthew, olhando para a lista de aprovação com muita alegria. “Eu sabia que você poderia vencê-los facilmente.”

“Você se saiu muito bem, devo dizer, Anne”, disse Marilla, tentando esconder seu orgulho extremo por Anne do olhar crítico da Sra. Rachel. Mas aquela boa alma disse de coração: “Eu só acho que ela se saiu bem, e longe de mim ser retrógrada ao dizê-lo. Você é um exemplo para seus amigos, Anne, é isso, e todos nós estamos orgulhosos de você.” (tradução nossa).

13

Lá fora, a Rainha da Neve estava enevoada pela luz da lua; as rãs estavam cantando no pântano além da encosta do pomar. Anne lembraria para sempre a beleza prateada e pacífica e a calma perfumada daquela noite. Foi a última noite antes que a tristeza tocasse sua vida; e nenhuma vida é a mesma, uma vez que aquele toque frio e santificador desça sobre ela. (tradução nossa).

A partir desse momento, Anne não abandona seus sonhos de dedicar-se aos estudos, mas desiste da bolsa integral que havia recebido para estudar na universidade. Com a morte de seu pai adotivo, Anne assume a responsabilidade de administrar *Green Gables* junto com Marilla, pois esta descobre uma doença que fará com que perca totalmente a visão. Anne Shirley assume suas responsabilidades diante das situações que se apresentam e é contratada como a nova professora da pequena comunidade, trabalho que aceita com grande alegria.

É chegado o momento da trajetória da protagonista que Jung chama de integrador, pois Anne terá de fazer uso de tudo o que aprendeu até o momento para juntar as partes de sua história, despedindo-se da infância e adolescência, para entrar em uma fase nova e desconhecida — a vida adulta. Jung lembra que os problemas que são abordados por nossa psique nesse momento de integração não têm, em si, uma solução adequada. A fratura do sentido permanecerá, uma vez que o sentido será modificado tantas vezes quanto as histórias internas sejam contadas e recontadas.

Os grandes problemas da vida nunca são resolvidos de maneira definitiva e total. E mesmo que aparentemente o tenham sido, tal fato acarreta sempre uma perda. Parece-me que a significação e a finalidade de um problema não estão na sua solução, mas no fato de trabalharmos incessantemente sobre ele. É somente isto que nos preservará da estupidez e da petrificação. Assim, a solução dos problemas do período da juventude, restrita apenas ao que é possível alcançar, também só é válida temporariamente, e, no fundo, dura muito pouco. Em qualquer circunstância, conquistar um lugar na sociedade e modificar a própria natureza original de modo que ela se adapte mais ou menos a esta forma de existência, constitui um fato notável. É uma luta travada dentro e fora de si próprio, e comparável à luta da criança pela existência do eu. Mas essa luta muitas vezes escapa à nossa observação, porque se processa na obscuridade; mas quando vemos a obstinação com que certos indivíduos se mantêm apegados a ilusões e pressupostos infantis e a hábitos egoístas, etc., podemos ter uma ideia da energia que foi necessária, outrora, para produzi-los. E o mesmo acontece também com os ideais, as convicções, as ideias-mestras, as atitudes, etc., que nos introduzem na vida durante o período da juventude e pelas quais lutamos: eles crescem juntamente com o nosso ser, aparentemente nos transformamos nele e, por isto, procuramos perpetuá-los a nosso bel-prazer com a mesma naturalidade com que o jovem afirma seu próprio eu, querendo ou não, diante de si próprio e do mundo (Jung, 2011, p. 350).

Em seu processo de integração dos aspectos de sua personalidade, Anne fará uso de sua imaginação para suturar as fraturas de sentido e as lacunas de afeto que se apresentam em sua jornada. Com o amadurecimento da personagem, o tom melodramático e hiperbólico cede lugar a uma fala mais centrada e em equilíbrio com emoções mais tranquilas. Anne é modificada por *Green Gables* e modifica o lugar e os seus habitantes na mesma medida. O papel da imaginação em sua trajetória serve como fuga da realidade em um primeiro momento, como forma de apreciação da vida em sua fase de aprendizagem e, por fim, como uma maneira de integrar os diferentes aspectos de sua personalidade ao final do romance. Nesse processo, Anne cultiva um cemitério de esperanças enterradas, mas também é surpreendida por outras experiências que lhe eram desconhecidas — afeto, aceitação e um lugar que ela reconheceu como lar.

## Referências

JUNG, C.G. *A natureza da psique*. Tradução de Matheus Ramalho Rocha. São Paulo: Vozes, 2011.

JUNG, C.G. *Psicologia do inconsciente*. Tradução de Matheus Ramalho Rocha. São Paulo: Vozes, 1984.

MONTGOMERY, L. M. *Anne of Green Gables*. London: Virago, 2017.

RUBIO, Mary Henley. *Lucy Maud Montgomery: The Gift of Wings*. Vancouver: Anchor House Canada, 2008.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

SVEINBJÖRNSDÓTTIR, Sólrún Harpa. *From Unwanted to Essential: Imagination, Nature and Female Connection in L.M. Montgomery 's Anne of Green Gables*. University of Iceland – School of Humanities – Department of English, B. A. Essay, 2016.

## 05. O romance *New Grub Street*, de George Gissing, e o sistema editorial vitoriano

Sandra Sirangelo Maggio<sup>1</sup>

O presente capítulo revisita o romance *New Grub Street* (1891), do escritor inglês George Gissing (1857-1903), para verificar como nele são registradas certas mudanças de parâmetros ocorridas na virada dos séculos XIX e XX. A história apresenta as circunstâncias às quais são submetidos diferentes tipos de escritores que orbitam a região de Grub Street, no centro editorial da Londres vitoriana.

### Introdução

O crítico literário Stephen Greenblatt define a obra de arte como “o produto de uma negociação entre um autor [...] e as práticas e instituições sociais” de sua época (Greenblatt, 1989, p. 2).<sup>2</sup> Dessa forma, considerando que Gissing, o autor de *New Grub Street*, é um escritor escrevendo sobre escritores, a maneira como os elementos são apresentados nessa obra equivale a um registro sobre como o autor encara o seu tempo, o seu ofício e o seu lugar. Serve ainda como crítica, relato e depoimento acerca das circunstâncias a que são submetidas as pessoas ligadas à indústria editorial londrina daquela virada de século.

De acordo com o biógrafo Paul Delany (2008), Gissing descobriu a literatura aos dez anos, ao ler o romance *The Old Curiosity Shop*, de Charles Dickens. O impacto foi tão grande que resolveu que também seria um escritor. Comunicou o fato à família, que recebeu muito bem a notícia. A partir de então, começou a escrever e nunca mais parou. Dois anos mais

---

1 Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS.

2 Minha tradução para: “The work of art is the product of a negotiation between a creator [...] and the institutions and practices of society”.

tarde ocorreu a morte de seu pai, que, além de representar o grande lastro emocional do menino e de ser seu maior apoiador, era também o único provedor da família. Nunca mais houve estabilidade econômica na vida de Gissing. Sua visão de mundo foi ficando cada vez menos otimista e confiante. Nesse período de desestabilização, cresceu ainda mais a importância do universo ficcional de Dickens na vida daquela criança que se identificava com as circunstâncias conflituadas dos jovens protagonistas dos romances que lia e relia.

Apesar dos obstáculos e das constantes dificuldades financeiras, Gissing manteve o propósito de escrever sempre. Fez muitas viagens, ganhando a vida como professor de inglês e passando por altos e baixos financeiros. Em 1898, aos 41 anos, retribuiu o tanto que Dickens significou em sua vida publicando *Charles Dickens: A Critical Study*, um clássico na fortuna crítica do grande escritor vitoriano. Além dessa obra de crítica literária, de um livro de viagens e de doze livros de contos, entre 1880 e 1903 Gissing escreveu 23 romances em 23 anos, parando apenas ao morrer, em decorrência de uma gripe mal curada, aos 46 anos, em fase muito produtiva e quando sua obra alcançava um novo patamar de reconhecimento.

O ponto central no romance *New Grub Street* é o embate entre o ideal que representa um grande escritor e o que se observa sobre a realidade de vários personagens cujas vidas dependem dos movimentos da indústria editorial. O fato de o título do romance conter a palavra “New” indica que coisas estão se modificando em Grub Street. As regras a serem seguidas para abrir caminho no mundo editorial não são mais as que vigoravam até certo tempo atrás, e em breve não haverá mais espaço para os que não conseguirem se adaptar.

### **Edwin Reardon e Jasper Milvain**

Nesse romance repleto de histórias que se entrecruzam, podemos considerar como protagonistas os personagens Edwin Reardon e Jasper Milvain, companheiros de juventude cujos gostos e aspirações se assemelham. Ambos têm a ambição de se tornar escritores e vão para Londres com pouco dinheiro e sem qualquer contato que possa ajudá-los. Improvisam,

criando estratégias opostas para encontrarem seu espaço naquele contexto novo e competitivo. Reardon é íntegro, sonhador e idealista. Escreve romances e deseja se tornar um autor tão lido, querido e aclamado quanto Charles Dickens. Milvain, por sua vez, é atento, observador e pragmático. Antes de se lançar em um projeto, estuda os movimentos plausíveis e calcula as rotas a serem seguidas.

A estrutura de *New Grub Street* segue um padrão que E. M. Forster, em *Aspects of the Novel*, chama de “padrão sinfônico”. As sinfonias, assim como as sonatas, são geralmente compostas em três partes.<sup>3</sup> Na primeira, duas linhas temáticas são apresentadas. Na segunda, os dois temas colidem, se entrelaçam e atingem o clímax. Na terceira parte, as linhas iniciais são retomadas. Ao final temos a *coda*, um fechamento curto suplementar que estabelece o tom do encerramento (Forster, 2005). Essa prática (lançada pelos escritores românticos) de transpor métodos de uma arte – no caso, a música – para a literatura era muito apreciada nos períodos vitoriano e eduardiano. Assim é estruturado o romance *New Grub Street*, que inicia com capítulos alternados apresentando em paralelo o começo das trajetórias de Edwin Reardon e Jasper Milvain. No primeiro capítulo, Reardon é apresentado através das impressões de Milvain, em uma conversa que este mantém com sua mãe e as duas irmãs. Já no quarto capítulo ocorre o inverso, quando Reardon e sua esposa Amy fazem observações sobre o amigo Jasper.

Nos capítulos em que Reardon é apresentado, observamos uma diferença entre a forma como ele é visto socialmente e a sua vivência pessoal. Quem não o conhece tende a achar que ele está em uma posição invejável. É um jovem talento promissor, um escritor em ascensão, morador de um bairro respeitável de Londres, casado com uma mulher linda e dedicada e que tem um filhinho de dez meses. Seu primeiro romance publicado, *On Neutral Ground* [Em Campo Neutro], foi bem recebido tanto pelos críticos quanto pelo público, e lhe pagaram cem libras esterlinas pela venda dos

---

3 A divisão das sinfonias em três partes não deve ser confundida com os seus movimentos, que são geralmente quatro. (Nota da autora)

direitos do livro.<sup>4</sup> Um ponto que George Gissing tem em comum com Jane Austen é o fato de seus romances sempre associarem os personagens com o quanto de renda eles possuem, como indício do peso que têm ou não no contexto social em que se inserem.

Visto de perto, Reardon está em uma situação preocupante. Seu segundo romance, ironicamente chamado *The Optimist* [O Otimista], apesar de ter-lhe rendido outras £100, foi um fracasso de vendas. Por isso, Reardon foi rebaixado para um patamar inferior no catálogo da editora, de modo que não se sabe o quanto irá a receber pelo terceiro livro, no qual está trabalhando no momento. O rapaz começa a se perguntar se deveria mesmo ter-se casado quando – embalado pelo entusiasmo, confiante de que seria capaz de manter o ritmo de qualidade e de produtividade do primeiro livro – constituiu família e foi morar num bairro nobre da capital.

A esposa Amy não pode ajudá-lo financeiramente, não apenas porque ocupa seu tempo integralmente cuidando da casa e do bebê, mas principalmente porque, como esposa de um escritor, deve portar-se como uma dama, e exercer qualquer função remunerada tanto a rebaixaria quanto humilharia seu esposo. Muito menos eles podem pedir dinheiro emprestado ou dar a entender que estão em apuros financeiros. Quando oferece o cartão de visitas com o seu endereço em bairro de alta classe, Reardon não menciona que mora em um apartamento minúsculo, com um mínimo de mobília e que está localizado no oitavo andar de um prédio sem elevador.<sup>5</sup> No contexto daquela época, quanto mais alto o andar em que se morava em um prédio de residências, mais barato era o preço do imóvel ou do aluguel. Quatrocentas libras por ano era a quantia mínima considerada viável para alguém constituir uma família, de modo que o plano inicial de Reardon deveria ser o de publicar quatro livros por ano, ou ficar famoso o suficiente para cobrar mais pela venda dos direitos, ou ainda receber parte dos lucros das vendas. Havia diferentes tipos de contratos para diferentes categorias de escritores. Porém, devido ao mau desempenho nas vendas do segundo

---

4 Considerando a inflação, £ 100 daquela época equivalem em poder aquisitivo a cerca de £ 13,000 de hoje. Em reais, ele teria ganho aproximadamente R\$ 97.500,00. (Nota da autora)

5 Em 1891, quando *New Grub Street* foi publicado, apenas o Hotel Savoy de Londres (fundado dois anos antes, em 1889) possuía um elevador elétrico (Nota da autora).

romance, as perspectivas foram se estreitando, e a mobília do apartamento ficou incompleta; a pressão cresceu a ponto de bloquear a criatividade do escritor, que há meses não consegue passar do terceiro capítulo do romance que em vão luta para escrever. A ansiedade da esposa e o barulho infernal que a criança faz pioram ainda mais a situação.

Jasper Milvain parece enxergar o que está acontecendo. Quando comenta com a mãe e as irmãs Dora e Maud sobre a situação do amigo, diz que Reardon não deve estar ganhando mais do que cento e cinquenta libras por ano, e que teme que o amigo acabe se suicidando.

Ele não é o tipo de pessoa que encara a produção literária como um meio de fazer dinheiro. Em circunstâncias favoráveis, escreveria um livro razoavelmente bom a cada dois ou três anos. Mas o fracasso desse último livro o deprimiu, e agora não consegue terminar o seguinte, que deve ser entregue antes do inverno. Gente assim não acaba bem (Gissing, 2008, p. 7).

Com a intenção de ajudar oferecendo alguns conselhos práticos, Milvain faz algumas visitas aos Reardon. O resultado é que – além de não contribuir para aplacar o bloqueio de Reardon – ele acaba provocando entraves no relacionamento do casal, uma vez que Amy passa a enxergar a situação através do ponto de vista de Milvain.

Quanto mais avalia o processo de decadência de Reardon, mais cresce a convicção de Milvain de que apenas talento e esperança não bastam para abrir caminho no campo editorial, uma vez que o número de bons escritores extrapola o espaço disponível para a publicação de romances. Faz cálculos e descobre que um crítico literário médio, ou um escritor fantasma, pode ganhar mais dinheiro do que um bom romancista. Analisa o preço pago por contribuições em cada periódico e faz listas com os nomes das pessoas influentes nesses espaços. Procura os ambientes frequentados por possíveis empregadores, estuda quanto seria necessário investir para se filiar a determinadas sociedades e clubes literários, para comer em restaurantes bons, quanto custaria vestir-se adequadamente para ser aceito nessas rodas. Como o total do investimento ultrapassa em muito os seus poucos recursos, vai visitar a mãe e as irmãs no interior para que elas o apoiem no empreendimento.

Desde que enviuvara do marido veterinário, a Sra. Milvain se mudara para uma casa menor para poder poupar e ajudar o filho que morava em Londres. Ela vivia de uma pensão de duzentas e quarenta libras anuais, que expiraria quando morresse. Era pouco dinheiro para manter quatro pessoas. Para aliviar o orçamento, Maud lecionava aulas de música e Dora ensinava as crianças de uma família da vizinhança. Maud e Dora tinham, respectivamente, 22 e 20 anos de idade. Pelas práticas daquela época, as mocinhas eram introduzidas à sociedade aos dezesseis anos, quando passavam a se vestir como adultas e tinham permissão para frequentar os encontros sociais da localidade, nos quais se esperava que encontrassem namorados, com quem deveriam se casar entre os 18 e os 22 anos. Aquelas que não conseguissem encontrar um par se tornavam um fardo a ser carregado pelos outros membros da família. Apesar de serem inteligentes, simpáticas, bonitas e bem-educadas, Maud e Dora não possuíam um dote ou uma herança para oferecer a um pretendente, então era pouco provável que viessem a se casar. Por essas razões, o pedido de apoio de Milvain foi mal recebido pela família. A mãe e Dora mantiveram um silêncio amuado, ao passo que Maud, que tinha temperamento forte, disse tudo o que queria ao irmão, que ainda assim saiu-se vencedor, explicando didaticamente: “Para vocês pode parecer que não estou fazendo nada, mas esse é um grande engano: estou estudando o meu campo de trabalho, porque a literatura hoje em dia é um negócio (Gissing, 2008, p. 9).<sup>6</sup> Ele prevê que em cerca de um ano já sairá do vermelho. Em dez anos, estará ganhando mil libras por ano – e parte dessa quantia reverterá para a família. E completa, projetando que: “Depois que eu tiver formado um patrimônio razoável, vou me casar com uma mulher que tenha um pouco mais de dinheiro do que eu, para prevenir qualquer tipo de imprevisto” (Gissing, 2008, p. 9).<sup>7</sup>

Jasper visitava a família por quinze dias a cada seis meses, mas nessa ocasião voltou para Londres no final da primeira semana. O motivo é que precisava se afastar de uma moça, Marian Yule, que por coincidência

---

6 Minha tradução para: “You may say that at present I do nothing; but that’s a great mistake, I am learning my business. Literature nowadays is a trade.”

7 Minha tradução para: “When I have a decent income of my own, I shall marry a woman with an income somewhat larger, so that casualties may be provided for”.

também estava de visita na localidade. Ela era filha de Alfred Yule, um crítico literário respeitável e renomado, mas que não interessava a Milvain porque pertencia à velha geração e por não estar em bons termos com as pessoas de quem o rapaz pretendia se aproximar. Milvain conhecia Marian porque ambos frequentavam a biblioteca do Museu Britânico, onde ela realizava pesquisas para ajudar o pai. A moça era perigosamente interessante, simpática e atraente para alguém que não atingia o patamar financeiro que Milvain ambicionava para sua futura esposa. Mantendo sempre em mente o que estava acontecendo com Edwin Reardon, decidiu que o melhor a fazer era ir embora antes de se envolver demais.

Retomando o modelo de Forster sobre os romances estruturados a partir do padrão sinfônico, o transcurso das histórias de Edwin Reardon e Jasper Milvain constitui as duas linhas principais da narrativa, em volta das quais transitam várias linhas menores que se entrecruzam – como as de Maud e Dora Milvain, Marian e Alfred Yule e várias outras, que também estão ligadas ao mercado editorial, sobre as quais trataremos na segunda parte deste capítulo.

Na conversa que tem com sua mãe e as irmãs sobre a situação de Reardon, Jasper Milvain reclama que o amigo não está se adaptando aos novos tempos e que não sabe negociar com os editores:

Reardon não consegue lidar com essas coisas. Ficou parado no tempo. Negocia um manuscrito como se estivesse na Grub Street de Samuel Johnson.<sup>8</sup> Mas a Grub Street dos nossos dias é muito diferente, conta com comunicação telegráfica, conhece as tabelas de preço de todas as partes do mundo, e é formada por homens de negócios, mesmo que sejam mesquinhos (Gissing, 2008, p. 9).<sup>9</sup>

---

8 Samuel Johnson, mais conhecido como Dr. Johnson, é o grande nome da crítica literária londrina do século XVIII. Responsável por alçar William Shakespeare à posição de líder do cânone inglês, é também o editor do primeiro dicionário enciclopédico em língua inglesa. (Nota da autora)

9 Minha tradução para: “Reardon can’t do that kind of thing, he is behind his age; he sells a manuscript as if he lived in Sam Johnson’s Grub Street. But our Grub Street of to-day is quite a different place: it is supplied with telegraphic communication, it knows what literary fare is in demand in every part of the world, its inhabitants are men of business, however seedy”.

A despeito de sua maneira agressiva de abrir caminho na vida, Milvain parece realmente angustiado com a situação de Reardon, e procura ajudar da melhor maneira, aconselhando o companheiro a adotar uma atitude mais racional e pragmática. Sugere que Reardon – cuja formação vem da literatura clássica greco-romana – escreva textos mais ao gosto dos leitores de nível médio, talvez uma história de mistério, com alguns toques de sensacionalismo. Também poderia considerar escrever textos menores, não necessariamente romances publicados em três volumes.

Milvain logo percebe que suas ideias não são bem recebidas. Cada vez há mais assuntos a serem evitados quando conversa com Reardon, e a distância entre os dois se amplia a cada novo encontro, até que eles param de se comunicar. Quando se cruzam por acaso, meses mais tarde, Reardon está separado da esposa, muito envelhecido e quase maltrapilho. Milvain reclama que parece haver algo errado entre ambos, e recebe a seguinte resposta: “Há algo de errado entre mim e todo mundo” (Gissing, 2008, p. 227).<sup>10</sup> Milvain o convida para ir até o seu apartamento, para que possam conversar com calma, como faziam antigamente, ao que Reardon retruca: “O seu jeito de falar de antigamente não me agrada muito, Milvain. Me custou muito caro” (Gissing, 2008, p. 227)<sup>11</sup> –referindo-se ao fato de que, a partir das visitas de Milvain, sua esposa Amy começou a se distanciar.

*New Grub Street* não é um romance escrito para o grande público. O ponto principal não se concentra no desenrolar do enredo, e sim nas sutilezas encontradas pelo caminho. Os primeiros capítulos exigem um leitor paciente, pois apresentam situações aparentemente desconexas, cuja ligação só se esclarece aos poucos, para os que não desistirem durante o processo de leitura. Por vários motivos – dos quais apenas dois serão apontados aqui –, numa primeira leitura de *New Grub Street* é provável que Reardon seja encarado como o protagonista e Milvain como o vilão da história. O primeiro motivo são as estratégias narrativas utilizadas. Segundo Wolfgang Iser, quando lemos um texto pela primeira vez, uma imagem se cria em

---

10 Minha tradução para: “There’s something amiss between me and everyone”.

11 Minha tradução para: “Your old way of talk isn’t much to my taste, Milvain. It has cost me too much”.

nosso cérebro, cujo autor não somos nós, e sim o narrador da história (Iser, 1987).

O segundo motivo é que a nossa bagagem cultural, como leitores, está atrelada a um padrão ético, moral e social milenar, que privilegia as características representadas por Reardon e questionadas por Milvain. Zygmunt Bauman discorre sobre isso em seu livro-ensaio *Alone Again: Ethics after Certainty* (1994), no qual defende que estamos em um ponto de transição civilizatória no qual as normas determinadas pelo antigo binômio Estado/Igreja, que vigoraram por mais de mil anos, agora mudam para os termos de um novo binômio, Burocracia/Consumismo. Essa transição exige a formulação de uma nova ética, de modo que estamos em um momento de *tabula rasa*, em que cada premissa ética passa a ser testada e reavaliada (Bauman, 1994). De certa forma, é isso o que Milvain está fazendo. Há vários momentos em que sua atitude provoca reações indignadas tanto por parte de outros personagens quanto na resposta dos leitores. O mesmo não acontece quando se trata de Reardon, porque os valores que ele representa são os valores do antigo binômio. Suas atitudes são as do herói clássico, que morre antes de renunciar a seus valores. E não podemos deixar de admirá-lo por isso. Milvain, por sua vez, é o tipo de personagem que pode ser mais bem aceito por um leitor jovem do século XXI do que pelo leitor do final do XIX, momento da recepção inicial da obra, quando noções como as de empreendedorismo, estratégias de mercado e soluções financeiras – salvo em círculos especializados – ainda eram praticamente desconhecidas.

*New Grub Street* se enquadra no Movimento Naturalista, apesar de essa terminologia não ser muito utilizada pela crítica literária de língua inglesa. O Naturalismo surge na França em meados do século XIX, intensificando os parâmetros do Realismo a ponto de fazer com que o destino dos personagens transcorra de acordo com as perspectivas estatísticas relacionadas à parcela da população que vivencia circunstâncias semelhantes. Ou seja, nos romances da primeira metade do século XIX, predomina o *Bildungsroman* [romance de formação], no qual o protagonista enfrenta as dificuldades, supera as probabilidades e triunfa pelos próprios méritos. As narrativas naturalistas, ao contrário, não consideram as exceções; elas se concentram geralmente no lado negativo das estatísticas. Assim, o que

acontece com Edwin Reardon, cuja carreira está em decadência, é que ele continua decaindo rumo à derrocada final. E Jasper Milvain, apesar de seu comportamento abusivo, atinge seus objetivos e surge muito satisfeito, no final do romance (na *coda* sinfônica), orgulhoso por ter concretizado todos os seus projetos de vida. Esse final tem respaldo nas premissas naturalistas, que se apoiam na observação darwiniana sobre a evolução das espécies animais: quem sobrevive não é necessariamente o mais inteligente, o mais forte ou o mais talentoso – é aquele que se adapta melhor às circunstâncias. De acordo com Darwin, “nascem mais seres do que as condições de sobrevivência comportam, portanto é necessário que ocorra uma luta pela sobrevivência, que se dá contra indivíduos da mesma espécie, contra outras espécies e contra as condições físicas do ambiente” (Darwin, 2008, p. 50).<sup>12</sup>

No caso desse romance, a “espécie” são os escritores, e o “ambiente” é o contexto editorial de Grub Street, que passaremos a analisar a partir de agora. Sempre nos amparando no desenrolar das histórias de Milvain e Reardon, observaremos também as linhas periféricas que apresentam outros personagens cujas vidas também orbitam a indústria editorial.

### **Grub Street: escritores, papéis de gênero e o mapa imobiliário de Londres**

A Grub Street [Rua de Esgoto] original já não existe mais: foi destruída por bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial. Durante o processo de reconstrução, mudou de nome para Milton Street – que, por sua vez, foi englobada pelo atual Complexo Barbican, que abriga uma sofisticada área residencial e um grande centro cultural, onde ficam o Centro de Artes Barbican, a Escola Guildhall de Música e Arte Dramática, o Museu de Londres e outros pontos de destaque da vida cultural londrina.

Quando Milvain observa que a Grub Street de sua época (virada dos séculos XIX e XX) não é mais a mesma do tempo de Samuel Johnson (século XVIII), ele está se referindo ao verbete sobre Grub Street que consta

---

12 Minha tradução para: “more individuals are produced than can possibly survive, and so there must in every case be a struggle for existence: among individuals of the same species, among distinct species, and with the physical conditions of the environment”.

no *Dicionário* de Johnson, que fala em um lugar miserável onde vivem os escritores fantasmas e outros operários que trabalham para o centro editorial, mas não têm condições de morar nos bairros de classe média. Quem precisava ficar perto do local de trabalho ia para ruas como Grub Street. Quando Milvain diz que as coisas estão mudando, ele indica que o que antes era considerado pejorativo agora não é mais, a ponto de ele mesmo considerar se tornar um escritor fantasma em vez de um aspirante a romancista. E é o que ele faz. Passa a contribuir para diferentes jornais e periódicos literários. Às vezes, assina os seus próprios textos; outras vezes, quem assina são críticos renomados.

Ainda em outras ocasiões a matéria é anônima. Apesar dessa aparente invisibilidade, nos bastidores todos sabem quem escreveu o quê, e Milvain vai aos poucos se tornando um nome cada vez mais procurado naquele mercado.

Na conversa que tem com Edwin Reardon, Milvain o desestimula a insistir em um romance em três volumes. Esse conselho merece uma breve explicação. O que determinava em quantos volumes uma obra seria editada era mais sua capacidade de interessar os leitores do que o número de páginas. As primeiras edições de romances custavam caro, cerca de uma libra e meia, de modo que a maioria dos leitores achava mais conveniente alugar um livro em uma *circulating library* – que era uma espécie de locadora de livros – do que comprar. Pelo preço de um exemplar, o leitor poderia fazer uma assinatura de vários meses em uma locadora, retirando quantos livros desejasse. Daí a conveniência de uma obra ser publicada em três volumes, pois assim três leitores poderiam ler a história ao mesmo tempo. Quando Milvain sugere que Reardon acrescente um toque de sensacionalismo ao seu romance, é porque quanto mais a obra se ajustar ao gosto do leitor comum, mais será procurada nas locadoras.

Apesar de a literatura crítica sobre a Era Vitoriana enfatizar que o espaço do lar é o território da mulher e o mundo externo é o ambiente dos homens, para toda a regra há exceções: os escritores invisíveis e anônimos de Grub Street tanto podiam ser homens quanto mulheres. Com relação aos papéis de gênero, pode-se dizer que a principal causa do bloqueio criativo de Reardon é a angústia que ele sente diante do risco de falhar

no seu papel de provedor da família. Milvain, por outro lado, não parece ter escrúpulos em pedir para ser sustentado pela mãe empobrecida e pelas irmãs sem dote. Pelo contrário, quando Maud reclama, ele sugere que as moças encontrem uma maneira de fazer dinheiro: “– Meninas, por que não escrevem alguma coisa? Garanto que fariam dinheiro se tentassem. Há um mercado imenso para histórias religiosas, por que não escrevem uma a quatro mãos? [...] Se tentassem, poderiam ganhar centenas de libras por ano” (Gissing, 2008, p. 12).<sup>13</sup>

Como a Sra. Milvain acabou morrendo antes de os planos de Jasper se concretizarem, terminou a pensão que sustentava a família. Maud e Dora – que não queriam se tornar professoras ou preceptoras – aceitaram a sugestão do irmão e decidiram escrever livros sobre História para o leitor comum. Usando o texto “Child’s History of Parliament” [História do Parlamento para Crianças], que o próprio Jasper escreveu para explicar a fórmula, Maud e Dora firmam um acordo com uma editora que, caso goste do produto, lhes promete trinta libras pelo livrinho, quando pronto, e a possibilidade de novos negócios no futuro.

Depois de entregarem a casa no interior, ambas se mudam para Londres e conseguem se manter com esse tipo de produção. Com o tempo, Dora se especializa em textos femininos para a revista *The English Girl* [A Mocinha Inglesa] e Dora faz crítica literária, comentando romances. Dora gosta muito do que faz, ao passo que Maud trabalha porque precisa se manter. Como seu temperamento é de certa forma semelhante ao de Jasper, começa a fazer contatos junto aos círculos sociais mais elevados. Compra roupas cada vez mais caras e sofisticadas e se apropria do sistema sexista em que está inserida, procurando e encontrando “um bom partido” que lhe garanta um futuro confortável.

Outra mulher escritora é Marian Yule, a moça interessante de quem Milvain se afasta nos capítulos iniciais. Marian é amiga de Maud e Dora e filha de Alfred Yule, o crítico literário da velha guarda, cuja visão está ficando cada vez mais fraca. Inicialmente, Marian ajuda o pai pesquisando

---

13 Minha tradução para: “Why don’t you girls write something? I am convinced you could make money if you tried. There’s tremendous sale for religious stories, why not patch one together? [...] If you’d give your mind to it, you might make hundreds a year”.

no Salão Oval do Museu Britânico; com o passar do tempo, começa a participar do processo de redação dos textos de Yule, primeiro copiando o que o pai dita para, a partir de um certo ponto, escrever cada vez mais tudo ela mesma, de forma anônima.

Até a segunda metade do século XX, o Museu Britânico abrigou a Biblioteca Pública, e o Salão Oval era o lugar onde os intelectuais pesquisavam. É de lá que Milvain conhece Marian, a mocinha que circula desenvolta naquele universo masculino, que lê e anota até altas horas, que sai do Museu quando já é noite e vai de ônibus (movido à tração animal) para casa. A rotina de Marian Yule contradiz o que os manuais sobre práticas vitorianas determinam acerca os hábitos das mulheres daquela época. Quando Maud e Dora se mudam para Londres, por exemplo, Marian vai com frequência visitá-las. Para tanto, sai de casa sozinha depois da janta, pega um ônibus até Camden Road, caminha até a próxima parada, pega um segundo ônibus e desce perto da rua em que moram as amigas. Lá ocasionalmente ela encontra Jasper, que vem ver como estão as irmãs. Jasper continua firme em seu propósito de não se relacionar com Marian, até que acontece uma coisa inesperada: um tio rico morre e ela ganha uma herança, o que faz com que em pouco tempo eles fiquem noivos.

Na mesma proporção em que as coisas vão se ajustando para Milvain, a situação de Reardon continua piorando, até que a esposa Amy vai visitar sua família por tempo indeterminado, levando o filho consigo e começando a considerar a possibilidade de um divórcio. Em pouco tempo, o irmão da esposa vem visitá-lo para dizer que Reardon deve contribuir para a manutenção da esposa e do filho, o que faz com que ele venda a mobília, se mude para um lugar mais barato e comece a trabalhar em um hospital para se manter e para pagar a pensão. Quando consegue, a duras penas, terminar o romance, está sem energia para escolher o título, então coloca apenas o nome da protagonista, *Margaret Home*. Apesar dos esforços de Milvain em prol de algumas resenhas positivas, a recepção crítica do livro é péssima e Reardon recebe pouco dinheiro pela venda dos direitos. Seu ensaio sobre o filósofo romano da antiguidade Gaius Plinius Secundus é rejeitado pelo periódico *The Wayside*. Resolve seguir os conselhos de Milvain, mas nem assim a situação melhora. Tenta escrever um livro de um volume em um

mês, mas leva muito mais tempo para executar a tarefa. Escreve uma história “com pitadas de sensacionalismo”, mas ela é rejeitada pelo editor porque não faz o estilo do escritor.

Apesar de estar na miséria, praticamente definhando, em certos pontos a situação de Reardon é melhor do que aquela em que se encontrava anteriormente, sob o peso da angústia de não conseguir fazer frente a suas responsabilidades sociais e familiares. O trabalho no hospital – que o seu grupo de relações considera humilhante e vergonhoso – lhe garante contribuir para a manutenção de Amy e da criança e algum alimento por semana, de forma que agora está mais em paz consigo mesmo. Na medida em que vai descendo socialmente, ele se aproxima de vários outros autores rejeitados, e se dá conta de um fenômeno paradoxal: os escritores mais talentosos são também os mais invisíveis.

Um desses autores marginalizados é Harold Biffen, cuja vida é dedicada à escrita de um romance naturalista enorme sobre pessoas desafortunadas intitulado *Mr. Bailey, Grocer* [O Sr. Bailey da Mercearia]:

Trabalhava muito lentamente. O livro teria o tamanho talvez de dois romances médios, mas estava trabalhando nele há meses – pacientemente, afetuosamente, atentamente. Cada frase era tão boa quanto conseguia deixá-la, agradável para o ouvido e com palavras cujo significado era habilidosamente burilado (Gissing, 2008, p. 363).<sup>14</sup>

Jasper Milvain prevê que o livro, se concluído, será um fracasso, porque as pessoas comuns não gostam de ler livros sobre vidas comuns, menos ainda se escritos por um viés pessimista. O próprio Reardon, apesar de compreender a importância do livro para o amigo, também não enxerga como essa publicação possa dar certo: “Reardon reconhecia a qualidade do trabalho executado, mas confessava que a obra lhe provocava uma sensação de repugnância. Para o público leitor o efeito iria mais além – o livro

---

14 Minha tradução para: “He worked very slowly. The book would make perhaps two volumes of ordinary novel size, but he had labored over it for many months, patiently, affectionately, scrupulously. Each sentence was as good as he could make it, harmonious to the ear, with words of precious meaning skilfully set”.

seria considerado entediante e completamente ininteligível” (Gissing, 2008, p. 363).<sup>15</sup>

Biffen escapa da miséria lecionando aulas particulares de literatura. Certo dia, Reardon vai visitá-lo no sótão onde mora, e chega durante uma aula em andamento. Abre um livro e finge que está lendo, mas na verdade está acompanhando a aula, que é muito interessante. Depois que o aluno paga e vai embora, Biffen comenta: “ – Percebeu como ele me trata com respeito? Não liga para o fato de eu morar em um sótão. Sou um homem culto, e ele consegue separar as duas coisas” (Gissing, 2008, p. 180).<sup>16</sup>

Biffen e Reardon se entendem muito bem, riem da própria miséria e proporcionam cenas que servem como alívio cômico nessa obra que é tão pesada. Além de compreenderem a situação um do outro, os dois são muito inteligentes. Conseguem avaliar sua situação criticamente e criar frases cômicas espirituosas cujo sentido os outros personagens dificilmente compreenderiam. Sobre o bloqueio criativo de Reardon, Biffen observa que Minerva deve ter implicado com ele. Minerva é a deusa romana da sabedoria e das artes, e o amigo – que é igualmente culto – identifica a referência a Horácio, em *Arte poética*, quando diz que ninguém consegue fazer ou dizer nada que contrarie os desejos da deusa Minerva (Horácio, 2021).

Reardon e Biffen são os personagens dickensianos de *New Grub Street*, apelando diretamente para as emoções dos leitores. O narrador utiliza uma estratégia reversa para atingir esse efeito: dirige-se diretamente ao leitor, para aparentemente defender um ponto que já está estabelecido, como observamos em frases como esta: “É pouco provável que você se interesse ou tenha simpatia por pessoas como Edwin Reardon e Harold Biffin”<sup>17</sup> (Gissing, 2008, p. 363).

---

15 Minha tradução para: “Reardon understood the merit of the workmanship, but frankly owned that the book was repulsive to him. To the public it would be worse than repulsive – tedious, utterly uninteresting.”

16 Minha tradução para: “You noticed how respectfully he spoke to me? It doesn’t make any difference to him that I live in a garret like this; I’m a man of education, and he can separate this fact from my surroundings”.

17 Minha tradução para: “The chances are that you have neither understanding nor sympathy for men such as Edwin reardon and Harold Biffin”.

É por intermédio de Biffen que Reardon conhece um escritor chamado Sykes, um bêbado sem teto que vive de matérias que vende para os jornais, produzidas em salas de leituras de bibliotecas. Quando o encontra, Reardon fica surpreso ao ver que – apesar dos traços físicos que revelam o seu alcoolismo e das roupas puídas – se trata de um homem culto, amável e carismático. Ao recebê-los, explica que só pode conversar por quinze minutos, porque está muito atarefado, compondo o primeiro volume de sua autobiografia anônima, que será publicada em um jornal, cujo título é: *Through the Wilds of Literary London* [Nos Labirintos da Londres Literária]. Sykes explica que, até quinze anos atrás, costumava fazer um bom dinheiro escrevendo. Mas foi ficando cada vez melhor, até que se distanciou do ponto em que seus textos pudessem ser apreciados. Essa observação de Sykes endossa a premissa de que os melhores escritores são os que recebem menos reconhecimento, menos dinheiro, e os que moram em lugares mais precários.

Dois anos antes da publicação de *New Grub Street*, o sociólogo comteano Charles Booth, cujo objeto e pesquisa eram os movimentos da classe operária, publicou um estudo cartográfico intitulado *London Map: Descriptive Map of London Poverty 1899*,<sup>18</sup> que caracteriza o mapa de Londres utilizando seis cores, que indicam qual classe social predomina em cada bairro da cidade. Em ordem decrescente de poder aquisitivo, amarelo é a cor dos bairros de classe alta e classe média alta; vermelho é usado para marcar a classe média; rosa para a classe média baixa; roxo para a classe trabalhadora com renda baixa; azul-claro para famílias que vivem com um salário mínimo; azul forte para lugares onde predominam desempregados que realizam trabalhos informais esporádicos; e preto, consideradas as zonas de criminalidade (Booth, 1899). Não podemos determinar se Gissing tinha o mapa de Booth em mente ao escrever seu romance ou se posicionou as casas dos personagens de maneira intuitiva, pela vivência que tinha da cidade. Mas se observarmos os domicílios e os movimentos de mudança

---

18 O capítulo três desta nossa coletânea, intitulado “O Povo no Abismo: uma exploração do lado escuro da prosperidade londrina”, escrito pelos professores Ícaro Carvalho e Antônio Marcos Sanseverino, é um estudo que tem por base o Mapa da Pobreza de Booth.

de endereço que ocorrem em *New Grub Street*, vemos que o mapa e o romance indicam as mesmas coisas.

Além da localização dos bairros, tanto Booth quanto Gissing observam que, em uma metrópole como Londres, há prédios altos, e o andar do domicílio também indica a posição social do morador. Conversando com Biffen, Reardon inventa uma piada sobre isso: “O que é que uma pensão em Londres e o corpo humano têm em comum? [...] É que nos dois casos os cérebros sempre ficam na parte de cima”. Ou seja, os artistas são inteligentes e pobres, e moram no alto dos prédios. Biffen ri, e completa dizendo: “Receio que o grande público não vá entender” (Gissing, 2008, p. 291).

Mais tarde, ocorre um incêndio que destrói o prédio onde Biffen mora. Nessa ocasião, ele quase perde a vida para resgatar o manuscrito de *Mr. Bailey, Grocer*. Comentando o fato com Reardon, ele diz de forma bem-humorada: “Preciso escrever para dois alunos informando a minha mudança de endereço – de sótão para porão” (Gissing, 2008, p. 370).<sup>19</sup>

Independentemente da classe social, os personagens de *New Grub Street*, cada uma dentro de suas condições, se esforça para não morar muito longe do centro editorial. Se observarmos os lugares onde vivem levando em consideração as cores do mapa de Booth, temos uma ideia clara das trajetórias ascendentes e descendentes de todos eles.

**Tabela: Relação entre classe econômica e local de residência**

Poder Econômico	Cor no Mapa de Booth
A	Amarelo
B	Vermelho
C	Rosa
D	Azul-claro
E	Azul forte
F	Roxo
G	Preto

Fonte: Booth, 1889

<sup>19</sup> Minha tradução para “I must write to two pupils, to inform them of my change of address – from garret to cellar”.

No início do romance, Edwin, com a esposa Amy e o filho Willie, vivem perto de Regent's Park na zona nobre da cidade (classificação A/Amarelo). Quando se separam, Amy vai para a casa da mãe, em Westbourne Park (classificação C/Rosa), ao passo que Reardon se muda para a parte F/Roxo e contempla a possibilidade de terminar em Whitechapel (G/Preto). Biffen mora em seu sótão em Clipstone Street (F/Roxo), e Sykes não mora em lugar nenhum.

Retomaremos brevemente alguns acontecimentos ligados à trajetória de Jasper Milvain para ajudar a inseri-lo, bem como alguns outros personagens, no mapa de Booth. Milvain aluga um quarto em uma pensão em Mornington Road (B/Vermelho). Quando as irmãs Maud e Dora vêm para Londres, ele as ajuda a pagar um quarto em outra pensão, situada em Regent's Park (A/Amarelo), perto de onde moravam originalmente os Reardon. O fato de morar nessa região nobre ajuda Maud a se relacionar com pessoas das altas rodas sociais.

Um colega de Milvain chamado Whelpdale, que vive em um sótão em Albany Street (B/Vermelho), fica interessado em Dora, com quem se casa no final da história. Whelpdale é um rapaz alegre, impulsivo, romântico e de boa índole, mas Milvain não acredita que ele esteja à altura de sua irmã, porque não considera que Whelpdale venha a se destacar profissionalmente. Milvain está redondamente enganado, pois Whelpdale acaba tendo uma ideia que acaba o deixando rico, quando visita um periódico chamado *Chat* [Bate-papo], que está indo à falência, e convence seus administradores a reformatarem a estrutura da publicação. Propõe que o nome mude para *Chit-Chat* [Conversa-fiada, Fofoca], que os textos tenham no máximo dois parágrafos curtos e que a profundidade do arrazoado seja rasa, porque acha que a grande maioria dos leitores prefere leituras rápidas e fáceis. Portanto, quando Dora e Maud Milvain deixam seu quarto de pensão, permanecem morando na zona A/Amarela. Dora – que após o casamento continua escrevendo histórias femininas porque gosta da atividade que exerce – se muda para uma casa confortável. E Maud, que não quer mais trabalhar, vai para uma mansão, que se torna o ponto de encontro da sociedade literária londrina.

Os planos de Jasper Milvain também se concretizam, de modo que no final da história ele, assim como as irmãs, pode viver na zona A/Amarela do mapa de Londres. Profissionalmente, tudo se dá de acordo com seu planejamento inicial devido à convergência de três fatores: seu talento, sua sorte e sua capacidade de compreender os mecanismos do tempo em que vive. Em termos darwinianos, Milvain pertence ao grupo dos que melhor se adaptam. Quanto à ideia de se casar apenas depois que tivesse alcançado uma posição estável, e com uma mulher mais rica do que ele, isso ocorreu depois de ele haver passado por diferentes estágios. No primeiro, evitou se aproximar de Marian Yule para não fugir do seu plano de ação, caindo no mesmo tipo de armadilha em que Reardon caiu. Num segundo momento, bem mais tarde, ao saber que Marian recebera uma herança, Jasper se aproxima e propõe casamento. Marion herdara uma quantia ligada a ações de seu tio rico falecido, John Yule, junto a uma rede de papelarias. Infelizmente, um pouco antes de morrer, o tio havia transferido uma grande soma dessas ações para algum outro negócio. Mas o restante seria transformado em dinheiro e entregue para Marian, num futuro indefinido. Quando isso acontece, fica claro que se trata de muito pouco dinheiro, uma vez que a rede de papelarias havia entrado em processo de falência.

Essa situação deixa Milvain em uma situação delicada. Por um lado, gosta bastante de Marian, e empenhou sua palavra no compromisso de noivado. Por outro lado, não quer se afastar da rota que havia planejado para o seu futuro. Por isso, resolve fazer uma experiência. Mesmo estando comprometido, ele se aproxima de uma mulher muito rica, conhecida de sua irmã Maud, que dá sinais de estar interessada por ele. Mas conclui que não conseguiria sentir atração física por ela, e continua noivo de Marian, por mais um tempo.

Marian Yule é uma pessoa inteligente e não deixa de perceber o que está acontecendo em cada estágio de seu relacionamento com Milvain, e modo que ela mesma o libera do compromisso quando percebe que não precisa se submeter a uma situação tão humilhante. De modo que Jasper Milvain fica novamente livre para mais tarde vir a casar, algum tempo depois, com a linda Amy Reardon, que àquela altura estará viúva e terá

herdado a quantia de dez mil libras do mesmo John Yule, pois ela e Marian são primas.

Também provou ser correta a decisão de Milvain de não se aliar a Alfred Yule, pai de Marian, ao perceber que o velho crítico literário representava uma escola que, apesar de manter o prestígio, estava se tornando obsoleta. Apesar da ajuda constante da filha, Alfred Yule vai cada vez mais perdendo espaço – tanto figurativa quanto literalmente, pois chega ao ponto de não poder mais sustentar a família na sólida e respeitável casa na qual Marian nasceu e cresceu, em St. Paul's Crescent, perto de Camden Road, zona B/Vermelha no mapa de Booth. Eles vendem a casa e alugam quatro quartos em uma residência da mesma vizinhança.

## Conclusão

Retomando o modelo de Forster sobre os romances construídos no padrão sinfônico, depois do clímax as duas linhas temáticas seguem os seus andamentos, a peça se encerra e então vem a coda. Tendo apresentado a síntese do conteúdo parafraseável do enredo de Jasper Milvain, encerramos agora a linha de Edwin Reardon, que segue em sua rota descendente. Como não podia deixar de ser, tanto ele quanto Biffen sofrem na saúde as consequências das dificuldades econômicas por que passam. O narrador se refere a Biffen dizendo que “sua magreza excessiva o habilitaria a integrar uma exposição na categoria de esqueleto vivo” (Gissing, 2008, p. 121).<sup>20</sup> Mais tarde, temos a frase: “Foi muita fraqueza da parte de Biffen quase morrer de fome como fez nos dias em que estava completando o seu romance” (Gissing, 2008, p. 363).<sup>21</sup> Quanto a Reardon, um pouco por ter pouca roupa, um pouco por se alimentar mal, talvez também pelas tarefas que exerce no hospital, termina contraindo tuberculose. Ironicamente, na medida em que vai definhando, suas circunstâncias começam a melhorar. Recebe, através de Marion Yule, um convite para trabalhar em uma escola no interior,

---

20 Minha tradução para: “His excessive meagreness would all but have qualified him to enter an exhibition in the capacity of living skeleton”.

21 Minha tradução para: “It was very weak of Harold Biffen to come so near perishing of hunger as he did in the days when he was completing his novel.”

recebendo um salário fixo que lhe permitiria fazer planos de eventualmente levar Biffen para uma viagem de férias pela Grécia. Reaproxima-se de Amy devido à doença de seu filho Willie, mas quando parece que as coisas estão se encaminhando, tanto o menino quanto Reardon morrem. Biffen consegue terminar seu romance e entregá-lo para os editores. E logo depois se suicida, talvez porque sua tarefa de vida esteja cumprida, talvez pela tristeza pela morte de Reardon, talvez por saber que seu livro não será bem recebido.

E é aí que o inesperado – ou o esperado? – acontece, já que escritores mortos são muito mais interessantes do que escritores vivos. Meio ano depois, “Jasper da escrita fácil se debruçava sobre sua escrivaninha, escrevendo [...] uma resenha arrebatadora sobre *Mr. Bailey, Grocer*”;<sup>22</sup> o romance póstumo de Biffen. Milvain tem a ideia de escrever dúzias de resenhas sobre esse romance, publicando-as em diferentes jornais. Como diz a um colega, “esse tipo de prática começará a ser praticada em larga escala dentro de pouco tempo” (Gissing, 2008, p. 389).<sup>23</sup> Percebendo que dois romances de Reardon estavam sendo reeditados – *On Neutral Ground* e *Hubert Reed* –, Milvain resolve investir na tarefa de preservar a memória da obra de Reardon. Faz contato com editores propondo uma coleção com as obras completas de Edwin Reardon. Mesmo que não fosse um empreendimento lucrativo, esse tipo de procedimento poderia aumentar a credibilidade de uma editora em médio ou longo prazo. É nesse papel de defensor da memória de protetor da fortuna crítica de Reardon que Milvain se reaproxima de Amy, a adorável e linda viúva do escritor, a quem passa a cortejar.

A coda do romance apresenta o final das duas histórias que se entrelaçam, mostrando a feliz e próspera vida conjugal de Jasper e Amy, alguns anos depois, e o estabelecimento dos nomes de Edwin Reardon e Harold Biffen no cânone literário. Como dito no início deste capítulo, os gostos de Reardon e de Milvain são semelhantes. Ambos ficam encantados com a beleza de Amy Yule/Reardon/Milvain, e ambos admiram o escritor Charles Dickens.

---

22 Minha tradução para: “Jasper of the facile pen was bending over his desk, writing rapidly [...] an enthusiastic review of *Mr. Bailey, Grocer*.”

23 Minha tradução para: “This kind of thing will be done on that scale before long.”

A imagem de Dickens surge em *New Grub Street* como o ideal do grande escritor vitoriano, que se dedica integralmente à escrita, tem boas condições para produzir, é adorado pelos leitores e faz a alegria dos editores. Não deixa de ser ingenuidade de parte de Reardon se atirar numa empreitada dessas imaginando que todos os ventos lhe seriam favoráveis. Por que Dickens consegue o que Reardon não consegue? Porque além do talento e do idealismo de Reardon, havia também muito do oportunismo de Jasper Milvain em Dickens, que foi fazendo seus contatos e abrindo caminho até casar-se com Catherine Hogarth, filha do proprietário da editora em que trabalhava, que também era dono dos jornais *The Morning Chronicle* e *The Evening Chronicle* (Tomalin, 2011). Não que Dickens necessitasse desse tipo de suporte, mas não há dúvidas de que essa circunstância deu respaldo para sua visibilidade enquanto se firmava como escritor. A indústria editorial sempre foi encabeçada por um círculo restrito de pessoas, sem o apoio das quais fica muito difícil para um escritor se estabelecer. Esse é também o caso de George Eliot, que não teria publicado seu primeiro livro, *Scenes of Clerical Life*, se seu companheiro George Lewis não tivesse aberto caminho junto aos editores da William Blackwood & Sons. O mesmo pode ser dito sobre Virginia Woolf – cujo pai era afilhado de Tennyson e o marido, Leonard Woolf, era fundador e dono da The Hogarth Press (que por coincidência tem o mesmo sobrenome da família de solteira da esposa de Dickens).

Chegamos, assim, à pergunta final: por que o nome de Dickens é tão maior do que o nome de Gissing? Entre vários outros motivos, neste capítulo apontamos dois. O primeiro é que Dickens sabia como se relacionar com as pessoas influentes do meio editorial, enquanto Gissing era como Reardon, Biffen ou Sykes, totalmente ignorante e desinteressado sobre essas questões. O segundo é que Dickens escreve para os seus contemporâneos, ao passo que Gissing escreve para leitores que, no tempo em que era vivo, não haviam nascido ainda. Dickens é um vitoriano que escreve romances de formação com enredos fortes, num estilo em que o leitor é sugado para dentro da obra, identifica-se com o protagonista e precisa encontrar uma maneira de abrir caminho, superar problemas, encontrar-se, denunciar e combater injustiças, mudar o mundo. Em Gissing há um distanciamento

maior, em que não é fácil identificar quem é o protagonista, ou qual o enredo; temos uma narrativa emocionalmente contida e uma observação penetrante que montam o quadro de um panorama social em transformação.

Além do recorte aqui apresentado, que privilegia as relações entre os personagens e o ambiente editorial da Londres vitoriana, *New Grub Street* abre um campo fértil de comparações para um pesquisador de nossa época disposto a revisitar aquele universo ficcional à luz das ideias atuais quanto a papéis de gênero, valores éticos, morais, relações de trabalho e relações de poder. Apesar de esse romance de Gissing ter sido muito bem acolhido na época de sua publicação, ele tem muito mais a dizer para o público da nossa contemporaneidade, pois apresenta fases importantes de um processo social e econômico que acabou por redefinir conceitos sobre a função da arte e do escritor.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Alone Again: Ethics after Certainty*. London: Demos Open Access, 1994.

BOOTH, Charles. *Charles Booth's London Map: Descriptive map of London poverty 1889*. Disponível em: <https://www.atlasofplaces.com/cartography/descriptive-map-of-london-poverty/>. Acesso em: 23 set. 2021.

CARVALHO, Ícaro; SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. O Povo no Abismo: uma exploração do lado escuro da prosperidade londrina. In: MAGGIO, S. S.; FRITSCH, V. H. C. (org.). *A Era Vitoriana: Perspectivas sobre a literatura do século XIX e seus desdobramentos*. Porto Alegre: Zouk, 2023.

DARWIN, Charles. *On the Origin of Species: By means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*. Edited by Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DELANY, Paul. *George Gissing: A life*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2008.

DICKENS, Charles. *The Old Curiosity Shop*. London: Penguin, 2000.

ELIOT, George. *Scenes of Clerical Life*. Harmondsworth: Penguin, 1999.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 2005.

GISSING, George. *Charles Dickens: A critical fortune*. London: Franklin Classics, 2018.

GISSING, George. *New Grub Street*. Oxford: Oxford World Classics, 2008.

GREENBLATT, Stephen. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, H. A. (ed.). *The New Historicism*. London: Routledge, 1989. p. 1-14.

HORÁCIO. *Arte poética*. Edição bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2021.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Tradutor não referenciado. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

JOHNSON, Samuel. *A Dictionary of the English Language*. Disponível em: <https://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=19407>. Acesso em: 5 set. 2021.

TOMALIN, Claire. *Charles Dickens: A life*. London: Viking, 2011.

## 06. Análise de retraduições brasileiras do conto “The imp of the perverse”, de Edgar Allan Poe

Juan Carlos Acosta<sup>1</sup>

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard<sup>2</sup>

Este capítulo tem como objetivo analisar alguns aspectos das traduções brasileiras do conto “The Imp of the Perverse”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, de 1944 até o início do século XXI, a partir dos questionamentos sobre retradução levantados pelo teórico Antoine Berman (2007). Haja vista a importância do papel que a primeira tradução tem em relação às traduções posteriores, o estudo parte da primeira tradução para o francês, de Charles Baudelaire, observando as escolhas lexicais e comparando-as com as traduções brasileiras, para verificar até onde a primeira tradução se assemelha às demais retraduições. O estudo busca encontrar elementos que comprovem uma reflexão e um diálogo diacrônico entre o tradutor da primeira tradução e os tradutores das retraduições.

### 1 Contextualização

O legado do bostoniano Edgar Allan Poe (1809-1849) foi de suma importância para os caminhos da literatura a partir da segunda metade do século XIX, influenciando muitos escritores europeus, em especial na França, e, posteriormente, nos demais países ocidentais. Seu valor não se dá unicamente por suas visões fantásticas, ou por explorações de ambientes envoltos em mistérios, crimes e mortes, mas por sua extraordinária habilidade com os relatos curtos. Seus contos são narrativas cuja leitura requer, no máximo, duas horas. Dessa forma, o leitor pode se entregar à leitura

---

1 Doutorando em Estudos de Tradução do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 Professora de Francês e Estudos de Tradução dos Programas de Graduação e Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

na sua totalidade. Como diz Julio Cortázar, “Poe escreve seus contos para dominar, são instrumentos de domínio para submeter o seu leitor no plano imaginativo e espiritual” (1993, p. 121).

Embora todos os seus escritos tenham sido produzidos no então distante solo norte-americano, Edgar Allan Poe sempre teve um grande apreço pelo continente europeu. Não são poucos os textos ambientados em algum lugar do Velho Mundo. Por exemplo, um dos mais conhecidos personagens criados pelo autor, o detetive Auguste Dupin, é uma espécie de pré-Sherlock Holmes parisiense, que desvenda mistérios de assassinatos em três contos: “A carta roubada”, “O mistério de Marie Rogêt” e “Assassinatos na Rua Morgue”. Pode-se dizer que, com eles, Poe criou a pedra fundamental, a base, para aquilo que se chamou depois de “conto policial”. Em suma, como bem disse Borges, “muitas coisas começam com Poe” (2013, p. 202).

Além de contos publicados em jornais norte-americanos da época, Poe escreveu diversos poemas. Entre eles, aquele que o tornou consideravelmente famoso ainda em vida: “O corvo”. Poe também escreveu seu único relato longo — a novela *A narrativa de Arthur Gordon Pym*.

Quanto à vida pessoal, podemos resumir dizendo que a vida de Poe foi cercada de tristeza e morte. Primeiramente, ocorre a morte dos pais, quando ele ainda era uma criança. É então adotado pela próspera família Allan. Um aspecto curioso de sua relação com o pai adotivo que merece ser destacado, por assemelhar-se com os acontecimentos do conto que será analisado aqui, é o fato de o Sr. Allan ter negado a Poe qualquer tipo de herança, deixando-o em péssimas condições financeiras. Em 1847, Poe perde sua jovem esposa, Virginia Eliza Clemm Poe, vítima de tuberculose — fato que o abate profundamente e o faz entregar-se definitivamente à bebida. Faleceu aos 40 anos, entre altos e baixos, tristezas e misérias.

O texto escolhido para análise é “The Imp of the Perverse”, publicado em 1845. Trata-se de um conto curto (16 parágrafos), em primeira pessoa, em que o narrador, cujo nome não se sabe, conta ao leitor como foi parar na prisão. Pode-se dizer que esse conto é dividido em duas partes: o que Davi de Souza (2009) chamou de conto-ensaio, pois metade dele se parece com um ensaio filosófico no qual o narrador basicamente explica a existência de um impulso, um *prima mobilia* (móvil primordial) da alma humana, que

escapou da percepção da Frenologia<sup>3</sup> e que impele o homem a fazer algo simplesmente pelo fato de que não deveria fazê-lo.

Poe denomina esse impulso de “*Perverseness*”. Seria algo inerente à alma humana, e também o motivo pelo qual o narrador foi impelido a cometer o crime narrado na segunda parte do relato, quando a história de fato se desenvolve. Essa pessoa que relata a história ao leitor teria uma espécie de tutor que deveria lhe passar os seus bens como herança. Para apoderar-se desses bens, o narrador se utiliza da ideia de um “crime perfeito”, sobre o qual teria lido no livro de memórias de uma tal Madame Pilau: sabendo que a vítima costuma ler à noite, o criminoso substitui a vela do quarto por outra contendo veneno. Após a morte do tutor, o narrador escapa de qualquer suspeita do crime. Mas, aos poucos, algo começa a se apoderar de seus pensamentos e o impele, de uma maneira incontrolável, a confessar seu crime. O narrador então sai gritando pelas ruas: “Estou a salvo!”, “Ninguém desconfia que fui eu quem o matou!”. Logo, ele é encarcerado e, atrás das barras de sua cela, conta ao leitor como foi abatido por este impulso que, aos poucos, tornou-se irrefreável.

O “*Perverseness*” também é citado no conto “The Black Cat” [O gato preto], em que o narrador também comete um crime e se comporta de maneira bastante similar. Entretanto, em “The Imp of the Perverse”, o impulso é descrito de forma mais detalhada.

Com seu estilo único de criar uma história envolvente em poucas páginas, mantendo o leitor completamente aterrorizado, e não menos submerso na leitura desses curtos relatos que exploram os recantos mais “perversos” da alma humana, Poe foi descoberto por um dos poetas mais importantes de meados do século XIX: o francês Charles Baudelaire.

Segundo o biógrafo Jean-Baptiste Baronian, Baudelaire não foi o primeiro tradutor de Poe: ele tomou conhecimento do autor norte-americano através de uma tradução francesa de “The Black Cat”, que seu amigo Charles Asselineau, “um devorador de livros e amante da literatura sobrenatural”, (Baronian, 2010, p. 60), lhe mostrara em 1848 — feita por Isabelle Meunier.

---

3 Pseudociência, cujo prestígio se deu na primeira metade do século XIX, que afirmava que as concavidades da cabeça (as boças) revelavam aspectos da personalidade humana.

Fascinado pelos escritos de Poe, Baudelaire percebe nele uma visão que os fantásticos franceses não tinham na época. Ele busca conseguir as obras do norte-americano no texto original e, ainda que não tivesse muita familiaridade com a língua inglesa, incumbe-se da tarefa de traduzi-lo. Ao primeiro livro de traduções, datado de 1856, Baudelaire deu o nome de *Histoires Extraordinaires*. No ano seguinte, publica o segundo volume: *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, em que consta sua tradução para “The Imp of the Perverse” (traduzido como “Le Démon de la Perversité”). É curioso observar que, embora muito da fama de Edgar Allan Poe tenha ocorrido apenas após a sua morte em 1849, a primeira tradução de Baudelaire para um conto de Poe, ainda segundo Baronian (2010, p. 67), data de 1848. O conto se chama “Révélation Magnétique”, ou seja, ele já era venerado por seu mais importante tradutor francês desde antes de sua morte.

A partir dessas traduções baudelairianas, vários escritores franceses, tais como Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant, Jules Verne e outros, foram claramente inspirados por Poe. É curioso observar, também, que essas traduções foram lidas inclusive por escritores anglo-saxões — como é o caso de Oscar Wilde. Há estudos, como o de Brynjar Bjornsson (2012), que tratam da recepção da obra de Poe por Wilde através das traduções de Baudelaire. De sua parte, o tradutor Oscar Mendes, que traduziu toda a obra de Poe para o português, já dizia que “as traduções de Poe que surgiram em muitos países foram feitas sobre a tradução de Baudelaire e não sobre o seu original inglês” (Poe, 2001, p. 53).

É importante que se tenha uma dimensão da importância dessas traduções de Edgar Allan Poe e do legado de Baudelaire, não apenas como seu principal tradutor francês, mas também como grande divulgador da sua obra. Além do trabalho tradutório, Baudelaire também escreveu textos críticos enaltecendo a qualidade e a grandeza do trabalho de Poe, introduzindo-o, assim, no cânone literário ocidental.

Segundo a tradutora Denise Bottmann (2012), o texto aqui estudado é o nono conto mais traduzido de Poe para o português, com 13 traduções, que começam em 1903. Como dito antes, a primeira tradução publicada em livro desse conto para uma língua latina data de 1857, de Charles Baudelaire, com o nome de “Le Démon de la Perversité”. Observa-se, já de

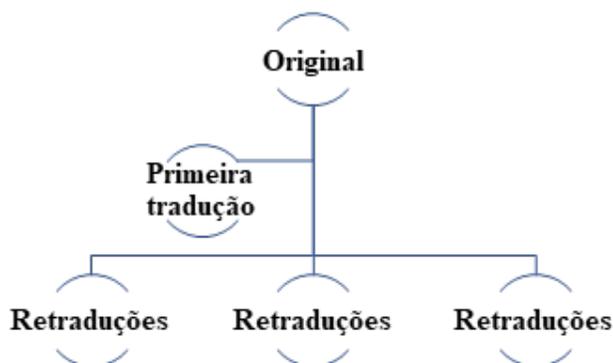
início, que quase todas as 13 traduções brasileiras do conto mantêm um título próximo à tradução baudelairiana, “O demônio da perversidade”. Entretanto, há uma diferença na tradução do título a partir da tradução de Guilherme da Silva Braga (editora Hedra, 2009) e de Rodrigo Breunig (editora L&PM, 2011), respectivamente como “O demônio da obstinação” e “O demônio da impulsividade”. Essa mudança de título abre um questionamento sobre o grau de semelhanças entre a tradução francesa e as retraduições brasileiras. Tais mudanças na tradução do título poderiam indicar uma diminuição da influência de Baudelaire nas traduções do século XXI?

Para que se possa elucidar se há marcas de influência da tradução baudelairiana em todas as retraduições ou se realmente essa modificação de título significa que há uma ruptura dessa influência, é necessário um mapeamento das principais traduções brasileiras a partir do original e sua primeira tradução.

## **2 Retradução**

Este trabalho baseia-se nos questionamentos sobre “retradução” e “primeira tradução” apresentados pelo teórico Antoine Berman em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Segundo o autor, “é essencial distinguir dois espaços (e tempos) de tradução: o das primeiras traduções e o das retraduições. Aquele que retraduz não está mais frente a um só texto, o original, mas a dois, ou mais” (Berman, 2007, p. 96), criando assim espaços específicos, conforme se vê na figura a seguir:

Figura 1: Os espaços tradutórios



O espaço das primeiras traduções tende a dar primazia à “tradução etnocêntrica”, cuja fidelidade reside no sentido. Já o espaço das retraduições permite uma busca por uma “tradução literal” (entendida como uma tradução que busca dar atenção à “letra” — o significante, a sua “casca terrestre”). “A fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (Berman, 2007, p. 32).

Também são utilizados os conceitos de “tendências deformadoras” de Berman: fenômenos que, de acordo com o teórico, são inerentes a todo processo de tradução. As “tendências deformadoras” seriam o resultado de toda tradução que se preocupa somente com o sentido e deixa de lado a “letra” do texto. No total, são 14 “tendências deformadoras” citadas pelo autor. Contemplaremos algumas delas no presente trabalho.

A “racionalização” seria uma tendência de deformar o original na busca de uma linearização das estruturas sintáticas (uma alteração de verbo por substantivo, uma troca de pontuação, por exemplo, pode gerar a “racionalização”). A “clarificação”, por sua vez, é a tendência a trazer “clareza” ao texto: “a clarificação é inerente à tradução na medida em que todo ato de traduzir é explicitante. Num sentido negativo, ela visa a tornar claro o que não é e não quer ser no original” (Berman, 2007, p.50). Essas duas tendências acima citadas acabam por gerar outra tendência muito comum ao ato de traduzir: o “alongamento”. Toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. Outra tendência bastante comum é o “apagamento das superposições de línguas”, quando um texto que originalmente contém

palavras estrangeiras (como expressões em latim) é traduzido apenas na língua de chegada (sem respeitar os diferentes níveis de línguas do texto original).

### 3 Metodologia e análise

Para poder analisar as possíveis relações entre a primeira tradução de Baudelaire, para o francês, e as demais retraduições brasileiras, optamos por fazer uma leitura comparada do texto original e da tradução francesa. Assim, fomos marcando algumas modificações que encontrávamos entre o original e a tradução francesa (que soluções o tradutor escolheu, se fez alguma alteração na pontuação do texto) a fim de compará-las posteriormente com as retraduições brasileiras do conto. Depois de marcarmos as modificações encontradas entre o original e a primeira tradução, criamos uma tabela para alinhá-las com as retraduições. Depois de montada a tabela, selecionamos as partes onde essas modificações mais se concentravam e montamos cinco trechos do conto contendo o texto original, a primeira tradução e as retraduições brasileiras. Uma vez montados os trechos, partimos para a análise.

Após o alinhamento dos trechos, optamos por selecionar as seguintes retraduições: Edgar Allan Poe — “The Imp of the Perverse” (original de 1845); Charles Baudelaire — “Le Démon de la Perversité” (primeira tradução, de 1857); Oscar Mendes — “O demônio da perversidade” (1944); William Lagos — “O demônio da perversidade” (2002); Guilherme da Silva Braga — “O demônio da obstinação” (2009); e Rodrigo Breunig — “O demônio da impulsividade” (2011).

O critério de escolha das retraduições baseou-se no seguinte: partimos de uma tradução que parecia ter bastante influência da primeira. Para tal, foi escolhida a de Oscar Mendes, visto que foi o único tradutor brasileiro a traduzir toda a obra poética e em prosa de Poe. Esta serve para comparação com as três últimas retraduições desse conto (a de Lagos, Braga e Breunig), a fim de verificar quais entre as três estão mais próximas da tradução francesa.

### 3.1 A variação do título

Antes de partir para os trechos selecionados, algumas considerações quanto às traduções do título são necessárias. Para descartar qualquer variação de sentido que possa ter sofrido a palavra “*imp*” ao longo dos anos, foi consultado um dicionário relativamente contemporâneo ao conto de Poe: o dicionário *on-line Webster’s Dictionary 1828*, cuja definição para “*imp*” diz o seguinte: “1. A son; offspring; progeny. 2. A subaltern or puny devil”.

A palavra inglesa “*imp*” pode ser compreendida primeiramente como um filho, um descendente; seu segundo significado é um pequeno demônio, o que, em português, poderia ser ligeiramente associado à palavra diábete, que significa pequeno, mas também travesso. Em inglês, um “*imp*” não seria exatamente o próprio demônio, mas uma sugestão de que esse diabo é sutil, pequeno, quase imperceptível e que, gradualmente, vai tomando forma até que em algum momento se manifesta. Sobre essa palavra, o filósofo norte-americano Stanley Cavell, no ensaio “Being Odd, Getting Even: Descartes, Emerson, Poe” (1994, p. 124), chama a atenção para o fato de que “*imp*” também é um prefixo de diversas palavras do texto: “*impulse*” (repetida várias vezes), “*impels*” (várias vezes), “*impatient*” (duas vezes), “*important*”, “*impertinent*”, “*imperceptible*”, “*impossible*”, “*unimpressive*”, “*imprisoned*”, fazendo dessa palavra algo mais do que um mero ser ou uma mera derivação do diabo. Ela é também uma propensão, um impulso.

Traduzir essa palavra, então, implica traduzir também, se possível, todo esse universo lexical que ela sugere. Optar por uma tradução apenas como captação do sentido, o que Berman chama de “captação platônica”, “é separá-la de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar de lado o particular” (Berman, 2007, p. 32), o que levaria a tradução a uma das “tendências deformadoras” que Berman chamou de “destruição das redes significantes subjacentes”. Para o autor, “toda obra comporta um texto subjacente, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sobre a superfície do texto, e é no subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra” (Berman, 2007, p. 56).

A problemática para os tradutores aqui, então, é como encontrar uma palavra em português que possa abarcar, ao mesmo tempo, essa derivação de demônio e sua associação com o prefixo “*imp-*”. A tradução de Baudelaire optou por “*démon*” e todos os demais tradutores analisados aqui não duvidaram em manter a tradição “demoníaca”. Das 13 traduções existentes em português, nenhuma buscou alguma alternativa para “*imp*” que fosse diferente de “demônio”.

Como já observado, a palavra “*perverseness*” foi diversas vezes traduzida para o português como “perversidade”. É apenas a partir de Guilherme da Silva Braga (2009) e de Rodrigo Breunig (2011) que a sua tradução começa a oscilar nos textos brasileiros.

A respeito da tradução dessa palavra para as línguas latinas, Julio Cortázar compartilha uma importante observação em suas notas de tradução deste conto:

Acertadamente Emile Lauvrière alerta o leitor sobre a diferença de sentido que a palavra *perverse* tem para um inglês e um francês. A distinção se aplica igualmente em nosso caso. *Perverseness*, perversidade, não é “grande maldade ou corrupção” (ainda que possa sê-lo), mas — citamos Lauvrière — “o sentido de obstinação em fazer algo que não se quer e que não se deve fazer”. Por seu lado, Poe o explica no início do relato; na tradução, entretanto, subsiste o inconveniente de não dispor de um termo mais preciso (Cortázar, 1993[1956], p. 890, tradução nossa).

Já o dicionário *on-line Webster’s Dictionary 1828* oferece a seguinte definição de “*perverse*”: “1. *Distorted from the right*; 2. *Obstinate in the wrong*”. O que, em português, significa distorcido do que é certo — obstinado no que é errado/ruim/mau. Ou seja, aqui se lida com um conceito no limite entre fazer o mal e fazer algo errado, visto que se pode associar ambas as coisas à palavra “*wrong*”. Ao traduzi-la por “perversidade”, aproxima-se muito mais do aspecto maligno do que do aspecto “errôneo”. Soa como se estivesse sendo incorporada uma acepção mais próxima de “*evil*” do que de “*wrong*”. É possível pensar que qualquer coisa que seja “*evil*” será inevitavelmente “*wrong*”, mas nem tudo que é “*wrong*” deverá ser, obrigatoriamente, “*evil*”. Parece que essa palavra em inglês está muito mais ligada ao delito do que à maldade em si. Obviamente, o narrador de Poe, ao matar

o homem que lhe garantiria uma herança, acaba por cometer um ato de maldade. Mas o impulso não está diretamente ligado a ela, mas sim à obstinação de fazer algo que a pessoa sabe que não deveria fazer. A maldade aqui vem a ser uma consequência inevitável.

Em busca de alternativas que pudessem mostrar diferentes possibilidades tradutórias para esse título utilizadas por tradutores de outras línguas, encontramos o *Catalogo Vegetti della Letteratura Fantastica*: uma lista de traduções desse conto para o italiano (33 ao total). Os italianos parecem ter ousado mais em suas opções tradutórias do título. Citaremos três títulos dessa lista que representam bem a variação de tradução dos italianos: “Il Demone Della Perversità” (1989. In: *150 Anni in Giallo*. Tradução de Elio Vittorini); “Il Genio Della Perversione” (1989. In: *Tutti i Racconti del Mistero, dell’Incubo e del Terrore*. Tradução de Daniela Palladini); “Il Capriccio Del Perverso” (1999. In: *Racconti. Grotteschi e Arabeschi*. Tradução de Maria Gallone).

Para “*imp*”, entre as várias traduções listadas, algumas o traduziram, como era de se esperar, por “*il Demone*”. Mas outras, não poucas, optaram por traduzir “*imp*” por “*il Capriccio*” e também por “*il Genio*”. Ainda que essa última solução pareça fugir completamente do lado demoníaco da palavra, é importante mencionar que a palavra “gênio” aparece no conto. Num determinado momento do texto, o narrador relata que esse impulso vai tomando forma, “como o gênio das *Mil e uma Noites*” (vide trecho 4). Comprovamos, dessa maneira, que “*imp*” tem mais possibilidades de tradução além do “demônio”, pelo menos para os italianos.

Pudemos notar também que “*perverse*” está traduzido de três maneiras diferentes: “*perverso*”, “*perversità*” e “*perversione*”. Dessas três opções, apenas “*perversidade*” foi usada nas retraduições brasileiras. Talvez a relação que “*perverso*” e “*perversão*” têm com a psicanálise faça com que os tradutores brasileiros evitem associá-las com o impulso de Poe.

A escolha de Guilherme Braga (“obstinação”) também não parece abranger completamente o conceito de “*perverseness*”, já que, segundo a definição do dicionário mencionada acima, essa obstinação é em fazer o que não é certo.

A tradução de Breunig (“impulsividade”) também não está diretamente ligada à definição do dicionário, mas é pertinente observar que ela busca não apenas fugir do caráter “maldoso” de “perversidade”, como também retoma a “letra” de “*imp*” da primeira palavra. Acreditamos que esse tradutor utilizou uma opção que corrobora o conceito de “tradução literal” de Antoine Berman. Ainda que o “*imp*” apareça refletido na palavra seguinte, esta parece ser uma maneira de compensar a falta daquele prefixo que tantas vezes aparece no texto.

### 3.2 Os trechos

A seguir são analisados os cinco trechos selecionados e alinhados:

Tabela 1: *Prima mobilia* (início do parágrafo 1)

Poe	Baudelaire	Mendes	Lagos	Braga	Breunig
IN THE CONSIDERATION of the faculties and impulses—of the <i>prima mobilia</i> of the human soul, the phrenologists have failed to make room for a propensity which, although obviously existing as a radical, primitive, irreducible sentiment, has been equally overlooked by all the moralists who have preceded them.	Dans l'examen des facultés et des penchants, — des mobiles primordiaux de l'âme humaine, — les phrénologues ont oublié de faire une part à une tendance, qui, bien qu'existant visible-ment comme sentiment primitif, radical, irréductible, a été également omise par tous les moralistes qui les ont précédés.	AO EXAMINAR as faculdades e impulsos dos móveis primordiais da alma humana, deixaram os frenólogos de mencionar uma tendência que, embora claramente existente como um sentimento radical, primitivo, irreduzível, tem sido igualmente desdenhada por todos os moralistas que os precederam.	Ao considerarem as faculdades e impulsos dos motores primordiais da alma humana, os frenologistas não conseguiram estabelecer a função de uma tendência, uma propensão que, embora obviamente existindo como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi igualmente ignorada por todos os moralistas que os precederam.	AO CONSIDERAR as faculdades e os impulsos — os <i>prima mobilia</i> da alma humana —, os frenologistas esqueceram-se de incluir uma certa propensão que, mesmo subsistindo como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi também ignorado por todos os moralistas que os precederam.	Na consideração das faculdades e dos impulsos, dos <i>prima mobilia</i> da alma humana, os frenologistas** falharam em abrir espaço para uma propensão que, embora obviamente existente como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi do mesmo modo negligenciada por todos os moralistas que os precederam.

O ato de traduzir, segundo Antoine Berman, não opera somente entre duas línguas — sempre existe nele (conforme modos diversos) uma terceira língua. Uma das “tendências deformadoras” de Berman que bem poderia explicar parte desse trecho seria o “apagamento das superposições de línguas” (Berman, 2007, p. 105). Segundo o autor, a superposição das línguas é sempre ameaçada pela tradução. Nesse conto, há ocorrências de palavras latinas e algumas em alemão. No trecho acima, tem-se a expressão *prima mobilia*. Pode-se observar que as traduções de Baudelaire, Mendes e Lagos optaram por apagar essa marca e traduzi-la para a língua de chegada. O mesmo já não ocorre nas traduções de Braga e Breunig, pois ambos optaram por manter como está no original. No caso da tradução de Breunig, foi mantida a expressão latina e acrescentada uma nota com a tradução.

Aqui, também parece pertinente observar que Baudelaire opta por traduzir “*propensity*” por “*tendance*” (“tendência”) no francês. E tanto Mendes quanto Lagos traduziram-na como “tendência”. Já Braga e Breunig mantiveram a tradução de “*propensity*” como “propensão”. Outra palavra em que Baudelaire e Mendes optam por uma tradução diferente das demais seria “*consideration*”, bem no início do trecho. Baudelaire utiliza “*l'examen*” e Mendes o mantém como “exame”, porém transformando em verbo, em sua tradução. Já os demais tradutores mantiveram suas traduções em torno de “consideração”, sendo que Lagos e Braga transformaram esse substantivo no verbo “considerar”.

Tabela 2: Entre o certo e o errado (parágrafo 3)

Poe	Baudelaire	Mendes	Lagos	Braga	Breunig
<i>I am not more certain that I breathe, than the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable force which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements</i>	<i>— Ma vie n'est pas une chose plus certaine pour moi que cette proposition : la certitude du péché ou de l'erreur inclus dans un acte quelconque est souvent l'unique force invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs.</i>	Tenho menos certeza de que respiro do que a de ser muitas vezes o engano ou o erro de qualquer ação a força incontestável que nos empurra, e a única que nos impele a continuá-lo. E não admitirá análise ou resolução em elementos ulteriores esta acabrunhante tendência de praticar o mal pelo mal.	Assim como tenho a certeza de que respiro, sei que a consciência do certo ou do errado de uma ação é frequentemente a única força incontestável que nos impele para sua realização; e nos impele isoladamente, sem que nada mais o faça. E esta tendência insuperável para praticar o mal por amor ao mal não admite análise nem resolução em elementos ulteriores.	A certeza de que sinto quanto a estar vivo não é maior do que a certeza de que a convicção quanto à maldade ou a impropriedade de um ato é amiúde a força inelutável que nos impele, sozinha, a perpetrá-lo. Também esse certo de que a tendência irrefreável a praticar o mal pelo mal não se presta a análise ou a resolução em elementos ulteriores.	Tão certo como eu respiro é o fato de que a certeza a respeito do que é certo ou errado em determinada ação é muitas vezes a única força, imbatível e isolada, que nos impele a prosseguir na ação. E essa opressiva tendência de fazer o mal pelo mal não admitirá análise e nem decomposição em elementos ulteriores.

Aqui parece ser oportuno retomar a questão da palavra “*wrong*”, que pode significar tanto “engano”, “incorreto” ou “equivoco” quanto “dano”, “mal” ou “injúria”. Nesse trecho, ocorre uma variação tradutória bastante curiosa. Há tanto a palavra “*wrong*” quanto “*error*” traduzidas de diversas maneiras: Baudelaire traduz por “*péché*” [“pecado”] e “*erreur*” [“erro”]; Mendes as traduziu por “engano” e “erro”; Lagos por “certo” e “errado”; Braga por “maldade” e “improbidade”; e Breunig (assim como Lagos) utilizou “certo” e “errado”.

Seguindo a questão de “*wrong*”, mais ao fim do trecho, há uma passagem em que Poe usa a expressão “*to do wrong for the wrong's sake*”. Aqui, nenhum dos tradutores buscou outro sentido senão “fazer mal pelo mal”.

Mas pode-se claramente observar que a tradução de Lagos se assemelha à tradução francesa. Baudelaire utiliza “*faire le mal pour l’amour du mal*” e Lagos a mantém como “fazer o mal pelo amor ao mal”, uma escolha lexical muito próxima da tradução francesa, que acaba sofrendo desnecessariamente uma das tendências de Berman: o “alongamento”.

Seguindo essa lógica de escolha parecida, ainda que Mendes não utilize o “amor” na sua tradução, é interessante observar que a parte que vem logo antes — “*overwhelming tendency*” — é traduzida por Baudelaire como “*tendance accablante*” e que Mendes a traduz como “acabrunhante tendência”. Uma tradução que soa bastante parecida com a francesa, como se buscasse uma “tradução literal” da primeira tradução. Os demais tradutores utilizaram “insuperável”, “irrefreável” e “opressiva”.

Tabela 3: Raiva ou cólera (parágrafo 4)

Poe	Baudelaire	Mendes	Lagos	Braga	Breunig
[...]; it is only with difficulty that he restrains himself from giving it flow; he dreads and deprecates the anger of him whom he addresses; yet, the thought strikes him, that by certain involutions and parentheses this anger may be engendered.	[...]; ce n'est qu'avec peine qu'il se contraint lui-même à lui refuser le passage; il redoute et conjure la mauvaise humeur de celui auquel il s'adresse. Cependant cette pensée le frappe, que par certaines incises et parenthèses il pourrait engendrer cette colère.	Só com dificuldade consegue evitar que ela desborde. Teme e conjura a cólera daquele a quem se dirige. Contudo, assalta-o o pensamento de que essa cólera pode ser produzida por meio de certas tricas e parêntesis.	[...]; é somente com dificuldade que consegue impedir que ela se manifeste; de fato, teme e lamenta a cólera daquele com quem fala; todavia, é atingido pelo pensamento de que, através de certas manipulações e parênteses, esta raiva pode ser despertada.	[...], e a custo o orador evita que escape; teme e deplora a raiva de seu interlocutor; contudo, ocorre-lhe a ideia de que, por meio de algumas convoluções e parênteses, é possível despertar esta mesma raiva.	[...]; é só com grande dificuldade que ele se reprime e não dá vazão a ela; ele teme e protesta contra a raiva do sujeito a quem se dirige; e, no entanto, o pensamento de que, com certas involuções e parênteses, tal raiva pode ser engendrada.

Nesse trecho, pode-se perceber que Mendes opta por uma tradução semelhante à de Baudelaire para o fragmento “*dreads and deprecates the anger*”. Baudelaire utiliza “*redoute et conjure la mauvaise humeur*” e Mendes opta por “teme e conjura a cólera”. Os demais tradutores o fazem de

diferentes maneiras. Lagos traduz por “teme e lamenta a cólera”, Braga por “teme e deplora a raiva” e Breunig opta por “teme e protesta contra a raiva”. Aqui parece ser oportuno observar a oscilação da tradução de “*anger*”. Poe retoma esse substantivo um pouco mais adiante nesse trecho (“*this anger*”) e Baudelaire o traduz por “*colère*”, em vez de novamente “*mauvaise humeur*”, como havia feito antes. É possível observar que Mendes, em ambos os casos, traduz como “cólera”. Já Lagos utiliza “cólera” apenas para o primeiro “*anger*”. Braga e Breunig mantêm “raiva” para a tradução de ambas as palavras.

Tabela 4: Gênio ou demônio de fábulas (parágrafo 6)

Poe	Baudelaire	Mendes	Lagos	Braga	Breunig
<i>By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. But out of this our cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius or any demon of a tale.</i>	<i>Graduellement, insensiblement, ce nuage prend une forme, comme le vapeur de la bouteille d'où s'élevait le génie des Mille et une Nuits. Mais de notre nuage, sur le bord du précipice, s'élève, de plus en plus palpable, une forme mille fois plus terrible qu'aucun génie, qu'aucun démon des fables.</i>	Gradativamente, e de maneira mais imperceptível, essa nuvem toma forma, como a fumaça da garrafa donde surgiu o gênio nas <i>Mil e Uma Noites</i> . Mas fora dessa nossa nuvem à borda do precipício, uma forma se torna palpável, bem mais terrível que qualquer gênio ou qualquer demônio de fábulas.	Gradativamente, ainda mais imperceptível, esta nuvem toma forma, como o vapor que surgiu da garrafa de Aladim e formou o gênio nas <i>Mil e Uma Noites</i> . Porém desta nossa nuvem à beira do despenhadeiro, torna-se progressivamente palpável uma forma muito mais terrível que a do gênio, muito mais horrenda que a de qualquer demônio lendário;	Lentamente, de modo ainda menos perceptível, a nuvem assume uma forma, tal como a fumaça de onde o gênio emergia nas <i>Mil e uma noites</i> . Mas de nossa nuvem, à borda do precipício, surge algo palpável, uma forma muito mais terrível que os gênios ou demônios das fábulas.	Gradativamente, num ritmo ainda mais imperceptível, essa nuvem assume um formato, como ocorria com o vapor que emanava da garrafa da qual surgia o gênio nas <i>Mil e Uma Noites</i> . Mas essa nossa nuvem, sobre a extremidade do precipício, ganha palpabilidade uma forma muito mais terrível do que qualquer demônio de fábula.

Nesse trecho, pode-se observar, novamente, a tendência de “alongamento” na tradução de Lagos. Embora “toda tradução seja tendencialmente mais longa do que o original” (Berman, 2007, p. 51), há pelo menos dois trechos, aqui, bastante curiosos na sua tradução. No trecho em que Poe diz “*from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights*”, Lagos introduz a explicação de que a garrafa (“*bottle*”) é do “Aladim”. Inevitavelmente, associa-se essa tradução a um “alongamento” desnecessário. Também ocorre um alongamento na parte final do trecho, onde Poe diz “*far more terrible than any genius or any demon of a tale*”. Lagos repete a tradução de “*far more terrible*”, usando “muito mais terrível” e “muito mais horrenda” — tendência essa de “alongamento” que ocorre em diversas partes de seu texto.

Esse trecho também traz alguns vocábulos importantes para que seja encerrado o enigma do *imp*. Aqui estão lado a lado “*genius*” e “*demon*”. Como visto antes, ambas as palavras são opções tradutórias utilizadas pelos tradutores italianos. Em sentido figurado, Poe diz, nesse trecho, que o tal “impulso” assume uma forma que é mais terrível que um gênio ou demônio, ou seja, eis o momento em que fica evidente que as opções tradutórias de “*imp*” para “demônio” ou “gênio” estão longe de ser por acaso.

Tabela 5: Morte por visitação de Deus (parágrafo 9)

Poe	Baudelaire	Mendes	Lagos	Braga	Breunig
<i>The next morning he was discovered dead in his bed, and the coroner's verdict was — 'Death by visitation of God.'</i>	— <i>Le matin, on trouva l'homme mort dans son lit, et le verdict du coroner fut : Mort par la visitation de Dieu* (*Formule anglaise ; — mort subite. — C.B.)</i>	Na manhã seguinte, encontraram-no morto na cama e o veredicto do médico legista foi: “Morte por visita de Deus.* (* <i>Death Visitation of God</i> é a expressão com que os médicos legistas ingleses indicam, nos atestados de óbito, a morte natural. (N.T.)	Na manhã seguinte, ele foi achado morto em seu leito e o veredito do legista foi o de “Morte pela visita de Deus”, ou seja, morte natural.	Na manhã seguinte encontraram-no morto na cama, e o veredicto do legista registrou — “Morte por visitação Divina”.	Na manhã seguinte, ele foi encontrado morto em sua cama, e o veredicto do médico-legista foi: “Morte por visita de Deus”.

Nesse trecho, há uma modificação na pontuação. Enquanto, no original, há apenas um travessão, Baudelaire, assim como Mendes e Breunig, utilizaram dois-pontos antes da expressão “*Death by visitation of God*”. Do ponto de vista das “tendências deformadoras” de Berman, a que diz respeito tanto à reorganização sintática quanto à pontuação é chamada de “racionalização”. A racionalização “recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de *ordem* de um discurso” (Berman, 2007, p. 49). Os demais tradutores (Lagos e Braga) mantiveram o travessão que consta no original.

Igualmente digna de observações é a própria expressão “*Death by visitation of God*”. Essa é a expressão empregada, em inglês do século XIX, para referir-se (tanto num parecer médico, quanto numa nota de jornal) à morte natural. Aqui, tem-se a única nota de tradução de Baudelaire explicando a fórmula inglesa. Mendes e Lagos parecem seguir a lógica baudelaيرية, e também se preocupam em explicar a expressão. O curioso é que Lagos, diferentemente de Baudelaire e Mendes, em vez de utilizar uma nota, introduz a explicação dentro do texto. Em termos bermanianos, Lagos busca uma “clarificação” dessa expressão e, inevitavelmente, o texto é conduzido à tendência de “alongamento”.

#### **4 Considerações finais**

A partir das análises feitas no presente trabalho, pudemos observar que as duas últimas retraduições desse conto do Poe (a de Braga e a de Breunig) estão mais distantes da imponente tradução de Charles Baudelaire, e que a tradução de Oscar Mendes é a que mais se aproxima da primeira tradução. Assim, percebe-se, com o passar dos anos, um gradual afastamento dessa influência.

Esperamos que este trabalho possa contribuir não apenas para os estudos da literatura de Poe e a recepção de sua obra no Brasil, mas para estudos sobre o fenômeno da retradução. Berman afirma que a retradução “serve como original e contra as traduções existentes, e é neste espaço que geralmente a tradução produz suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores” (Berman, 2007, p. 97). Observando

essas considerações, não nos cabe afirmar qual das retraduições analisadas é a obra-prima ou não. Apenas quisemos verificar como esse conto vem sendo traduzido ao longo dos anos, entendendo a retraduição como um ato reflexivo e compreendendo que um retradutor não trabalha isoladamente no percurso entre o texto original e a sua retraduição, senão que busca observar o conjunto de retraduições que o precederam (pelo menos as mais célebres), de maneira a refletir sobre as escolhas e considerações de seus colegas e, assim, oferecer uma tradução de qualidade. A ideia de “obra-prima” parece-nos como algo intocável e fechado em si mesmo. Particularmente, acreditamos que a retraduição deve abrir caminhos, pois, certamente, as retraduições aqui analisadas influenciarão futuras retraduições.

## Referências

ALMEIDA, Leonardo Vieira. Por uma semiótica do mal: “The imp of the perverse”, de Edgar Allan Poe. *SOLETRAS – UERJ*, n. 24, p. 196-206, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/5038>. Acesso em: 22 ago. 2018.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Baudelaire*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BJÖRNSSON, Brynjar. *Oscar Wilde and Edgar Allan Poe: Comparison of The Picture of Dorian Gray and “William Wilson”*. Háskóli Íslands: University of Iceland, jan. 2012. Disponível em: <https://skemman.is/bitstream/1946/10612/1/BA%20ritgerd%20BB.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2018.

BORGES, Jorge Luis. *Sobre a amizade e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2013.

BOTTMANN, Denise. *Edgar Allan Poe Brasil*, 29 jan. 2012. Disponível em: <http://eapoebrasil.blogspot.com.br/2012/01/nona-posicao-i.html>. Acesso em: 22 ago. 2018.

CATALOGO, Vegetti della letteratura fantastica. Italia: [s.n.], 2009. Disponível em: <http://www.fantascienza.com/catalogo/opere/NILF1062964/il-genio-della-perversita/>. Acesso em: 22 ago. 2018.

CAVELL, Stanley. *In quest of the ordinary: lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DICIONÁRIO ONLINE WEBSTER'S 1828. Disponível em: <http://webstersdictionary1828.com>. Acesso em: 22 ago. 2018.
- LAUVRIÈRE, Émile. *Edgar Poe: sa vie et son œuvre*. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1904.
- POE, Edgar Allan. *Assassinatos na Rua Morgue*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- POE, Edgar Allan. *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Paris: Gallimard, 2006.
- POE, Edgar Allan. *Obras en prosa, Tomo I, Cuentos*. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1956.
- POE, Edgar Allan. *O escaravelho de ouro*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- POE, Edgar Allan. *O gato preto e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2009.
- POE, Edgar Allan. *Racconti*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1961.
- POE, Edgar Allan. *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2013.
- POE, Edgar Allan. *Tutti i racconti, le poesie e "Gordon Pym"*. Roma: Newton & Compton Editori, 1992.
- SOUZA, Davi de. O conto ensaístico. *Anuário de Literatura*, UFSC, v. 14, n. 1, p. 131, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2009v14n2p131>. Acesso em: 22 ago. 2018.

## 07. As mulheres de Lisa Kleypas: construindo modos de ser na era vitoriana e na atualidade

Ana Gabriela da Silva Vieira<sup>1</sup>

### Introdução

Nas últimas décadas, um tipo de literatura *best-seller*, muitas vezes denominada como “romance de época” ou “romance histórico”, ambientada na Inglaterra do século XIX, tem se tornado bastante popular, conquistando espaço no mercado literário brasileiro. A página de notícias *on-line* *Diário do Nordeste* publicou uma matéria, em 2015, acerca do que chamou de “a atual febre dos romances de época”, questionando se existiria “uma literatura de conteúdo original e de qualidade nas publicações mais recentes do gênero”.<sup>2</sup>

No entanto, a página não responde à própria provocação, dando continuidade à matéria trazendo uma lista das autoras (e suas obras) de romances de época que têm feito sucesso na contemporaneidade. Entre elas estão Julia Quinn, Diana Gabaldon, Mary Balogh e Lisa Kleypas. A editora Arqueiro é responsável pela publicação da edição brasileira de muitos títulos do gênero, promovendo, inclusive, eventos que reúnem fãs, como o 5º Encontro Nacional de Fãs de Romance de Época da Editora Arqueiro,<sup>3</sup> ocorrido no dia 16 de junho de 2018 em várias capitais brasileiras. Na página oficial da editora, há uma seção específica denominada “Títulos de

---

1 Doutoranda em Educação da Universidade Federal de Pelotas.

2 A matéria completa, intitulada “Quatro escritoras contemporâneas de romance de época para conhecer”, foi publicada em 14 de setembro de 2015 pela página *Diário do Nordeste*. Disponível em: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/sopadelivros/literatura-estrangeira/quatro-escritoras-contemporaneas-de-romance-de-epoca-para-conhecer/>. Acesso em: 15 ago. 2000.

3 Disponível em: <https://leitoracompulsiva.com.br/5o-encontro-nacional-de-fas-de-romance-de-epoca-da-editora-arqueiro/>. Acesso em: 15 ago. 2000.

Romance de Época”<sup>4</sup>, na qual, entre os mais vendidos, figuram livros de Julia Quinn, Madeline Hunter, Mary Balogh, Eloisa James e Lisa Kleypas — de quem pretendemos tratar mais especificamente.

O *site* da editora Arqueiro traz algumas informações sobre a referida escritora, apontando que ela teria escrito “mais de 40 romances, que são best-sellers no mundo todo e foram traduzidos para 28 idiomas. Lisa ganhou prêmios RITA e muitas menções honrosas em publicações especializadas” (Arqueiro, [s.d.]). Na página oficial de Lisa Kleypas, há uma seção intitulada “historicals”<sup>5</sup> na qual estão listadas suas publicações de romances de época, organizadas em quatro coleções: *The Hathaways*, *The Ravenels*, *The Wallflowers* e *Bow Street Runners*, cada uma composta de cinco livros, com exceção da última, que conta com apenas quatro.

Dado o número expressivo de volumes publicados — característica da maior parte dos romances de época, visto que as autoras/editoras com significativo sucesso em vendas têm publicado de forma contínua e inter-rupta, geralmente na forma de coleções que costumam narrar as vidas dos membros de uma mesma família da aristocracia inglesa —, neste capítulo, será feito um recorte, propondo um olhar direcionado para a coleção *The Wallflowers*, publicada no Brasil sob o título *As quatro estações do amor*.

A coleção é composta por cinco livros — *Segredos de uma noite de verão*, *Era uma vez no outono*, *Pecados no inverno*, *Escândalos na primavera* e *Uma noite inesquecível* (livro extra) —, sendo que os quatro primeiros nar-raram as histórias de moças que precisam se casar, porém não eram conside-radas bons partidos, sendo continuamente ignoradas nos eventos sociais. Sem serem convidadas a dançar ou cortejadas por cavalheiros, as quatro jovens tornam-se amigas, prometendo ajudar umas às outras a se casarem.

Os livros narram como as quatro jovens encontraram o amor e con-seguiram se casar, e serão problematizados, aqui, a partir da perspectiva

---

4 Disponível em: <http://www.editoraarqueiro.com.br/livros/genero/romances-de-epoca/>. Acesso em: 15 ago. 2000.

5 As coleções de romances de época de Lisa Kleypas encontram-se listadas em sua página oficial (Disponível em: <https://lisakleypas.com/historicals/>). Das quatro coleções escritas pela autora, foram publicadas no Brasil, pela editora Arqueiro, Os Hathaways (*The Hathaways*) e As quatro estações do amor (*The Wallflowers*) — integralmente —, bem como os três primeiros volumes da coleção Os Ravenels (*The Ravenels*).

foucaultiana do discurso. Assim, nossa intenção não é compreender como a obra de Lisa Klaypas representa a realidade das mulheres e das relações sociais, afetivas e sexuais na Era Vitoriana, mas, em outro sentido, analisar os discursos que esses textos literários veiculam, produzindo modos de ser mulher.

Para tanto, dividimos este texto em três partes: na primeira, faremos uma discussão acerca da Inglaterra vitoriana, da mulher e das relações afetivas e sexuais do período, partindo da perspectiva foucaultiana de modernidade. Em seguida, explicitaremos os caminhos teóricos e metodológicos em que nos engendramos para estudar os livros de Kleypas. Por fim, discutiremos nossos resultados, problematizando a produção de modos de ser mulher a partir dos discursos que constroem os quatro primeiros volumes da coleção *As quatro estações do amor*.

## **O século XIX: pensando a modernidade**

O século XIX pode ser pensado a partir do conceito de modernidade. Castro (2016) argumenta que Foucault, em seu olhar para a dimensão histórica da modernidade, a compreende como um período no qual teria ocorrido uma mudança da racionalidade da sociedade ocidental, na qual as formas de pensar, de ser sujeito e de se relacionar passam por uma ruptura epistêmica. Desde o final do século XVIII, mas, sobretudo, no século XIX, Foucault propõe que os discursos cientificistas, de progresso, de avanço tecnológico, de disciplina e de controle sobre a vida passam a circular de forma incisiva.

A Inglaterra teve um papel pioneiro no que concerne aos avanços econômicos, de industrialização e de urbanização. Cameron (2000) aponta para a importância das máquinas a vapor e do uso do carvão no estabelecimento da “superioridade industrial que a Grã-Bretanha alcançara no primeiro quartel do século XIX”, que se “assentava em avanços tecnológicos em duas indústrias maiores, os têxteis de algodão e a indústria do ferro” (Cameron, 2000, p. 226). O progresso tecnológico do qual trata o autor desenvolveria uma grande malha ferroviária na Inglaterra, com locomotivas a vapor; a expansão da indústria do aço; o investimento no uso da

eletricidade; e o desenvolvimento de tecnologias e outras invenções fundamentadas no saber científico.

Nos romances de época, funcionam discursos que se associam a esse contexto socioeconômico. Nas coleções de Lisa Kleypas, é frequente a presença de uma burguesia emergente e ambiciosa, que teria ascendido social e economicamente nas últimas gerações e passado a ocupar espaços antes restritos à aristocracia. Nos textos literários a que nos propomos estudar neste artigo, isto se encontra exemplificado na família das irmãs Bowman, que protagonizam o segundo e o quarto volumes da coleção: norte-americanos e industriais, que buscam posicionar-se na sociedade inglesa casando suas filhas com a aristocracia. Os discursos produzem uma expressiva valoração do trabalho e do mérito pessoal para acúmulo de riquezas, em detrimento do ócio próprio da nobreza.

Santana e Senko (2016) demonstram que a Inglaterra, sob o reinado da Rainha Vitória, viveu um período de expansão científica e artística; e, ao mesmo tempo, um contexto de normas rígidas quanto ao comportamento de homens e mulheres, que deveriam seguir regras de etiqueta que ditavam os bons costumes. Nesse contexto, as autoras problematizam os modos de ser mulher, tratando dessa rigidez de regramentos sobre os corpos femininos, cuja sexualidade seria normalizada a partir do casamento. As mulheres que fugiam a essa norma, como era o caso das prostitutas, não deixavam, no entanto, de ter seus corpos vigiados pelo saber médico, dada a preocupação científica do período em evitar a proliferação de doenças.

A noção do casamento enquanto regulador da sexualidade é assunto abordado por Foucault (2017) no primeiro volume de *História da sexualidade*,<sup>6</sup> que se inicia, justamente, com um capítulo intitulado “Nós, vitorianos”. O autor problematiza o discurso da repressão moderna do sexo, que produz a lógica de que as regras envolvendo a sexualidade seriam frouxas nos séculos que antecederam o XIX, quando comparadas às deste. Assim, Foucault aponta:

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente

---

6 Publicado pela primeira vez em 1976.

encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei (Foucault, 2017, p. 7).

Embora a normativa do casal procriador não possa ser desconsiderada, bem como seus efeitos na modernidade e até os dias atuais, Foucault nos propõe pensar a sexualidade não no sentido da repressão ou do silenciamento, visto que aceitar esse discurso seria supor que, quando se fala no sexo, estar-se-ia fugindo ao poder. De outro modo, as relações afetivas e sexuais estariam sempre imbricadas, como tudo mais, em relações de poder. Assim, o autor argumenta que os sujeitos seriam incitados a falar, a confessar sobre o sexo, permitindo que as tecnologias de poder agissem sobre ele.

Para Foucault, desde a modernidade, longe de os discursos sobre a sexualidade terem se restringido, eles têm, de fato, se multiplicado e produzido sexualidades heréticas que fogem à norma do casal legítimo, unido em matrimônio, que se relaciona sexualmente apenas para a reprodução. A sociedade moderna também faz emergir uma preocupação científica com a sexualidade, que se serve, justamente, do incentivo à confissão para constituir saberes. O autor aponta, nesse sentido, que “o sexo entre os cônjuges era carregado de recomendações. A relação matrimonial era o foco mais intenso das constrições; era sobretudo dela que se falava; mais do que qualquer outra, tinha que ser confessada em detalhes” (Foucault, 2017, p. 41).

### **Foucault, discurso e literatura: uma abordagem teórico-metodológica**

Foucault (2009) argumenta, no texto intitulado “Linguagem ao infinito” (original de 1963), pertencente ao terceiro volume da coleção *Ditos e escritos*, que uma obra de linguagem, como a literatura, a partir da modernidade, passa a configurar um espelho de si mesma; a literatura não representa nem evoca figuras do real, mas, em outro sentido, faz um desdobramento de si mesma enquanto linguagem, constituindo duplicações que podem repetir-se sem fixidez. É nesse sentido que pretendemos olhar para a literatura, sem buscar na linguagem uma representação do real, de figuras fidedignas da Era Vitoriana, ou da evocação do que significa ser mulher. A

própria categoria mulher, conforme explicita Butler (2018), não configura uma unidade fixa e universal. Para a autora, há modos múltiplos de ser mulher que, de outro modo, são produzidos discursivamente, nos diferentes contextos sociais, culturais e históricos. Butler se aproxima do pensamento de Foucault, ao compreender que a produção dos sujeitos ocorre através dos mecanismos de poder que operam nos discursos. Para a autora:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (Butler, 2018, p. 21).

A noção de subjetivação dos indivíduos em funcionamento nos discursos e imbricada em relações de poder é explicitada por Foucault em sua aula inaugural ministrada no *Collège de France*, em 1970, transcrita e publicada na forma do livro *A ordem do discurso*. Nesta aula, Foucault (2014) propõe o seguinte questionamento:

[...] se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo se não o desejo e o poder? (Foucault, 2014, p. 19).

Nesse sentido, ao olharmos para a materialidade dos livros de Kleypas, propomo-nos a olhar para os discursos de verdade que eles fazem sobre o passado, sobre a Inglaterra na Era Vitoriana, e para as verdades que eles veiculam sobre a mulher e as relações sociais, afetivas e sexuais, dada a vontade de verdade de nossa sociedade atual, pós-moderna, cuja racionalidade faz circular esses modos de ser, esses discursos.

A partir do entendimento que Foucault faz do discurso e que explicita na obra supracitada, propomo-nos a olhar para os quatro textos de romance de época já referenciados em sua superficialidade, buscando compreender os efeitos de verdade que produzem e as realidades e subjetividades que ajudam a fabricar. Isto não significa dizer que há um único

discurso sobre o ser mulher, contínuo, que constitui essa literatura, mas que ela se constrói a partir de multiplicidades, descontinuidades quanto ao sujeito mulher.

### **Problematizando modos de ser mulher nos romances de Lisa Kleypas**

A problematização dos discursos que constituem os romances de Kleypas pode ser feita em dois sentidos: na medida em que produzem sujeitos e modos de se relacionar que seriam próprios da Era Vitoriana, a fim de conferir o caráter histórico dos textos, de modo que a leitora<sup>7</sup> é incitada a compreender que se trata de outra época; e na medida em que produzem modos de ser na atualidade, visto que os discursos veiculados não rompem com discursos que também circulam em nossa sociedade sobre a mulher, as relações amorosas, o casamento etc., de forma que há a possibilidade de identificação entre leitora e personagem.

No primeiro livro, *Segredos de uma noite de verão*,<sup>8</sup> a personagem principal, Annabelle, pertence a uma família da aristocracia que tem visto seus recursos se tornarem cada vez mais escassos. A narrativa explícita, de forma bem demarcada, como a solução para ela, ou para qualquer moça em sua condição, é fazer um bom casamento. No entanto, Annabelle es-

---

7 Optamos a nos referir à “leitora”, devido ao fato de o público-alvo da literatura de romances de época ser constituído por mulheres e pela nossa intenção de refletir acerca dos modos como a mulher leitora pode estar sendo subjetivada pelos discursos veiculados nos livros de Kleypas. Porém, não se pode nem se tem a intenção de excluir a possibilidade de haver leitores homens que acessam a obra da autora.

8 Publicado no Brasil em 2015. Trecho da sinopse, pela editora Arqueiro:

Apesar de sua beleza e de seus modos encantadores, Annabelle Peyton nunca foi tirada para dançar nos eventos da sociedade londrina. Como qualquer moça de sua idade, ela mantém as esperanças de encontrar alguém, mas, sem um dote para oferecer e vendo a família em situação difícil, amor é um luxo ao qual não pode se dar. Certa noite, em um dos bailes da temporada, conhece outras três moças também cansadas de ver o tempo passar sem ninguém para dividir sua vida. Juntas, as quatro dão início a um plano: usar todo o seu charme e sua astúcia feminina para encontrar um marido para cada, começando por Annabelle. No entanto, o admirador mais intrigante e persistente de Annabelle, o rico e poderoso Simon Hunt, não parece ter interesse em levá-la ao altar — apenas a prazeres irresistíveis em seu quarto. A jovem está decidida a rejeitar essa proposta, só que é cada vez mais difícil resistir à sedução do rapaz (Arqueiro, [s.d.]).

clarece suas dificuldades de encontrar um marido: “ninguém quer se casar com uma garota sem dote. Só no reino da fantasia dos romances os duques se casam com meninas pobres” (Kleypas, 2015, p. 17).

No decorrer do livro, a opção de se tornar amante de um homem rico aparece como resolução de seus problemas financeiros, e, embora sempre frisada como menos honrosa, é pautada várias vezes por seu par romântico Simon Hunt. No início da história, quando Annabelle lhe recusa uma dança, não desejando se associar a ele por ter vindo das classes baixas e não ter o comportamento de um nobre cavalheiro, o homem lhe diz: “deixe-me lhe dizer uma coisa, Srta. Peyton. Pode chegar o dia em que não terá o luxo de recusar uma oferta digna feita por alguém como eu... ou até mesmo uma desonrosa” (Kleypas, 2015, p. 22).

Simon Hunt repete a proposição de que Annabelle se torne sua amante até mesmo quando os dois passam a ter uma relação com menos animosidades. “Diga seu preço, Annabelle. O valor que quiser. Quer uma casa no seu nome? Um barco? Feito. Vamos acabar logo com isso, já estou cansado de esperar por você”, diz ele (Kleypas, 2015, p. 170). No entanto, uma vez que não é isso o que ela quer, reforça ao longo de todo o texto: “Não vou me tornar sua amante”, afirmando “posso aspirar ser mais do que isso” (Kleypas, 2015, p. 163).

Nesse sentido, pode-se ver tanto um discurso que pauta a virtuosidade feminina fixada no casamento e que se produz não só na sociedade inglesa moderna do século XIX, quanto outro, ainda hoje em circulação, o qual sustenta não só a preservação da dignidade da mulher, como também a ideia de que o posicionamento de um homem que ama e se importa é o de propor casamento. Assim, quando Hunt decide pedir Annabelle em matrimônio e ela questiona o porquê, visto que ele vinha insistindo em torná-la sua amante, ele afirma: “Porque percebi, durante os últimos dias, que não quero deixar que ninguém tenha dúvidas sobre a quem você pertence. Inclusive você mesma” (Kleypas, 2015, p. 191).

A isso, segue-se o casamento dos dois, e a narrativa passa a se constituir de discursos que fortalecem o caráter provedor e protetor do homem na relação conjugal, além da situação de completa entrega e pertencimento da mulher. Annabelle, agora casada, deixa de apresentar-se resignada com

a ausência de dinheiro para passar a desfrutar dele sem muitos pudores, à medida que pronuncia falas do tipo “É tão adorável, veja como ele brilha! [...] Ah, amo este anel de verdade!”, ao que o Hunt responde regozijado: “Esta é minha oportunidade de colher os benefícios da sua gratidão” (Kleypas, 2015, p. 221).

No entanto, apesar de fortalecer o caráter provedor de Hunt, ao final do texto, Annabelle tem a oportunidade de colocar sua vida em risco para ficar ao lado de seu marido, provando que não se casou unicamente por dinheiro, mas por amor. Veicula-se, assim, a noção de relação legítima, pautada no afeto e não no interesse, discurso de verdade que ainda transita hoje, produzindo modos de ser mulher.

No segundo livro da coleção,<sup>9</sup> o conde de Westcliff — personagem cuja construção é de um homem de retidão moral, arrogância e dominação — vê-se apaixonado por Lillian Bowman, uma moça norte-americana que não compreende as regras de etiqueta que dão base às relações sociais inglesas na Era Vitoriana, mas cujo pai pretende comprar-lhe um marido, já que eles são de uma família extremamente rica, e casá-la assim com um nobre, a fim de qualificar a própria posição na sociedade.

A narrativa tem início com muitas reclamações do conde quanto ao comportamento de Lillian e de sua irmã mais jovem, Daisy. Em uma conversa com a própria irmã, ele diz: “as duas jovens mais mal-educadas que já conheci. Principalmente a mais velha” (Kleypas, 2016a, p. 14). Lillian também demonstra seu desagrado por Westcliff, além de deixar claro que espera manter sua liberdade depois de um casamento: “Vou me casar com um homem que não notará ou não se importará com o que faço quando estou longe dele. Um homem como o papai” (Kleypas, 2016a, p. 24).

---

9 *Era uma vez no outono*, publicado em 2016 no Brasil. Trecho da sinopse, pela editora Arqueiro:

A jovem e obstinada Lillian Bowman sai dos Estados Unidos em busca de um marido da aristocracia londrina. Contudo nenhum homem parece capaz de fazê-la perder a cabeça. Exceto, talvez, Marcus Marsden, o arrogante lorde Westcliff, que ela despreza mais do que a qualquer outra pessoa. Marcus é o típico britânico reservado e controlado. Mas algo na audaciosa Lillian faz com que ele saia de si (Arqueiro, [s.d.]).

Logo, no entanto, os dois passam a sentir uma atração intensa um pelo outro, e os discursos constituídos nas falas de Westcliff quanto ao comportamento e a regras que deveriam ser seguidas por uma moça são substituídos pela noção de encantamento por uma mulher que é diferente das outras, que se destaca frente à maioria. Na narrativa é colocado:

[Westcliff] não podia mais negar que, pelo resto da vida, compararia todas as outras mulheres a ela e acharia que em todas faltaria alguma coisa. [...] Ela era independente, voluntariosa, teimosa, qualidades que a maioria dos homens não desejava em uma esposa. O fato de ele desejar era tão inegável quanto inesperado (Kleypas, 2016a, p. 187).

Depois da primeira relação sexual dos dois, Westcliff passa a tentar convencê-la a se casar com ele, ao que Lillian resiste, inicialmente porque ele parece ter tomado essa decisão sozinho e falado tanto com seu pai quanto com um outro rapaz que a estava cortejando, Lorde St. Vincent, deixando-a ressentida; e mais tarde, por não saber se o casamento será bom para ambos. A narrativa é construída de modo a oportunizar ao conde a demonstração de seus sentimentos, na medida em que afirma: “mudei de ideia sobre negociar. Você pode ter o que quiser. Quaisquer condições, tudo o que estiver ao meu alcance. Apenas acalme minha mente e diga que será minha esposa” (Kleypas, 2016a, p. 244).

Aqui, pode-se pensar, novamente, a veiculação do discurso do casamento por amor e, agora, da relevância do consentimento e vontade da mulher para que o enlace ocorra, o que está muito mais associado à racionalidade na nossa sociedade atual. No entanto, embora o livro pautem em vários momentos a liberdade e a independência da personagem principal, os discursos sobre a mulher não vão apenas nesse sentido. Ao final, Lillian é raptada pelo seu antigo pretendente, Lorde St. Vincent, sendo salva pelo noivo; assim, pode-se refletir acerca de um discurso que produz modos de relação pautados no homem enquanto aquele que protege a mulher, que a resgata, que aparece como um herói quando há uma moça em perigo.

Ao olharmos para o terceiro volume da coleção, intitulado *Pecados no inverno*,<sup>10</sup> encontramos a história de amor de Evangeline Jenner e Sebastian St. Vincent, que tem início quando a moça escapa de seus parentes que a maltratam e propõe casamento ao visconde St. Vincent, sabendo que ele tem problemas financeiros e precisa se casar com uma herdeira. Evie vai herdar uma grande quantia após a morte do pai, dono de um clube mal-afamado em Londres, e que está à beira da morte. Aceitando de pronto a proposta, Sebastian foge com Evie para Gretna Green,<sup>11</sup> onde se casam.

Alguns discursos que já constituíram as obras anteriores aparecem nesse livro em determinados momentos, como a noção de mulher distinta, diferente das demais, que salta aos olhos, como quando a narrativa demarca: “Evangeline não reagiu à provocação, apenas lhe lançou um olhar firme que evidenciava uma segurança que Sebastian nunca vira em uma mulher” (Kleypas, 2016b, p. 11); e a do papel de homem enquanto protetor e salvador, quando ele a defende dos tios que vêm procurá-la após o retorno do casal a Londres, e, mais tarde, ao colocar-se a sua frente, sendo ferido em seu lugar por um tiro, causado por um antigo funcionário do clube que pertencia ao pai de Evie.

O principal discurso que se veicula nesse livro, no entanto, é o de redenção e transformação do homem devido à boa influência e ao amor da mulher. Sebastian é descrito como um homem belíssimo, frio e egoísta, voltado aos prazeres do mundo e, sobretudo, da carne, tendo vivido até então inúmeros relacionamentos com diferentes mulheres e levado uma vida luxuosa, como se espera de um visconde, mas que, depois do casamento, torna-se gentil, preocupado com a esposa, disposto a ser monogâmico e

---

10 Publicado em 2016 no Brasil. Trecho da sinopse, pela editora Arqueiro:

Do quarteto de amigas, Evangeline Jenner é certamente a mais tímida. E se tornará a mais rica quando receber a herança de seu pai, acamado com tuberculose. Mas Evie não se importa com o dinheiro. Tudo o que deseja é estar ao lado do pai em seus últimos dias. Porém isso só será possível se ela puder escapar da casa dos tios que a criaram. E, para isso, sua única alternativa é casar-se — e rápido. Assim, ela foge no meio da noite para a casa do devasso lorde St. Vincent e lhe propõe casamento em troca de poder cuidar do pai. Para um aristocrata que precisa de dinheiro, essa é uma excelente proposta (Arqueiro, [s.d.]).

11 Paróquia situada no lado escocês das fronteiras entre Escócia e Inglaterra.

a trabalhar (tarefa útil e dignificadora) no clube que pertencia ao pai da moça.

O discurso da regeneração moral do homem a partir da mulher aparece materializado no texto em vários momentos, como quando ele afirma “meu passado é um lixo, Evie. Nunca poderei consertar as coisas que fiz. Cristo, como eu gostaria de poder recomeçar! Eu tentaria ser um homem melhor pra você”, ao que a jovem responde: “se pode me amar incondicionalmente, não posso amá-lo da mesma maneira?” (Kleypas, 2016b, p. 237). Este é um discurso muito presente em nossa sociedade, produzindo relações e modos de ser que se associam à noção de que a mulher é um sujeito que pode aceitar homens cujo comportamento lhes parece desagradável e tentar mudá-los, torná-los diferentes, educá-los.

Por fim, o último livro da série, *Escândalos na primavera*,<sup>12</sup> conta a história da mais jovem das amigas — a Srta. Daisy Bowman, irmã de Lillian. Convencido de que ela não se casará com um nobre, como a irmã, o pai da moça passa a querer que ela se case com um funcionário de sua empresa, de quem ele gosta muito e o qual gostaria que herdasse a indústria Bowman — o Sr. Matthew Swift. A moça, inicialmente, fica muito irritada com a proposta e não deseja se unir a um homem tão sério, voltado a preocupações econômicas. Porém, com a convivência entre ambos, Daisy passa a se sentir muito atraída por Matthew, que por sua vez, sempre a amou em segredo.

No entanto, Matthew tem um passado misterioso que o leva a não querer se casar com Daisy. Os discursos que constituem a narrativa, a partir de então, vêm, ao mesmo tempo, constituindo diversos textos literários e produções cinematográficas contemporâneas. São discursos que

---

12 Publicado em 2017 no Brasil. Trecho da sinopse, pela editora Arqueiro:

Daisy Bowman sempre preferiu um bom livro a qualquer baile. Talvez por isso já esteja na terceira temporada de eventos sociais em Londres sem encontrar um marido. Cansado da solteirice da filha, Thomas Bowman lhe dá um ultimato: se não conseguir arranjar logo um pretendente adequado, ela será forçada a se casar com Matthew Swift, seu braço direito na empresa. Daisy está horrorizada com a possibilidade de viver para sempre com alguém tão sério e controlador, tão parecido com seu pai. Mas não admitirá a derrota. Com a ajuda de suas amigas, está decidida a se casar com qualquer um, menos o Sr. Swift (Arqueiro, [s.d.]).

produzem modos de ser mulher associados à insegurança e à baixa autoestima. Mulheres que não veem nada de interessante em si mesmas e que, de repente, são notadas e profundamente amadas por um homem misterioso, com um segredo que o impede de se aproximar mais, para a proteção da mulher em questão.

Isso se vê materializado em determinadas falas de Daisy quando ele se recusa a beijá-la e afirma que não se casará com ela. A moça diz com tristeza “porque sou feia”, “não sou desejável”, “não valho nem um só beijo” (Kleypas, 2017, p. 83). Isso, no entanto, se modifica quando Matthew explicita seu desejo por ela, de modo a fortalecer o discurso de que a autoestima de uma mulher se associa ao interesse dos homens. O discurso do homem como aquele que faz sacrifícios pessoais para proteger a mulher amada também está veiculado nas falas de Matthew, em diversos momentos da narrativa, como quando ele afirma: “Muito tempo atrás, fiz um inimigo [...] Eu vivo com essa espada pendurada sobre a minha cabeça há anos. Não quero você perto de mim quando ela cair” (Kleypas, 2017, p. 139).

Matthew também faz afirmações que se associam ao discurso de perencimento e posse como parte do amor, que hoje ainda transita e produz relações afetivas. Ele diz: “tenho ciúmes de qualquer homem que esteja a menos de três metros de você. Tenho ciúmes das roupas em sua pele e do ar que você respira. Tenho ciúmes de cada momento que não a vejo” (Kleypas, 2017, p. 138).

Quando os segredos de Matthew são enfim revelados e tanto os demais personagens quanto as leitoras descobrem que ele teria sido condenado erroneamente por roubo, incriminado por um homem rico quando ele era um jovem órfão, pertencente às camadas populares, a narrativa oportuniza a Daisy provar sua lealdade, firmada no discurso do amor e confiança incondicionais. Embora, inicialmente, não haja nada que prove sua inocência, a jovem diz a Matthew: “eu sempre acreditarei em qualquer coisa que me disser” (Kleypas, 2017, p. 203).

## Conclusão

Com base em teorização foucaultiana, o presente capítulo apresentou um entre os múltiplos olhares possíveis acerca dos escritos de Kleypas, autora produtora de romances de época ambientados na Inglaterra vitoriana, que figuram nas listas de livros mais vendidos. O ponto problematizado são discursos sobre o “ser mulher” que se desdobram e produzem, ao mesmo tempo, modos de ser na Era Vitoriana e na atualidade. Os livros de Kleypas, da forma como encaramos sua materialidade, constituem-se de discursos que produzem um olhar do hoje sobre o Período Vitoriano, sem deixar de se inserir na racionalidade do nosso tempo. Assim, veiculam modos de ser mulher como alguém que se relaciona afetiva e sexualmente com um homem motivada por amor incondicional e que se coloca na posição de “ser que pertence”, alvo da posse e do ciúme masculinos, além de sujeito frágil, que precisa ser protegido.

A problematização dos discursos nas narrativas de Lisa Kleypas nos quatro primeiros livros da série *As quatro estações do amor* mobilizou nosso pensamento, ao refletirmos sobre os modos de ser mulher cuja produção se está fomentando. Pautados na racionalidade de nossa sociedade, em tais discursos, operam modos de subjetivação que fabricam um contexto vitoriano e, ao mesmo tempo, veiculam e auxiliam na fabricação de modos de pensar e de ver as relações afetivas que hoje se legitimam como discursos verdadeiros. Exemplos disso são discursos como os do casamento e da união baseada no amor incondicional e não em qualquer interesse financeiro ou social; da noção de mulher como redentora, reabilitadora do homem que não tem caráter e/ou não se comporta como um homem “ideal”; dessa idealização do masculino centrada na ideia de proteção e também de posse; da mulher “ideal” como sujeito diferenciado das demais mulheres, como se merecedora de mais consideração, afeto ou admiração; e também de baixa autoestima feminina, que se subverteria ao receber o amor de um homem.

## Referências

ARQUEIRO Editora. [s.d.]. Disponível em: <http://www.editoraarqueiro.com.br/autorres/lisa-kleypas>. Acesso em: 23 abr. 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMERON, Rondo. *História econômica do mundo*. Tradução de Inês Guerreiro. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

KLEYPAS, Lisa. *Segredos de uma noite de verão*. Tradução de Maria Clara de Biase. São Paulo: Arqueiro, 2015.

KLEYPAS, Lisa. *Era uma vez no outono*. Tradução de Maria Clara de Biase. São Paulo: Arqueiro, 2016a.

KLEYPAS, Lisa. *Pecados no inverno*. Tradução de Maria Clara de Biase. São Paulo: Arqueiro, 2016b.

KLEYPAS, Lisa. *Escândalos na primavera*. Tradução de Maria Clara de Biase. São Paulo: Arqueiro, 2017.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni; SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, n. 10, p. 189-215, jun. 2016.

## 08. “Between the inward impulse and the outward fact”: George Eliot’s use of tragedy in *The Mill on the Floss*

Carolina Laurino Rossini<sup>1</sup>

Jaqueline Bohn Donada<sup>2</sup>

*The pride and obstinacy of millers and other insignificant people,  
whom you pass unnoticingly on the road every day, have their  
tragedy too; but it is of that unwept, hidden sort that goes on from  
generation to generation, and leaves no record*  
George Eliot, *The Mill on the Floss*

The ascension of Queen Victoria to the throne of England in 1837 symbolically marked the beginning of a paradoxical era in the British Isles. The Victorian Age saw the simultaneous rise of Freudian theories and of sexual conservatism, of industrialization and extreme poverty, just to mention some obvious examples. Whereas humanistic, technological and scientific development propelled the advancement of modernity, the British gradually became more “inhibited, polite, orderly, tender-minded, prudish and hypocritical” (PERKIN, 2002, p. 280). The age that saw the hitherto fastest development in so many aspects of social life, also saw the appearance of “social changes that have been directed by value-choices rather than by technological discoveries” (MADDEN, 1961, p. 458-9). The reasons that led to these changes are complex and their explanation lies outside the scope of this study<sup>3</sup>. It is one effect, rather than the causes of the change, that we call attention to: “the Victorian period (...) confronted thoughtful men with a host of problems that could be solved only by moral decisions”

---

1 Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

2 Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

3 Harold Perkins refers to the turn to conservatism that characterised the Victorian age as a “moral revolution”. For him, “the true explanation is that the moral revolution was the imposition on the whole society, and particularly on its upper and lower levels, of the traditional puritanism of the English middle ranks” (2002, p. 281). For more about this, see chapter eight of Perkins’s *The Origins of Modern English Society*.

(MADDEN, 1961, p. 459). Paradoxically (or not?), technological and scientific growth became proportional to the incorporation of moral dilemmas into the everyday life of common men and women. The turmoil of late eighteenth and early nineteenth-century resulted in a new ethos and consequent moral system with which the Victorians were faced.

It is to the response of one thoughtful woman to this nascent Victorian morality that we propose to look. George Eliot's concern with the moral dilemmas inherent in human existence is arguably one of the unifying themes of her fiction. From *Adam Bede* to *Daniel Deronda*, the struggles her characters go through ensue from some disparity between their inward needs and the outward world. Her representation of these struggles reflects "the widespread hostility among Victorians (...) to the irrational"<sup>4</sup> (MADDEN, 1961, p. 460) and subscribes to her realism, which "understood the world as a web of causal relationships, ruled by natural laws of cause and effect" (DONADA, 2013, p. 90). On these grounds, Eliot's discussion of the theme of moral dilemmas inevitably leads us to the tragic motif in her novels. According to Bonaparte, the author herself told her readers that tragedy was an important part of her novels. Her contention needs now to be reconsidered. As Felicia Bonaparte observes,

One of the claims we have seldom heard and never taken quite seriously is Eliot's assertion that her novels were, in the strictest sense, tragedies, and, moreover, Aristotelian tragedies. When we have considered the matter, we have generally concluded one of two things: that there may be some elements of tragedy in Eliot's fiction but that these are neither comprehensive nor central and that therefore she meant to call her novels tragedies in a very loose sense; or, since her novels conform to none of the conventional features of tragedy, that she was simply mistaken. But it is uncomfortable to rest on such conclusions, for Eliot uses terms with mathematical precision. (BONAPARTE, 1975, p. xi).

The statement that George Eliot's novels are Aristotelian tragedies is certainly striking. However, the experienced George Eliot reader is likely to

---

4 Here is another Victorian paradox: the rejection of the irrational coexists with the fascination for it that is in the heart of the gothic fiction that thrived during the period. Both scientific and fantastic points of view are often found in many such works, including those of George Eliot herself, which, paradoxically again, are not gothic fiction. For more on this see DONADA, 2013.

agree with Professor Bonaparte that Eliot did not use terms in any vague or loose sense. A more systematic consideration of the possible significance of the statement may throw an important light on the role of tragedy in Eliot's fiction for, as the professor goes on to state, rather than manifesting itself in individual parts of the novels, tragedy is "the order that binds them together" (BONAPARTE, 1975, p. xi). It is true that Eliot's novels do not conform to the conventional structure of the classic Greek tragedy as described by Aristotle in his *Poetics*. The very fact that Eliot wrote novels in nineteenth-century England, whereas Aristotle analysed tragedy as a genre in Classical Greece, precludes such conformity. The authors of the present work believe that to make sense of Bonaparte's claim, it is vital to think in terms of an appropriation and a modernisation of Aristotle's concepts. As can be grasped from her reflections in *The Antigone and its Moral*, instead of looking at the formal aspects of Greek tragic drama, as Aristotle did, Eliot turned her attention to the substance of tragedy: a clash between two valid claims, as the author herself terms it. This is not to say, however, that she had no interest in the formal aspects of the genre. Indeed, much of the importance of her work rests on her redefinition of the novel form<sup>5</sup>, part of which derives from Eliot's incorporation of the Greek tragedy into her novels.

The main goal of this chapter is, therefore, to draw attention to how Eliot modernises the Greek concept of tragedy in *The Mill on the Floss*. We briefly comment on the Aristotelian elements that appear in the plot of the novel to evince the coherence of the statements proposed above. We then proceed to discuss Maggie Tulliver's role as a modernised tragic heroine. By doing this, we hope to demonstrate that tragedy is indeed a central shaping force in the novel and forms part of Eliot's response to the new Victorian morality.

---

5 For more on how Eliot contributed to redefining the nineteenth-century novel see Walter Allen's claim that "her work marks a change in the nature of the English novel, a change so significant as to amount to a mutation in the form" (1975, p. 218). See also DONADA (2013) for more on Eliot's reconfiguration of the novel form.

## George Eliot's "Faithful Account of Man and Things"

It is nothing new to say that George Eliot's novels belong in the literary domain we refer to as realism. And, we would like to argue, the very fact that the writer's *oeuvre* is placed within that realm is a key to the presence of tragedy in her work.

The energizing principle of George Eliot's art was realism. And realism is a mode that depends heavily on reaction against what the writer takes to have been misrepresentation. [...] It is rarely, and certainly was not for George Eliot, simply accuracy in representation of things as they are, although it is always that, too [...] It is also and necessarily a kind of *authenticity, an honest representation of one's own feelings and perceptions; otherwise accuracy of representation would itself be impossible*. (LEVINE, 2001, p. 7, our italics).

Representing reality and the several meandering ways Western art has created to do so have been critical, artistic and philosophical concerns since Aristotle, and it is important to understand that George Eliot enters the scene with considerable knowledge of the history of this idea. Aware of the intricate nature of reality and the obstacles involved in representing it, she began her novel writing career by establishing, already in her first novel, *Adam Bede*, a by now famous contract with her reader to "give no more than a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in [her] mind" (ELIOT, 2014, p. 175). She knew the possibilities of distortion were there, since the mirror is "doubtless defective" (ELIOT, 2014, p. 175). However, as she goes on to state, her major commitment in this endeavour was truth-telling. She felt her duty was to tell the reader what the reflection in the mirror was, as if she were "in the witness-box narrating my experience on oath" (ELIOT, 2014, p. 175). The critics who allude to a certain gullibility on the part of realist writers tend to overlook the nature of such an oath: it is, as Levine explains, more a question of honesty, rather than accuracy in representation. Along with an artistic principle, there is, therefore, in the realist contention, a commitment which is also ethical.

As we can grasp from Eliot's views on art in *The Natural History of German Life* (1990b), she takes direct observation as an important method

for achieving the purpose of her commitment. Rather than “traditions and prepossessions” (ELIOT, 1990b, p. 108), she relies on the objects she sees in life in order to convey realism as she proposes to.

Eliot’s option for direct observation and empiricism can be recognized in the voice of the narrator in *The Mill on the Floss*. In the opening pages of the novel, the narrator starts to tell the reader about Maggie and Tom’s family as if they had been watched.

I have been pressing my elbows on the arms of my chair and dreaming that I was standing on the bridge in front of Dorlcote Mill as it looked one February afternoon many years ago. Before I dozed off, I was going to tell you what Mr. and Mrs. Tulliver were talking about as they sat by the bright fire in the left-handed parlour on that very afternoon I have been dreaming of. (ELIOT, 2012, p. 7).

The dreamy atmosphere can be understood as a distortion caused by the “mirror”. The narrator gives the account of what is seen, but there is dreaming and dozing off involved. Nevertheless the Tullivers’ parlour is still within the narrator’s sight.

In another chapter, the depiction through observation is even more explicit. When providing a portrayal of the people from St. Ogg’s the narrator states:

*Observing these people narrowly*, even when the iron hand of misfortune has shaken them from their unquestioning hold on the world, one sees little trace of religion, still less of a distinctively Christian creed. Their belief in the Unseen, so far as it manifests itself at all, seems to be rather a pagan kind; their moral notions, though held with strong tenacity, seem to have no standard beyond hereditary custom. You could not live among such people; you are stifled for want of an outlet toward something beautiful, great, or noble; you are irritated with these dull men and women, as a kind of population out of keeping with the earth on which they live [...] I share with you this sense of oppressive narrowness; but it is necessary that we should feel it, if we care to understand how it acted on the lives of Tom and Maggie – how it has acted on young natures in many generations. (ELIOT, 2012, p. 304-305, our italics).

A detailed picture of that society is given by *observing these people narrowly*. This is one more highlight on the employment of the empirical

method as a device to convey realism. That is truth-telling based on a close examination of the object. In other words, traditions and common sense have no room in Eliot's project of realism. The injustice that some critics claim to lie at the heart of Maggie's insoluble dilemmas, as we comment later, is, at least in great part, a misunderstanding of Eliot's realist contention.

It is precisely for this reason that the writer cannot portray the people she saw in real life as conventionally joyous, lucky, saved by some sort of *deus ex machina* whenever faced with an insoluble predicament. Eliot was concerned with human dilemmas. Sense of duty, sympathy, morality, human imperfections and their consequences were all part of recurrent themes in the novels she wrote. And since these themes are part of intrinsic human conflicts, her realism makes appropriate ground for tragedy to emerge.

Besides empiricism, several critics have observed how determinism also appears to influence George Eliot's realism and its relation to tragedy. This is most visible in her delineation of character: individuals who cannot control the consequences of their deeds but, within their human limitations, have to make choices. Their most relevant decisions concern questions of sympathy, human responsibility, ethics and morality, themes through which Eliot approaches her characters' dilemmas in her novels.

A second metaphysical issue crucial to George Eliot's thought is the problem of free will. Her fiction often seems to imply a deterministic view of the world. Yet, if a strict scientific determinism holds, and all human choices are necessitated by the conditions that preceded them, it would seem that individuals have no control over what happens. If everything is a strict causal outcome of earlier events, then what room is left for responsibility and choice, since one could not have chosen to do anything else? Yet George Eliot consistently emphasizes that people are morally responsible for their actions. (ANGER, 2001, p. 89).

Determinism appears in Eliot's work to show that her characters' free will is limited. This is not to say they are puppets in God's hands or entirely subject to destiny, as some would believe. In her novels, determinism "does not eliminate moral freedom and responsibility" (ANGER, 2001, p. 90). Even though her characters have no control over the consequences of

their choices, they have the option of choosing how to act. In *Middlemarch*, Fred Vincy's gambling addiction leads to betting debts. Dorothea's obstinacy results in her being part of an unhappy marriage. In *Adam Bede*, Hetty's intercourse with Arthur Donnithorne has as its outcome an undesirable pregnancy. In *The Mill on the Floss*, Maggie's disregard of her brother's orders culminates in her being expelled from his house. All these characters have the opportunity to choose differently and are responsible for the outcomes of their action even when they act in good faith. Thus, Eliot's universe consists of a chain of cause and effect, just like the ideal Aristotelian plot and the very fact that people cannot predict the precise effect of their decisions makes room for Eliot's option for determinism. It is this particular employment of determinism that provides the clash between will and duty and, therefore, the appropriate grounds for tragedy in her fiction.

### **Remnants of Classic Tragedy in Nineteenth-Century Shape**

As proposed in the *Poetics*, a Greek tragic play was expected to comprise a set of structural components in order to be considered a fine tragic work. The tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides were all carefully composed to articulate plot, character, thought, diction, melody and spectacle, the six defining components of tragedy according to Aristotle. However, the paramount component was the "structure of incidents" (ARISTOTLE, 2013, p. 10), that is, the plot. According to the *Poetics*, the plot is "the soul of a tragedy" (ARISTOTLE, 2013, p. 10), that which carries its essence. However, in analysing the plot of *The Mill on the Floss* in view of Bonaparte's assertion that Eliot's novels are Aristotelian tragedies, an important consideration is needed. It is indisputable that *The Mill* does not make use of all the six components mentioned above. The form described by Aristotle belongs to classical Greece and has no place in the nineteenth-century. But the substance of the Greek tragedy that we claim to be Eliot's interest cannot exist entirely independently from its original form. This dissociation of form and content also has no place in the nineteenth-century. On the contrary: if we claim that Eliot's incorporation of tragedy into her works is part of her redefinition of the novel genre, it is

because traces of the generic structure of the Greek tragedy are indeed present in the plot of *The Mill on the Floss*. When Eliot brings the substance of the tragedy into her novel, some of the form must come with it. Not all of the form, naturally, but only that which can still be meaningful to nineteenth-century art. Therefore, while the plot of *The Mill* makes no use of melody or spectacle, it employs what Aristotle calls the elements of a complex action: reversal of situation (*peripeteia*), recognition (*anagnorisis*), change of fortune and scene of suffering.

Whenever Maggie's deeds have an undesired effect, there is an illustration of *peripeteia* in the novel. This is always accompanied by a moment of *anagnorisis*, for the discovery of her actions invariably causes her brother or other family members to become distressed. This is what happens, for instance, when Maggie cuts her own hair expecting to get rid of her family's acid observations concerning her physical appearance: she happens to attract even more unpleasant remarks after the episode. "Mrs. Tulliver gave a little scream as she saw her [...] Mrs. Tulliver thought there was nothing worse in question than a fit of perverseness which was inflicting its own punishment, by depriving Maggie of half her dinner" (ELIOT, 2012, p. 73). Maggie's aunt reprehends her niece, saying that "little gells as cut their own hair should be whipped and fed on bread and water — not come and sit down with their aunts and uncles" (ELIOT, 2012, p. 74). Hence, her action "veers round to its opposite" (ARISTOTLE, 2013, p. 15) and when her relatives learn about it, they disapprove of her behaviour.

She could see clearly enough now the thing was done that it was very foolish, and that she should have to hear and think more about her hair than ever; for Maggie rushed to her deeds with passionate impulse, and then saw not only their consequences, but also what would have happened if they had not been done. (ELIOT, 2012, p. 71).

This is a repeating cycle that starts when Maggie is only a little child. When she turns into a young woman, these moments of *peripeteia* and their subsequent *anagnorisis* grow more intense and more significant to the denouement of the novel. At a certain point, it becomes clear that Maggie's dilemmas achieved insoluble proportions. When she engages in regular

secret meetings with Philip Wakem, even though she does not intend to “use deceit” (ELIOT, 2012, p. 382), Tom’s discovery of the fact results in strong animosity between brother and sister. This is her first intense moral strife as a young woman. Eventually, such cycle of *peripeteia* and *anagnorisis* culminates in the girl’s great change of fortune: after the boat episode with Stephen Guest, Maggie is excluded from Tom’s life once and for all and seen as an immoral woman to the eyes of the people in St. Ogg’s. Her brother speaks his mind clearly:

You will find no home with me [...] You have disgraced us all — you have disgraced my father’s name. You have been a curse to your best friends. You have been base — deceitful — no motives are strong enough to restrain you. I wash my hands on you forever. (ELIOT, 2012, p. 546).

She is more displaced than she had ever been. And since the novel ends with her death as well as her brother’s, its ending is an illustration of the Aristotelian scene of suffering. Thus, the events in Maggie’s journey are in consonance with the ones proposed by Aristotle.

It is through this structure that Eliot displays the collision of forces which is central in *The Mill on the Floss*. Hence it is this very structure that holds the essence of the novel, in the same way that the sequence of events described in the *Poetics* was supposed to hold the essence of the Greek tragedies. However, more than the sequence of events, tragedies entail the presence of a tragic hero, and this is the point in which Eliot is particularly modern. *The Mill on the Floss* does not have a tragic *hero*: it has a tragic *heroine*, a *girl* who endures painful moral battles throughout her turbulent life. Although there were tragic heroines in Greek plays, Aristotle mentions only heroes in his account of tragedies. But it is not by chance that Eliot’s heroine in *The Mill* is modelled on *Antigone* and not on *Oedipus*, for instance: the novelist’s interest in her second novel rests not only in the moral dilemmas themselves, but also in the fact that they are faced by a woman, and not just any woman but a young daughter of an ordinary middle-class family.

## Maggie as a Tragic Heroine

Proceeding with her comments on the pivotal role of tragedy in George Eliot's fiction, Bonaparte argues that

Certainly, there is nothing like a traditional tragic hero in Eliot's novels. No one, in fact, comes close to that Aristotelian figure of great stature on whose fortunes depends a state or a kingdom. Quite the contrary. Most of Eliot's characters are, in the conventional terms of tragic judgement, insignificant, [...] But unlike Greek tragedy, Eliot's novels embody the myths in the concrete and often sordid fact and as we focus on these petty scenes, as Eliot insists we must, the grand framework seems to slip away, or returns only to mock the commonplace event. (BONAPARTE, 1975, p. xii).

It may seem contradictory to affirm that Eliot's novels are strictly Aristotelian and then assert that there is no such figure as the Aristotelian tragic hero in them. However, what Bonaparte means by her remark is that George Eliot's novels reflect a change in time. Hence, the novelist modernises the concept of the tragic hero: the conflicts of monarchs and deities can no longer evoke human sympathy, which is a major aim for Eliot. Nevertheless, the pains and struggles of ordinary people remain as compelling to Victorians as they were in ancient Greece.

Aware of this fact, the novelist created heroes and heroines who belong among the average mortals. Adam Bede is a carpenter, Romola de' Bardi is the daughter of an old blind scholar, Dorothea Brooke is a young obstinate girl raised by her uncle and Maggie is the daughter of a ruined mill owner. None of these characters belong to the realm of gods or kings as the heroes from the Greek drama. Nonetheless, the commonness of George Eliot's characters does not prevent them from undergoing struggles such as those Aristotle considered particular to highly renowned characters. Adam Bede has to overcome his pride and adjust his expectations about life to the reality of the world around him. Romola continually meets dilemmas concerning her inner sense of morality and her social and marital duties. Dorothea faces the consequences of an impulsive marriage and finds herself torn between her aspirations and her husband's will. The same applies

to Maggie: although she lacks the nobility of the Aristotelian tragic hero, she faces painful confrontations which start very early in her life.

Eliot's views on Sophocle's *Antigone* provide us with a better understanding of her concept of tragedy and of the tragic hero.

The turning point of the tragedy is not [...] 'reverence for the dead and the importance of the sacred rites of burial', but the conflict between these and obedience to the State. Here lies the dramatic collision: the impulse of sisterly piety which allies itself with reverence for the Gods, clashes with duties of citizenship; two principles, both having their validity, are at war with each other. (ELIOT, 1990a, p. 364).

The words quoted above are a key to understanding why Eliot rejects the idea that tragedy is "foreign to modern sympathies" (ELIOT, 1990a, p. 363). As she goes on to explain, whenever an antagonism between valid principles reappears, the conflict from the Greek drama is restored. Thus, notwithstanding her characters' lack of grandeur, they can be considered tragic heroes and heroines given that they go through conflicts between valid claims.

In *The Mill on the Floss*, such a conflict arises from the fact that Maggie is constantly torn between her own personal feelings and desires and the limits her social circle imposes on them. As a girl, she repeatedly suffers because of the antagonism between her passionate manners and the code of appropriate behaviour imposed by her social circle. Social expectations grant no room for her love of books and thirst for knowledge. As a young woman, she is obliged to choose between Philip and her familial duties, and, later, between Stephen and her respect towards Lucy. These are clashes between *valid* sides: both her duties and her desires are important for her, because Maggie bases her inner sense of morality on sympathy. Therefore, it is not simply a matter of favouring her will over her duties. Either path she chooses, the girl is going to be hurt, because balance cannot be attained. This is precisely what makes her journey a tragic one.

But in order to have *valid* principles colliding, another element from the classic tragedy needs attention: character, which is "subsidiary to the actions" (ARISTOTLE, 2013, p. 11). Aristotle underlines that the tragic

hero must not be a villain or a cruel person. The downfall of such a character would not engender pity and fear, which is the purpose of tragedy (*catharsis*). His misfortune must then be brought not “by vice or depravity, but by some error or frailty” (ARISTOTLE, 2013, p. 17). This is what the philosopher defined as *hamartia*, or tragic flaw.

Commenting on the character of the tragic hero, Arthur Miller points out that

the tale always reveals what has been called his tragic flaw, a failing that is not peculiar to grand or elevated characters. Nor is it necessarily a weakness. The flaw, or crack in the character, is really nothing — and need be nothing, but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity, his image or his rightful status. (MILLER, 1949, n.p).

Miller’s definition of the tragic flaw is quite appropriate to interpret the tragic heroine from *The Mill on the Floss*. Contrary to what Aristotle claimed, in Miller’s conception, this flaw is not intrinsic to highly renowned characters anymore. Common people have their flaws too, and they can be tragic. This is exactly what George Eliot anticipates through her creation of ordinary tragic heroes and heroines.

It is also important to understand that the tragic flaw is not always a moral weakness. As Miller’s interpretation suggests, the tragic flaw may be nothing more reprehensible than a character’s refusal to passively accept what he or she sees as unjust. Maggie Tulliver seems to demonstrate not unwillingness as much as an incapability of remaining passive. She even endeavours to control her impulsive manners, but it turns out to be impossible. In order to do so, she would have to thoroughly renounce her nature. But, as Philip warns her in one of their conversations in the Red Deeps, it is unnatural to enclose one’s needs. Thus, at a certain point, she collapses, as if in “volcanic upheavings of imprisoned passions” (ELIOT, 2012, p. 329). And when her inability of remaining passive clashes with social expectations concerning her behaviour, there is an appropriate environment for tragedy: there is suitable soil for a collision of valid principles.

And inasmuch as both sides in this collision are valid, the representatives of duty (those who act as a restraint to Maggie's inward needs) are only "contending for what [they believe] to be right" (ELIOT, 1990a, p. 365). Tom, for example, often rebukes his sister, but he does so because he believes this is the right thing to be done.

Poor Tom! he judged by what he had been able to see: and the judgement was painful enough to himself. He thought he had the demonstration of facts observed through years by his own eyes which gave no warning of their imperfection, that Maggie's nature was utterly untrustworthy and too strongly marked with evil tendencies to be safely treated with leniency: he would act on that demonstration at any cost — but the thought of it made his days bitter to him. *Tom, like every one of us, was imprisoned within the limits of his own nature.* (ELIOT, 2012, p. 564, our italics).

It does not mean he is a heartless, cruel boy. His very belief in his sister's untrustworthy nature is rather painful to him. Just like Creon, who ordered Antigone should be buried alive, Tom only defends what is valid for him. Creon was offended by Antigone's disregard of his commands when she buried her brother's body. On the other hand, Antigone did what was important for her in respect to her family. Both principles are valid in such a clash. Similarly, Tom tried to control his sister and even expelled her from their house because he was hurt. The boy did what he judged was right. As the narrator of the novel reminds us, he was imprisoned within the limits of his nature. His strong sense of justice and his pride are decisive to the way he sees and judges things. Thus, his values represent one of the valid sides that collide with Maggie's heart's desires in *The Mill on the Floss*.

### **Tragedy and the Modernisation of the Victorian Novel**

In his study about *Modern Literature and the Tragic*, Ken Newton claims that "Eliot was interested in the tragic and tragedy as a form both critically and philosophically" (2008, p. 70). As we hope to have coherently argued, George Eliot was responding to increasingly complex moral issues raised by historical, scientific and ethical developments in Victorian

Britain. Formulating her realism in the light of new perspectives such as Darwin's evolution theory, Spencer's liberalism, Comte's positive philosophy, Spinoza's criticism of the Bible and Feuerbach's critique of Christianity, Eliot came to understand the world as indifferent to human expectations and found, in tragedy's inescapable rift "between the inward impulse and the outward fact" (ELIOT, 2012, p. 309), a philosophically adequate way of expressing such a world in realistic terms.

Therefore, moral dilemmas, clashes between duty and desire and the role that human sympathy plays in this world became some of the most frequent themes through which Eliot builds her realism. As discussed throughout this chapter, these issues are central to *The Mill on the Floss*, for the chief point of the novel consists in Maggie's (as well as other minor characters') lifelong moral struggles. And insofar as "the narrative leads to a situation in which satisfactory resolution is unattainable in the terms her [George Eliot's] adopted realistic mode would allow" (LEVINE, 1989, p. 45), *The Mill* becomes substantially tragic. Not tragic in a vague sense, but, as we hope to have argued with the analysis of the novel's plot and protagonist, tragic in the Aristotelian sense, employing classical tragic elements such as *hamartia*, *peripeteia* and *anagnorisis*. Maggie's suffering, we hope to have demonstrated, is as inescapable as Antigone's, for instance.

Hence, in her second novel, Eliot relied on the Greek tragedy so as to comply with her famous commitment professed through the narrator of *Adam Bede*. Within the world she intended to represent faithfully, Eliot created a protagonist whose sympathetic and altruistic nature clashes with the moral code of her indifferent society. In this, George Eliot appears as a fit representative of Victorian realism, which she greatly contributed to shaping with her novels. The case we wish to make here is that *The Mill on the Floss* illustrates a certain tension which characterises this contribution: if, on the one hand, Eliot's novels remain grounded in Victorianism, on the other hand, her stories also reflect consistently on the very form of the Victorian novel in a way that results in a modernisation of the genre and

even in anticipation of certain aspects of modernism<sup>6</sup>. Her interest in tragedy, we wish to argue, is part of such modernisation.

By incorporating the form of Greek tragedy into her nineteenth-century novel, Eliot anticipates what we have come to understand as a distinctly modernist practice of critically revising genres and forms of past literature to make sense of contemporary questions, like James Joyce does in *Ulysses* or Ezra Pound in the *Cantos*, for instance. This is why she wrested tragedy from the domain of illustrious characters and placed it among ordinary people. In this way, she ascertained that tragedy is compatible with the modern audience. Through Maggie's conflicts, the writer manifests her awareness of the contemporary nature of tragedy she had already discussed in *The Antigone and its Moral*. This is how she is able to incorporate a form some believe to be obsolete (the tragedy) into a young one — the novel, modern and still developing. Her reformulation of the Aristotelian tragic hero into a young, lower-middle-class heroine and her transmutation of *catharsis* into the enlargement of man's sympathy through art are all part of her modernisation of the classical form of tragedy and of the Victorian novel.

In spite of the several modernising tendencies in Eliot's works and thought, one hundred fifty years of criticism which has systematically read her as a typical Victorian have discouraged interpretations of her novels with a particular focus on their more modern aspects. Whereas names like the already mentioned James Joyce and Ezra Pound were praised as radical innovators for their use of myth, Eliot's has been dismissed as incoherent and as incompatible with her realism. But in this claim lies a conservative insistence in pinning Eliot down to a strict and limiting view of Victorian realism and a rejection of the much more complex idea that she actually "stands virtually alone among British writers since Milton in aspiring not only to be a literary artist at the highest level" but also in "thus unifying intellectual thought and art" (NEWTON, 2011, p. 1).

---

6 For a more thorough consideration of anticipations of modernism in Eliot's novels, see "Anticipations of Modernism in Eliot's Fiction" (NEWTON, 2011), "Eliot and the Politics of Modernism" (NEWTON, 2018) and "Nietzsche and Anticipation of Modernism" (RIGNALL, 2011).

As we have already mentioned, “Eliot’s novels embody the myths in the concrete and often sordid fact” (BONAPARTE, 1975, p. xiii) and, in this sense, Maggie Tulliver is no less of an Antigone than Leopold Bloom is a Ulysses. A similar claim could be made about other Eliot characters such as Romola or Daniel Deronda, protagonists of her more experimental novels. It is mostly the critical habit (not to mention a possible sexism) that allows us to recognise the successful use of myth in Joyce but not in George Eliot. Such use is no less contradictory of realism in *The Mill on the Floss* than it is in *Ulysses*. It is important to understand that the use of myth in both writers is essentially different from what it is in the romance tradition, for example. In stories such as *Le Morte d’Arthur* or *Sir Gawain and the Green Knight*, the characters are built so as to conform to the myth being retold, which is far from what happens in either George Eliot or James Joyce. In their novels, it is the characters’ individuality that enables the myth and not the other way around. It is not only the story of the Greek Antigone that gives Maggie Tulliver a deeper complexity but also the contrary of this: Maggie’s individual strength as a realistic representation of a nineteenth-century middle-class rural English girl validates Antigone’s continuing mythic relevance.

Similarly, the complex moral philosophy George Eliot developed from her religious experiences and her studies of writers such as Darwin, Spinoza and Feuerbach has often been mistaken for simple Victorian morality, grounds on which her works have been dismissed by modernists.

Although George Eliot is widely regarded as a moralist, few critics have claimed that she should be viewed as a moral philosopher. It may even be doubtful whether many critics have considered her to have a moral philosophy in any serious sense. She has often been accused of didacticism, with the implication that her moral philosophy consists merely of a set of moral principles derived from Victorian assumptions as to what is right and what is wrong. (...). There is thus a lack of intellectual respect for Eliot as a moral philosopher and one can see this reflected in the way critics have responded to her depiction of moral dilemmas in her fiction. (NEWTON, 2011, p. 41).

Ken Newton goes on to argue that “probably the most discussed of these dilemmas is Maggie Tulliver’s moral crisis in *The Mill on the Floss*” (2011, p. 41) and quotes different critics’ complaints at a supposed injustice in Maggie’s inextricable predicament. He highlights their general assumption that “Eliot is merely applying a particular set of moral principles that are typically Victorian” (NEWTON, 2011, p. 41). His argument is that George Eliot’s critics have often overlooked the depth in complexity of the dilemma she put Maggie in and its philosophical implications, which he considers to originate in the “influence of Kantian moral thought” (NEWTON, 2011, p. 41).

The case we hoped to make in this chapter is complementary to Newton’s: that tragedy is an essential element of Eliot’s moral philosophy precisely because of the inescapability with which it approaches human action. In tragedy, Antigone suffers the consequences of her actions even if they were performed with good intent. Creon rises to power in spite of his arrogance and endures terrible losses in spite of his power. This is what Eliot considered to be true about life and that is why she has Maggie suffer the consequences of decisions she made selflessly and out of love and duty. Her moral philosophy, we could say, is tragic because her worldview is tragic. Eliot’s commitment “to give no more than a faithful account of men and things” (2014, p. 175) relies highly on the representation of such a worldview, a representation that has brought together myth, tragedy, moral philosophy and the Victorian novel in such a modern way that we are now just beginning to understand.

## References

ALLEN, Walter. *The English Novel: A Short Critical History*. London: Penguin Books, 1975.

ANGER, Suzy. “George Eliot and Philosophy”. In: LEVINE, George. *The Cambridge Companion to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ARISTOTLE. *The Poetics of Aristotle*. Translation by S.H. Butcher. A Penn State Electronic Classics Publication. State College: The Pennsylvania State University, 2013.

BONAPARTE, Felicia. *Will and Destiny: Morality and Tragedy in George Eliot's Novels*. New York: New York University Press, 1975.

DONADA, Jaqueline Bohn. "The tree that bears a million of blossoms": a revaluation of George Eliot's *Romola*. 2013. 201f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

ELIOT, George. *Adam Bede*. An Electronic Classics Publication. State College: The Pennsylvania State University, 2014.

\_\_\_\_\_. "The Antigone and Its Moral". In: \_\_\_\_\_. *Selected Essays, Poems And Other Writings*. London: Penguin Books, 1990a, p. 363-366.

\_\_\_\_\_. *The Mill on the Floss*. London: Penguin Books, 2012.

\_\_\_\_\_. "The Natural History of German Life". In: \_\_\_\_\_. *Selected Essays, Poems And Other Writings*. London: Penguin Books, 1990b, p. 107-139.

LEVINE, George. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MADDEN, William. Victorian Morality: Ethics Not Mysterious. *The Review of Politics*. Cambridge, v. 23, n 4, p. 458 – 471, out. 1961. *JSTOR*, <[www.jstor.org/stable/1405704](http://www.jstor.org/stable/1405704)>. Access in July 2019.

MILLER, Arthur. Tragedy and the common man. *New York Times*, New York, February 27<sup>th</sup>, 1949. Available at: <<https://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html>> Access in September 2019.

NEWTON, Ken M. *Modernizing George Eliot: The Writer as Artist, Intellectual, Proto-Modernist, Cultural Critic*. Bloomsbury Academic, 2011.

\_\_\_\_\_. *Modern Literature and the Tragic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

PERKIN, Harold. *The Origins of Modern English Society*. London and New York: Routledge, 2002.

RIGNALL, John. *George Eliot, European Novelist*. Ashgate, 2011.

## 09. A reinvenção de *Jane Eyre* no *graphic novel Jane*, de Aline Brosh McKenna

Débora Almeida de Oliveira<sup>1</sup>

[...] *nem os quadrinhos substituem a obra-fonte, nem precisam copiá-las totalmente, nem são um mero degrau para chegar a ela. A literatura é uma arte, a literatura em quadrinhos é outra arte.*

Patrícia Kátia da Costa Pina, *Literatura em quadrinhos*

### Produção e recepção de *Jane*

Em meados de outubro de 1847, em uma Londres vitoriana cheia de rigores morais, Charlotte Brontë publicava a primeira edição de *Jane Eyre*, lançada em três volumes sob o pseudônimo masculino Currer Bell. De lá para cá, a obra imortalizou-se como um dos romances mais importantes da literatura inglesa, ganhando diversas adaptações para variadas outras mídias, como cinema, teatro, quadrinhos, séries etc. O objetivo do presente trabalho é analisar uma dessas adaptações para o universo dos quadrinhos; a obra *Jane*, de Aline Brosh McKenna. Como o propósito deste trabalho não é adentrar as questões inerentes aos diversos pontos de vista sobre as nomenclaturas quadrinhos (*comics* ou *comic books*) ou romances gráficos (*graphic novels*), nem as questões de suas traduções, será mantido o termo *graphic novel*. Em primeiro lugar, porque é assim que a divulgação de *Jane* é realizada pela editora e, em segundo lugar, porque esse conceito é, aqui, entendido como “um tipo de HQ [história em quadrinhos] adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional” (Garcia, 2012, p 14).

O *graphic novel Jane* é uma obra escrita por McKenna e desenhada por Ramón K. Pérez, que também participou da colorização juntamente com Irma Kniivila. *Jane* foi lançada nos Estados Unidos através da editora

---

<sup>1</sup> Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, *Campus Osório*.

Boom Studios/Archaia em 2017 e no Brasil através da editora Pipoca e Nanquim em 2019, edição traduzida para a língua portuguesa por Marília Toledo. Ambos os volumes contam com aproximadamente 228 páginas coloridas impressas em papel *couché* de alta gramatura e encadernadas em capa dura com verniz localizado. Essa edição de luxo acabou sendo indicada ao prêmio Eisner, em 218, nas categorias melhor publicação juvenil e melhor desenhista. Os responsáveis por essa adaptação, porém, já eram famosos em seus ramos de atividades mesmo antes da indicação ao prêmio. McKenna é uma roteirista, produtora e diretora norte-americana, conhecida por escrever o roteiro do filme *O diabo veste prada* (2006), enquanto Pérez é conhecido por seus trabalhos na indústria dos quadrinhos, tendo contribuído para a Marvel em edições do Capitão América e do Homem-Aranha, entre outras.

A leitura de Aline Brosh McKenna a respeito de *Jane Eyre* é uma leitura contemporânea livremente baseada na obra de Charlotte Brontë. Talvez tenha sido exatamente por isso que tal adaptação encontrou certa resistência por parte de alguns fãs da obra original, que não viram mais elementos de *Jane Eyre* em *Jane*, tais como o desenvolvimento de personagens e de determinadas situações originalmente descritos por Brontë. Uma das resenhas críticas negativas encontradas, nesse sentido, reconheceu o trabalho primoroso do desenhista, mas destruiu o roteiro de McKenna, afirmando que a autora “não teve motivo algum para fazer essa adaptação pois, quando alguém se propõe a adaptar um clássico, deve trazer algo novo”. Sendo assim, a autora da resenha, Caitlin Rosberg, continua dizendo que McKenna não consegue fugir do clichê “linda estudante branca de artes muda-se para Nova York e encontra o amor”. Para finalizar, a crítica conclui que foi entregue ao leitor “um *fanfic* medíocre estrelando Bruce Wayne e Taylor Swift” (Rosberg, 2017, tradução nossa).

A crítica mencionada foi citada neste trabalho por ter encontrado eco em outras publicações de fãs inconformados com a adaptação de *Jane Eyre* não pela nova mídia, os quadrinhos, mas pelas escolhas que, de uma forma ou outra, afastaram *Jane* de sua fonte de inspiração. Adjetivos como raso, superficial e ruim não são raramente usados pelo público para descrever a obra, em especial nos espaços reservados à crítica do leitor em *sites* de

*e-commerce*, como Amazon.com, por exemplo. Sobre tais reações, é importante ter em mente o que se entende por adaptação, já que essa palavra parece ser utilizada de forma exaustiva e, por vezes, sem muita noção de sua empregabilidade. Segundo Hutcheon, “a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2011, p. 45). Partindo desse pressuposto, entende-se que *Jane* não precisa ter, necessariamente, o compromisso de se manter fiel à obra original. Além disso, há de se levar em conta que as mídias são diferentes. Um *graphic novel* utiliza outras estratégias narrativas que não só o texto escrito; assim, obviamente o texto final será diferente do texto fonte e, conseqüentemente, o impacto no leitor não será o mesmo. Apontar possíveis falhas em *Jane* devido a uma suposta falta de originalidade também parece um argumento equivocado, pois coloca no adaptador a responsabilidade de ser diferente de qualquer outra adaptação já realizada por outros autores, sendo obrigado a trazer novos elementos dantes nunca explorados. Ora, tal argumentação não parece plausível se considerarmos obras canônicas, como *Jane Eyre*, que vêm sendo adaptadas há, pelo menos, dois séculos. Os tais elementos novos não são tão novos assim, e, caso o sejam, é bem possível que os leitores mais fiéis ao texto original reclamem das liberdades e escolhas que o adaptador se deu ao luxo de ter. É necessário lembrar o que disse a estudiosa Kátia Pina a respeito dos autores que se aventuram na tarefa de adaptar textos literários para os quadrinhos, de modo geral:

Os adaptadores são, antes de tudo, leitores. As adaptações resultam de seus atos de ler, portanto, são produtos de subjetividades temporal e culturalmente relacionadas. Antes de nós, leitores das adaptações e das obras-fontes, eles introduziam-se entre as linhas dos textos adaptados e dessa atividade meio marginal resultam os volumes de literatura em quadrinhos (Pina, 2012, p. 62-63).

De fato, a leitura de Aline Brosh McKenna de *Jane Eyre* é bastante singular e suas escolhas levaram a uma adaptação que, apesar de referenciar personagens, ambientes e situações do texto original, está imbuída de acréscimos, retiradas e desfechos que fazem de *Jane* uma outra obra. Além

do fato de termos um *graphic novel* remetendo a um romance literário, também nos deparamos com um enredo singular. A própria chamada da editora na divulgação de Jane já dá pistas sobre essa nova leitura: “E se... Jane Eyre vivesse na Nova York contemporânea?”. Com essa pergunta, a editora abre caminho para o leitor imaginar o novo contexto da obra.

Em *Jane*, uma moça órfã é criada por uma família negligente. Seu único talento é pintar e, então, ela trabalha como ajudante em um barco pesqueiro até conseguir dinheiro para mudar de vida. Sua vida realmente muda quando ela parte para Nova York e se matricula em uma escola de artes. Como moradia, Jane aluga um quarto (na verdade uma despensa transformada em um pequeno cômodo) no apartamento modesto de um rapaz estilista *gay* (ele surge vestido de mulher). Para se manter, Jane consegue um emprego de babá de uma menina (Adele), filha de um homem muito rico (Rochester) que perdeu a esposa (Isabel) em uma tentativa de assalto. Conquistando o afeto da menina e os sentimentos do patrão, Jane acaba por se envolver afetiva e sexualmente com Rochester, apesar de desconfiar de que algo não estava certo no imenso apartamento de milhões de dólares em um dos prédios mais caros de Nova York. No fim da narrativa, Jane descobre que a esposa do milionário ainda era mantida viva por aparelhos médicos no quarto proibido do apartamento, pois ela estava em coma e os médicos não viam chances de recuperação. Após crises no relacionamento e cenas de ação envolvendo bandidos, Jane e Rochester descobrem que o mandante do assalto que vitimou Isabel era seu irmão Manson, que nutria pela irmã um amor incestuoso e havia ordenado o assalto para matar Rochester. Finalmente, a obra encaminha-se para o final com um incêndio em que Jane tenta salvar Isabel (sem sucesso) e com Manson sendo morto em uma luta com Rochester. Após o trágico acidente, Jane surge em uma galeria de arte expondo suas obras enquanto Rochester e Adele comparecem ao evento. A cena final mostra Jane explicando seus quadros para os dois, utilizando as mesmas falas do início do livro “Meus pais trabalhavam na água. Um dia eles foram para o mar. E nunca mais voltaram” (McKenna, 2019).

Realmente, nota-se que McKenna tomou grandes liberdades autorais, inspirando-se em *Jane Eyre* mas criando algo novo. Não devemos,

porém, concluir que a adaptação por si só seja um subproduto ruim, uma produção derivativa sem valor, especialmente por estar em uma mídia (as histórias em quadrinhos) pouco considerada no meio acadêmico. Como já diz a epígrafe deste trabalho, nas palavras de Pina, os quadrinhos não têm o compromisso de serem fiéis ao texto fonte e eles são uma arte, enquanto a literatura é outra arte. Não cabe aqui estabelecer juízo de valor.

### ***Jane Eyre* e *Jane*: estratégias de reconfiguração**

*Jane Eyre* inicia com a protagonista em sua infância, aos dez anos de idade, fazendo considerações sobre o tempo frio de uma tarde de inverno que a impedia de passear: “Naquele dia não fora possível um passeio. [...] o vento do inverno trouxera nuvens tão carregadas e uma chuva tão penetrante que o ar livre havia sido posto fora de cogitação” (Brontë, 2018, p. 5). A partir daí, ao longo de nove capítulos (cerca de oitenta páginas na presente edição), o leitor tem contato com as dificuldades de Jane durante sua infância. Sua presença indesejável na casa do tio paterno, as brigas com os primos, as humilhações sofridas nas mãos da tia ressentida com a menina pobre e pouco cordata, as privações sentidas no colégio interno Lowood e o contato com a morte de sua única amiga, Helen. No capítulo dez, a protagonista inicia a narração da seguinte forma: “Recordei, até aqui, detalhes de minha insignificante existência” (Brontë, 2018, p. 87). Em seguida, ela salta oito anos, informando ao leitor que havia passado mais seis anos na escola como aluna e dois como professora. Assim, deixamos Jane criança e passamos a conhecê-la em seus dezoito anos, momento em que ela anuncia sua pretensão de trabalhar como governanta em um jornal e é atendida por uma senhora chamada Fairfax, que lhe concede o emprego na propriedade de Thornfield.

Percebe-se, até aqui, que boa parte da história inicial se concentra em Jane criança e em seu desenvolvimento psicológico. Aline B. McKenna, ao se apropriar do texto original, não coloca a mesma ênfase na fase infantil da personagem, que dura apenas quatro páginas em preto e branco. No entanto, apesar dessa escolha, McKenna consegue, com o auxílio das imagens de Ramón Pérez, enfatizar a invisibilidade da personagem perante

o mundo, bem como sua pequenez enquanto membro da família que lhe dava abrigo. A insignificância que Charlotte Brontë imprimiu em Jane através da narrativa escrita (a palavra) é demonstrada no *graphic novel* através de duas estratégias principais: a utilização de desenhos em preto e branco e o enquadramento que não permite que vejamos o rosto da personagem; apenas partes de seu corpo são vistas, ou de relance, ou de costas. Jane só será completamente vista pelo leitor e terá cores quando deixar a cidade em que reside para ir morar em Nova York. Abaixo, vemos a cena de abertura da obra de McKenna.

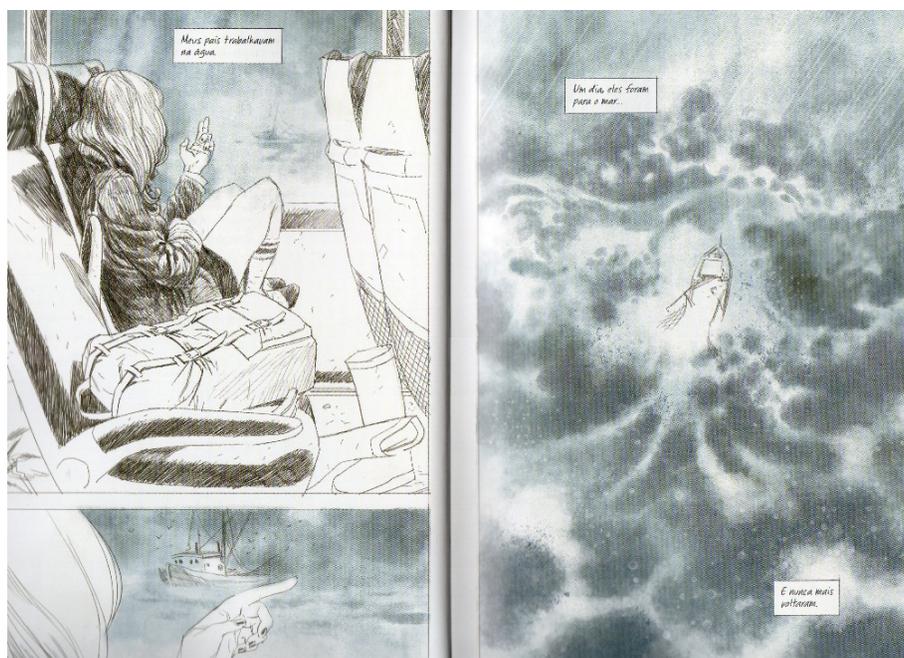


Fig. 1. McKenna, 2019.

Na fig. 1, vemos a imagem de Jane em preto e branco, dentro de um ônibus, contrastando com as imagens em tons de azul que retratam um pequeno barco ao mar. Nos recordatórios (balões quadrados frequentemente usados por narradores para explicação ou divagação), lemos: “Meus pais trabalhavam na água. Um dia eles foram para o mar... e nunca mais voltaram” (McKenna, 2019). Essas são as primeiras palavras que abrem a

narração e resumem a orfandade de Jane. A paisagem é chuvosa e, como na obra fonte, ela observa o mundo de maneira solitária através de uma janela. O leitor não consegue ver o rosto de Jane, que se encontra coberto por seus cabelos. Nas cenas a seguir, o desenhista continua a explorar a invisibilidade da personagem ao mostrar suas lembranças enquanto o ônibus avança. Na primeira cena, Jane é a criança abandonada na frente da casa da tia materna, enquanto nos quadros seguintes ela é a menina que só pode ser vista de relance ou que está no meio de várias outras pessoas, o que torna sua presença ainda mais difícil de ser notada. Na realidade, Ramón Pérez conseguiu, através de sua arte, ilustrar uma das principais características de Jane Eyre nessa fase de vida: as constantes tentativas de Jane de se passar despercebida, primeiramente, na casa da tia e, mais tarde, em ambientes com pessoas acima de seu nível social. De fato, se o leitor não prestar atenção, não consegue identificar, à primeira vista, a menina sentada em um pequeno canto na cena do jogo de basquete.



Fig. 2. McKenna, 2019.

As cenas totalmente em preto e branco só terminam quando Jane chega à cidade e passa a ter vida própria independentemente da família da tia, sobre a qual o leitor não tem mais notícias durante a narrativa. Quanto ao rosto de Jane, ele só é visualizado quando ela bate na porta no rapaz que alugava seu quarto. A partir de então, a protagonista passa a ser pintada com cores fortes e seu rosto é mostrado em *closes*.

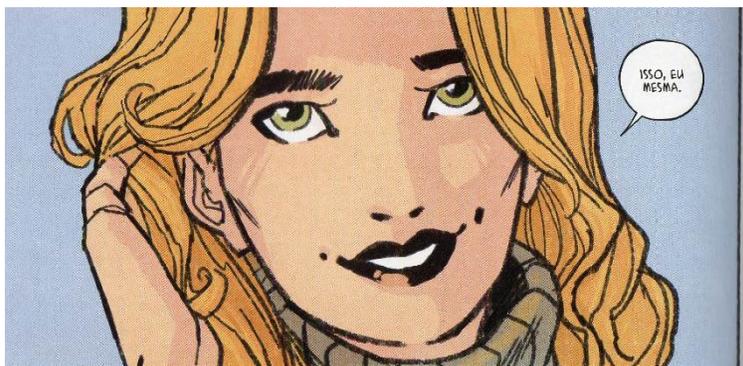


Fig. 3. McKenna, 2019.

Ramón K. Pérez, juntamente com a colorista Irma Kniivila, opta por reconfigurar a aparência de Jane como uma jovem loira de olhos claros. Nota-se, então, uma das estratégias utilizadas para a reconfiguração da personagem principal que, nessa nova obra, passa longe da obscuridade de sua aparência. Desse momento em diante, Jane não será mais invisível nem obscura. Essa nova Jane é apresentada como uma moça bela e altruísta. McKenna introduz em sua narração uma cena que dá a Pérez a chance de mostrar Jane em seu esplendor: a noite de abertura das apresentações do Balé de Nova York. Como babá de Adele, a personagem tem sua presença requisitada em um dos eventos mais importantes da cidade, que reúne a elite nova-iorquina. Seu amigo, dono do apartamento cujo quarto Jane habita, costura um lindo vestido de gala amarelo para Jane usar na ocasião, além de arrumar seu cabelo. Assim, na noite do evento, Rochester a vê descer do carro em companhia de Adele, como se fosse uma das muitas moças ricas da festa: aparentemente deslumbrante e alegre. Rochester tem, até mesmo, uma crise de ciúmes quando a vê conversando com seu cunhado Mason.

No final da narrativa, a moça aparece em uma exposição de quadros vestida em um clássico vestido tubo preto curto, deixando à mostra suas curvas e ombros. Obviamente, a autora optou por mostrar uma personagem que, além das qualidades morais, possui uma beleza física (segundo os padrões da sociedade ocidental) compatível com sua bondade, diferentemente de Charlotte Brontë, que desenvolve as características mais marcantes de Jane através de suas ações e emoções, e não por meio dos dotes físicos. A autora, aliás, faz questão de deixar claro que Jane não atende aos critérios que a caracterizariam como bela, como vemos em comentários recorrentes não só na boca da personagem principal, mas também nas palavras de outros personagens.

Fica claro que a utilização (ou não) de cores é um modo de mostrar as fases de Jane: no início, invisível e sem cor, até tornar-se visível e colorida. É interessante, além disso, a maestria com que os ilustradores Pérez e Kniivila trabalharam a simbologia das cores e as usaram para realçar determinados aspectos narrativos. Nas palavras de Barbieri, acerca das cores nos quadros: “As variações luminosas são variações emotivas e narrativas” (Barbieri, 2017, p. 40). Mais adiante, a autora continua: “Os desenhistas que sabem utilizar a cor sabem também quando, além de aproveitar suas características de vivacidade e definição visual, é possível jogar com seus conteúdos simbólicos” (Barbieri, 2017, p. 53).

Na cena de abertura, mostrada anteriormente na figura 1, a personagem está sozinha e se lembra de fatos tristes, assim como na obra original, em que a pequena Jane está sentada perto da janela vendo a chuva cair em um dia de inverno. No *graphic novel*, os ilustradores usam a cor azul-clara quando Jane viaja sozinha lembrando a morte dos pais. O azul é uma cor fria que, segundo Heller, “adquiriu um simbolismo universal. Como a cor da distância, o azul também é a cor da fidelidade” (Heller, 2014, p. 49). Realmente, nessa cena, Jane se encontra sob uma noite aparentemente fria e sua vida distancia-se cada vez mais do seu passado, assim como ela está distante de seus pais. Na noite da apresentação do balé, por outro lado, os quadros são coloridos, com paletas de cor amarela, laranja e vermelho; ou seja, um conjunto de cores vibrantes que remetem ao otimismo, ânimo e desejo, o que completa o aspecto narrativo, já que a atração entre Jane e

Rochester é bastante explorada nessas cenas. Porém, tanto a cena de abertura no ônibus quanto as do baile são produto da imaginação de McKenna, já que ambas não constam no texto fonte. Entretanto, existe uma cena em *Jane Eyre* que é, até certo ponto, usada como inspiração no *graphic novel*: o dia em que Jane conversa com Rochester na sala de jantar. Em *Jane Eyre*, o encontro entre os dois ocorre da seguinte forma:

Estávamos, como já disse, na sala de jantar. O lustre, aceso para a refeição, enchia-se de luz festiva. O grande fogo crepitava, todo rubro e claro. As cortinas de púrpura rojavam-se ricas e amplas, diante da alta janela e da arcada ainda mais alta. Tudo era silêncio, só perturbado pelos cochichos de Adele, que não se atrevia a levantar a voz, e pelo vento de inverno, fazendo estremecer as vidraças. Mr. Rochester, sentado na sua poltrona forrada de damasco, parecia diferente daquele que eu conhecia antes. Não tão carrancudo e muito menos melancólico. Tinha um sorriso nos lábios e seu olhar brilhava, não sei se de vinho... Muito provavelmente de vinho (Brontë, 2018, p. 135).

Mais adiante, há outra cena em que Rochester e Jane encontram-se na biblioteca e, mais uma vez, há o vermelho da lareira atribuindo uma atmosfera de desejo e paixão. No *graphic novel*, Pérez optou por manter a técnica de Brontë de se utilizar do vermelho para imprimir uma atmosfera de desejo proibido, como se percebe no quadro a seguir:

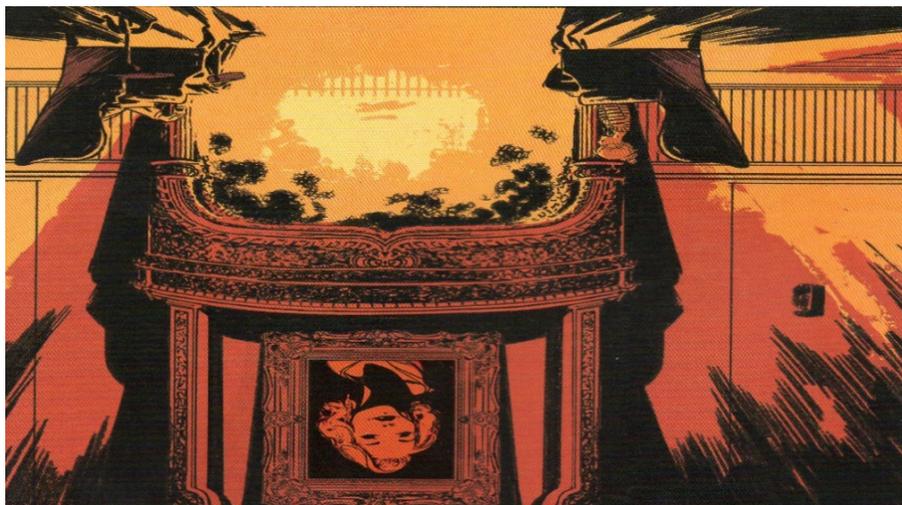


Fig. 4. McKenna, 2019.

Aqui, é importante mencionar o primeiro encontro entre Jane e Rochester em *Jane Eyre*. Na obra de Charlotte Brontë, o casal se vê pela primeira vez quando Jane está levando uma carta até a cidade. No meio do caminho, entre uma paisagem campestre perto do entardecer, Jane é alarmada pelo som de um cavalo se aproximando. Logo, o cavaleiro passa a galope por Jane e, um pouco mais adiante, sofre um acidente quando seu cavalo cai e o derruba. Imediatamente, Jane o socorre sem saber que se trata de seu patrão. Feliz por ter ajudado o homem, que demonstra um grande mau humor, Jane retorna a sua tarefa. No *graphic novel Jane*, a protagonista vê uma foto de seu futuro patrão na internet, a única disponível. Após seu primeiro dia como babá de Adele, ela está saindo do apartamento quando, na rua, é quase atropelada por um carro. Novamente, a paleta de cores que colore o carro é vermelha, contrastando com o mundo azul-acinzentado em que Jane está inserida. Somente mais adiante é que o leitor saberá que o carro pertence a Rochester, quando ele pede desculpas por tê-la molhado.

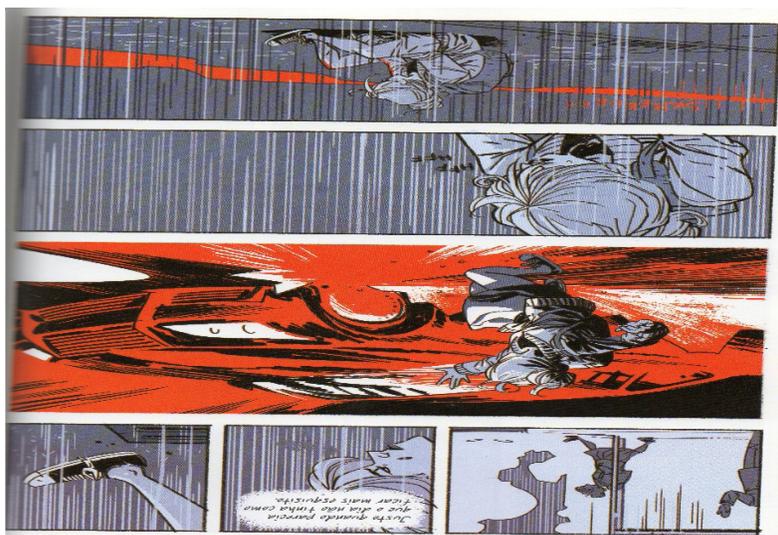


Fig. 5. McKenna, 2019.

A leitura de McKenna sobre a obra de Brontë é concretizada no papel, também, através da forma como Pérez distribui as imagens no *layout* das páginas. À primeira vista, Pérez utiliza quadros com molduras

quadradas de forma tradicional. No entanto, ele altera o equilíbrio das páginas ao colocar números diferentes de quadros em cada página, não seguindo o padrão de três quadros distribuídos em três linhas horizontais. Logo no início da narrativa, quando Jane chega a Nova York, a solidão da personagem é mostrada de forma peculiar: há um quadro na página direita e outro na página esquerda, ambos exibindo a multidão da cidade, enquanto Jane é mostrada, de costas, entre os dois quadros, no espaço em branco que divide os quadros chamado de sarjeta. O minúsculo quadro inserido no quadro maior, à direita, mostra o pé colorido de Jane caminhando, o que dá a impressão de movimento. Realmente, Jane é uma personagem, até então, deslocada da sociedade, como bem mostra Pérez ao inseri-la na sarjeta em branco. Sobre essa técnica de chamar a atenção para elementos como contornos dos quadros (molduras) e sarjetas, Postema afirma:

As sequências de quadros não são o único instrumento que carrega o sentido dos códigos temporal e narrativo; o próprio formato e os modos de separação dos quadros trazem, também, significado. Os marcadores paratextuais, como o contorno dos quadros, o tamanho dos espaços entre e em volta dos quadros, a localização dos quadros nas páginas (*mise em page* ou *layout*) e a cor do fundo da página, são todos significantes; [...] entretanto, ao quebrar os paradigmas do paratexto e chamar a atenção para eles mesmos, esses elementos ainda se tornam unidades de significação (Postema, 2018, p. 20-21).

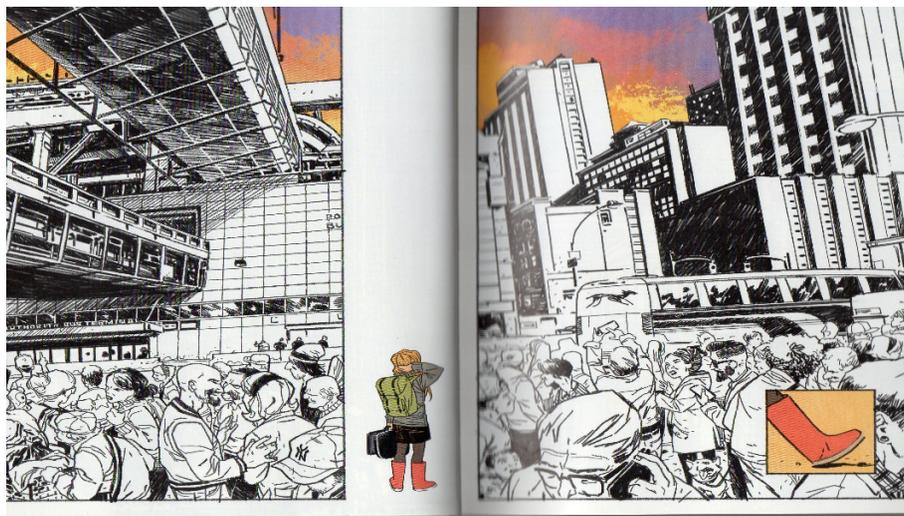


Fig. 6. McKenna, 2019.

Além da utilização das cores e luminosidade, outra estratégia que reconfigura a obra original é a onipresença da ex-esposa de Rochester, Isabel. Se em *Jane Eyre* a falecida esposa Bertha surgia através de falas e situações que, aparentemente, eram sobrenaturais, em *Jane* ela se encontra presente, principalmente, através de fotos espalhadas por todo o apartamento, como é possível ver na figura 4, onde há uma imensa pintura sobre a lareira. Ao longo da narrativa, as fotos estão presentes em várias imagens; até mesmo quando Jane está desenhando, Pérez inclui imagens de Isabel no plano de fundo. Em outro instante, as aparições sobrenaturais de Bertha dão lugar à presença de um homem misterioso que Jane vê andando pelo apartamento (possivelmente o médico que tratava de Isabel em coma, como percebe-se mais tarde). Apenas em um determinado momento a questão sonora é referida, quando Jane ouve um barulho estranho vindo da porta que levava ao quarto do terceiro andar. Ela encosta na porta, mas Rochester a chama e a proíbe de tocar naquela porta novamente. Em *Jane Eyre*, porém, a presença de Bertha é sentida através de barulhos e gritos que ecoam no meio da noite, além de supostos ataques que deixam, a certa altura, o irmão de Bertha machucado. O fator sobrenatural desaparece em *Jane*, apesar do mistério que envolve o quarto em que os empregados eram proibidos de

entrar. Tal fato parece ser um capricho ou excentricidade de Rochester, como Jane reflete, a partir de um evento misterioso ocorrido no terceiro andar da mansão:

Comecei a me atormentar com os meus próprios pensamentos. Que crime era aquele, entocado num casarão solitário, e que não podia ser expulso ou subjugado nem pelo senhor da propriedade? Que mistério era aquele que se revelava, ora em incêndio, ora em sangue, às horas mortas da noite? Que criatura era aquela que, disfarçada num corpo e num rosto humanos, às vezes casquinava o riso de um demônio sarcástico, às vezes emitia o grito de uma ave de rapina em busca da presa? (Brontë, 2018, p. 219).

Sobre o papel do protagonista, é importante dizer que McKenna não dá muito espaço para o leitor empatizar (ou simpatizar) com Rochester. Ele é descrito como um milionário autoritário e sem muitos gestos de sensibilidade em relação a Jane ou ao mundo. É certo que ele dorme com Jane após a romântica noite do baile e que, em certos momentos, ele é gentil com Adele e Jane, porém, fora tais demonstrações de educação, o personagem não ganha espaço para que se tenha alguma conexão entre o leitor e Rochester a partir de emoções/sentimentos/ações do personagem que pudessem justificar o porquê de ele ser um pai ausente e um patrão inflexível. Talvez McKenna acredite que o fato de Rochester ter perdido a esposa seja fato suficiente para dar salvo-conduto a seu comportamento ríspido.

É possível notar, a esse respeito, que a autora se coloca na história como uma possível detentora dessa dúvida, em uma clara alusão metatextual. Jane se pergunta se Rochester era uma pessoa decente ou horrível. Em seguida, ela afirma que sabia para quem perguntar. A pessoa a quem ela se refere é Mason, no entanto, a imagem dada para o leitor é a de um tipo de bar onde Jane e Mason estão conversando. Antes que os personagens sejam introduzidos, o leitor lê, em letras maiúsculas, a palavra McKenna's no letreiro do estabelecimento, logo abaixo da frase "Mas eu sabia pra quem perguntar". A referência nos mostra que talvez seja McKenna a pessoa para quem possamos perguntar se Rochester é um homem decente ou horrível.



Fig. 7. McKenna, 2019.

A reconfiguração de Jane, além da de Rochester, também pode ser notadamente percebida no *graphic novel*. Apesar de inspirado em *Jane Eyre*, o *graphic novel*, enquanto obra distinta, oferece um desenvolvimento psicológico diferente para a protagonista. A partir do seu primeiro dia de emprego, a maior parte da narrativa se concentra em seu envolvimento com a vida de Rochester e sua filha, deixando pouco claro para os leitores quais seriam as ambições de Jane. No entanto, temos uma breve indicação de que ela está anulando suas possíveis pretensões de se sobressair como artista, pois dedica muito de seu tempo para o trabalho. Em um dos quadros, ela está em casa se apressando para sair quando seu colega Hector trava com ela o seguinte diálogo:

- Atrasada para a aula?
- Pro trabalho. Vamos levar Adele pra jantar em comemoração ao meio-aniversário dela.
- Sério? Você sabe que seu emprego é só... um emprego... certo?
- Não sei do que você está falando.
- Como vai a faculdade? Inscreveu algum trabalho pra exibição? Você não ficou anos limpando peixe e economizando pra vir pra Nova York e virar a semiesposa de alguém...
- Até mais tarde, mãe (McKenna, 2019).

Não só não sabemos quais as pretensões presentes da protagonista, como também não temos ideia do que ela pretende quanto a seu futuro. Nas páginas finais da obra, quando Jane está exibindo seus quadros em uma galeria, uma colega de aula pergunta: “Quais são seus planos para o futuro, Srta. Eyre?” (McKenna, 2019). Tal pergunta, porém, não é respondida, pois Jane é interrompida nessa hora por Adele que, acompanhada de Rochester, foi prestigiar a exposição de Jane, encerrando a narrativa. Bontê, por outro lado, desenvolveu Jane como uma personagem que queria ser livre da vida monótona que levava no colégio interno, mesmo que isso significasse trabalhar como empregada em outro local. Mesmo que ela se envolva com Rochester e imagine o restante de sua vida na companhia do patrão, sua aspiração à liberdade e ao conhecimento de um novo mundo é clara desde o início. Como ela afirma antes de sair da escola e ir para Thornfield:

Tinha passado todas as minhas férias no internato. [...] Regulamentos escolares, disciplina escolar, hábitos escolares e estudos, e vozes, e caras, e frases de preferências e antipatias: eis o que eu conhecia da vida. E agora sentia que não bastava. Nesta tarde, cansei-me da rotina de oito anos. Quis liberdade, ansiei por liberdade. Por liberdade – murmurei uma prece [...] abandonei-a e construí uma súplica humilde: pedindo mudança, pedindo estímulo [...] – Então – bradei, meio desesperada – dai-me pelo menos uma servidão diferente (Brontë, 2018, p. 89).

Charlotte Brontë apresenta uma heroína que pouco conhece da vida, em parte por ter apenas dezoito anos, em parte por ter vivido desde os dez anos em um colégio interno. Sua mudança para Thornfield a coloca em contato com pessoas de classes sociais mais elevadas e lhe dá a chance de conhecer um pouco mais do mundo. Além disso, a heroína também sai de Thornfield quando descobre a verdade sobre a ex-esposa de Rochester, o que lhe permite ampliar mais ainda seus horizontes. Na obra *Jane*, McKenna tenta manter essa característica de ingenuidade, ao criar uma personagem que viveu, por muito tempo, em um mundo próprio no seio de uma família que não a queria. No entanto, é lícito dizer que a autora não se atentou a alguns detalhes nessa construção da personagem. Querendo caracterizar em Jane a imagem de moça diferente de outras de sua idade, McKenna, até

certo ponto, acabou criando uma inconsistência. Jane chega a Nova York e descobre que precisa ter um emprego para manter sua bolsa de estudos. Assim, ela utiliza a internet e acha um anúncio de emprego que não especifica, claramente, que a vaga é para uma babá. Após se candidatar, ela utiliza o GPS do celular para chegar ao local indicado. Em uma determinada cena, ela aparece mexendo em um *notebook* e, através de uma pesquisa digital, encontra uma foto de Rochester. A inconsistência estaria quando ela assina um contrato de confidencialidade para assumir a vaga e uma das cláusulas a proíbe de fazer comentários nas mídias sociais, como se vê no diálogo entre Jane e a senhora responsável por sua contratação:

- T.C.S. Termo de confidencialidade e sigilo. Discrição é um pré-requisito indispensável para a vaga. Você não pode falar a respeito no twitter, facebook, instagram, snapchat, whatsapp...
- Nem sei o que são metade dessas coisas.
- ... ou será demitida e processada.
- Mas o que exatamente eu vou fazer? Não sei se sou qualificada...
- Há outros candidatos. Está interessada ou não?
- Assinando.
- Ótimo. O endereço será enviado por e-mail (McKenna, 2019).

Mesmo que não houvesse laços com *Jane Eyre*, Jane, enquanto personagem diversa, raramente poderia convencer como uma moça com desconhecimento acerca das mídias sociais atuais. A não ser, talvez, que a cena descrita possa ser lida como uma resposta irônica ou sarcástica, o que não parece, a princípio, ser o caso, já que tais características não são apresentadas na construção da personagem.

Por fim, uma das reconfigurações importantes a respeito da narrativa é o destino dado aos protagonistas. Charlotte Brontë coloca Rochester em um nível de dependência de Jane quando ele sofre danos físicos por causa do acidente que mata sua esposa. Jane também recebe uma herança de um parente, saindo da dependência econômica de Rochester. McKenna não iguala a situação dos personagens nos termos de Brontë, que coloca Jane como a esposa que guia Rochester, quando ele perde a mão e parte da visão. McKenna não mexe no físico de Rochester, que sai intacto do incêndio. Jane, por outro lado, continua na mesma situação de estudante

de artes vivendo em Nova York. A situação dos dois não termina em casamento e fica em suspenso como os dois irão se relacionar no futuro, já que a narrativa acaba na galeria de artes, quando os personagens conversam amigavelmente.

Obviamente, existem outros detalhes que diferenciam as duas obras, como a mudança de *status* de personagens (Adele como enjeitada e como filha), o papel da governanta da casa (Sra. Fairfax gentil e amigável, Magda ríspida e de pouco assunto), inclusão de personagens (o segurança Ben) etc. Porém, não é intuito deste trabalho desenvolver uma lista de semelhanças e diferenças, mas, sim, pinçar as estratégias mais importantes que reconfiguram o *graphic novel Jane* como obra diversa, embora inspirada em *Jane Eyre*.

### **Considerações finais**

*Jane* não é a primeira adaptação de *Jane Eyre* para o universo das histórias em quadrinhos, fotonovelas e *graphic novels*. A história da governanta que mora em uma mansão misteriosa e se envolve com o patrão vem sendo adaptada desde longa data em diversos países. No entanto, *Jane* é um *graphic novel* que reconfigura a história original tanto no nível da narrativa quanto no nível estrutural. Estruturalmente, é claro, por se tratar de uma obra que utiliza imagens para completar o potencial narrativo da obra. Já no nível narrativo, temos uma obra inspirada livremente em *Jane Eyre*, pois o desenvolvimento de personagens e situações é diferente, ou seja, *Jane* não é a obra de Charlotte Brontë ilustrada com imagens. McKenna e Pérez interpretam Brontë a partir da premissa da modernização, isto é, afastando-se do cenário cultural da Inglaterra vitoriana. Agora, *Jane* é a garota negligenciada que vai em busca do sonho de estudar artes em Nova York. Edward Rochester é o milionário excêntrico, pai de Adele e viúvo de Isabel, supostamente morta em uma tentativa de assalto. *Jane* e Rochester vivem um romance que sofre com a falta de transparência de Rochester, pois ele, entre outros comportamentos, some em uma viagem de negócios sem se despedir e volta acompanhando de uma mulher de igual *status* social. *Jane*, então, não sabe que lugar ocupa na vida do milionário.

As cenas de tensão entre o casal são retratadas através de cenas coloridas majoritariamente em cores avermelhadas, mantendo o que Brontë fazia em sua obra ao narrar tais momentos remetendo à cor do fogo da lareira ou ao avermelhado dos móveis e cortinas no ambiente da ação. No entanto, Pérez lança mão do contraste entre cenas de cores fortes e vibrantes (vermelho, laranja e amarelo) e cenas de cores mais suaves ou neutras (cinza, preto e branco e azul), marcando implicitamente interpretações, como a insignificância da infância de Jane (todas as cenas em preto e branco) e o otimismo que ela experimenta em sua alegria (cenas em amarelo) de passar uma noite ao lado de Rochester, por exemplo. Para completar, Pérez altera o equilíbrio de quadros no *layout* das páginas, optando por cenas de um só quadro em página inteira para enfatizar determinadas situações, como o barco no meio do oceano azul representando a morte dos pais de Jane ou o quadro de corpo inteiro mostrando a cena em que Rochester aparece pela primeira vez para falar com Jane.

Talvez sejam as liberdades narrativas tomadas por McKenna que mais chamam a atenção em termos de reconfiguração da obra *Jane Eyre*. A alteração ou inclusão de personagens, bem como a inclusão ou exclusão de cenas-chave na obra, distanciam o trabalho de McKenna do trabalho de Brontë, porém, tais mudanças, como estratégias de reconfiguração da obra original, não devem ser vistas como prejudiciais. Afinal, novas adaptações de textos clássicos, em especial em mídias diferentes, se estruturam como obras outras, com diversos potenciais e, em muitos casos, diversos objetivos. *Jane*, de Aline Brosh McKenna, é uma obra livremente inspirada que reconfigura o texto de Charlotte Brontë. Sua pretensão é prestar uma homenagem e não apenas colocar imagens e ilustrar trechos escolhidos de *Jane Eyre*. Sendo assim, McKenna e Pérez cumprem seu objetivo de dar uma nova e moderna roupagem a um dos clássicos mais conhecidos da literatura inglesa.

## Referências

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. Tradução de Thiago Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Sodrê Viana. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GARCIA, Santiago. *A novela gráfica*. Tradução de Magda Lopes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HELER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Garamond, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MCKENNA, Aline Brosh. *Jane*. Ilustrado por Ramón K. Pérez. Tradução de Marília Toledo. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2019.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. *Literatura em quadrinhos: arte e leitura hoje*. Curitiba: Appris, 2012.

POSTEMA, Barbara. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. Tradução de Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

ROSBERG, Caitlin. With Jane, a crazy-ex girlfriend writer butchers a classic, making Brontë boring. 2017. Disponível em: <https://www.avclub.com/with-jane-a-crazy-ex-girlfriend-writer-butchers-a-clas-1818726904>. Acesso em: 17 out. 2020.

## 10. Adaptação, apropriação e transmídia: Sherlock Holmes vem ao século XXI

Adriane Ferreira Veras<sup>1</sup>

Brenda Lins de Oliveira<sup>2</sup>

Em meio a um período em que os *best-sellers* estão ganhando cada vez mais espaço quando se trata de adaptações, ainda há aqueles que se empenham em trazer os grandes clássicos para outras mídias, seja explorando cada elemento do texto fonte ou direcionando-o para uma nova perspectiva. Entretanto, é sempre uma incógnita se tal estratégia irá funcionar, seja artisticamente ou comercialmente. Podemos nos voltar para o caráter atemporal dessas obras. Elas podem tratar de temas ou possuir elementos que continuam bastante atuais e, conseqüentemente, podem chamar a atenção do público.

Um exemplo de atemporalidade é o famoso detetive consultor Sherlock Holmes. Suas histórias rodeadas de mistérios e aventuras são um prato cheio para despertar o interesse e provocar um efeito sobre o público. Além disso, Holmes faz parte da lista de personagens que, apesar da passagem do tempo, ainda permanecem vivos e são mundialmente conhecidos. Ele se tornou um personagem tão popular que deu origem a expressões como “dar uma de Sherlock Holmes”. Então, é pouco provável repetir seu nome em qualquer lugar e alguém não o reconhecer, tenha essa pessoa lido ou não as obras originais.

Nossa pesquisa tem como objetivo fazer uma leitura dessas adaptações e apropriações de obras literárias já consagradas (ou canônicas) e sua chamada tradução midiática, atualizando e trazendo a obra seminal para outro veículo que não a leitura no livro. Trazemos, aqui, apenas um recorte dessa pesquisa, apontando apenas um exemplo de tais apropriações. Para

---

1 Professora da Universidade Estadual do Vale do Acaraú.

2 Professora da Fundação Educacional Farias Brito.

isso, faremos uma breve introdução sobre a obra adaptada e traremos conceitos que ajudarão a contextualizar a versão/adaptação televisiva da obra, particularmente a série da televisão inglesa BBC.

Escritas por *Sir* Arthur Conan Doyle (1859-1930) e narradas por Dr. Watson, as histórias que envolvem o universo sherlockiano compõem um total de 60 obras, sendo 4 romances e 56 contos. “Um estudo em vermelho”, publicado em 1887, marca a primeira aparição do detetive e de seu amigo e fiel companheiro Dr. Watson (Doyle, 2016). A boa aceitação do público foi imediata e garantiu a Sherlock Holmes uma série de admiradores por toda a Inglaterra e posteriormente pelo mundo todo. Para a surpresa de Conan Doyle, “[...] a morte de Sherlock Holmes, publicada em 1883 no caso ‘O problema final’, chocou milhares de pessoas. Assim, em meio a um turbilhão de protestos e insultos, o autor foi obrigado a ressuscitar o personagem no caso ‘A casa vazia’, em 1903” (Doyle, 2016, p. 511).

O sucesso do detetive consultor gerou várias adaptações para o cinema, o teatro, a televisão, o rádio, os quadrinhos e até mesmo “centenas de jogos de tabuleiro, quebra-cabeças e brinquedos incorporam a figura de [...] Holmes e suas histórias”. Ele “[...] penetrou até no mundo dos computadores, protagonizando vários jogos” (Klinger, 2005, p. 49). Além disso, ainda há uma série de paródias e pastiches envolvendo o universo criado por Conan Doyle.

Quais características ou atrativos fazem um personagem com mais de 100 anos ser tão querido e ainda tão relevante em diversas mídias é a questão que nos intriga. Em 1946, Edgar W. Smith — líder do *The Baker Street Irregulars* e fundador do *Baker Street Journal* — já estava escrevendo e refletindo sobre a influência que o personagem exerce sobre nós. Em seu *The Implicit Holmes*, Smith já começa com o questionamento “o que é que amamos em Sherlock Holmes?”<sup>3</sup> (Smith, 1989, p. 15, tradução nossa) e continua dizendo que

Ele ergue-se diante de nós como um símbolo — um símbolo, se vocês me permitem, de tudo que não somos, mas sempre quisemos ser [...]. Nós o vemos como a expressão refinada de nossa ânsia para pisotear o

---

3 “What is it that we love in Sherlock Holmes?” (Smith, 1989, p. 15).

mal e para corrigir os erros dos quais o mundo está infestado. [...] Ele é a personificação de algo em nós que perdemos, ou nunca tivemos. Pois não é Sherlock Holmes que está sentado em *Baker Street*, confortável, competente e seguro de si; somos nós que estamos lá, cheios de sabedoria, complacentes na presença de nosso humilde Watson, conscientes de um caloroso bem-estar e de um conteúdo atemporal e que nunca morre. [...] Esse é o Sherlock Holmes que amamos — o Holmes implícito e eterno em nós mesmos<sup>4</sup> (Smith, 1989, p. 15-16, tradução nossa).

Isso significa que Holmes é um herói fora do comum, ou seja, ele não precisa de superpoderes para resolver seus casos e, apesar de sua inteligência e precisão, ainda possui defeitos. É isso que talvez nos aproxime dele: a sua humanidade. Percebe-se que as palavras de Smith ainda são válidas quando voltamos nossos olhos para o contexto atual e comprovamos isso pela quantidade de conteúdo que ainda hoje é produzido baseado no universo sherlockiano e no sucesso que este faz.

Lyndsay Faye afirma que nosso desejo de saber mais sobre os personagens que amamos é o que motiva a criação de mais materiais acerca de suas histórias. Ela explica que essa é a razão pela qual “[...] milhares e milhares de obras de ficção derivadas são dedicadas a Holmes. Watson nos conta uma quantidade finita de informações, o que nos é contado é fascinante, e assim desejamos saber cada vez mais”<sup>5</sup> (Faye, 2012, p. 5, tradução nossa). Dessa forma, essa lacuna deixada pela curiosidade faz com que os

---

4

[...] He stands before us as a symbol — a symbol, if you please, of all that we are not, but ever would be [...]. We see him as the fine expression of our urge to trample evil and to set aright the wrongs with which the world is plagued. [...] He is the personification of something in us that we have lost, or never had. For it is not Sherlock Holmes who sits in Baker Street, comfortable, competent and self-assured; it is we ourselves who are there, full of a tremendous capacity for wisdom, complacent in the presence of our humble Watson, conscious of a warm well-being and a timeless, imperishable content. [...] That is the Sherlock Holmes we love — the Holmes implicit and eternal in ourselves (*Ibidem*, p. 15-16).

5 “[...] thousands upon thousands of works of derivative fiction are devoted to Holmes. We are told a finite amount of data by Watson, what we are told is fascinating, and thus we desire to know ever more” (Faye, 2012, p. 5).

fãs e admiradores estejam sempre à procura de diferentes alternativas para preenchê-la.

Um trabalho, dentre os diversos adaptados das obras de Conan Doyle, que tem conquistado milhares de fãs e arrancado elogios dos críticos em geral é a série *Sherlock* da BBC. Ela se caracteriza por introduzir os famosos residentes do endereço *Baker Street 221B* na Londres do século XXI. Com os atores Benedict Cumberbatch no papel do detetive e Martin Freeman no de Dr. Watson, a série atualmente possui quatro temporadas, cada uma com três episódios de noventa minutos, e um especial ambientado na Londres vitoriana, também de noventa minutos. A primeira temporada foi ao ar no ano de 2010, a segunda em 2012, a terceira em 2014, a quarta em 2017 e o especial em 2016. Steven Moffat e Mark Gatiss, criadores da série, planejam uma quinta temporada, porém não tão cedo. De acordo com dados do IMDb,<sup>6</sup> *Sherlock* já recebeu diversas nomeações importantes, entre elas, uma para o Globo de Ouro, e também ganhou múltiplos prêmios, incluindo nove Emmys e três BAFTAs. Além disso, o Sherlock de Benedict Cumberbatch foi eleito como personagem mais popular da BBC por audiências internacionais.<sup>7</sup> Então, podemos dizer que o famoso detetive consultor realmente ainda é muito amado e reverenciado por admiradores do mundo todo.

Porém, ao afirmarmos que o *show* de TV é uma adaptação, faz-se necessário definir esse conceito. Linda Hutcheon o define como uma “[...] repetição, mas repetição sem replicação”<sup>8</sup> (Hutcheon, 2006, p. 7, tradução nossa) e explica que o processo de adaptação pode ser definido com três perspectivas diferentes, porém inter-relacionadas. A primeira delas é a adaptação vista como uma “entidade formal ou produto”,<sup>9</sup> o que significa que ela é uma transposição de uma obra já existente e isso pode envolver “[...] uma mudança de meio (um poema para um filme), ou de gênero (épico para romance), ou uma mudança de plano e conseqüentemente

---

6 Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1475582/awards>. Acesso em: ago. 2021.

7 Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/worldwide/2017/favourite-bbc-character-sherlock>. Acesso em: ago. 2021.

8 “[...] repetition, but repetition without replication [...]” (Hutcheon, 2006, p. 7).

9 “*formal entity or product*” (*Ibidem*).

de contexto [...]”<sup>10</sup> (Hutcheon, 2006, p. 7-8, tradução nossa). Na segunda perspectiva, a adaptação pode ser vista como um “processo de criação”,<sup>11</sup> e isso inclui tanto a reinterpretação quanto a recriação, o que podemos chamar também de apropriação e aproveitamento (*salvaging*). Já pelo seu “processo de recepção”,<sup>12</sup> a adaptação pode ser considerada uma forma de intertextualidade, onde a experienciamos como palimpsestos que ecoam a memória que temos de outras obras. Em outras palavras, a adaptação é “[...] uma derivação que não é derivada — um trabalho que é segundo sem ser secundário. É o seu próprio palimpsesto”<sup>13</sup> (Hutcheon, 2006, p. 8-9, tradução nossa).

As aventuras de Sherlock Holmes originalmente se passam na Londres vitoriana que, como o próprio nome diz, foi o período do reinado da Rainha Vitória. Nessa época, o desenvolvimento industrial e o aumento populacional estavam literalmente a todo vapor. Esse crescimento acelerado da cidade gerou uma série de avanços e construções, mas também trouxe precárias condições de vida:

[...] brotaram terminais ferroviários, museus, prédios públicos, parques, faculdades, hotéis de luxo, lojas e igrejas, bem como fileiras e mais fileiras de casas casadas e, com elas, uma balbúrdia de doença e pobreza. O ar, a água e a terra ficaram imundos com a fuligem do carvão betuminoso queimado para aquecimento, a que se juntavam os dejetos dos homens e dos cavalos que puxavam seus veículos. Inevitavelmente, o inchaço desorganizado de Londres gerou também crime [...] (Klinger, 2005, p. 19).

Esse era o ambiente em que Sherlock Holmes e Dr. Watson viviam e resolviam os diversos casos que lhes eram apresentados. Conan Doyle não ignora esse fato, o que é possível notar nesta passagem do conto “O caso dos planos do Bruce-Partington”, quando Watson descreve o nevoeiro

---

10 “[...] a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context [...]” (*Ibidem*, p. 7-8).

11 “*process of creation*” (*Ibidem*).

12 “*process of reception*” (*Ibidem*).

13 “[...] a derivation that is not derivate – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (*Ibidem*, p. 8-9).

causado pela poluição do ar, tipicamente conhecido como *London fog*: “na terceira semana de novembro de 1895, Londres foi envolvida por um nevoeiro denso e escuro. De segunda a quinta-feira eu duvidei se seria possível, de nossa janela na Baker Street, ver a fachada das casas em frente [...]” (Doyle, 2016, p. 79).

Já em *Sherlock*, os dois personagens são introduzidos em uma Londres moderna e utilizam todos os tipos de tecnologia na resolução dos casos, como o uso do GPS, de celulares, computadores e da internet. Essa mudança de cenário também permite que Sherlock tenha a oportunidade de realizar seus experimentos químicos de maneira mais acessível e precisa, já que a ciência evoluiu satisfatoriamente com o passar do tempo, tanto com novas descobertas quanto com equipamentos de ponta. Como todo bom sujeito do século XXI, os personagens têm a oportunidade de se comunicar instantaneamente por meio de redes sociais e de mensagens de texto, diferentemente da obra original, em que eles dependem de cartas e de telegramas. Dr. Watson também documenta e publica os relatos dos casos em seu *blog* — *The Personal Blog of Dr. John H. Watson*.

Como dito anteriormente, Hutcheon acredita que uma adaptação é uma repetição sem replicação e isso significa que mudanças são inevitáveis durante o processo de transposição de uma mídia para outra. O mesmo se aplica quando tratamos de uma mudança de contexto, já que cada época possui suas próprias características e ideologias, haja vista o uso da internet pelos personagens televisivos. Dessa forma, “[...] uma adaptação, assim como o trabalho que ela adapta, está sempre emoldurada em um contexto — um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura; ela não existe em um vácuo [...]”<sup>14</sup> (Hutcheon, 2006, p. 142, tradução nossa).

Robert Stam ainda afirma que “[...] às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos [...]” (2006, p. 25). Podemos exemplificar isso com o fato de que, na obra original (a qual consideramos com *status* canônico), Dr. Watson serviu como médico do Exército britânico durante a

---

14 “[...] an adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum [...]” (Hutcheon, 2006, p. 142).

Segunda Guerra Anglo-Afegã (1878-1880) e, na série, durante a Guerra do Afeganistão que se iniciou em 2001 e que perdura até hoje. Outro exemplo é a relação de Sherlock com substâncias ilícitas. De acordo com Ruston, durante o século XIX, muitas drogas eram usadas livremente com fins medicinais e também por prazer. Ela acrescenta que “[...] o conceito de vício não era compreendido nessa época [...]”<sup>15</sup> (2014, tradução nossa). Dessa forma, nas obras originais, frequentemente nos deparamos com Sherlock envolvido com drogas pesadas, como no trecho de “O signo dos quatro” a seguir:

Sherlock Holmes pegou o frasco de cocaína no consolo da lareira e tirou a seringa de injeções hipodérmicas do estojo de marroquim. Com os dedos longos, brancos e nervosos, ajustou a agulha delicada e arregaçou a manga esquerda da camisa. Ficou pensativo por algum tempo, olhando para as marcas e cicatrizes no antebraço, causadas pelas contínuas picadas. Finalmente, introduziu a ponta fina, apertou o êmbolo e recostou-se na poltrona com um suspiro prolongado de satisfação (Doyle, 2016, p. 137).

Vale lembrar que Watson não era um grande apoiador desses hábitos. Por sua vez, na série da BBC, Sherlock utiliza adesivos de nicotina, o que, em tempos politicamente corretos e de campanhas mundiais antidrogas, é justificável.

Julie Sanders acredita na inter-relação entre a apropriação e a adaptação, mas ela ainda afirma que a primeira “[...] frequentemente resulta em uma jornada mais decisiva para longe do texto fonte em direção a um novo produto e domínio cultural [...]”<sup>16</sup> (2016, p. 35, tradução nossa). A série *Sherlock* pode também ser definida, então, como um processo de apropriação, porque os criadores levaram as narrativas de Conan Doyle para uma nova concepção ao adicionar novos elementos e introduzi-las nos tempos atuais. Isso inevitavelmente promove mudanças significativas. Em uma

---

15 “[...] the concept of addiction was not understood at this time [...]” (Ruston, 2014).

16 “[...] frequently effects a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain [...]” (Sanders, 2016, p. 35).

entrevista para o *site Den of Geek*<sup>17</sup>, Steven Moffat e Mark Gatiss criticaram algumas adaptações de Sherlock Holmes por serem lentas e quererem seguir demais as obras originais. Quando questionados sobre suas intenções acerca do conceito de *Sherlock*, eles responderam que queriam uma combinação de reverência e irreverência ao cânone. Para eles, esse é o espírito da série (Gatiss; Moffat, 2010).

Podemos dizer que, quando o roteirista se depara com um texto a ser adaptado, ele irá trabalhá-lo de acordo com suas experiências, leituras, visão de mundo, contexto em que vive e também levará em conta a própria mídia em que irá adaptar e o que pode, ou não, funcionar nela; ou seja, irá colocar sua interpretação naquele novo produto. Jenkins afirma que as

[...] adaptações podem ser altamente literais ou profundamente transformativas. Qualquer adaptação representa uma interpretação do trabalho em questão e não simplesmente uma reprodução, portanto todas as adaptações, até certo ponto, acrescentam novos significados a uma história (Jenkins, 2011, tradução nossa).<sup>18</sup>

André Bazin ainda diz que “[...] a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (1991, p. 96). Percebe-se que *Sherlock* não é uma típica adaptação que se preocupa em seguir a mesma direção das narrativas originais. Pelo contrário, os criadores se apropriam dos textos fonte e colocam os elementos base dentro de um novo conceito. É como se tivéssemos uma resposta para a pergunta: “E se o universo de Sherlock Holmes tivesse sido criado nos tempos atuais?”. Steven Moffat continua, na mesma entrevista, dizendo que “[...] algumas dessas histórias são muito inteligentes e cheias de grandes momentos. Nós pegamos algumas das grandes ideias da história e mudamos os detalhes superficiais e ainda continua a mesma coisa”<sup>19</sup> (Gatiss; Moffat, 2010, tradução nossa).

---

17 Disponível em: <http://www.denofgeek.com/tv/sherlock/20536/steven-moffat-and-mark-gatiss-interview-sherlock>. Acesso em: ago. 2021.

18 “Adaptations may be highly literal or deeply transformative. Any adaptation represents an interpretation of the work in question and not simply a reproduction, so all adaptations to some degree add to the range of meanings attached to a story” (Jenkins, 2011).

19 “[...] some of those stories are awfully clever, and are full of great moments. We’ve nicked some of the great ideas from the story and changed the superficial details, yet it’s still the same

Considerando essa perspectiva, as asserções de Julia Kristeva contemplam esse viés, pois ela afirma que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]” (2005, p. 68). Isso significa que o produto final sempre terá uma relação de intertextualidade com o texto anterior e, consequentemente, com textos posteriores, ou seja, é uma teia infindável de informações. Hutcheon declara que se nós conhecemos o texto que está sendo adaptado, frequentemente sentimos sua influência no texto que estamos vivenciando diretamente, e acrescenta que, “quando chamamos um trabalho de uma adaptação, nós abertamente anunciamos sua relação explícita com outro trabalho ou trabalhos [...]”<sup>20</sup> (Hutcheon, 2016, p. 6, tradução nossa). Ela ainda esclarece que parte do prazer da experiência com uma adaptação está no reconhecimento e na lembrança (Hutcheon, 2016, p. 4). Isso significa que é prazeroso para o espectador vasculhar sua memória e identificar os intertextos que apontam a ligação entre as obras.

Seguindo nossa análise, o terceiro episódio da primeira temporada de *Sherlock*, intitulado de “O grande jogo”, apesar de ter um *plot* aparentemente diferente das narrativas de Conan Doyle, caracteriza-se por ter uma série de referências e ligações com o cânone. Nele, Sherlock é recrutado por seu irmão Mycroft para investigar a misteriosa morte de um funcionário do governo — Andrew West — que foi encontrado sem vida perto dos trilhos do metrô. Percebe-se aqui uma ligação clara com o conto “O caso dos planos do Bruce-Partington”, no qual acontece exatamente a mesma coisa. No conto, o funcionário é encontrado com os planos do submarino Bruce-Partington em seu bolso, considerados documentos importantes e, de acordo com Mycroft, o “[...] segredo de Estado guardado com mais cuidado [...]” (Doyle, 2016, p. 84). Já na série, eles são uma cópia guardada em um *flashdrive* de um novo míssil de defesa chamado Programa Bruce-Partington. Porém, o *flashdrive* está perdido e Mycroft o quer de volta, porque, assim como no cânone, são documentos confidenciais e de segurança nacional.

---

thing” (Gatiss; Moffat, 2010).

20 “[...] When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works [...]” (Hutcheon, 2016, p. 6).

Percebemos a influência de “O tratado naval” acerca do desaparecimento do *flashdrive*. No conto, Percy Phelps, um funcionário do Ministério das Relações Exteriores, fica encarregado de copiar o tratado secreto entre a Inglaterra e a Itália. Porém, os documentos acabam sendo roubados e permanecem desaparecidos por um tempo. Posteriormente, Sherlock descobre que Joseph Harrison, irmão da noiva de Phelps, foi o responsável pelo roubo. Ele agiu de tal maneira porque estava praticamente falido. Encontramos uma narrativa semelhante na série, onde o irmão da noiva de West, de mesmo nome que o personagem do conto, foi o responsável pelo desaparecimento do *flashdrive*. Porém, diferentemente do conto — em que Phelps permanece vivo —, Harrison acaba tirando a vida de West e justifica suas ações por conta de dívidas. West foi morto primeiro; em seguida, seu corpo foi colocado na parte de cima de um trem; e, logo depois, caiu por conta dos desvios dos trilhos. Isso nos leva novamente para “O caso dos planos do Bruce-Partington”, em que a morte do funcionário acontece de maneira semelhante.

O *plot* do episódio também gira em torno dos *puzzles* que um criminoso anônimo coloca no caminho de Sherlock. Eles envolvem casos que ele deve resolver dentro de um determinado tempo, e o que indica o limite de cada um são vítimas com vestes cheias de explosivos. Aparentemente não há nenhuma conexão entre eles, o que desafia ainda mais suas habilidades. Sherlock soluciona todos os *puzzles* e posteriormente descobre que Moriarty é quem está por trás de tudo. Percebemos aqui uma conexão com o conto “O problema final”, em que Sherlock decide enfrentar o professor Moriarty, um dos criminosos mais perigosos de Londres e, como o próprio Holmes o descreve, “ele é o Napoleão do crime [...]” (Doyle, 2016, p. 213).

No conto, Sherlock finalmente descobre a organização criminosa de Moriarty e sua relação com diversos crimes não solucionados. Ele explica para Watson que eles trabalham para “[...] obstruir a ação da Justiça e proteger o malfeitor [...]”, o que significa que “[...] se há um crime a cometer, um documento a roubar, uma casa a ser invadida, um homem a ser liquidado — a informação é transmitida ao professor e o negócio, organizado e executado [...]” (Doyle, 2016, p. 213). O que mais fascina Sherlock é que nunca há provas nem suspeitas da relação ao professor com nenhum desses

crimes; ele “[...] fica imóvel como uma aranha no centro da teia, mas a teia tem milhares de ramificações, das quais ele conhece cada tremor. Ele mesmo pouco faz. Apenas planeja [...]” (Doyle, 2016, p. 213). É exatamente o que acontece em “O grande jogo”, em que todos os casos que correspondem aos enigmas possuem relação com Moriarty, porém não há evidências de seu envolvimento com nenhum deles. Em um deles, por exemplo, ele fez parecer que uma explosão em um bloco inteiro de apartamentos aconteceu por conta de um vazamento de gás. Moriarty também foi a mente por trás dos casos dos episódios anteriores na primeira temporada. Sherlock toma conhecimento de seu nome no final de “Um estudo em rosa”, quando ele pressiona o taxista a falar o nome de seu “patrocinador”. Isso significa que não foi uma grande surpresa quando ele descobriu que o autor das charadas foi o próprio Moriarty.

“O grande jogo” também explora o primeiro encontro entre Sherlock e seu arqui-inimigo em “O problema final”. Na obra original, os dois se encontram pela primeira vez na casa do próprio Holmes. Ele recebe a repentina visita porque o professor está incomodado e aparentemente irritado com a insistência do detetive em persegui-lo. Moriarty diz que “[...] a situação está ficando insuportável [...]” e que Sherlock “[...] precisa recuar [...]” ou ele será “[...] obrigado a tomar uma medida extrema [...]” (Doyle, 2016, p. 215). Na série, o primeiro encontro entre os dois acontece em um local diferente, porém com o mesmo teor do conto, onde Sherlock é ameaçado a sair do caminho de Moriarty ou ele será morto brutalmente. Em “O problema final”, a postura do professor permanece a mesma durante todo o encontro e podemos notar certa classe em seus modos e palavras. No entanto, na série, o arqui-inimigo de Sherlock apresenta uma certa ferocidade adicionada às qualidades do personagem criado por Conan Doyle. Durante uma entrevista para o programa *BBC Breakfast*, Steven Moffat diz que “eles sabiam o que queriam fazer com Moriarty desde o princípio. Moriarty normalmente é um vilão um tanto sombrio e elegante, então pensamos em

alguém genuinamente assustador. Alguém que é um absoluto psicopata”<sup>21</sup> (Moffat, 2010 *apud* Frost, 2010, tradução nossa).

O episódio também faz referência a uma série de outras histórias do famoso detetive, como quando ele ignora o fato de que a Terra gira em torno do Sol e se justifica comparando seu cérebro com um HD onde ele só armazena informações importantes e relevantes. O mesmo acontece em “Um estudo em vermelho”, em que ele compara o cérebro humano com um “sótão vazio” e diz que

[...] o trabalhador especializado é extremamente cauteloso em relação às coisas que coloca em seu cérebro-sótão. Depositará lá apenas as ferramentas que poderão ajudá-lo a realizar o seu trabalho, mas, destas, ele terá um vasto sortimento e todas arrumadas na mais perfeita ordem [...] (Doyle, 2016, p. 21).

Nas histórias originais, Sherlock frequentemente utiliza sua patrulha de detetives, formada por garotos de rua, na resolução de seus casos. Em “O grande jogo”, encontramos uma referência a isso quando Holmes recorre a moradores de rua, que ele chama de rede dos sem-teto, para saber do paradeiro do Golem.

Para Sanders, as apropriações revelam uma relação mais complexa com seus intertextos e, portanto, é necessário ler nas entrelinhas. Ela explica que essa relação “[...] pode parecer mais de lado ou desviada, mais ao longo do espectro da distância do que uma transposição genérica direta [...]”<sup>22</sup> (2016, p. 35-36, tradução nossa). Além disso, ela diz que uma apropriação ainda pode ser considerada uma adaptação, porém em outro modo ou chave porque há uma reformulação ou reescrita do intertexto (Sanders, 2016, p. 37-38). Isso não quer dizer que a falta de conhecimento do texto fonte possa interferir negativamente na experiência com a outra mídia. Contudo, ela pode ser mais profunda e rica para aqueles que possuem uma

---

21 “We knew what we wanted to do with Moriarty from the very beginning. Moriarty is usually a rather dull, rather posh villain so we thought someone who was genuinely properly frightening. Someone who’s an absolute psycho” (Moffat, 2010 *apud* Frost, 2010).

22 “[it] [...] can seem more sideways or deflected, further along the spectrum of distance than a straightforward generic transposition [...]” (Sanders, 2016, p. 35-36).

ciência dos intertextos que ressoam no produto final (Sanders, 2016, p. 37). “O grande jogo”, assim como os outros episódios da série, apresenta uma premissa diferente e ao mesmo tempo ecoa ligações com as obras de Conan Doyle, o que torna a experiência ainda mais fascinante para um bom conhecedor do cânone.

De acordo com as palavras anteriores de Hutcheon, o processo de adaptação envolve a transposição de um meio para outro. No caso de *Sherlock*, há uma mudança do meio literário para o televisivo. É sabido que a televisão tem inovado a cada dia para acompanhar as transformações causadas pelo advento da internet e há aqueles que dizem que, em um futuro próximo, a primeira será substituída pela segunda. Porém, Henry Jenkins, em seu livro *Convergence Culture*, explica que “[...] se o paradigma da revolução digital presumiu que as novas mídias iriam substituir as velhas, o emergente paradigma da convergência supõe que velhas e novas mídias irão interagir de maneiras ainda mais complexas [...]”<sup>23</sup> (Jenkins, 2006, p. 6, tradução nossa). Dessa forma, na realidade, estamos caminhando para um cruzamento entre as mídias, e isso significa que o que realmente está mudando é a forma como elas estão se “adaptando” umas às outras e trabalhando de maneira cooperativa.

A série *Sherlock* caracteriza-se justamente por expandir para além de outras mídias, e isto é o que Jenkins chama de narrativa transmídia. Ele explica que

[...] uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas, com cada novo texto dando uma contribuição característica e valiosa para o todo. Na forma ideal de uma narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor — para que uma história possa ser introduzida em um filme, expandida através da televisão, romances e quadrinhos; seu mundo pode ser explorado através de jogos ou experimentado

---

23 “[...] If the digital revolution paradigm presumed that new media would displace old media, the emerging convergence paradigm assumes that old and new media will interact in ever more complex ways [...]” (Jenkins, 2006, p. 6).

como uma atração de um parque de diversões [...]”<sup>24</sup> (Jenkins, 2006, p. 95-96, tradução nossa).

Jenkins ainda enfatiza a questão da independência de cada produto, ou seja, você não obrigatoriamente precisa da experiência com o filme ou a série para desfrutar do jogo, por exemplo (2006, p. 96). Carlos Alberto Scolari também afirma que “[...] a história que o quadrinho conta não é a mesma que é contada na televisão ou no cinema; as diferentes mídias e linguagens participam e contribuem para a construção do mundo da narrativa transmídia [...]”<sup>25</sup> (2009, p. 587, tradução nossa). Cada mídia contribui da sua maneira para a construção e o enriquecimento daquele mundo e, como diz Jenkins, “[...] a narrativa transmídia é a arte da criação de universos [...]”<sup>26</sup> (Jenkins, 2006, p. 21, tradução nossa).

Em *Sherlock*, os personagens são usuários ativos de redes sociais e *blogs*. O próprio Sherlock utiliza *sites* de busca para obter informações rápidas para resolver seus casos e, além disso, ele frequentemente aparece trocando mensagens de texto em muitas cenas. O que torna a experiência com a série ainda mais interessante e real é o fato de que podemos ter acesso concreto aos *blogs* e perfis dos personagens. Além disso, ainda há um jogo para *smartphones* e *tablets* especialmente sobre a série.

Jenkins (2011) fala na diferença entre adaptação e extensão e explica que a primeira é apenas a mesma história recontada de uma mídia para outra e a segunda adiciona algo a uma história. Ele continua, explicando que seu objetivo ao abordar essa distinção é o de “compreensão aditiva”<sup>27</sup> “[...] um termo emprestado do designer de games Neil Young, para se referir

---

24

[...] a transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best—so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction [...] (*Ibidem*, p. 95-96).

25 “[...] the story that the comics tell is not the same as that told on television or in cinema; the different media and languages participate and contribute to the construction of the transmedia narrative world [...]” (Scolari, 2009, p. 587 tradução nossa).

26 “[...] transmedia storytelling is the art of world making” (Jenkins, 2006, p. 21).

27 “*additive comprehension*” (*Idem*, 2011).

ao grau que cada novo texto adiciona ao nosso entendimento da história como um todo [...]”<sup>28</sup> (Jenkins, 2011, tradução nossa). Isso significa que os conteúdos de *Sherlock* que vão para além de outras mídias constituem-se como suas extensões. Jenkins ainda acrescenta que a maioria dos conteúdos transmídia possui uma ou mais das seguintes características: “oferecem *backstory*; projetam o Mundo; nos oferecem as perspectivas de outros personagens na ação; aprofundam o engajamento do público”<sup>29</sup> (Jenkins, 2011, tradução nossa).

Nas histórias de Conan Doyle, Sherlock nomeia seus métodos como A Ciência da Dedução e da Análise, e esse é o nome que o detetive dá na série para seu *blog The Science of Deduction* (A Ciência da Dedução), o qual pode ser acessado no endereço [www.thescienceofdeduction.co.uk](http://www.thescienceofdeduction.co.uk). É nele, por exemplo, que o detetive posta a resolução dos enigmas no episódio “O grande jogo”. Uma das personagens desse mesmo episódio, Connie Prince, famosa apresentadora de televisão e uma dentre as vítimas do grande jogo de Moriarty, também possuía seu próprio *website*: <http://www.connieprince.co.uk/>.

John Watson escreve e publica todos os casos do famoso detetive nas obras originais, e o próprio Holmes chega a falar “[...] fico perdido sem meu Boswell [...]” (Doyle, 2016, p. 253) no conto “Um escândalo na Boêmia”. Já em *Sherlock*, ele documenta os casos em seu *The Personal Blog of Dr. John H. Watson*, [www.johnwatsonblog.co.uk](http://www.johnwatsonblog.co.uk), falado e mostrado na série com certa frequência. Um fato interessante é que há uma referência ao cânone quando Sherlock diz que estaria perdido sem seu *blogger*. Outra extensão do universo de *Sherlock* é *Molly Hooper’s Diary*, <http://www.mollyhooper.co.uk/>, espaço onde Molly (personagem não criada originalmente por Conan Doyle) posta seus desabaços e pensamentos íntimos, porém ele não é mencionado na série. Também há o perfil de Irene Adler no *Twitter*, cujo *user* é *@TheWhipHand*.

---

28 “[...] a term borrowed from game designer Neil Young, to refer to the degree that each new text adds to our understanding of the story as a whole [...]” (*Ibidem*).

29 “offers backstory; maps the World; offers us other character’s perspectives on the action; deepens audience engagement” (*Ibidem*).

*Sherlock: The Network* também é uma extensão da série. É um jogo para *Android* e *iOS* projetado especialmente para que os jogadores se tornem mais um dos membros da rede dos chamados sem-teto de Sherlock Holmes. O objetivo é basicamente o de recolher informações importantes que possam ajudar o detetive na resolução de seus casos, seguindo exatamente a ideia da série e das obras originais. O jogador tem acesso a um mapa virtual de Londres e pode se locomover por meio de táxi, metrô ou a pé para recolher diferentes pistas e ouvir testemunhas, por exemplo.

Além disso, a interface do jogo funciona de maneira que Watson, Sherlock e outros personagens se comuniquem diretamente com o jogador tanto “pessoalmente” quanto por meio de mensagens de texto e de voz, e isso torna a experiência ainda mais real. Também é possível explorar o famoso apartamento 221B para recolher pistas diversas. Há um total de dez casos disponíveis para serem solucionados no jogo, porém somente os dois primeiros são gratuitos.

Jenkins (2006) explica que uma boa franquia transmídia, para atrair diferentes públicos, deve oferecer o conteúdo em tons diferentes de acordo com cada mídia. As extensões citadas acima possuem informações inéditas que não havia possibilidade de mencionar com mais detalhes na narrativa televisiva e ainda proporcionam uma nova perspectiva acerca de personagens que não temos a oportunidade de conhecer mais profundamente, como no caso de Molly Hooper, por exemplo. Cada mídia oferece informações extras sobre o universo de *Sherlock* dentro de seus limites e características.

Um dos pontos que explicam por que a narrativa transmídia torna-se uma parte importante da série está no compromisso do público. Apesar de os episódios terem vantajosos noventa minutos de duração, *Sherlock* oferece somente três episódios por temporada e possui longos hiatos de mais ou menos dois anos entre uma e outra, o que pode ser algo ameaçador quando tratamos da sua relação com a audiência. Com isso, a série deve produzir conteúdos que, de certa forma, aliviem a espera por novas temporadas e façam com que o público esteja sempre explorando e discutindo as novas descobertas entre si. Jenkins esclarece que “[...] oferecer novos níveis de

conhecimento e experiência atualizam a franquia e sustentam a lealdade do consumidor [...]”<sup>30</sup> (Jenkins, 2006, p. 96, tradução nossa).

A narrativa transmídia inevitavelmente promove uma aproximação entre o público e o universo no qual ela se sustenta. Em seu *Convergence Culture*, Henry Jenkins ainda afirma que “[...] consumidores mais jovens tornaram-se caçadores e coletores de informações, tendo prazer em descobrir o histórico dos personagens e pontos da narrativa, fazendo conexões entre os diferentes textos dentro da mesma franquia [...]”<sup>31</sup> (Jenkins, 2006, p. 29, tradução nossa). Dessa maneira, ao expandir-se para a internet e para os *smartphones*, a série aumenta suas chances de atingir e promover uma aproximação com diferentes pessoas, principalmente o público jovem, já que estas são as esferas em que eles estão mais presentes hoje em dia.

Percebe-se que *Sherlock* se enquadra bem nas características básicas descritas por Henry Jenkins sobre a narrativa transmídia. Seu engajamento em manifestar-se em diferentes mídias é fruto da emergente cultura da convergência. O acesso livre e rápido a informações na internet está desenvolvendo uma necessidade natural nas pessoas de estarem bem informadas e curiosas sobre assuntos diversos. Algo que está se tornando cada vez mais comum é o fato de elas comentarem suas impressões nas redes enquanto assistem a sua série ou filme favorito, por exemplo. São questões como essas que motivam as diversas empresas, como no caso da BBC com *Sherlock*, a estarem inovando e levando conteúdo para plataformas diversas de maneira que haja a expansão das narrativas dos universos por elas criados.

*Sherlock*, assim como toda adaptação, mantém uma relação de intertextualidade com seus textos fonte, e isso significa que a mudança de contexto não anula o espírito das obras de Conan Doyle. Pelo contrário, a série é apenas um retrato do que seriam as histórias do famoso detetive se tivessem sido criadas nos dias atuais. A reformulação das narrativas para levá-las a uma nova direção e para dialogar com os discursos atuais torna a

---

30 “[...] offering new levels of insight and experience refreshes the franchise and sustains consumer loyalty [...]” (Jenkins, 2006, p. 96).

31 “[...] younger consumers have become informational hunters and gatherers, taking pleasure in tracking down character backgrounds and plot points and making connections between different texts within the same franchise [...]” (*Ibidem*, p. 29).

série, além de uma adaptação, uma apropriação. Portanto, apesar das mudanças significativas nos enredos dos episódios, é possível uma leitura de entrelinhas para extrair referências e ligações com os textos anteriores, e isso é um prato cheio para os aficionados por Sherlock Holmes.

Os personagens da série não dispensam uma troca de SMS nem uma olhada nos diferentes *blogs* e redes sociais. Além disso, Sherlock é um grande explorador de diferentes ferramentas na rede para ajudar na resolução de seus casos. Consequentemente, faz sentido que a série explore esses elementos e leve-os para além do meio televisivo, o que se traduz como uma boa maneira de acompanhar o emergente cruzamento entre as mídias, e isto se torna possível por meio da narrativa transmídia. Essa é uma forma de adicionar novas informações em sua narrativa e ampliar seu universo. Também é um meio de driblar o longo intervalo de espera entre uma temporada e outra e ainda promover uma aproximação com o público. A apropriação intermídia e transmídia, como vista aqui na série de TV, torna-se relevante, atual e, de certa maneira, presta uma homenagem à obra seminal, mantendo-a viva e aproximando-a, talvez, de novos leitores.

## Referências

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes: obra completa*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

FAYE, Lyndsay. Prologue: Why Sherlock? Narrator Investment in the BBC Series. In: STEIN, Louisa Ellen; BUSSE, Kristina. *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

FROST, Vicky. *Sherlock to return for second series, 2010*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2010/aug/10/sherlock-second-series-bbc>. Acesso em: 20 nov. 2017.

GATISS, Mark; MOFFAT, Steven. *Steven Moffat and Mark Gatiss interview: Sherlock*. Den of Geek, 21-07-2010. Disponível em: <http://www.denofgeek.com/tv/sherlock/20536/steven-moffat-and-mark-gatiss-interview-sherlock>. Acesso em: 9 nov. 2017.

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2006.
- JENKINS, Henry. *Transmedia 202: Further Reflections, 2011*. Disponível em: [http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html). Acesso em: 28 ago. 2017.
- KLINGER, Leslie S. O Mundo de Sherlock Holmes, 2003. In: DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RUSTON, Sharon. *Representations of drugs in 19th-century literature*. 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/representations-of-drugs-in-19th-century-literature>. Acesso em: 16 nov. 2017.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. 2. ed. New York: Routledge, 2016.
- SCOLARI, Carlos Alberto. Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication*, n.3, p. 586-606, 2009.
- SMITH, Edgar W. The Implicit Holmes, 1946. In: SHREFFLER, Philip A. (ed.). *Sherlock Holmes by Gas-lamp: Highlights from the First Four Decades of the Baker Street Journal*. New York: Fordham \*University Press, 1989.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Trad. não identificado. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, jul-dez 2006.

## 11. Contornos vitorianos: buscando a felicidade em James Joyce

Alisson Preto Souza<sup>1</sup>  
Fidelainy Sousa Silva<sup>2</sup>

Tendo em vista o tom de estagnação e desesperança que perpassa a obra *Dublinenses* (1914), de James Joyce, este trabalho propõe um descenramento dos estudos sobre a paralisia,<sup>3</sup> concentrando-se em uma investigação sobre o conceito de felicidade em dois contos: “Eveline” e “Após a corrida”. É indubitável que o questionamento da felicidade seja um dos contornos mais constantes da trajetória existencial durante a vida humana. Nas inúmeras publicações dos estudos joycianos, a obra *Dublinenses* é tratada como um “livro das sombras”. Parte-se do princípio de que a felicidade se encontra em lugar nenhum, colocando de lado a possibilidade de uma análise mais detalhada em relação ao movimento dos desejos dos personagens. Nesses trabalhos, desconsidera-se o fato de que uma das características dos contos de Joyce está no “final aberto” e, portanto, em outras possibilidades interpretativas. Essa escritura do destino dos personagens, em *Dublinenses*, instiga a produção de uma única interpretação baseada em uma “infelicidade absoluta” e uma “ausência de esperança” na obra, o que de fato não é necessariamente verdade.

Evidentemente, a sustentação desse imaginário resgata a ideia de que Joyce também não estaria feliz com a situação de seu país. Em relação a *Dublinenses*, Joyce faz questão de exibir o conformismo de Dublin com a mediocridade, desprovida de força intelectual autêntica e, portanto, esvaizada de sua identidade nacional. Essa ideia está traduzida na carta escrita

---

1 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS.

2 Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS.

3 O termo “paralisia” é usado neste capítulo no sentido proposto por James Joyce, em *Dublinenses*, a partir do conto “Duas irmãs” (Joyce, 2003).

por Joyce, em 1906, e enviada à Grant Richards, que veio posteriormente a publicar *Dublinenses*:

My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. [...] I have written it for the most part in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more deform, whatever he has seen or heard (Joyce in Fagnoli, 2006, p. 46).

Ao identificarmos que o temperamento joyciano ratifica a falta de pensamento intelectual e de posicionamento crítico, percebemos também a inconformidade de Joyce com os valores da sociedade irlandesa. Ao contrário do senso de “dever” e da presença do “duplo” ligados às expressões vitorianas, a literatura de Joyce não tem o objetivo de repetir o discurso moralista e determinista perpetuado pelo pensamento do século XIX. Afasta-se, nesse sentido, da noção bipolar entre “bem” e “mal” e aproxima-se da subjetividade, do experimentalismo e do paradoxo. Como esclarecem Thornley & Roberts, em *An Outline of English Literature* (1984), sobre as noções de mudanças que influenciam a produção dos autores do fim do século XIX:

The English novels of the nineteenth century were written at a time of great confidence in British society, culture and political organizations (affecting not only Britain, but the Empire overseas), and although novelists present groups of characters from different levels of society and explore different themes, there is a sense of confidence in the basic structures of society. The writers of the twentieth century could not share this confidence (Thornley; Roberts, 1984, p. 143).

No cenário europeu, desde a Era Vitoriana até o período modernista, a felicidade é identificada como uma das preocupações dos cidadãos do continente. Apesar do foco na luta de classes inglesa, a transição para uma busca do bem-estar do indivíduo já é um sintoma diagnosticável nas obras do autor inglês Charles Dickens.

No estudo desenvolvido por Viviane Cárdenas em *Dickens e a Era Vitoriana: ascensão da indústria, declínio do homem*, ao analisar a obra de Charles Dickens, a autora aponta que o outro lado da felicidade já aparece

identificado no período vitoriano. Para ela, Dickens atenta justamente a uma subversão de olhares, destacando o abismo social entre as classes. Esse condicionamento de separação dos indivíduos pela cultura econômica do período é o gatilho da produção tanto da diferença, quanto da melancolia na esfera humana.

Os operários, homens e mulheres, rapazes e moças, regressavam as suas casas. O velho Stephen parara na rua com aquela estranha sensação que tinha quando as máquinas paravam — a sensação de terem trabalhado e parado dentro da própria cabeça (Dickens, 1969, p. 5).

Ao tecer uma breve análise a obra de Dickens, Cárdenas aponta que alguns sujeitos são felizes em suas narrativas, enquanto outros não o são. Para a autora, ao contrário de outros autores, a preocupação de Dickens se estende à exploração do motivo da infelicidade nos sujeitos de “menos” na Era Vitoriana. A figuração dos infelizes miseráveis vai desde o trabalhador de *Tempos difíceis*; o prisioneiro, como aparece em *Great Expectations*; ou a criança em *Oliver Twist*. Sujeitos-vítimas das leis e do sistema de trabalho baseado na ética e moral da Inglaterra durante o período vitoriano (Cárdenas, 2005). Com o declínio do Império Britânico, entretanto, a felicidade dos indivíduos é condicionada a aspectos nacionais e transnacionais. Segundo Benedict Anderson, o conceito de nação ou “comunidade imaginada” é vital quando o texto é atravessado pelo contexto da emergência de nações (Anderson, 2008).

Em *Dublinenses*, por exemplo, a independência nacional da Irlanda é um tema abordado de forma transversal na subjetividade dos personagens. Nos contos, as discussões sobre as questões religiosas e educacionais estão implicadas no cotidiano e no discurso do irlandês. Contraditoriamente, as privações e os valores reproduzidos pelos personagens denotam um estado de dependência e fratura da identidade irlandesa, que constantemente remete à ansiedade e ao desprazer com as questões individuais e coletivas. De acordo com Anderson, os nacionalismos são tratados como “um fruto das rupturas do final do séc. XVIII — que gera a necessidade de uma “narrativa” de identidade” (Anderson, 2008, p. 279). Esse mesmo nacionalismo

é produtor de uma sociedade caracterizada pela insegurança, pelo risco e pela falta de confiança, configurando o sujeito moderno (Giddens, 2002b).

Como afirma o psicanalista Sigmund Freud (2011), não existe fórmula para a felicidade e muito menos uma definição simples para o conceito de infelicidade. É no ensaio em formato de diálogo sobre a felicidade humana que o economista Eduardo Gianetti realiza uma incursão sobre algumas preocupações da filosofia no século XVIII.

[...] o século XVIII deslocaria o ponteiro da confiança no progresso e no aumento da felicidade humana ao longo do tempo até o ponto mais extremo de que se tem notícia nos anais da história intelectual. [...] Na aurora do pensamento moderno, sob o efeito inebriante da tripla revolução (científica, industrial e francesa), a crença no progresso foi aos céus. A equação fundamental do iluminismo europeu pressupunha a existência de uma nova espécie de harmonia preestabelecida entre o progresso da civilização e o aumento da felicidade (Giannetti, 2002, p. 22).

O sociólogo Anthony Giddens no ensaio “Os contornos da modernidade” demonstra que a crise na narrativa identitária nada mais é do que uma oportunidade para um processo de redirecionamento da narração da própria identidade, um processo que define por “autoidentidade”. A compreensão da felicidade está, sobretudo, articulada aos discursos interpelados pela configuração da cultura moderna. O indivíduo, portanto, é moldado por abstrações como a incerteza e a insegurança. Segundo Giddens,

Pode-se aceitar que o advento da modernidade traz mudanças importantes no ambiente social externo do indivíduo, afetando o casamento e a família assim como outras instituições; mas as pessoas continuam a viver suas vidas como sempre fizeram, enfrentando da melhor maneira que podem as transformações sociais a sua volta. Ou não? Pois as circunstâncias sociais não são separadas da vida pessoal, nem são apenas pano de fundo para ela. Ao enfrentar problemas pessoais, os indivíduos ativamente ajudam a reconstruir o universo da atividade social à sua volta (Giddens, 2002b, p. 19).

Nesse sentido, apesar de a cultura influenciar o sujeito e sua narrativa, somente ele é quem pode alterar o que integra sua história ou deixa de integrá-la, e, assim, caminhar em direção ao conforto, à satisfação de si

e aos afetos positivos. Esse processo de construção de subjetividade, nessa perspectiva, é considerado um processo de intervenção e transformação ativa. Tendo em vista algumas noções da Filosofia e da Psicanálise, os personagens Eveline e Jimmy Doyle foram analisados nos respectivos contos “Eveline” e “Após a corrida”.

### **Filosofia, Psicologia e História: a busca da felicidade de Jimmy e Eveline**

É a partir do berço da civilização ocidental que nasciam o diálogo e a definição do que se entendia por ser feliz. Na Filosofia, como nos mostra o livro *The Histories*, de Heródoto, esse termo teve seu surgimento entre os pensadores gregos Croesus e Solon<sup>4</sup> em um diálogo sobre a condição da felicidade (eudaimonia) e a compreensão do “ser feliz”. Enquanto Croesus argumentava que a obtenção de felicidade é proporcional à quantidade de riquezas, Solon acreditava que a avaliação do indivíduo como “feliz” aconteceria somente após a sua vida (Herodotus, 2013). Solon, em meio à sua argumentação com Croesus, posiciona-se da seguinte forma:

Croesus, I see that thou art wonderfully rich, and art the lord of many nations; but with respect to that whereon thou questionest me, I have no answer to give, until I hear that thou hast closed thy life happily. For assuredly he who possesses great store of riches is no nearer happiness than he who has what suffices for his daily needs, unless it so hap that luck attend upon him, and so he continue in the enjoyment of all his good things to the end of life. For many of the wealthiest men have been

---

4

Croesus, son of Alyattes, by birth a Lydian, was lord of all the nations to the west of the river Halys. So far as our knowledge goes, he was the first of the barbarians who had dealings with the Greeks, forcing some of them to become his tributaries, and entering into alliance with others. He conquered the Aeolians, Ionians, and Dorians of Asia, and made a treaty with the Lacedaemonians. Solon was a sage, thinker and a traveler. [...] When all these conquests had been added to the Lydian empire, and the prosperity of Sardis was now at its height, there came thither, one after another, all the sages of Greece living at the time, and among them Solon, the Athenian. He was on his travels, having left Athens to be absent ten years, under the pretence of wishing to see the world, but really to avoid being forced to repeal any of the laws which, at the request of the Athenians, he had made for them (Herodotus, 2013, p. 5).

unfavoured of fortune, and many whose means were moderate have had excellent luck. Men of the former class excel those of the latter but in two respects; these last excel the former in many. The wealthy man is better able to content his desires, and to bear up against a sudden buffet of calamity. The other has less ability to withstand these evils (from which, however, his good luck keeps him clear), but he enjoys all these following blessings: he is whole of limb, a stranger to disease, free from misfortune, happy in his children, and comely to look upon. If, in addition to all this, he ends his life well, he is of a truth the man of whom thou art in search, the man who may rightly be termed happy (Herodotus, 2013, p. 13-14).

O conto “Após a corrida” é protagonizado por Jimmy Doyle, e o núcleo dos acontecimentos gira em torno de seus três amigos, curtindo a vida e usufruindo dos recursos que eram percebidos como objetos de desejo em seu tempo.

Apesar da dificuldade com o dinheiro, Jimmy foi enviado a Cambridge pelo seu pai para conhecer a vida, e foi lá que conheceu Segouín. No entanto, a escola não era apenas um lugar para qualificação de seus saberes, mas tinha a utilidade de possibilitar que Jimmy conhecesse pessoas ricas para se relacionar. Cambridge era considerada um dos centros de prestígio do estrato de classe alta da sociedade. Dentro da narrativa, o movimento do prazer que incita o jovem a envolver-se com Ségouin começa pela aproximação da ideia de uma “alta cultura”.

Eram conhecidos, mas Jimmy sentia muito prazer convivendo com quem viajara tanto pelo mundo e tinha a reputação de ser dono de um dos maiores hotéis da França. Com tal pessoa — concordava o pai — valia a pena ter amizade, mesmo se ela não fosse a agradável companhia que era (Joyce, 2003, p. 42).

Ao pensarmos a perspectiva da subjetividade e da autonomia elaborada por Giddens, a reação e a atitude dos personagens nesse conto operam para denunciar um padrão moral aceito no contexto histórico. O envio de filhos para uma escola de prestígio para construir uma rede de contatos baseada nos tipos de pessoas com quem ele conviverá é uma contingência moralmente não condenável para época. O que Joyce faz é questionar essa

adoração, as formas de progresso e os meios não convencionais para obtenção do acúmulo de capital.

Grosso modo, a espinha dorsal das preocupações sobre a cultura nasce através da compreensão do conceito de “alta cultura”, cujo entendimento passa, ao longo da história, pela dicotomia entre o erudito e o popular. Em relação a essa metamorfose conceitual, Costa, Silveira e Sommer apontam que,

Cultura deixa, gradativamente, de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões. Em sua flexão plural — culturas — e adjetivada, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido (Costa; Silveira; Sommer, 2003, p. 36).

Assim como Croesus, no conto “Após a corrida”, Jimmy Doyle é um jovem apresentado no percurso de conquista dos aspectos valorizados pela alta cultura: a música, o conhecimento, a fala aristocrática e o otimismo. Na narrativa, os objetos desejados por Jimmy estão projetados na exterioridade: na cultura (através da viagem por países que representem a alta cultura), na aquisição de uma oratória rebuscada e nos meios materiais (no domínio da tecnologia para utilidade e obtenção de prazer) (Freud, 2011). O personagem empreita uma busca pela obtenção dos prazeres, uma vez que acredita que esse é o método para o sucesso. Apesar disso, vale destacar que Doyle não é um personagem essencialmente ingênuo e sem consciência dos percalços de suas conquistas.

Dessa forma, a felicidade em Jimmy concorda também com as ideias de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em *Ética a Nicômaco* sobre o alcance da felicidade, uma vez que, para ele, o homem é feliz somente através do acúmulo de capital e recursos, uma boa saúde e a liberdade (Aristóteles, 2003, p. 43-44). No conto joyciano “Após a corrida”, a relação entre o acúmulo de capital e a representação da felicidade está expressa no seguinte trecho: “Jimmy respeitava a sagacidade do pai e, neste caso, fora ele quem sugerira o investimento: ganhar dinheiro no comércio de automóveis, dinheiro grosso. Além disso, Segouín ostentava o inconfundível dom da prosperidade” (Joyce, 2003, p. 43-44).

Na visão aprimorada das ideias socráticas a respeito da felicidade, Platão (427 a.C.-347 a.C.), ao contrário de Aristóteles, clamava que a felicidade estaria associada à alma, cujas funções seriam a virtuosidade e a justiça. A execução da virtude e da justiça serviria, nesse sentido, como instrumento para obtenção da felicidade. Na perspectiva aristotélica, embora as virtudes não sejam essenciais, elas são necessárias para obter a vida feliz. Seguindo a sua cartilha, ao longo do conto, Jimmy reconhece-se como “virtuoso”, uma vez que expressa condolências às características associadas ao homem pobre. Isso pode ser observado, por exemplo, na sua relação com Villona:

Villona também era interessante — um brilhante pianista, mas infelizmente muito pobre. [...] deve ter deixado seu pai muito satisfeito, mesmo comercialmente falando, por haver legado ao filho qualidades que, de um modo geral, não se encontram à venda. Por essa razão o velho demonstrava amabilidade com Villona e suas maneiras revelavam sincero respeito pelos talentos estrangeiros. Mas suas sutilezas passavam despercebidas pelo húngaro, que só se preocupava com o jantar (Joyce, 2003, p. 42; 44).

Pode-se dizer que a diversão e a excitação são o pano de fundo de toda história. Ainda no começo, os personagens são apresentados como divertidos amigos de Jimmy. Seus amigos são o francês Charles Ségouin, o canadense André Rivière (que são referidos como primos) e o húngaro Villona. A ideia de que Jimmy desfrutava de uma aventura experimental, captando a emoção daquele “momento passageiro”, preenche quase, senão todas, as atividades do rapaz. A diversão está representada na interação com os carros, na participação da dança, no fazer boêmio através das bebidas ou na emoção e excitação durante o jogo de cartas. “Villona tocou uma valsa para Farley e Rivière; Farley fazia o cavalheiro e Rivière a dama. Fizeram uma quadrilha, inventando figuras originais, Que divertido! Jimmy participou resolutamente: aquilo sim era viver!” (Joyce, 2003, p. 46).

Segundo Aristóteles, há dois pontos cruciais no percurso para a felicidade. O primeiro é que as virtudes não são suficientes para obter a vida feliz; o segundo estaria associado ao cuidado em relação ao excesso de diversão. Embora os divertimentos pareçam ser um fim em si mesmos, em

vez de benefícios, eles tendem a causar mais danos, sejam eles físicos ou morais. Conclusivamente, para o grego, a diversão não provê felicidade. Na narrativa de Jimmy, o divertimento se dá em excessos e, após uma quadri-lha e bebida, a noite acaba num jogo de cartas dentro de um iate americano.

Que emoção! Jimmy também estava emocionado: ia perder, é claro. Quanto havia apostado. [...] Sabia que pela manhã estaria arrependido mas, naquele instante, contentava-se com o descanso, com o negro estupor que iria descer sobre sua loucura. Com as têmporas latejando, apoiou seus cotovelos na mesa e descansou a cabeça entre as mãos (Joyce, 2003, p. 47).

Durante o jogo, Jimmy faz uma aposta. A quantia, entretanto, é tão alta que ele tem consciência de seu futuro arrependimento. Contudo, apesar da infelicidade da perda, a felicidade momentânea conecta-se ao conformismo de uma noite de sono, que nem ao menos terá, já que o dia também já havia acabado. Fato esse que sublinha a falta de pensamento crítico e importância com a sua própria experiência de vida. Devido a essa “falta” em relação às instruções de Aristóteles, Jimmy afasta-se mais do seu objetivo central, e, portanto, da obtenção de seu ideal de felicidade.

Por outro lado, o desejo pelo consumo de artefatos como o automóvel, na época, destaca a questão da valorização da máquina e a visão de que esse artefato daria suporte ao reconhecimento social. Todavia, ao decorrer do conto, algumas frases indicam que Jimmy parece estar em um estado fora do normal. “O quarto membro do grupo, entretanto, estava excitado demais para sentir-se verdadeiramente feliz” (Joyce, 2003, p. 42). A aproximação de Jimmy com esse objeto de desejo, dessa forma, cria uma sensação de “felicidade” e um prazer efêmero, que pode ser comparado quase a um “prazer avassalador de desejo” relacionado ao amor sexual ou ao gozo da beleza, como denota Freud:

A felicidade na vida é buscada sobretudo no gozo da beleza, onde quer que ele se mostre [...] paisagens, criações artísticas e científicas. Essa atitude estética para com o objetivo da vida não oferece muita proteção contra a ameaça de sofrer, mas compensa muitas coisas. A fruição da beleza tem uma qualidade sensorial particular, suavemente inebriante (Freud, 2011, p. 27).

Os usuários da cultura automobilística eram de fato privilegiados: homens, europeus e, em geral, de classe alta; envolvidos com a arte, os estudos eruditos, a linguagem, a música, os jogos e a bebida. A velocidade, a elegância, os carros e os aplausos interpelavam-no pelo discurso do progresso, da tecnologia de ponta e de uma experiência que providencia a sensação da vitalidade nas narrativas modernas. A aproximação desses objetos desejados da cultura é índice de uma forma de “pulso de vida”. Ao contrário do que a visão positivista da psicologia concebe, ambos os movimentos de aproximação do prazer ou evasão do desprazer, segundo Freud, não podem ser mensurados, pois dependem de fatores particulares e introjetados na psique de cada indivíduo.

Fatores os mais variados atuarão para influir em sua escolha. Depende de quanta satisfação real ele pode esperar do mundo exterior e de até que ponto é levado a fazer-se independente dele; e também, afinal, de quanta força ele se atribui para modificá-lo conforme seus desejos (Freud, 2011, p. 28).

Na emulação do desejo na relação entre o bebê e a mãe, o autor explica que, através do choro (apresentado como mecanismo de defesa) o bebê lactante busca eliminar o desprazer à medida que se separa do objeto de desejo: o peito materno. Para o autor, a felicidade, por sua vez, está ligada à natureza do homem e relacionada à satisfação do “eu” perante o objeto desejado, dentro da visão libidinosa. Nesse prisma, Jimmy é atraído pelo desejo a esses objetos exteriores, que, apesar de efêmeros, oferecem algum estado de prazer e satisfação ao indivíduo.

O discurso da tecnologia atrelada à narrativa de progresso, por outro lado, destaca uma relação de separação com a identidade de Jimmy. É o carro que invade os interiores da Irlanda, e, portanto, ao contrário de ser produto de uma narrativa irlandesa, é exterior a ela. Na obra, isso é reproduzido através do contraste da pobreza na descrição da Irlanda e do povo irlandês, caracterizando a relação do desejo de Jimmy pela falta.

No topo da colina de Inchicore, espectadores comprimam-se para ver os carros passarem de volta e, por aquela via de pobreza e inércia, o Continente exibia sua indústria e riqueza. [...] Que macio deslizava!

Com que elegância tinham percorrida as estradas do interior! A viagem tocara com dedo mágico o próprio pulso da vida e a máquina humana (Joyce, 2003, p. 41, 44).

Partindo das discussões de filósofos da antiguidade, o termo “felicidade” ganhou novos significados dentro de novos contextos. De tal forma que, por algum tempo, a felicidade tornou-se uma espécie de debate do que seria a meta ideal da vida humana. De acordo com Luciano Espósito Sewaybricker (2012), as palavras que expressam a evolução do conceito são “Eudamonia”, “happiness”, “bonheur”, “joie”, “glück”, “freude”, “beatitude”, “bem-estar”, “prazer” e “satisfação”.

A respeito da subjetividade, por exemplo, podemos sublinhar a concepção de felicidade freudiana, que diz que a felicidade “é algo inteiramente subjetivo” (Freud, 2011, p. 47) e que, fugindo às noções gregas aristotélicas, é um “estado” impossível de ser apreendido pelos meios objetivos. A noção freudiana de desprazer, por exemplo, dá suporte à argumentação de que Doyle não pode ser caracterizado como um sujeito essencialmente ingênuo. Afinal, são as linhas de desprazer de seu personagem no contexto do conto que alertam para o grau de consciência de si sobre a consequência de suas ações. Sem utilizar a via psicanalítica para análise da subjetividade de Eveline, por exemplo, é possível que a personagem fosse interpretada por uma perspectiva plana e sem dimensionalidade.

Após a leitura do último parágrafo do conto “Eveline”, é fácil julgá-la: ou por sua paralisia e inação, ou por considerar a melancolia como um produto razoável de sua árdua trajetória de vida. A perspectiva freudiana, nesse sentido, ajuda aqui a ponderar alguns argumentos e a problematizar a crítica das ações finais dos personagens.

A infelicidade e a melancolia são as primeiras características que decorrem da leitura de “Eveline”. Já no início da narrativa, a protagonista é descrita de forma nostálgica, contemplando a avenida em um estado de infelicidade: “Estava cansada” (Joyce, 2003, p. 35). Assim como os trabalhadores, os prisioneiros e as crianças em Dickens, Eveline se vê em um terrível cotidiano do qual não enxerga saída. Entretanto, após a descrição de uma vida sofrida por conta da rotina, do trabalho e da violência cometida

por seu pai, Eveline vê uma luz no fim do túnel: a chance de uma mudança de vida.

A evasão da dor e do desprazer de que fala Freud encontra-se na busca por uma nova oportunidade de vida. A ideia da felicidade em Eveline está na viagem ao Novo Mundo e na vivência de um “amor verdadeiro”.

Para aqueles que almejavam a vida — as crianças e mulheres —, não havia beleza nenhuma na guerra. Com a aproximação da insegurança pela presença da guerra e da destruição da ideia de “lar”, sentir-se em casa tornava-se cada vez mais distante. Ainda no fim do século XIX, a América é vista como um paraíso para imigrantes, um lugar para crescer e prosperar financeiramente. A representação de uma América próspera e feliz em *Dublinenses* aparece nas expectativas de Eveline. “Estava prestes a tentar uma existência nova com Frank. Ele era amável, humano, tinha um grande coração. Partiria à noite, de navio, para tornar-se sua esposa e com ele viver em Buenos Aires, onde um lar os aguardava” (Joyce, 2003, p. 37).

Na literatura, temos muitos exemplos dessa representação do imaginário europeu que perdurou até a metade do século XX. Um deles é a obra *América: ou Desaparecido* (2003), na qual Franz Kafka escreve a história de Karl Rossmann, que ingressa na América do Norte para obter a felicidade, com base na ideia do sonho americano. Na obra *Canaã* (1982), por exemplo, Graça Aranha retrata também essa busca pela nova vida nos personagens alemães. Contudo, embora tenham deixado a Alemanha, eles têm dificuldade em esquecer os traumas criados pela guerra e o pensamento darwinista da época.

Dessa forma, o fluxo de imigrantes para o Novo Mundo justificava-se tanto por essa imagem atrativa da terra das promessas, quanto por evidências da guerra e miséria de países europeus economicamente em decadência.

O segundo laço da personagem com a felicidade está no amor. Em termos instrutivos, na “técnica da arte de viver”, abordada por Freud na relação da satisfação do amar e ser amado, o “amar” é observado como um movimento caracterizado pela satisfação de aproximação do prazer, um método ou orientação do pulso de vida, do erótico e da fruição da beleza

em relação ao objeto desejado. Segundo os estudos desse processo interno postulados por ele,

Esta atitude psíquica é comum a todos nós; uma das formas de manifestação do amor, o amor sexual, por exemplo, nos proporcionou a mais forte experiência de uma sensação de prazer avassaladora, dando-nos assim um modelo para nossa busca de felicidade (Freud, 2011, p. 26).

Para Freud, a ideia de evasão do desprazer também está relacionada a uma busca de felicidade. O medo do qual foge também é o combustível de Eveline para a procura por uma nova forma de vida. O motivo da fuga está na memória que conserva sobre a morte de sua mãe. A vida de sua mãe é descrita pela dor e pela ausência de felicidade. De acordo com o narrador, “a pesarosa visão da vida da sua mãe feria-a na própria carne: uma existência de sacrifícios banais terminada em loucura” (Joyce, 2003, p. 39). Contudo, ao refletir sobre sua partida com Frank, Eveline levanta alguns argumentos que pesam em sua escolha: “[n]otara que o pai estava ficando velho; ela faria falta. Às vezes, ele sabia ser agradável. Havia pouco tempo, passara o dia na cama, doente e ele havia preparado torradas na lareira e lido uma história de fantasmas para distraí-la” (Joyce, 2003, p. 38).

Para somar aos argumentos que pesariam em sua estadia em Dublin, Eveline se lembra da promessa que havia feito antes da morte de sua mãe: “promessa de tomar conta da casa enquanto fosse necessário. Recordou-se da noite em que a mãe morrerá” (Joyce, 2003, p. 38). No momento de embarque no navio, “[e]m meio ao povo [...] [n]ão respondia a Frank. Sentia o Sangue fugir de seu rosto, em angustiada indecisão, pedia que Deus a orientasse, que lhe mostrasse o caminho” (Joyce, 2003, p. 39). Apesar de todos os conflitos e ponderações sobre sua árdua vida, o narrador expõe a inação de Eveline através de sua paralisia e estagnação no momento em que não realiza tomada de decisão alguma de seu destino, sem seguir Frank rumo à felicidade do amor; ou pedi-lo algum tempo a mais para decidir o seu curso; ou até expor as situações que pesariam na sua paralisia.

Joyce, sobretudo, não deixa vestígios se o momento da paralisia é, de fato, uma chance de transformação e autonomia em sua vida, descrevendo

apenas a interioridade da personagem: “[o]s mares do mundo envolviam seu coração. Frank arrastava-a para eles: ia naufragá-la” (Joyce, 2003, p. 39).

No conto, Eveline promete cuidar de sua família embora não aguente mais a realidade que vive, sublinhando que não quer ocupar o mesmo lugar da mãe. A crise percorrida por Eveline está relacionada à dificuldade de performar sua própria vida: ocupar o seu papel prometido pela mãe e resolver os afetos negativos depositados na vida da mulher irlandesa que age conforme dita a sociedade.

De acordo com as ideias socráticas, a compreensão da felicidade está postulada na satisfação dos desejos e também nas necessidades do corpo. Para o grego, a felicidade era o bem da alma atingido por meio de uma conduta virtuosa e justa. Ao pensar a felicidade e o pressuposto de justiça para obtenção da felicidade, embarcar no navio para Buenos Aires, deixando sua família nas mãos do improvável, não faria justiça às últimas palavras de sua mãe, e, portanto, por esse viés, ela não atingiria a felicidade.

Contudo, o narrador descreve que seu pai também proibira Eveline de se encontrar com Frank, por quem possui um desejo carnal: “— Conheço esses marinheiros — disse ele [o pai de Eveline]. Os dois homens tiveram uma discussão e depois disso viu-se obrigada a encontrá-lo às escondidas” (Joyce, 2003, p. 38). Partindo das ideias de Sócrates, ela tampouco obteria a felicidade sem exercer suas necessidades do corpo ou ter sua libido satisfeita.

Segundo Giddens, em oposição à morte biológica posiciona-se a “morte subjetiva”. E, como entender a morte uma vez que ela nunca foi experienciada? Freud coloca que não se pode compreendê-la, uma vez que ela é a transição do ser para o não ser (Giddens, 2002a). Apropriar-se do estilo de vida e da rotina de vida da mãe possui um sentido pesado que gera tanto frustração quanto ansiedade em Eveline. Essa atitude encerraria um pressuposto de que a vida de Eveline seria deixada para um “depois”, prorrogando, nesse sentido, o sonho e o prazer. Ficar em sua realidade de esforço e desprazer gera circunstâncias que a impedem de buscar o sonho e a mudança, aspectos que concernem o pulso da vida. Para Giddens,

Noções de destino podem ter um tom sombrio, mas sempre implicam que o curso dos eventos é de alguma maneira predeterminado. Nas circunstâncias da modernidade, noções tradicionais do destino podem ainda existir, mas são em sua maioria inconscientes com uma visão em que o risco se torna elemento fundamental, nesse sentido é bem precisa a caracterização da modernidade como faz Ulrich Beck como “sociedade de risco” (Giddens, 2002b, p. 33).

Na criança, por exemplo, uma das principais ansiedades é “o medo de não ser”. A ansiedade do não ser resgata o tema da “finitude” sobre a vida, como afirma Giddens. Por outro viés teórico, produz, através das pulsões conhecidas por Eros e Thanatus, respectivamente — pulsões de vida e morte, uma “vontade” pela vida, problematizando a ação final de Eveline no conto. Tal ansiedade, como quer Giddens, constitui uma crise no processo biográfico da autoidentidade, uma vez que a “reconstrução do passado anda junto com a trajetória provável da vida no futuro” (Joyce, 2003, p. 72).

### **Considerações finais**

Com base nas leituras sobre a filosofia e as teorias psicanalíticas de Freud sobre a subjetividade, pôde-se perceber a felicidade também para além do senso comum. Através da noção de prazer e do desprazer, entendeu-se de que forma a subjetividade dos personagens Eveline e Jimmy está representada e quais razões motivaram essa busca de felicidade.

No senso comum, a busca do sentido da felicidade é recorrente. Por vezes, associa-se ao bom humor e ao riso à felicidade, assim como se interpreta a seriedade ou a falta de expressão de sentimentos como ausência de felicidade. A verdade é que nenhum desses estados ou caracterizações aponta, necessariamente, para a felicidade. Essas imagens apenas servem de estímulos para uma busca do prazer.

Apesar da necessidade de se falar sobre a felicidade e o bem-estar — haja vista os índices de depressão, suicídio e os estudos da psicologia atual —, existe também certa resistência acerca das discussões sobre esse tema em Joyce. Curiosamente, surge desse argumento um paradoxo: não há sociedades em que a busca da felicidade inexista. Logo, é nessa hipótese

que embarcou o trabalho que aqui é investigado, cuja base contraria o pessimismo e as alegorias da paralisia de Dublin projetados por James Joyce.

A felicidade tanto para Eveline quanto para Jimmy está ligada a uma mudança de vida. Enquanto Eveline quer mudar o quadro de desafetos que possui através do amor e da aquisição de uma nova realidade de vida, Jimmy busca a mudança de vida através do bem-estar de outra classe social, adquirindo, dessa forma, bens materiais para usufruir da cultura. Para Eveline, usufruir de seu corpo e viver um grande amor são formas de obtenção de prazer. Do mesmo modo que, para Jimmy, a obtenção de prazer estaria relacionada à diversão pelo meio da cultura e obtenção de propriedades.

Devido ao teor metafísico, muitas vezes pensar a felicidade é colocado em descaso. Afinal, para a concepção do sistema de trabalho, “o tempo é dinheiro”, não? Quando na verdade, como afirma Arthur Schopenhauer, “A nossa felicidade depende mais do que temos nas nossas cabeças, do que nos nossos bolsos”, e, devido ao desprivilégio do pensar o “ser” em detrimento do “ter”, não há discernimento em Jimmy, por exemplo, para o “estar feliz” ou simplesmente a compreensão da felicidade.

É claro que, no conto “Após a corrida”, Jimmy e seu pai não expressem concordância com esse pensamento uma vez que, ingenuamente, buscam enriquecimento na ostentação de Segouín. O discurso que sustenta o imaginário de Jimmy é de que existem as pessoas certas e as erradas. Enquanto as pessoas certas possuem riquezas materiais, as erradas são desprovidas dessa materialidade. Um exemplo disso está nas considerações realizadas a Villona. É por essa razão que Jimmy é enviado a Cambridge. O protagonista, ingenuamente e sem reflexão crítica alguma, crê que seu enriquecimento e progressão social estão associados ao contato com aquilo considerado “positivo”: Segouín, viagens pelas cidades grandes, a tecnologia e a diversão.

Por outro lado, não é apenas o prazer que movimenta Eveline na busca de sua felicidade, mas também a evasão do desprazer. A evasão da dor está associada à memória de sua mãe, cuja vida está, na visão de Eveline, predestinada para si. No caso de Jimmy, não existe a fuga de uma dor. Pela sorte de viver em uma classe não tão preocupada com as questões financeiras, seu único foco é a aproximação do prazer. Para ele, a obtenção de

prazer está ligada aos desejos de uma vida fácil, utilizando das ferramentas incorporadas na cultura da modernidade, cuja base é o dinheiro e a notoriedade.

Através do postulado socrático sobre a virtude e a justiça, observou-se que a ida de Eveline para Buenos Aires não seria uma solução para a felicidade, uma vez que ainda teria pendente a promessa de sua mãe de cuidar da casa. Portanto, percebeu-se que a estagnação também pode ser vista como uma forma de insegurança. Embarcar no navio, apesar da obtenção de prazer pela aproximação do amor, acarretaria numa destruição de seu passado, para o começo de uma nova vida. Contudo, como destaca Freud no seu exemplo da reconstrução da memória urbana de Roma, o passado está no presente e deve ser o maior patrimônio do homem. Para o autor, é através dos motivos que o passado produz que o presente é habitado; pela memória estrutural da psique e um “equilíbrio mental” que nela se configuram.

Nesse sentido, como conclui Freud, a felicidade será sempre fatorial e variável. A vida não existe sem prazer, assim como não existe sem o desprazer. Contudo, é através da observação dos desprazeres que se constroem a aprendizagem e a autoidentidade. Na obra de Joyce, apesar do final melancólico da narrativa de Eveline e do conformismo de Jimmy, o desejo e o prazer são combustíveis para os personagens. É pelo desejo que sonhar torna-se possível. Todavia, o sonho, durante a tomada de decisões, precisa ser dosado com as sabedorias de suas experiências.

Nesse sentido, dentro da construção da narrativa, os personagens Frank e Villona podem servir não como solução, mas como modelo para repensar os princípios da felicidade e a alteridade de Eveline e Jimmy. Fato esse que ressalta a afirmativa de que, evidentemente, a obra pode ser trabalhada sobre ângulos atípicos. Isto possibilita uma evasão de estudos que reproduzem as ideias centrais do projeto literário de James Joyce, caracterizando-o através de um tom de irreversível melancolia e desesperança. Destarte, a exploração dessas novas possibilidades permitiu não apenas entender mais profundamente a construção dos personagens, como também ofereceu um descentramento dos estudos da paralisia gerados constantemente pelas análises acadêmicas.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. Trad. Mário Gama Curi. São Paulo, Madamu, 2003.
- CÁRDENAS, Viviane. *Dickens e a Era Vitoriana: ascensão da indústria, declínio do homem*. 2005. Disponível em: <http://www.edufrn.ufrn.br/bitstream/123456789/429/1/DICKENS%20E%20A%20ERA%20VITORIANA-ASCENS%C3%83O%20DA%20IND%C3%9A%20RIA%20DECL%C3%8DNIO%20DO%20HOMEM.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Hessel Rosa; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a03>. Acesso em: 22 ago. 2018.
- FARGNOLI, A. Nicholas. *Critical companion to James Joyce: a literary reference to his life and work*. Rev. ed. of *James Joyce A to Z: The essential reference to his life and work*. (1995). New York: Infobase, 2006.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics: Companhia de Letras, 2011.
- GIANNETTI, Eduardo. *Felicidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIDDENS, Anthony. O eu: segurança ontológica e ansiedade existencial. In: GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a. p. 51.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- HERODOTUS. *The histories*. Tradução de George Rawlinson. 2013. Disponível em: <https://www.romanroadsmedia.com/materials/herodotus.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

KAFKA, Franz. *América: ou desaparecido*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2003.

SEWAYBRICKER, Luciano Espósito. *A felicidade na sociedade contemporânea: contraste entre diferentes perspectivas filosóficas e a modernidade líquida*. 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13082012-100938/en.php>. Acesso em: 21 ago. 2018.

THORNLEY, G. C.; ROBERTS, G. *An outline of English literature*. Ed. 2. Reprint. Indiana University: Longman, 1984.

## 12. O feminino e a loucura: narrativas e poéticas da dor

Ana Carolina Tavares Sousa<sup>1</sup>

Renata Azevedo Requião<sup>2</sup>

Admitindo a emergência de revisitar, aprofundar, difundir e desenvolver estudos que abordem questões de gênero, este capítulo considera a histórica relação entre a medicina psiquiátrica e a construção do feminino, tomando como ponto de partida as décadas finais do século XIX. O contexto histórico do século XIX foi escolhido por representar o berço do desenvolvimento de estudos científicos, os quais, por longos anos, nortearam a taxonomia e medicalização de doenças nervosas e de disfunções psíquicas. Sob a égide da ciência, discursos patriarcais e machistas vigoravam e se difundiam de maneira exponencial, sendo determinantes para a associação das mulheres com a loucura, especialmente aquelas que se dedicavam a atividades intelectuais. Nesse sentido, abordo certas convicções vitorianas, muitas das quais se estendem até o século XXI, ainda mais reativadas em nosso tempo com a ascensão de ideias reacionárias e moralistas, mediante a aproximação com produções literárias femininas e de produções poético-visuais de autoria de Ana Carolina Tavares Sousa, primeira autora do presente capítulo.

### **A mulher e a loucura: uma breve introdução**

Disseminada socialmente, a íntima associação entre a figura da mulher e a indomesticável insanidade foi legitimada, durante muito tempo, por um discurso científico que estigmatizou comportamentos. Durante o período designado como Era Vitoriana, o qual se estendeu de fins da

---

1 Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas.

2 Professora da Universidade Federal de Pelotas e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

década de 1830 à transição do século XIX para o XX, houve um significativo crescimento e certa complexificação dos espaços urbanos, bem como a implantação de novos padrões de moralidade definidos pelos parâmetros burgueses da época, fatores determinantes para a instauração e o desenvolvimento de instâncias de poder e controle dos comportamentos afetivos, sexuais e sociais.

Devo salientar que, na Europa vitoriana e na América, as sociedades dedicavam-se a uma luta vã contra o tempo cronológico. Os espaços urbanos cada vez mais poluídos, visual e sonoramente, reuniam aglomerados de indivíduos solitários e ambiciosos que arduamente trabalhavam no desenvolvimento de máquinas com as quais competiriam mais tarde. Nesse cenário turbulento da vida moderna, a medicina alienista investigava a relação entre o cérebro e o sistema nervoso e, no ano de 1869, reconheceu os emergentes distúrbios dos nervos, sintomáticos de um período de transformações vertiginosas em termos sociais, culturais e econômicos, e os classificou de “neurastenia”.

Em fins do período oitocentista, consolidou-se a ideia de que o sistema nervoso tinha influência sobre todos os órgãos constitutivos da anatomia humana e que, caso essa rede de influências fosse rompida, a mente seria prejudicada em sua função. Essa linha conceitual teve como precedente a “teoria dos reflexos”, datada da década de 1830 e que teve, como um de seus expoentes, o neurologista Thomas Laycock. Mais adiante, retornaremos a esse conceito reflexologista a fim de melhor compreendermos a aplicabilidade dele no corpo feminino.

Nas mulheres, acreditava-se que os impactos negativos resultantes de esforços de toda ordem, e especificamente intelectuais e imaginativos, se manifestariam em seu sistema reprodutivo. Esse pensamento, fortemente associado à manutenção do sistema patriarcal hegemônico, tinha como fio condutor a “teoria dos reflexos” que, datada de 1830, estabelecia uma relação de dependência entre o sistema nervoso e todo o organismo humano.

A teoria referida foi determinante para a sustentação de um discurso machista respaldado pela biologia, na medida em que tecia uma justificativa científica para a inclusão do útero e de todo o sistema reprodutivo feminino em diagnósticos de doenças nervosas. Médicos e cientistas acreditavam que

A fisiologia das mulheres, à diferença da dos homens, não possuía a energia nervosa requerida. [...] Os centros nervosos da mulher, já instáveis por causa da energia requerida pelas mudanças físicas da puberdade, enlouqueceriam com o duplo esforço do trabalho mental e do tipo de competição em que os homens mais jovens floresciam. A menstruação se tornaria irregular ou cessaria completamente. [...] Pior que tudo, o sistema reprodutivo da jovem podia falhar (Appignanesi, 2011, p. 118).

Essa corrente teórica também foi determinante para a realização de controversos procedimentos médicos adotados em hospitais manicomiais e que, supostamente, tinham o intuito de curar ou amenizar o sofrimento trazido pelas internas. Dentre os métodos terapêuticos mais comuns, encontravam-se as intervenções cirúrgicas ginecológicas, como a extirpação do clitóris. Portanto, a ideia de que “as fronteiras entre o estado fisiológico e o patológico seriam extremamente tênues e nebulosas na mulher”, bem como a de que “o aparelho genital tinha uma grande influência sobre o estado mental” (Engel, 2006 p. 339), não permaneciam apenas no campo discursivo, mas convertiam-se em práticas tão suspeitas quanto invasivas nos corpos femininos.

Mas o fato de investigarmos a estigmatização de mulheres como “loucas” tomando como ponto de partida o século XIX não implica afirmarmos que a subordinação feminina se deu nas sociedades ocidentais apenas a partir desse momento histórico. Bem pelo contrário, embora a crença em uma suposta inferioridade das mulheres em relações aos homens tenha fincado suas raízes e se propagado nessa época, em especial por atrelar-se a discursos científicos, ela já se alicerçava em uma antiga premissa: a diferença sexual.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2015), dedica-se a esmiuçar esse argumento da diferença sexual, o qual faz das relações sociais uma condição fixa e irremediável. O autor afirma que esse dispositivo discursivo que engendra e sustenta assimetrias entre os gêneros, na medida em que tem como princípio fundamental a diferença anatômica entre o corpo feminino e o corpo masculino — especialmente entre seus órgãos sexuais —, apresenta-se como parte constituinte da suposta “ordem natural das coisas”.

Segundo Bourdieu, é no reconhecimento, na reprodução e na reconstituição desses corpos ditos distintos, bem como de suas supostas capacidades específicas, que se instaura a oposição entre o feminino — associado à natureza e marcado pela sensibilidade e pela emoção, ambas moduladas pelos ciclos corporais da mulher — e o masculino — vinculado à cultura, à razão e à virilidade.

Essa visão dicotômica, que vigorou durante séculos — e que, ainda nos dias atuais, é fortemente reafirmada pela lógica heteronormativa, a qual nos impele a viver sob a égide dos binarismos de gênero —, fez de qualquer tentativa de subversão das mulheres uma verdadeira infâmia à ordem social. Dentre as incontáveis injúrias femininas contra a moral, encontrava-se a prática de “esforços intelectuais”, os quais, por vezes, eram tomados como possíveis sintomas de comportamentos desviantes e perigosos.

A depender do grau de interesse pela leitura e especialmente pela escrita, as mulheres poderiam facilmente ser apontadas como inadequadas, perversas ou loucas. Assim, o rótulo da insanidade recaía sobre aquelas que, intencionalmente ou não, demonstravam grande inclinação para a literatura, à qual dedicavam seus dias tediosos e noites solitárias.

Alguns estudos apontam que o campo literário se encontra repleto dessas figuras transgressoras que, ao desestabilizarem as estruturas de poder e controle masculino, foram estigmatizadas como *loucas*. Mas os escritos de autoria dessas *mulheres errantes*, como afirma Carla Cristina Garcia (1995), não compreendem meros devaneios de mentes vazias — eles constituem verdadeiros relicários de palavras-imagens capazes de significar e ressignificar memórias, experiências, dores, afetos e vidas.

Além de escritoras, a literatura também abriga personagens femininas — apontadas como possíveis *alter egos* de suas criadoras — que relatam as dificuldades que uma mulher encontraria para negar os papéis sociais predestinados a ela, bem como o sofrimento psíquico que sua inadequação poderia causar.

Pensando nisso, elencamos três obras, as quais trazem figuras femininas que discorrem sobre os obstáculos que elas encontram por ser quem são. Aproximamo-nos, assim, do conto “O papel de parede amarelo” (1892), da estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935); do livro-ensaio

*Um teto todo seu* (1929), da britânica Virginia Woolf (1882-1941); e do diário *Hospício é Deus: Diário I* (1965), da brasileira Maura Lopes Cançado (1929-1993).

Embora as produções literárias tenham sido produzidas em diferentes contextos espaçotemporais e, ainda, compreendam gêneros literários distintos, todas elas evocam a relação entre o feminino e a loucura. Além de nosso interesse pelas obras em si, algo que nos atraiu a esses escritos, em específico, foi a percepção de que todos eles exprimem certo desajuste de suas respectivas autoras aos padrões sociais normatizadores e patriarcais. Desse modo, há um fio condutor que liga não somente as três obras escolhidas, mas que também tece um paralelo entre as escritoras, as quais compartilharam — de maneiras diferentes, mas igualmente dolorosas — o estigma da insanidade.

### **A vida escrita em Charlotte P. Gilman, Virginia Woolf e Maura L. Cançado**

A crença de que o interesse por atividades intelectuais representaria um perigo à saúde mental da mulher ou, ainda, de que a inclinação para as Artes (literárias e visuais) seria um indício de que a sanidade desta se encontrava comprometida, infelizmente não se constitui como uma especificidade da Era Vitoriana. Está claro que, na contemporaneidade, essa convicção já não se sustenta por motivos diversos que vão desde o desenvolvimento e aprimoramento de pesquisas neurológicas até as lutas empreendidas pelo Movimento Feminista em suas diferentes fases, mas seria leviano tomar como verdade a completa inversão desse pensamento.

Isso porque, mesmo no século XX, na contramão de conquistas que vislumbravam certa equidade entre homens e mulheres, e justamente devido a esses avanços, discursos conservadores eram fortemente erigidos e disseminados por parte da sociedade que se mantinha atrelada a valores conservadores. Nesse sentido, não eram medidos esforços por parte das instâncias de controle, agora apoiadas pela imprensa e sua cultura visual, para que as divisões de gênero e suas premissas resistissem a grupos e correntes de pensamento transgressores. Posto isso, aquelas que se dedicavam a tarefas extradomiciliares, que optavam por permanecer solteiras ou tivessem sua

relação conjugal interrompida, que recusavam a maternidade, que estudavam e tentavam alcançar uma posição no mercado de trabalho, continuavam a ser apontadas como desviantes, impertinentes, inaceitáveis e tantos outros termos depreciativos que as desqualificavam enquanto mulheres. Nesse contexto, dentre as inúmeras atividades apontadas como impróprias ao gênero feminino, a escrita demandava especial atenção. De registros íntimos e confessionais, como as cartas e os diários, à criação de ficções, o interesse pela literatura permaneceu, durante anos, sob a mira de olhares reacionários e, notadamente, machistas.

Diante disso, intentamos tecer breves reflexões acerca das obras mencionadas, bem como estabelecer um paralelo entre a produção poética e as experiências de cada uma das autoras. Ressaltamos que não temos interesse em fomentar reducionismos, como propor que a obra de cada uma delas compreende uma extensão ou mero reflexo de suas vidas; de outro modo, o que nos impulsiona a realizar a pesquisa a que este texto se refere é pensar de que forma esses escritos desvelam as dificuldades encontradas por mulheres intelectuais, tanto personagens quanto autoras — criaturas e criadoras que compartilham a percepção do gesto de escrever como “uma absoluta necessidade para tornar a vida possível” (Brandão, 2006, p. 25).

Nesse sentido, concordamos que

é impossível separar a vida da escrita, que uma é outra e se dizem e se gritam, choram e se lamentam, ao mesmo tempo [...]. Todo o corpo do artista fala em sua música, sua pintura ou sua escrita em gestos que misturam sinestesticamente os sentidos, tornando impossível a ausência de sua vida em seu texto, qualquer que seja sua natureza, tornada visível pelo som, cor ou traço de escrita (Brandão, 2006, p. 28).

O conto “O papel de parede amarelo” descortina essa realidade na medida em que revela o sofrimento psíquico de uma mulher que tem sua liberdade cassada e que, ao encontrar na escrita um refúgio, é duramente censurada. Essa mulher de quem falamos é a protagonista do livro de Charlotte Perkins Gilman, mas também a própria autora.

Na estória, a personagem, que não tem o nome revelado ao leitor, relata o diagnóstico de histeria realizado por John, seu médico e esposo. Os escritos da personagem expõem seu monótono cotidiano em uma casa de

campo para a qual teria sido levada a fim de que permanecesse isolada. Seu esposo, a quem ela confia sua saúde e dedica elogios excessivos, a impediu de manter qualquer tipo de contato com os empregados e até mesmo com a filha do casal, ainda bebê. Enclausurada em um dormitório que a repugna, ela torna-se cada vez mais infeliz.

Impedida de estabelecer qualquer tipo de contato com o mundo exterior, a personagem acredita que a escrita poderia amenizar sua solidão. Seus breves registros denunciam a reprovação expressa por John em relação à sua capacidade criativa e ao seu interesse por atividades intelectuais:

Ele [em referência ao marido] disse que, com o poder de imaginação que tenho e meu hábito de inventar histórias, uma debilidade dos nervos como a minha só pode resultar em fantasias exaltadas, e que devo usar minha força de vontade e meu bom senso para controlar essa propensão. É o que tento fazer (Gilman, 2016, p. 22-26).

A ociosidade prescrita pelo cônjuge, que garante a ela que a reclusão e o absoluto repouso são eficazes tratamentos para sua doença, desperta nela uma fixação pelo papel de parede amarelo do desagradável quarto. A princípio, a tentativa de desvendar as nuances do papel que recobria o cômodo consistia em uma forma de distração; porém, com o decorrer do tempo, o interesse passa a tornar-se uma obsessão. A estampa do papel de parede passa a consumir seus pensamentos, e todas as horas de seu dia são dedicadas a desvendar se há uma simetria entre os desenhos. Seu olhar, cada vez mais apurado, identifica, na trama do revestimento amarelo, a presença de figuras femininas. A partir de então, ela impõe a si mesma a tarefa de libertar aquelas mulheres que, a seus olhos, parecem permanecer sufocadas pelos padrões (sociais). Após dias inteiros de um trabalho árduo, o qual consiste em rasgar toda a cobertura das paredes do quarto até que possa resgatar cada uma das prisioneiras do papel, a personagem sente que cumpriu sua missão. A partir de então, pode deleitar-se vendo todas aquelas mulheres livres, a rastejar pelo jardim. Ela própria passa a rastejar pelo cômodo, em uma completa imersão em suas alucinações. De fato, o papel de parede funciona, na trama, como um espelho, onde a protagonista pode ver sua imagem duplicada. O reflexo a incita a se libertar das amarras pelas quais

ela está envolvida. Ao fim do enredo, John a flagra rastejando pelo chão, e ela diz: “finalmente consegui sair”.

O instigante conto escrito por Gilman traz experiências pessoais da autora. Ao fim da adolescência, ela já se mostrava inquieta em relação à realidade de muitas mulheres. Declaradamente feminista, a escritora tinha receio de que o cumprimento de certas exigências sociais a impedisse de seguir produzindo. Seu desajuste lhe rendeu longos períodos de profunda angústia e descontentamento; e um diagnóstico impreciso que a levaria a ser internada em um sanatório. Sua saída do hospital psiquiátrico foi sucedida por um tratamento que consistia na *cura pelo repouso* que implicava seu completo distanciamento de atividades intelectuais. Mas Gilman, que, ao descobrir um câncer, pôs fim à sua vida mediante a ingestão de clorofórmio, não se rendeu aos colapsos nervosos e menos ainda aos equivocados conselhos médicos. Entre períodos de serenidade e outros de intensas crises depressivas, ela continuou a dedicar-se àquilo que conferia sentido à sua existência: a escrita.

Assim como a escritora estadunidense, Virginia Woolf também nos deixou registros acerca das dificuldades enfrentadas por mulheres que tivessem interesse pela literatura. No ensaio ficcional *Um teto todo seu*, produzido em decorrência de uma palestra oferecida em duas faculdades inglesas cujo mote era “As mulheres e a ficção”, Woolf descortina a determinante influência que o sistema patriarcal vigente teria no cultivo de um desinteresse social pela expressão feminina.

Lançando um olhar sensível sobre a histórica estigmatização de mulheres que rasuravam o imaginário social por não se adequarem a padrões preestabelecidos, Woolf afirma que, possivelmente, quando

lemos sobre o afogamento de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, [...] estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada [...] que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha (Woolf, 2014, p. 73).

Segundo a escritora britânica, havia dois requisitos básicos para que uma mulher pudesse dedicar-se à escrita no seio de uma sociedade extremamente

machista: ter à sua disposição um espaço próprio, um refúgio onde pudesse encontrar o silêncio e a privacidade necessários à sua liberdade intelectual; e possuir uma renda anual, uma herança ou uma mesada, que a permitisse praticar a escrita sem a expectativa de que, com ela, obtivesse algum lucro.

Mas, se as condições materiais já eram suficientes para dificultar a carreira de uma aspirante à escritora, o histórico processo de desqualificação de todos os feitos que não se restringissem à esfera domiciliar poderia suprimir qualquer expectativa de reconhecimento e admiração. De acordo com Woolf, essa indiferença em relação à literatura feminina, não raro, levava muitas mulheres a duvidarem de sua habilidade para a produção poética e até a acreditarem que seu interesse pela escrita seria sintoma de alguma desordem psíquica.

Nesse sentido, não seria preciso

ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza (Woolf, 2014, p. 74).

O ensaio de Woolf, assim como o conto de Gilman, é atravessado por experiências autobiográficas. Nascida em uma família extremamente intelectualizada, Woolf certamente poderia ter desfrutado de uma educação prodigiosa; mas, nesse aspecto, seus pais assumiram uma postura conservadora e não permitiram que as filhas frequentassem escolas. Devido à formação frágil oferecida a elas no âmbito domiciliar, Woolf forçou-se a ser autodidata, de modo que impôs a si própria uma rotina de estudos. A maturidade exigida para que alcançasse a intelectualidade que desejava quando criança também lhe foi exigida quando, prematuramente, sua mãe, Julia, faleceu. Com apenas treze anos de idade, a pequena futura escritora ainda não havia aprendido a lidar com a ausência e com toda a dor que dela provinha; e, assim, negou-se a vivenciar o luto. Se a morte de Julia parecia não ter afetado Virginia de forma tão devastadora, seu pai, Leslie, foi consumido pela amargura. Os lamentos ininterruptos, os longos períodos de choro e os gemidos lancinantes do patriarca ecoavam pela casa e tornaram-se, cada vez mais, insustentáveis. Nesse

período, Woolf passou, pela primeira vez, por um colapso nervoso; colapso este que reapareceria outras vezes ao longo de sua vida.

Algum tempo depois, com a morte de Leslie, Woolf mergulhou em um intenso período de luto. Pessoas próximas a ela acreditavam que seu profundo e permanente sofrimento havia se transmutado em loucura, o que parecia ter sido atestado quando ela decidiu pular de uma janela em uma tentativa de suicídio. Sua inserção no cenário literário da época e o alcance de certo reconhecimento como escritora não amenizaram sua melancolia e, menos ainda, evitaram suas crises nervosas. Os momentos mais críticos, não por acaso, coincidiam com os períodos em que suas obras estavam em fase de finalização e publicação. Se o processo criativo, a princípio, lhe trazia serenidade e entusiasmo, a preocupação excessiva com a opinião alheia a respeito de seus escritos lhe causava um tormento agonizante.

Após longos anos sem passar por uma crise sequer, Woolf relatou que havia começado a ouvir vozes e que, com o decorrer do tempo, elas se multiplicavam e se tornavam mais perturbadoras. O esforço diário de silenciamento das falas intrusivas provocou uma exaustão psíquica que a escritora acreditava que jamais superaria. Ela caminhou até o Rio Ouse e, com algumas pedras no bolso do casaco, mergulhou. Ao abandonar-se, deixando que seu corpo encontrasse o solo, ela conseguiu calar definitivamente as malditas vozes que a acompanhavam, calando-se junto delas.

A escrita também foi a grande companheira de Maura Lopes Cançado, especialmente no período em que ela passou internada no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio de Janeiro, entre o fim do ano de 1959 e o começo de 1960. Nascida em uma família abastada do interior do estado de Minas Gerais, a escritora chegou a confessar que, na infância, se orgulhava de pertencer a um grupo seleta e influente, nutrindo certa empáfia em relação às crianças com as quais convivia. Contudo, a aparente soberba não traduzia uma sensação de bem-estar; ao contrário, ela dissimulava um permanente sentimento de inadequação social e um constante descontentamento com a vida.

Ainda adolescente, ela casou-se por vontade própria, mas, um ano após a união, decidiu pelo rompimento, acreditando estar apaixonada por seu sogro. Aos quinze anos de idade, já tinha um filho, fruto de seu casamento

desfeito, e era uma mulher divorciada. De volta à casa de sua família e sofrendo com os olhares injuriosos dos habitantes da pequena cidade, ela se sentia, cada vez mais, imersa em um “clima de asfixia”.

Restava-me mamãe: para sofrer com minha insatisfação, meus ideais ir-realizáveis, minha busca do “não sei o que é, mas é maravilhoso”, minha vaidade e meu tédio pelo que me estava às mãos. [...] As coisas perdidas ou inalcançáveis foram as únicas que possuí (Cançado, 2016, p. 22-24).

Suas ações, às quais, mais tarde, Cançado se referiria como agressões à “falsa moral”, acarretaram consequências demasiado cruéis. Um episódio que, segundo ela, foi determinante para o desconforto social que a acompanhou por toda a vida consistiu no indeferimento de seu pedido para ingressar em um colégio interno após sua separação conjugal. A impossibilidade de retomar os estudos por ser apontada como uma má influência às demais jovens dissipou a expectativa da futura escritora de refazer a sua vida. Anos mais tarde, durante o período em que permaneceu no sanatório, ela rememorou esse difícil momento de sua vida e, referindo-se a ele, escreveu em seu diário:

passsei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira — e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, suas próprias verdades (Cançado, 2016, p. 24).

Cançado passou por diversas internações ao longo de sua vida, algumas por livre vontade. Residindo na cidade do Rio de Janeiro/RJ e escrevendo no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, ela havia sido hospitalizada cerca de doze vezes no asilo público onde a psiquiatra Nise da Silveira atuava. Em sua última passagem por lá, ela escreveu o livro *Hospício é Deus: Diário I*, obra que reúne suas percepções acerca da vida cotidiana no manicômio, do tratamento despendido às internas por médicos e enfermeiras, da convivência com suas colegas de quarto e de sua situação de mulher marginalizada.

A escrita de Cançado, ainda que revele certas confusões internas e alguns conflitos externos, é de uma lucidez extasiante. Em seus breves textos,

ela externaliza algo que a perseguia desde a infância em Minas Gerais: o medo que sentia de Deus. Essa figura divina, muito referenciada por sua mãe, lhe gerava pânico e uma culpa agonizante e desmedida. Em dado momento do diário-obra, ela descreve o espaço coercitivo do sanatório de maneira sensível e absolutamente poética, estabelecendo um paralelo com essa memória longínqua que tinha de um deus que havia sido, para ela, o demônio:

Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue — e sempre outro. Hospício são flores frias que colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro — como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde — paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (Cançado, 2006, p. 26).

O diário de Cançado não apresenta somente escritos confessionais, mas também algumas reflexões da autora acerca da produção literária que se dava enquanto ela permanecia encarcerada. No contexto manicomial, a escritora mineira redigiu uma série de contos,<sup>3</sup> narrativas que trazem personagens livremente inspiradas em outros internos do hospital do Engenho de Dentro.

Assim, na obra de Cançado, vida e obra tornam-se, de fato, indissociáveis; os textos contidos no livro e datados de maneira cronológica não trazem à tona apenas as experiências pessoais da escritora, mas, também, considerações em torno de seu processo de criação. Desse modo, o diário íntimo é também o diário de pesquisa; diário de processo de uma vida que, sem a *loucura*, não poderia dar vida a outras coisas.

Ao adentrarmos no universo particular de Gilman, Woolf e Cançado, estranhamente podemos sentir certa familiaridade com as narrativas construídas e carregadas de experiências vividas, de feridas abertas que quase ardem em nossa pele enquanto estamos com os livros abertos a nossa frente. Talvez, isso aconteça pelo fato de sermos mulheres ou por sermos

---

3 Os contos foram publicados em um livro intitulado *O sofredor do ver* (1968).

mulheres que compartilham do mesmo interesse literário que essas autoras, ou, ainda, por sermos mulheres interessadas na literatura de outras mulheres.

De qualquer modo, quando nos colocamos diante de uma página escrita por cada uma das autoras, é-nos possível perceber o quão necessário era o ato de escrever para todas elas. Certamente, para Gilman, Woolf e Cançado, papéis em branco não eram somente papéis órfãos de palavras, “mas também espaço de alucinação, de fantasmas, de delírios”, que as possibilitava cruzar a linha entre realidade e ficção, entre vida e obra, de modo que viviam a obra na mesma medida em que a obra estava embebida de fatos de suas vidas. Em seus escritos, assim como em nossa leitura deles, estão os seus demônios interiores, e os nossos também; “não sabidos demônios, moradores da loucura que em todos nós, de alguma forma, habitam” (Brandão, 2006, p. 32).

### ***Sepulcro: Uma poética do desvio (relato pessoal de Ana Carolina Tavares Sousa)***

Paralelamente à leitura e à análise dos registros textuais deixados por aquelas que, em algum momento de suas vidas, foram consideradas desviantes, desenvolvi produções poéticas — das quais, uma será apresentada aqui — que tinham como mote o sofrimento engendrado pelas opressões impostas ao gênero feminino, opressões estas que são apenas coroadas pelo rótulo da loucura.

A partir do meu anseio em produzir algo poético-visual que, a meu ver, pudesse ressignificar o silenciamento imposto a mulheres ditas indóceis, fiz-me uma série de questionamentos, dentre eles: Como transmutar essa realidade na qual minhas antecessoras encontravam-se imersas em realidade artística? De que recursos criativos da linguagem visual lançar mão a fim de traduzir a violência e a opressão a que as mulheres oitocentistas estavam sujeitas? De que forma criar objetos estéticos a partir de um contexto tão impiedoso em relação às mulheres?

Há um tempo, venho trabalhando com a produção de escritos ficcionais a partir da apropriação de antigos retratos fotográficos encontrados

em acervos comerciais do município de Pelotas/RS. A aquisição dessas imagens implica um processo criativo em certa medida ambíguo, pois, enquanto possibilita a ressignificação desses registros relegados ao esquecimento, também aponta para o fato de que eles deixaram lacunas impreenchíveis em álbuns de alguma família e porta-retratos de alguma parede. Aproximando-me de cada uma das imagens adquiridas sem dispor de qualquer informação sobre sua história, cabe a mim somente imaginar. Assim, se a ausência dessas fotos em arquivos particulares já é um fato (talvez irreversível), o ato de outorgar-lhes novas memórias me parece legítimo.

Cecília Almeida Salles (2012) discorre a respeito da percepção artística singular aos indivíduos, que apreende e filtra os estímulos externos e internos a fim de “construir mundos mágicos” e, assim, produzir realidades outras. Segundo a autora, esses esquemas perceptivos individuais, associados às áreas de sensibilidade e às potencialidades, apontariam para interesses particulares de cada pessoa.

A autora ainda afirma que “o pintor olha as coisas como cores”, o que me leva a crer que aqueles que se interessam pela escrita veem as coisas como palavras, como narrativas latentes. Com base nessas considerações, ponderei que o meu olhar, sensível a antigas fotografias, apreende essas imagens como histórias a serem contadas. Desse modo, os papéis fotográficos sensibilizados pela luz e desgastados pelo tempo, que compreendem a matéria-prima de minha poética, me possibilitam produzir novas realidades — realidades constituídas por elementos exteriores a elas que passam a ter natureza ficcional (Salles, 2012).

Ainda de acordo com Salles,

O processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores [...]. A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. [...] O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas (Salles, 2012, p. 100).

Nesse sentido, optei por fotografias antigas e incógnitas, e iniciei um processo de manipulação destas, de modo que fragmentos de textos pudessem ser incorporados a elas. Esse recurso poético me possibilitou produzir

narrativas híbridas que mesclaram retalhos de realidades, em uma abordagem verbal e visual. Para tanto, apropriei-me de três antigas fotografias coletadas em acervos, as quais foram copiadas e impressas em papel fotográfico (tamanho 20 cm × 30 cm). Posteriormente à ampliação, os retratos foram rasgados de modo que o rosto feminino presente em cada um deles não pudesse ser reconhecido pelo espectador. Combinei as imagens imoladas à escrita de algumas características tomadas como sintomas de disfunções mentais em mulheres<sup>4</sup> de fins do século XIX e meados do XX, e dispus o material em molduras brancas (formato caixa), com cerca de 3 cm de profundidade cada uma, o que possibilitou criar um distanciamento entre os textos, afixados ao fundo, e as fotografias. À série produzida, foi conferido o título *Sepulcro*<sup>5</sup> (Figuras 1 e 2).



Figura 1 – Ana Tavares. *Série Sepulcro*, 2019.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

4 Os fatores causais coletados e anexados às imagens foram retirados de casos reais elucidados no texto “Psiquiatria e feminilidade”, de Magali Engel (2018).

5 A série *Sepulcro* foi selecionada via edital e integrou a 21ª Mostra Cascavelense de Artes Plásticas, que ocorreu entre os dias 13 de maio e 28 de junho de 2019, no Museu de Arte de Cascavel, no município de Cascavel/PR.

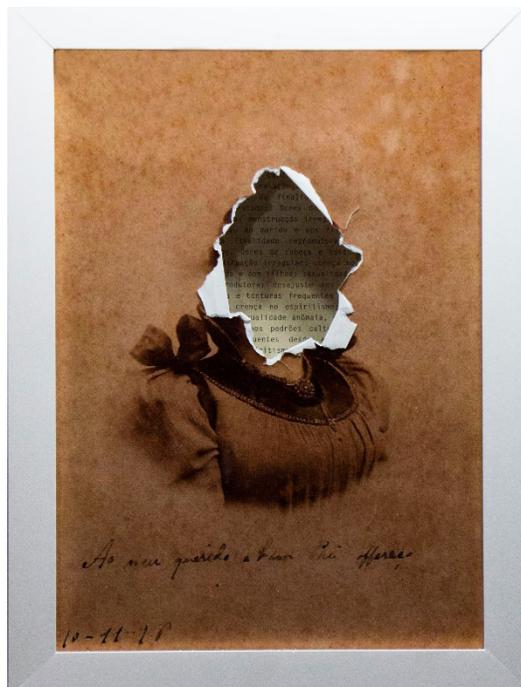


Figura 2 – Ana Tavares. *Sem título*. Série *Sepulcro*, 2019.  
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Interessante pensar que alguns estudiosos, incluindo Salles, apontam para a difícil tarefa que o artista enfrenta no decorrer de seu processo de produção e que consiste em sacrificar algumas possibilidades criativas. “Nesse sentido, construir é destruir”, afirma a autora de *Gesto inacabado*, o que me leva a ponderar que o exercício de minha poética não implica somente um descarte de possíveis caminhos a serem trilhados, mas também sacrificar, literalmente, as imagens das quais me aproprio. Assim, em *Sepulcro*, construir é, de fato, destruir. E destruir, nesse caso, significa (re) construir.

Certa vez, pude ler um texto em que a artista gaúcha Cláudia Paim tecia algumas reflexões acerca de uma produção poética própria que tinha, como fio condutor, a relação entre a mulher e a loucura. Ao discorrer sobre o objetivo maior de sua proposição artística, ela afirmou que tinha o intuito de “atualizar a questão de como o desvio ou o que gera ruídos em normas estabelecidas é algo passível de ser ocultado, apagado e esquecido”,

de modo que pudesse lançar luz sobre esse tipo de exclusão social (Paim, 2018).

Diante do relato da artista, senti um súbito estranhamento, pois suas palavras pareciam-me fazer referência às minhas intenções com o trabalho que vinha desenvolvendo. Melhor do que eu mesma, Paim traduziu minha poética, a qual não tem como objetivo único conferir visualidade a inquietações teóricas, mas também propor uma aproximação sensível com a história do silêncio imposto a mulheres desviantes.

### **Considerações finais**

Pelo que foi posto, sublinhamos a importância de constantes revisões históricas que nos possibilitem estratégias de revelação e desconstrução do abafamento da expressão feminina, como já nos apontam estudos de gênero que tratam da longínqua aproximação entre a mulher e a loucura. Se, em meados do século XIX, a Ciência foi uma das instâncias de poder que mais corroborou para a legitimação da crença de que mulheres intelectuais poderiam representar uma ameaça aos valores morais, na contemporaneidade, discursos patriarcais e machistas são retomados e fortemente difundidos por instituições e líderes que ditam princípios e normas de conduta individuais e coletivas.

Desse modo, ao propor uma reflexão crítica acerca de certos dispositivos discursivos e práticos que, latentes em nossa trama social, são reativados em determinados momentos históricos marcados pela ascensão de ideais reacionários, esperamos contribuir ao campo de pesquisas que tratam das múltiplas formas de opressão sofridas pelas mulheres no decorrer da história ocidental. Ainda que tenhamos dado enfoque à relação do feminino e da loucura com base no diagnóstico psiquiátrico como estratégia de rasura da imagem de mulheres consideradas desviantes, é fundamental não ignorar as diversas outras formas de violência características da dominação masculina constitutiva de nossa sociedade patriarcal.

Portanto, ao tratar da estigmatização do feminino, também apontamos — e não poderia ser diferente — para distintas faces do longo processo material e simbólico de confinamento, silenciamento, apagamento e

esquecimento de inúmeras mulheres; de uma cruel e contínua mortificação de suas histórias, de suas memórias, de suas fantasias e seus fantasmas, de seus escritos e de suas imagens, delas próprias e de tudo o que tenham tocado.

## Referências

APPIGNANESI, Lisa. *Tristes, loucas e más: a história das mulheres e seus médicos desde 1800*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: diário I*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. *Ovelhas na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PAIM, Claudia. Propostas artísticas para pensar sobre exclusão e esquecimento. In: FONSECA, Tania Mara Galli (org.). *Imagens do fora: um arquivo da loucura*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

### 13. Uma reflexão sobre as técnicas compostivas do conto fantástico: “La insolación” de Horacio Quiroga

Elena Gallorini<sup>1</sup>

*Luché porque el cuento tuviera una sola línea trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente al blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo. Eso es lo que me empeñé en demostrar.*

Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*

Edgar Allan Poe (1809-1849), renomado contista, poeta e ensaísta estadunidense, teve uma influência profunda na produção do escritor uruguaio Horacio Quiroga (1803-1869), um dos representantes mais exímios da prosa ficcional da literatura hispano-americana. Nos seus relatos fantásticos, Quiroga, visando realizar a unidade de ação poeana, adotou uma técnica narrativa exata e concisa. Isso faz com que os horizontes interpretativos do conto “fantástico” quiroguiano se desdobrem: os eventos e seres sobrenaturais viram tanto símbolo de denúncia social — da precariedade física e mental de quem vivia e trabalhava na selva missioneira nessa época —, quanto das angústias existenciais do ser humano, desde sempre alienado frente a si mesmo. Assim, o presente capítulo propõe uma análise de “La insolación”, um dos contos mais célebres do autor, publicado na obra quiroguiana *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917).

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Introdução

A Era Vitoriana foi um período de grandes descobertas e importantes desenvolvimentos científicos e tecnológicos. Entretanto, com o aumento do conhecimento do mundo “exterior”, vieram à tona as problemáticas ligadas ao universo “interior” do ser humano. Por um lado, a natureza individual do capitalismo fez o homem se sentir isolado, alienado, só no meio da multidão. Do outro lado, a vinda de novos conhecimentos científicos fez evoluir os estudos de psicanálise; começou-se a investigar mais de perto o lado subconsciente do indivíduo, que a sociedade do final do século XIX, regrada por uma moral essencialmente rígida e puritana, preferia reprimir e deixar oculto. Nesse contexto, assiste-se ao desenvolvimento do gênero fantástico e à criação de obras que, através da introdução de elementos sobrenaturais, refletem sobre o paradoxo entre o clima dinâmico gerado pelo florescimento econômico e pela evolução científica da Era Vitoriana, e o caráter conservador e paralisante da sociedade.

Particularmente na Inglaterra, durante o longo reinado da rainha Vitória (1837-1901), textos são criados e publicados, e nos quais surge o tema do monstro, da alteridade e do duplo, como os emblemáticos *Frankenstein*, de Mary Shelley; *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; e *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson.

Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, o gênero “fantástico” chega ao ápice graças ao gênio literário de Edgar Allan Poe. O escritor estadunidense, com uma obra caracterizada pelo mistério e pelo inexplicável, faz-se porta-voz de todas as inquietações psicológicas do homem ao final do século XIX. Apesar de não ter reconhecimento nem consagração imediatos dos compatriotas, Poe foi o exemplo a seguir para escritores do mundo todo, sendo, hoje em dia, a pedra miliar da narrativa breve.<sup>2</sup>

No século XX, a obra do contista estadunidense influenciou fortemente a prosa ficcional na América Latina, a ponto de ser considerada a

---

2 O celebre autor estadunidense Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008), afirma que graças à Poe temos “a moderna história de horror em seu estado final e aprimorado”.

base do conto fantástico nesse continente. Conforme a pesquisadora Lucia Santanella:

E. A. Poe foi, antes de tudo, uma constelação lançando diferenciados raios para o futuro. Em vista disso, podemos afirmar sem embaraços que, se a influência de Poe no século XIX estava na França, no século XX seu espírito emigrou para a América Latina (Santanella, 1984, p. 150-151).

O autor uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937), considerado um dos melhores contistas da literatura hispano-americana, recebeu uma profunda influência poeana.

O objetivo do artigo será, após mostrar a influência da poética poeana na reflexão teórica conduzida por Quiroga, analisar as técnicas narrativas desenvolvidas em um dos contos quiroguianos mais célebres — “La insolación”.

### **A proximidade entre Poe e Quiroga**

Existe uma proximidade relevante entre as vidas de Edgar Allan Poe e de Horacio Quiroga: ambos vivenciaram a falta dos pais em idade precoce e tiveram relações sentimentais com mulheres jovens e frágeis que, após alguns anos de casamento, vieram a falecer.<sup>3</sup>

A vida de Quiroga, em particular, foi profundamente marcada por acontecimentos trágicos. O primeiro foi a morte do pai, que se deu quando Quiroga tinha apenas quatro anos, em um acidente de caça. Alguns anos depois, o jovem autor foi testemunha do suicídio do padrasto, que se matou por não aceitar mais a paralisia total que o afligia. Em 1902, enquanto Quiroga ensinava ao amigo, Federico Ferrando, como manusear uma

---

<sup>3</sup> Em 1835, Poe casou-se com a prima Virginia Clemm, quando ele tinha 27 anos e ela 13. Virginia faleceu de tuberculose em 1847. Quiroga casou-se duas vezes, ambas com mulheres mais jovens. Em 1906, o escritor uruguaio tornou-se professor de literatura em uma escola em Buenos Aires e apaixonou-se por uma aluna, Ana María Cires. Após se casarem, em 1909, Horácio e Ana María se mudaram para a selva, onde tiveram dois filhos, Eglé e Darío. Como Ana María se suicidou, Quiroga casou uma segunda vez, com Maria Elena Bravo, uma colega de escola da filha Eglé. O segundo casamento acabou também, dessa vez não com a morte, mas com a fuga da mulher.

arma, um tiro escapou acidentalmente e atingiu Federico, que morreu na hora. Quiroga assistiu, também, à agonia da própria esposa, Ana María Cires que, não aguentando mais as dificuldades da vida na selva e as discussões com o marido, tomou veneno e morreu depois após dias de sofrimento. Enfim, em 1937, o próprio Quiroga, abandonado pela segunda mulher e aflito por um câncer na próstata, resolveu suicidar-se com uma dose de cianureto.

Os críticos notaram que, na obra de Quiroga, a morte é uma verdadeira obsessão, uma espécie de *leitmotiv* que constitui, se não o tema principal, o pano de fundo de quase todos os textos. Isso talvez porque, para o escritor, criar era uma atividade purificadora, que lhe permitia exorcizar as próprias angústias existenciais e, em particular, o medo frente à morte:

Duelo sin fin (o con un fin previsible). El hombre litigante, acosado, expuesto, concluye cediendo. No puede Quiroga no ceder (frente) a la muerte. Aunque a lo largo de su vida él haya ensayado, con tenacidad y desvelo y entrega, una forma de vencerla, de exorcizarla (Quiroga, 2001, p. 12).

Quanto à influência de Poe, talvez a afinidade biográfica entre os dois autores tenha contribuído para que o autor uruguaio visse, na poética poeana, um modelo inspirador para a sua própria obra.

Em uma quantidade considerável de ensaios e resenhas, o contista estadunidense refletiu sobre as técnicas de composição do conto, afirmando não acreditar na eficácia da inspiração, mas num trabalho lúcido e minuciosamente calculado. Como afirma Todorov, “Poe encarnava com perfeição a tendência que consiste em dominar o processo de criação, em reduzi-lo a um jogo de regras” (Todorov, 1980, p. 156).

Por sua vez, Quiroga, além de uma quantidade considerável de contos e algumas poesias, publicou ensaios e textos de crítica literária nos quais conduziu uma reflexão teórica sobre a arte de criar e, em particular, sobre a composição dos contos. No breve ensaio “Manual del perfecto cuentista”, publicado ao redor de 1925, o escritor uruguaio discute as regras de composição do conto, com o objetivo de revelar aos leitores algumas técnicas

fundamentais. A influência poeana é evidente no que diz respeito a algumas características elencadas nesse texto, que Quiroga julga serem essenciais.

Primeiro, o autor ressalta a importância que tem o final do texto para a estrutura global do conto. Conforme o escritor,

Comenzaremos por el final. Me he convencido de que, del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil (Quiroga, 2014, p. 140).

Contudo, na sequência, Quiroga afirma que o início do relato é tão fundamental quanto o fim. O contista diz:

De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo del cuento no es, como muchos desean crearlo, una tarea elemental. “Todo es comenzar”. Nada más cierto, pero hay que hacerlo. Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber a dónde se va. “La primera palabra de un cuento —se ha dicho— debe ya estar escrita con miras al final” (Quiroga, 2014, p. 141).

Nessa citação, Quiroga refere-se, evidentemente, a Poe. O contista estadunidense acreditava na superioridade do conto em relação a outros gêneros, pois o conto, graças à brevidade, permite realizar um “efeito” único sobre o leitor. Por isso, os acontecimentos não podem ser anedóticos nem as palavras aleatórias: tudo deve ser atentamente calculado e escolhido em direção ao efeito preestabelecido. Para Poe, nas palavras do escritor Charles Kiefer,

Non se deve — preceitua ele [Poe] — amoldar as ideias para acomodar os incidentes, mas, depois de ter concebido um efeito único e singular, criar os incidentes. Além disso, deve-se combinar tais incidentes de forma a melhor estabelecer o efeito preconcebido. Neste aspecto, tudo, no texto, é absolutamente importante (Kiefer, 2004, p. 19-20).

Em 1842, na resenha que publicou na *Graham's Magazine*, dedicada à obra *Twice-Told Tales*, do compatriota Nathanael Hawthorne, Poe ilustra a própria “filosofia da composição”. Como declara o próprio autor estadunidense, “[s]e a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele

já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido” (Poe *apud* Kiefer, 2004, p. 19-20). O ensaio de Quiroga é concluído com o “Decálogo del perfecto cuentista”, uma enumeração das dez regras que um escritor tem que respeitar para produzir um bom conto. A primeira é uma homenagem aos escritores que exerceram uma influência considerável no trabalho de Quiroga: “Cree en un maestro — Poe, Maupassant, Kipling, Chejov — como en Dios mismo” (Quiroga, 1996, p. 1.194).

A nona regra confirma que Quiroga, de maneira análoga a Poe, não acredita que um conto se escreva através da inspiração, mas, ao contrário, através da lucidez compositiva e de um intenso trabalho: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino” (Quiroga, 2014, p. 145).

### ***Los cuentos de amor, de locura y de muerte***

Alguns dos contos mais famosos de Horacio Quiroga encontram-se na obra *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, publicada em 1917. O título informa ao leitor quais serão as temáticas tratadas pelo autor nesses textos. Em todas as histórias, manifesta-se a morte, seja causada por atos irracionais dos personagens, seja devido às circunstâncias cruéis da natureza.

Outros argumentos tratados por Quiroga, parecidos com os temas que aparecem mais frequentemente nas narrativas de Poe, são os casos psicológicos anormais, a irracionalidade, a demência, a loucura, o amor, a morte e o macabro. Os críticos identificaram “A galinha degolada” e “O travesseiro de plumas” como os contos em que a influência poeana é mais visível. Contudo, pode-se afirmar que o reflexo do mestre estadunidense está presente na integralidade da obra.

Um aspecto peculiar desses relatos é a imersão dos personagens na selva missioneira. A escolha de situar os episódios contados nos campos e na floresta da fronteira é justificável por diversas razões: primeiro, a selva é um lugar isolado, sombrio e desconhecido, ou seja, cheio de mistério, apto

a tornar-se o cenário dos contos fantásticos. Segundo, trata-se de um evidente referimento autobiográfico. Quiroga conheceu os cenários selvagens da fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai após participar, em 1903, de uma expedição do artista e amigo Leopoldo Lugones. Fascinado pela experiência, resolveu comprar um terreno em Misiones e construiu uma casa, para onde se mudou com a primeira esposa, Ana María Cires.

Nesse contexto, Quiroga vivenciou as dificuldades de morar em um lugar hostil ao ser humano, e, com isso, enfrentou o isolamento, a alienação e a luta pela sobrevivência, resolvendo fazer dessas sensações as temáticas principais dos seus contos.

A luta do homem contra a natureza quer ser também uma denúncia da situação precária de quem vivia e trabalhava isolado às margens da civilização. Se, na obra de Poe, a alienação do homem ocorre devido ao capitalismo e situa-se principalmente no espaço urbano, na narrativa quiroguiana, o isolamento e a degradação do indivíduo se desenvolvem principalmente em um meio natural que o homem não consegue dominar.

Em todas as narrativas, o escritor dá ao espaço um papel ativo, inserindo descrições pontuais e detalhadas que não têm fim estético, mas respondem, sobretudo, à necessidade de submergir o leitor na atmosfera “psicológica” da narração. No “Decálogo del perfecto cuentista”, situando-se de acordo com Poe, o autor afirmava: “No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo” (Quiroga, 1996, p. 1.296). Apesar da exatidão e da riqueza lexical com que Quiroga descreve os lugares em que se desenvolvem as histórias dos contos, a selva inóspita onde se mexem os personagens é também uma representação simbólica da psique humana, das questões profundas e misteriosas que desde sempre afligem o homem, em qualquer época e lugar.

### **“La insolación”**

O conto quiroguiano “La insolación”, que faz parte de *Cuentos de amor, locura y muerte*, pode ser considerado uma síntese das técnicas compositivas de Quiroga e das reflexões teóricas que o autor conduziu sobre a

filosofia de composição. O sujeito do conto é provavelmente interligado à experiência pessoal de Quiroga. Trata-se de um relato breve e conciso ambientado na selva missioneira em que é contada a morte de um fazendeiro estrangeiro, Mister Jones, prevista e vivenciada pelos cinco *fox-terriers* dele (Old, Milk, Dick, Prince e Isondú). Esse episódio insólito e singular, no qual os cachorros possuem a faculdade de falar, é de uma dramaticidade inédita, pois apenas os animais conseguem ver a morte do dono, que assume a forma do duplo dele, e tentam em vão avisá-lo e salvá-lo de um destino inadiável.

Nesse texto, o autor resolveu transformar um lugar-comum em realidade, tornando verdadeira uma superstição ligada aos cachorros, segundo a qual esses animais têm o dom de pressentir a morte das pessoas. Pode-se notar que Quiroga tenta justificar o fantástico através de uma técnica típica do conto poeano: embora a situação seja irreal, essa deve ter um aspecto real tanto aos olhos das personagens quanto dos leitores.<sup>4</sup>

Em “La insolación”, o episódio é relatado por um narrador onisciente que se confunde com o protagonista da história, Old, o *fox-terrier* mais jovem. O fato de que os eventos sobrenaturais são descritos pelos olhos de um cachorro pode, inicialmente, parecer absurdo. Todavia, o animal mesmo inicialmente não acredita no que está vendo, e isso faz com que o leitor, cético por sua vez, possa mudar de opinião juntamente ao personagem.

A veracidade da superstição é confirmada quando, após a primeira manifestação da Morte, os outros cachorros, mais velhos e experientes, entendem que o Mister Jones que apareceu não é o dono e o explicam para Old: “Os *fox-terriers* volveram a passo ao rancho. O cachorro, eriçado ainda, adiantava-se e retrocedia com curtos trotes nervosos, e soube, pela experiência de seus companheiros, que quando uma coisa vai morrer, aparece antes” (Quiroga, 2011, p. 57 tradução nossa).

Da mesma maneira, no final da história, o narrador onisciente assume a palavra para aumentar o efeito de verossimilhança do conto:

---

4 Segundo o teórico russo Todorov, uma das condições básicas para a existência do fantástico é que o leitor sinta a mesma hesitação do personagem para se identificar.

Los peones, que lo vieron caer, lo llevaron a prisa al rancho, pero fue inútil toda el agua; murió sin volver en sí. Mister Moore, su hermano materno, fue allá desde Buenos Aires, estuvo una hora en la chacra, y en cuatro días liquidó todo, volviéndose en seguida al Sur. Los indios se repartieron los perros, que vivieron en adelante flacos y sarnosos, e iban todas las noches con hambriento sigilo a robar espigas de maíz en las chacras ajenas (Quiroga, 2011, p. 60).

No que diz respeito à estrutura narrativa do conto, o narrador emprega algumas estratégias precisas para alcançar a unidade de efeito. Para tal fim, o autor vale-se de uma técnica de eco poeana que visa a manter a unidade do efeito e a aproximar o leitor do texto, ou seja, à utilização do refrão.<sup>5</sup> Em “La insolación”, não se trata de uma expressão única e repetida constantemente, como era o caso no poema poeano “O corvo”, mas de uma associação da morte com o campo semântico do “calor” e da “luz”. Esses dois elementos estão presentes e são descritos detalhadamente durante todo o conto.

Nesse sentido, o título em si já é emblemático: decidindo chamar o conto de “La insolación”, Quiroga já preanuncia que haverá, no relato, um acontecimento negativo ligado ao excesso de calor, deixando o leitor com a expectativa e a curiosidade de descobrir quem será vítima do episódio nefasto. A razão dessa escolha pode ser o efeito que o escritor procura gerar nesse relato. Desde as primeiras linhas do conto, o leitor identifica-se com o mais novo dos fox-terriers, o cachorro Old, acompanhando-o na luta inexorável contra o tempo e contra o destino inevitável do dono. Após a primeira aparição da Morte, quem lê sabe tanto quanto o cachorro o que vai acontecer com Mister Jones, podendo sentir a mesma angústia de ver como e quando se concretizará a morte do fazendeiro. No que diz respeito ao tempo e ao espaço da história, esses dois elementos são fundamentais para criar a relação entre a morte, o calor e a luz.

O relato da morte de Mister Jones estende-se em dois dias. Para incrementar a atmosfera de tensão, Quiroga aproveita a divisão natural do

---

5 Roman Jakobson analisou o poema poeano *O corvo* e demonstrou que, nele, repete-se muitas vezes a expressão “Nunca mais” (Never more). O linguista descobriu também que a palavra “corvo” (raven) (RVN) é a “inversão fonológica perfeita” de Never (NVR).

dia e da noite, associando a vinda do outro Mister Jones, personificação da Morte, com o meio-dia, momento de ápice da luz e do calor. O tempo da narração divide-se em três partes, que coincidem com as três aparições da Morte. Na primeira e na segunda aparição, a atmosfera de tensão cresce até chegar a um ponto extremo, para depois diminuir pouco a pouco; na terceira e última vinda da Morte, a tensão cresce até culminar no clímax final.

O espaço é denotado, inicialmente, com adjetivos que simbolizam suavidade e frescor. No *incipit*, o narrador começa descrevendo a paisagem sob o ponto de vista do cachorro Old. Primeiro, empregam-se os adjetivos “reto”, “preguiçoso”, “tranquilo” para refletir a condição interior de paz do cachorro, que vai de acordo com a situação exterior: é manhã; a *planura del chaco* emana “monotonia”; o confim, uma nitidez “*reposada*”; o céu, “*calma*”; e o campo, “*tónica frescura*” (Quiroga, 2011, p. 55).

A situação muda com a subida do sol ao aproximar-se do meio-dia. O sol não é visto como um elemento positivo, mas como uma espécie de máquina infernal: “O dia avançava como os precedentes de todo esse mês: seco, límpido, com quatorze horas de sol calcinante, que parecia manter o céu em fusão, e que em um instante quebrava a terra molhada em crostas esbranquiçadas” (Quiroga, 2011, p. 56 tradução nossa).

Quando o calor do dia torna-se insuportável, chega a primeira aparição da Morte, que faz os cachorros ficarem nervosos e tensos. O duplo do Mister Jones desaparece, e, ao anoitecer, a luz se apaga, deixando os cachorros e o leitor na escuridão e no desespero. A noite traz consigo silêncio e calma, mas também o mistério, a inquietação e a melancolia dos cachorros devido à certeza da morte do dono, a qual virá no dia seguinte:

Por fin el sol se hundió tras el negro palmar del arroyo, y en la calma de la noche plateada los perros se estacionaron alrededor del rancho, en cuyo piso alto míster Jones recomenzaba su velada de whisky. A media noche oyeron sus pasos, luego la caída de las botas en el piso de tablas, y la luz se apagó. Los perros, entonces, sintieron más el próximo cambio de dueño, y solos al pie de la casa dormida, comenzaron a llorar. Lloraban en coro, volcando sus sollozos convulsivos y secos, como masticados, en un aullido de desolación, que la voz cazadora de Prince sostenía, mientras los otros tomaban el sollozo de nuevo (Quiroga, 2011, p. 57).

A segunda parte coincide com o início do segundo dia em que, exatamente como no primeiro, a tensão chega ao ápice com a chegada do meio-dia:

La siesta pesaba, agobiada de luz y silencio. Todo el contorno estaba brumoso por las quemazones. Alrededor del rancho la tierra blanquiza del patio deslumbraba por el sol a plomo, parecía deformarse en trémulo hervor, que adormecía los ojos parpadeantes de los fox-terriers (Quiroga, 2011, p. 58).

Contudo, dessa vez, a morte aparece em forma de um cavalo, que vem a falecer pelo esforço comprido no calor. Mister Jones, furioso, pois o acontecimento terrível é consequência da desobediência de um peão, preocupado com a seca e com os resultados da produção, resolve ir sozinho à busca de um parafuso. Apesar do calor insuportável, os fox-terriers, atemorizados diante da solidão por vir, seguem atrás do dono.

Aqui começa a terceira e última parte. Mister Jones não pode ver o próprio duplo nem entender o porquê do latido incessante dos cachorros. O leitor chega a ter a mesma sensação de tensão e desespero dos cachorros, assistindo, junto com os fox-terriers, ao andar automático e cego de Mister Jones contra a própria Morte. Com o aumento da tensão psicológica dos personagens, o meio ao redor torna-se progressivamente mais seco, branco e quente, para virar, no fim, “infernai”:

Al calor quemante que crecía sin cesar desde tres días atrás, agregábase ahora el sofocamiento del tiempo descompuesto. El cielo estaba blanco y no se sentía un soplo de viento. El aire faltaba, con angustia cardíaca que no permitía concluir la respiración (Quiroga, 2011, p. 59).

#### **4 Considerações finais**

A análise das técnicas compositivas empregadas por Quiroga no conto “La insolación” mostrou como, nesse relato breve, o escritor constrói um esquema narrativo em que nada é aleatório: tanto os “acidentes” que compõem o episódio quanto as palavras empregadas para descrevê-los são lucidamente calculados em vista da unidade de ação. Além disso, pode-se

afirmar que a atuação rígida dessas técnicas contribui para a construção do sentido, fazendo com que esse conto fantástico tenha dois níveis de leitura — um propriamente “fantástico” e outro “simbólico”.

Após ler atentamente “La insolación”, é possível perceber que, nesse texto, o autor, além de relatar um episódio misterioso e inexplicável, visa também a realizar uma denúncia social da época e do meio em qual vivia: Mister Jones é um estrangeiro que vivencia a solidão e a hostilidade em um ambiente isolado e inóspito. A estrutura narrativa do conto evidencia essa temática. Analisando o sistema das personagens, é perceptível que apenas os cachorros, protagonistas humanizados da história, assumam a palavra. O fantástico encarrega-se de denunciar a degradação e a desumanização do indivíduo num meio hostil à sociedade: não só os *fox-terriers* têm a faculdade de falar, mas são os únicos a fazê-lo. Os diálogos diretos do conto são sempre entre os cachorros, enquanto Mister Jones e os peões, únicos seres humanos do relato, trocam poucas palavras, que o narrador reporta exclusivamente através do discurso indireto.

Significativo, também, é que os peões aparecem apenas como figurantes; o leitor não recebe informação alguma sobre eles. Os cachorros, ao contrário, são apresentados um a um pelo nome e por algumas características particulares:

El sol salió; y en el primer baño de su luz, las pavas del monte lanzaron al aire puro el tumultuoso trompeteo de su charanga. Los perros, dorados al sol oblicuo, entornaron los ojos, dulcificando su molicie en beato pestaño. Poco a poco la pareja aumentó con la llegada de los otros compañeros: Dick, el taciturno preferido; Prince, cuyo labio superior partido por un coatí, dejaba ver los dientes; e Isondú, de nombre indígena. Los cinco fox-terriers, tendidos y beatos de bienestar, durmieron (Quiroga, 2011, p. 55).

A impossibilidade de comunicação do homem na selva torna-se evidente quando os animais tentam em vão avisar o dono que ele está indo diretamente ao encontro da própria morte:

Míster Jones se convenció de que había traspasado su límite de resistencia [...]. Entretanto, los perros seguían tras él, trotando con toda la lengua de fuera. A veces, agotados, deteníanse en la sombra de un

espartillo; se sentaban precipitando su jadeo, pero volvían al tormento del sol. Al fin, como la casa estaba ya próxima, apuraron el trote. Fue en ese momento cuando Old, que iba adelante, vio tras el alambrado de la chacra a mister Jones, vestido de blanco, que caminaba hacia ellos. El cachorro, con súbito recuerdo, volvió la cabeza y confrontó. —¡La Muerte, la Muerte! —aulló. Los otros la habían visto también, y ladraban erizados (Quiroga, 2011, p. 59).

Finalmente, pode-se ler esse texto como um instrumento de purificação, tanto para o autor, que parecia exorcizar os próprios fantasmas interiores através da criação literária, quanto para os leitores, para quem a leitura transforma-se em um enfrentamento dos medos inconfessáveis que os afligem diariamente. Nesse sentido, a técnica de composição rigorosa, concisa e exata do autor, realizando a unidade de ação, faz com que o leitor se identifique com os personagens do relato, compartilhando os sentimentos vivenciados por eles. A inserção de descrições ricas e exatas do espaço não visa à reprodução realista do ambiente, mas, ao contrário, tem o objetivo de aumentar o efeito de verossimilhança do texto, priorizando, novamente, o sentimento de empatia e identificação de quem lê. Nesse sentido, o processo de desdobramento do sujeito é emblemático. No começo da história, há a identificação imediata entre o leitor e o cachorro Old. O *fox-terrier* aparece olhando para o horizonte, assim como Mister Jones, com a velada de uísque. A aparição do outro Mister Jones, a Morte, que só Old pode ver, faz com o que o leitor se dê conta tanto quanto Old do inexorável destino do dono. Entretanto, no final, Mister Jones, pela primeira vez, consegue perceber a proximidade da própria morte:

Salió por fin y se detuvo en la linde; pero era imposible permanecer quieto bajo ese sol y ese cansancio. Marchó de nuevo. Al calor quemante que crecía sin cesar desde tres días atrás, agregábase ahora el sofocamiento del tiempo descompuesto. a Mister Jones adquirió el convencimiento de que había traspasado su límite de resistencia. Desde hacía rato le golpeaba en los oídos el latido de las carótidas. Sentíase en el aire, como si de dentro de la cabeza le empujaran el cráneo hacia arriba. Se mareaba mirando el pasto. Apresuró la marcha para acabar con eso de una vez... (Quiroga, 2011, p. 59).

Essa revelação deixa o leitor surpreso, revelando a comunhão implícita que, desde o começo, existia entre o espaço físico e o estado psicológico do personagem. Dessa maneira, o conto ganhou “vidas”, representando, ao mesmo tempo, as inquietações de Old, de Mister Jones, de Quiroga, de uma geração que, à procura de uma vida melhor, devia enfrentar a dificuldade de sobreviver em um lugar inóspito, e, enfim, de todos nós, que fingimos desconhecer, mas pressentimos aquela força destrutiva e implacável que acompanha o correr cotidiano do tempo, e para quem, nesse conto e em tantos outros, Quiroga parece indiretamente lançar a mesma apostrofe baudelairiana: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”

## Referências

JAKOBSON, Roman. *Selected writings: Poetry of grammar and grammar of poetry*. Berlim: Walter de Gruyter, 1962.

KIEFER, C. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. revista. São Paulo: Globo, 1999,

QUIROGA, Horacio. *A la deriva y otros cuentos*. Prólogo de Jorge Lafforgue. Biblioteca Argentina. Buenos Aires: Losada, 2001.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Barcelona: Ediciones Brontes, 2011.

QUIROGA, Horacio. *La tortuga gigante y otros relatos: Los mejores cuentos de Horacio Quiroga*. Madrid: Editorial Verbum. 2014.

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón B. Ponce de León e Jorge Lafforgue. 2. ed. Madrid/Paris: ALLCA XX; São Paulo: USP, 1996.

SANTANELLA, Lúcia. Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: *Contos de E. A. Poe & Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Círculo do Livro, 1984.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossowitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

## 14. *Marionette*: o entrelugar da mulher crioula em *Wide Sargasso Sea*

Deborah Mondadori Simionato<sup>1</sup>

Marcela Zaccaro Chisté<sup>2</sup>

*There is always the other side, always.*

Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*.

### Introdução

*Jane Eyre*, escrito pela vitoriana inglesa Charlotte Brontë e publicado em 1847, é um dos livros mais importantes do cânone das literaturas de língua inglesa, contando a história de uma menina órfã que, apesar de ter o mundo contra ela, encontra felicidade no final. A obra é um fiel retrato da sociedade vitoriana da metade do século XIX na Inglaterra e é permeada por temáticas românticas e góticas, além de funcionar também como romance de formação. O leitor acompanha Jane, que, além de protagonizar, também narra sua história desde a infância até a idade adulta, quando ela passa a trabalhar como governanta para uma menina solitária em uma grande casa no norte da Inglaterra, Thornfield Hall, onde ela se apaixona pelo senhor da casa, Mr. Rochester. O amor parece recíproco, mas, quando os dois estão prestes a se casar, a verdade vem à luz: Rochester já é casado e sua mulher é mentalmente instável, motivo pelo qual ele a confinou ao sótão de sua casa. Bertha Antoinette Mason, como ela nos é apresentada no romance de Brontë, casou-se com Rochester anos antes, na Jamaica, de onde ela veio. Rochester explica que o casamento fora arranjado, uma vez que ele, sendo o filho mais novo, precisava casar-se por dinheiro, e o dote

---

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (deborahsimionato@gmail.com)

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (marcelazchiste@gmail.com)

de Bertha, portanto, serviu como uma luva. Ele afirma que não sabia sobre a loucura que corria na família da esposa, e que, quando ele percebera que ela não era “normal”, trouxe-a para a Inglaterra e colocou-a no sótão aos cuidados de Grace Poole, enquanto ele retornara à Europa continental e passara a viver uma vida de vícios e festas, a fim de tentar esquecer o que lhe aguardava em casa. Rochester essencialmente aparece como vítima no romance de Brontë; e Bertha aparece apenas em alguns momentos da obra como uma sombra — fala-se dela e por ela, mas a ela nunca é dada voz. Ao final do romance, ficamos sabendo que, graças a Bertha, um incêndio se inicia em Thornfield Hall, e ela, em seus delírios, atira-se pela janela do sótão, dando fim à sua vida e permitindo, assim, que Rochester finalmente se case com Jane.

Jean Rhys, nascida em Dominica e residente do Reino Unido desde seus 16 anos, ficou fascinada pela história da “louca do sótão”<sup>3</sup> de *Jane Eyre*. Talvez por causa de sua própria origem e por acreditar que há dois lados para toda história, Rhys decide escrever sua própria versão dos fatos, um prelúdio ao que acontece na obra de Charlotte Brontë, desta vez do ponto de vista de Bertha — ou melhor, de Antoinette, como ela prefere ser chamada no romance de Rhys. Assim, Jean Rhys publica, em 1966, *Wide Sargasso Sea*, obra que entra para o cânone pós-colonial e reconta eventos apenas mencionados em *Jane Eyre*, mas que também se entrelaça com o romance de Brontë. *Wide Sargasso Sea* é dividido em três partes, a primeira narrada por Antoinette; a segunda, pelo não nomeado Rochester,<sup>4</sup> com algumas páginas voltadas para a perspectiva de Antoinette; e a terceira parte é iniciada por Grace Poole, sua cuidadora, e terminada por Antoinette. Os eventos das duas primeiras partes se passam antes dos eventos de *Jane Eyre*, enquanto, na terceira parte, as duas obras abertamente se entrelaçam.

---

3 “The Madwoman in the Attic” tornou-se uma expressão famosa nos estudos feministas, principalmente no que diz respeito ao tratamento dado às mulheres — e à loucura — durante o século XIX na Inglaterra.

4 Jean Rhys não nomeia o marido de Antoinette, mas, por sabermos que a obra foi derivada de *Jane Eyre*, e considerando todas as referências ao romance de Charlotte Brontë na obra de Rhys, neste capítulo nos referimos ao marido de Antoinette (e narrador da segunda parte) como Rochester.

O Mar de Sargaços fica entre a Europa e as chamadas Índias Ocidentais, sendo considerado difícil de navegar, bem como as relações humanas no romance de Rhys (Smith, 1997, p. VII). A obra de Jean Rhys é frequentemente analisada tanto da perspectiva dos estudos feministas quanto dos estudos pós-coloniais. No presente trabalho, será realizada uma leitura de *Wide Sargasso Sea* olhando para os dois aspectos da relação entre Antoinette e Rochester, a fim de entender o lugar ocupado pela protagonista, e como esse lugar é alterado a partir das ações e palavras do homem europeu com quem ela se casa. Segundo Carmen Wickramagamage, *Wide Sargasso Sea* é um texto pós-colonial e feminista, porque “evidencia a imbricação invisível de raça e gênero na constituição da subjetividade feminina em textos coloniais” (Wickramagamage, 2000, p. 28),<sup>5</sup> e analisá-lo apenas a partir de um desses aspectos é um desfavor ao outro elemento. A fim de melhor compreender essas relações, serão utilizados os conceitos de casa de Gaston Bachelard (1994), bem como o entrelugar de Homi Bhabha (1998) e a leitura de Spivak (1985), no que diz respeito a textos escritos por mulheres, entre outros.

## **Antoinette**

*Wide Sargasso Sea* abre com a narração de Antoinette refletindo sobre o lugar que sua mãe — e, por consequência, ela mesma — ocupa entre as mulheres jamaicanas. Ela acredita que sua mãe, Annette, nunca recebera a aprovação das mulheres da ilha por ser muito bonita, bonita até demais. A questão da beleza é logo esquecida, uma vez que o que está por trás da opinião das jamaicanas não é a aparência de Annette, e sim sua origem.

Tem aquele ditado, “desgraça pouca é bobagem”; então, quando os brancos chegaram, vieram em bando. Nós não estávamos em seus planos. As madames da Jamaica nunca gostaram da minha mãe, porque “ela era bonita demais,” disse Christophine. “Foi a segunda esposa do meu

---

5 No original: “it highlights the invisible imbrication of race and gender in the constitution of feminine subjectivity in colonial texts”.

pai, achavam ela jovem demais pra ele; e o pior de tudo é que era da Martinica” (Rhys, 2000, p. 5, tradução nossa).<sup>6</sup>

Annette é uma “*Martinique girl*”. Havia tensão e rivalidade entre as ilhas do Caribe — Martinica era de domínio francês, enquanto a Jamaica era uma colônia britânica. Além da falta de pertencimento que aparece já nos parágrafos iniciais, percebe-se também certa nostalgia às “coisas do passado”, que incluem não apenas seu pai e o dinheiro que a família tinha, mas também o período anterior ao Ato de Emancipação, que libertara os escravos nas ilhas — crioulos donos de grandes *plantations* estavam ainda “esperando pela compensação que os ingleses haviam prometido quando promulgaram a Abolição. Alguns ainda vão esperar por um bom tempo” (Rhys, 2000, p. 5).<sup>7</sup> A família de Antoinette não era exceção, tendo sofrido econômica e socialmente com a abolição, uma vez que, segundo Stuart Hall (1985, p. 281), a Emancipação não teve apenas um impacto econômico, já que o final da escravidão provocou “polarizações mais complicadas em sistema estratificado de classe-raça-cor” (Hall, 1985, p. 281).<sup>8</sup>

O *status* da família Cosway, portanto, ficou comprometido e, com a morte do patriarca, extremamente isolado. Antoinette sabe disso e, em diversas passagens do romance, ela comenta sobre a falta que sente dos tempos em que o pai estava vivo — a sensação de segurança que ela sentia morre junto com o pai. Como Annette aponta, eles ficam “*marooned*” (Rhys, 2000, p. 6) após o envenenamento do único animal que possuíam como meio de transporte, deixando clara a precariedade da situação em que se encontram. O contraste entre a vida que eles levavam e o que se tornou realidade agora pode ser percebido na descrição de Coulibri, nome dado

---

6 Todas as traduções de *Wide Sargasso Sea* apresentadas neste capítulo são feitas por nós. No original:

They say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks. The Jamaican ladies had never approved of my mother, “because she pretty like pretty self” Christophine said. “She was my father’s second wife, far too young for him they thought, and, worse still, a Martinique girl”.

7 No original: “waiting for this compensation the English promised when the Emancipation Act was passed. Some will wait for a long time”.

8 No original: “more complicated divisions of a class-race-colour system of stratification”.

à fazenda da família, um dos espaços físicos constituintes de Antoinette na trama. Coulibri é descrito pela narradora como uma forma de paraíso, seu Éden pessoal, pelo menos enquanto seu pai estava vivo e enquanto os escravos ainda trabalhavam duro para manter a ilusão de perfeição e segurança nas quais Antoinette acreditava.

Nosso jardim era tão grande e bonito como aquele jardim da Bíblia — e a árvore da vida crescia ali. Mas tinha virado uma selva. A vegetação tomou conta das trilhas e o cheiro das flores mortas se misturava ao das plantas novas. Embaixo dos xaxins, que eram altos como os xaxins da floresta, tudo era esverdeado. Orquídeas floresciam inacessíveis, ou por alguma razão não eram para serem tocadas. Uma parecia uma serpente; outra era como um polvo, com tentáculos marrons longos e finos, sem folhas, presa em uma raiz retorcida. A orquídea-polvo florescia duas vezes por ano — quando isso acontecia nem uma polegada dos tentáculos aparecia, virava uma massa com branco, malva, roxos profundos, maravilhosa de se ver. O perfume era muito doce e intenso. Eu nunca me aproximava dela. *Toda a propriedade Colibri se tornara tão selvagem quanto o jardim virado em mato. Se a escravidão tinha terminado, por que alguém teria de trabalhar? Aquilo não me entristecia, eu não tinha lembrança do tempo em que aquele lugar fora próspero* (Rhys, 2000, p. 6, grifo nosso).<sup>9</sup>

A relação de Antoinette com os negros e com a escravidão é mais imbricada que o rancor dela ao falar do final da escravidão demonstra. Antoinette titubeia entre ver os negros como seus iguais — principalmente no caso de Tia e Christophine, sua amiga e a empregada da família, respectivamente — e a posição privilegiada na qual ela passou boa parte de sua vida, vendo os negros como inferiores. O ressentimento no que diz respeito

---

9 No original:

Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible — the tree of life grew there. But it had gone wild. The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell. Underneath the tree ferns, tall as forest tree ferns, the light was green. Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched. One was snaky looking, another like an octopus with long thin brown tentacles bare of leaves hanging from a twisted root. Twice a year the octopus orchid flowered — then not an inch of tentacle showed. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see. The scent was very sweet and strong. I never went near it. All Coulibri Estate had gone wild like the garden gone to bush. No more slavery — why should anybody work? This never saddened me. I did not remember the place when it was prosperous.

ao final da escravidão convive em sua mente com o carinho que ela sente pelos negros que a cercam. Christophine age como uma espécie de segunda mãe, em muitos momentos, mais presente que sua mãe biológica, e que também veio da Martinica para a Jamaica, mas em condições bem diferentes das de Annette. Annette reconhece a importância de Christophine para sua sobrevivência, sustentando não apenas suas necessidades físicas, como também aquelas do imaginário.

Ela era muito mais preta — de um preto azulado, com rosto fino e traços regulares. Usava um vestido negro, brincos grossos de ouro e um lenço amarelo amarrado com cuidado, com duas pontas altas na frente. Nenhuma outra mulher usava preto, ou amarrava o lenço do jeito da Martinica. Sua voz era calma e quando ria o riso era tranquilo, e embora soubesse falar inglês, francês e patuá muito bem, fazia questão de marcar o sotaque de sua terra. Mas eles não queriam nada com ela, e nunca via o filho, que trabalhava em Spanish Town. [...] “Seu pai a deu para mim como presente de casamento — um dos presentes. Sabia que eu iria gostar de ter uma mocinha da Martinica” (Rhys, 2000, p. 8).<sup>10</sup>

Enquanto Christophine funciona como uma espécie de imagem espelhada de Annette, no caso de Antoinette, Tia é quem cumpre esse papel. Tia é sua melhor amiga, e apesar do afeto que elas sentem uma pela outra, Antoinette não titubeia na hora de fazer acusações contra Tia, enquanto Tia devolve o insulto com outro, deixando claro que sabe que a situação dos Cosway é mais precária do que eles gostariam de aparentar, e que há pouca diferença entre elas agora.

A relação entre os negros e os crioulos não era simples, os crioulos eram vistos como não pertencentes àquele lugar: “Eles nos odiavam. Nos chamavam de baratas-brancas. [...] Uma vez uma menininha ne seguiu,

---

10 No original:

She was much blacker — blue-black with a thin face and straight features. She wore a black dress, heavy gold ear-rings and a yellow handkerchief – carefully tied with the two high points in front. No other negro woman wore black, or tied her handkerchief Martinique fashion. She had a quiet voice and a quiet laugh when she did laugh, and though she could speak good English if she wanted to, and French as well as patois, she took care to talk as they talked. But they would have nothing to do with her and she never saw her son who worked in Spanish Town. [...] “She was your father’s wedding present to me — one of his presents. He thought I would be pleased with a Martinique girl”.

cantando [...] ‘Barata-branca, vai-te embora, vai-te embora. Ninguém gosta de ti. Vai-te embora.’” (Rhys, 2000, p. 9).<sup>11</sup> Esses mesmos crioulos eram vistos como inferiores pelos europeus, colocando-os em uma espécie de limbo de origem, já que, ao mesmo tempo que eles eram considerados diferentes e não pertencendo às ilhas caribenhas, também não eram brancos de acordo com a categorização dos europeus, colocando-os em um entrelugar.

Antoinette integra a comunidade branca criolizada, que era um grupo minoritário visto com maus olhos tanto pelos brancos britânicos quanto pelos pretos do lugar. A posição de Antoinette em relação aos negros não fica clara e é contraditória. De certa forma, ela pertence àquela sociedade negra, pois compartilha com Tia suas experiências, superstições e crenças. [...] Se ela é, em parte, um membro daquela comunidade negra, está sempre atenta — como estão os pretos — às diferenças e à distância que existe entre eles (Cappello, 2009, p. 49)<sup>12</sup>

Annette se casa com Mr. Mason para melhorar seu *status* social, e sua filha então se torna Antoinette Mason, apesar de ter nascido Antoinette Cosway: essa é a primeira mudança de nome pela qual a protagonista passa, e, como a mudança em si sugere, a vida com os Mason é muito mais inglesa, mesmo que ainda no Caribe: “Comíamos comida inglesa agora, carne de vaca e de carneiro, tortas e pudins. Eu estava satisfeita em ser como uma menina inglesa, mas sentia saudade do gosto dos pratos de Christophine” (Rhys, 2000, p. 17).<sup>13</sup> Essa nova vida traz ambiguidades para a menina criada entre os negros, que acredita que ser “como uma menina inglesa” é ser superior. Eles então vão morar em Coulibri, e o local não é mais o mesmo sob os olhos de Antoinette, que passa a ter medo da antiga residência, medo da magia *obeah* de Christophine e do ódio que ela acredita que os demais negros sentem por ela, sua mãe e seu irmão. Um ano após o casamento, Annette também passa a rejeitar a casa, já que ela se sentia rejeitada e odiada pelos locais, e o que ela ouve em resposta é: “*Você era a*

---

11 No original: “They hated us. They called us white cockroaches. [...]. One day a little girl followed me singing, [...] ‘White cockroach, go away go away. Nobody want you. Go away.’”

12 No original: “If to some extent, Antoinette is part of the black society, she is always aware — and so are the blacks — of the differences and the distance between them”.

13 No original: “We ate English food now, beef and mutton, pies and puddings. I was glad to be like an English girl but I missed the taste of Christophine’s cooking”.

viúva de um proprietário de escravos, filha de outro proprietário de escravos, e viveu sozinha aqui, com duas crianças, por quase cinco anos, antes de eu a encontrar” (Rhys, 2000, p. 15, grifo nosso).<sup>14</sup>

O medo da mãe e da filha acaba por ser justificado quando os locais colocam fogo na casa, um incêndio que acarreta a morte do irmão de Antoinette. Fogo é um tema recorrente em *Wide Sargasso Sea*, estando presente não apenas nos sonhos um tanto premonitórios de Antoinette, como também em sua vida acordada. O incêndio de Coulibri leva sua casa de infância, leva seu irmão mais novo e também sua mãe, que é colocada em reclusão em um convento. O mundo que Antoinette conhece desaparece entre as chamas, e não é surpreendente que suas dúvidas sobre pertencimento e origem aumentem, já que nada de sólido parece ter ficado da vida com a qual ela estava acostumada e, pela segunda vez, ela vê o mundo ao seu redor se dissipar.

A casa estava queimando, o céu vermelho amarelado parecia o do crepúsculo e eu compreendi que nunca mais veria Colibri. Não restaria nada das samambaias douradas ou das prateadas, das orquídeas, dos lírios e das rosas, as cadeiras de balanço e o sofá azul, o pé de jasmin e a madressilva e o quadro da *Filha do Moleiro*. Quando eles terminassem, não sobraria nada além das paredes escurecidas e uma pilha de pedras. Isso sempre sobra, não pode ser roubado nem queimado (Rhys, 2000, p. 24).<sup>15</sup>

Antoinette já havia perdido muito da segurança e das certezas que a constituíam com a morte de seu pai, mas agora, com sua casa de infância em chamas, não há mais proteção para os seus sonhos (Bachelard, 1994, p.

---

14 No original: “You were the widow of a slave-owner, the daughter of a slave-owner, and you had been living here alone, with two children, for nearly five years when we met”.

15 No original:

The house was burning, the yellow-red sky was like sunset and I knew that I would never see Coulibri again. Nothing would be left, the golden ferns and the silver ferns, the orchids, the ginger lilies and the roses, the rocking-chairs and the blue sofa, the jasmine and the honeysuckle, and the picture of the Miller’s Daughter. When they had finished, there would be nothing left but blackened walls and the mounting stone. That was always left. That could not be stolen or burned. When they had finished, there would be nothing left but blackened walls and the mounting stone. That was always left. That could not be stolen or burned.

6) — Antoinette não está mais segura, e seus pesadelos podem ganhar vida. Quando o desespero parece sem fim, ela vê Tia e corre até ela, “pois era tudo o que restava da minha vida como tinha sido até então” (Rhys, 2000, p. 24).<sup>16</sup> Antoinette entretém a possibilidade de passar a viver com Tia e sua família, já que elas “tinham comido da mesma comida, dormido lado a lado e se banhado no mesmo rio” (Rhys, 2000, p. 24).<sup>17</sup> Quer ter as mesmas certezas de Tia, certezas que sempre lhe trouxeram segurança, mesmo que não fossem as suas: “Olhei para ela e vi seu rosto se desintegrando quando começou a chorar. Ficamos olhando uma para a outra, com sangue no meu rosto e lágrimas no rosto dela. Era como se estivesse vendo a mim mesma num espelho” (Rhys, 2000, p. 24).<sup>18</sup> Tia quebra, aqui, a imagem espelhada que Antoinette tinha dela, atirando uma pedra em sua amiga, e, por consequência, acabando com as certezas de Antoinette que se sustentavam na amizade com Tia. Mais do que nunca, Antoinette se vê sem um igual, à deriva em um mundo em que ela é inferior aos olhos de todo mundo. É o final de sua infância e das poucas certezas que lhe restavam.

Com a casa em ruínas e o filho morto, Annette é deixada em uma casa com dois empregados para que se recupere — ou essa é a desculpa que ele encontra para seguir sua vida longe da esposa “perturbada”. Os paralelismos entre as jornadas da mãe e da filha, ambas colocadas em isolamento por seus respectivos maridos e vistas como instáveis, se constroem ao longo da narrativa. Antoinette encontra refúgio no convento. Segundo Bachelard, levamos nossas memórias de infância conosco a fim de povoar as novas casas que habitamos durante a vida — “um passado inteiro vem morar em uma nova casa” (Bachelard, 1994, p. 5, tradução nossa).<sup>19</sup> Assim, o convento torna-se um novo lar para Antoinette, uma reclusão que é bem-vinda, segura, um lugar sem homens no qual ela pode apenas existir.

Antoinette recebe visitas esporádicas de Mr. Mason, que sempre lhe leva um presente, tal qual Rochester levando presentes para Adèle,

---

16 No original: “for she was all that was left of my life as it had been”.

17 No original: “had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river”.

18 No original: “I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass”.

19 No original: “an entire past comes to dwell in a new house”.

sua protegida, em cada uma de suas visitas a Thornfield Hall. Quando Antoinette passa a ser vista como uma mulher, Mr. Mason recupera seu interesse nela, já que ela agora pode ser usada para forjar relações com europeus na forma de esposa para um inglês. O *status* de Antoinette como um objeto de troca facilitando alianças entre homens brancos — no caso, entre Mr. Mason e o pai de Rochester, e entre Richard Mason e Rochester — “sugere algumas semelhanças com o que ocorreu com os negros durante o sistema escravocrata” (Wickramagamage, 2000, p. 36),<sup>20</sup> agora não em termos raciais, mas em termos de gênero. A perspectiva de deixar o convento é motivo de ansiedade para Antoinette, já que lá ela se sente segura pela primeira vez desde a infância, quando o pai ainda era vivo, e tal ansiedade traz consigo o sonho que passa a ser recorrente no romance — e, de certa forma, profético —, quando diz que sonhou que estava no inferno.

## Rochester

A segunda parte do romance começa com um salto temporal em relação ao final da Parte 1. Aqui, Rochester (o homem que nunca é nomeado, mas que tratamos aqui como sendo Edward Rochester, o protagonista masculino de *Jane Eyre*) inicia lamentando o casamento que o leitor nem ao menos viu acontecer. Há finalidade na sua narração que ecoa os votos nupciais feitos: “Tudo terminou, para o bem ou para o mal” (Rhys, 2000, p. 39).<sup>21</sup> Ele se percebe como vítima desde o princípio, tendo feito o que o pai e o irmão mais velho queriam dele, “uma vez que sempre concordara com todo o resto” (Rhys, 2000, p. 39).<sup>22</sup>

Rochester começa apresentando o que, no decorrer de sua narrativa, mostra ser uma forma de obsessão com a origem de sua esposa. Conforme cresce sua obsessão com origens, também cresce sua desconfiança naquelas que o cercam, e ninguém nascido no Caribe, aos olhos de Rochester, se compara a um europeu e, portanto, é passível de desconfiança. A Jamaica

---

20 No original: “suggests some similarities with that of the blacks under the system of slavery”.

21 No original: “Everything finished, for better or for worse”.

22 No original: “as I always agreed to everything else”.

e suas pessoas parecem existir em outro nível — as cores, os cheiros, a língua são muito intensos para o europeu acostumado aos tons cinzentos da Inglaterra: “Tudo é demais, eu pensava, enquanto andava, cansado, atrás dela. Azul demais, roxo demais, verde demais. O vermelho das flores, a altura das montanhas, a proximidade dos morros” (Rhys, 2000, p. 42).<sup>23</sup>

Ele olha para Antoinette não como esposa, mas como diferente, como outro, e não há quase empatia de sua parte.

Observei-a de uma maneira crítica. Usava um chapéu de três pontas que lhe caía bem. Pelo menos lhe cobriam os olhos, que são grandes demais e podem ser desconcertantes. Parece que não ela não pisca nunca. Tem olhos lânguidos, tristes, escuros e estranhos. *Pode ser que tenham uma origem inglesa pura, mas não são ingleses, nem europeus.* E quando foi que comecei a reparar em todas essas coisas sobre minha esposa Antoinette? Acho que depois que deixamos Spanish Town. Ou será que já tinha percebido antes, mas me recusara a enxergar? Não que tivesse tido tempo para reparar em seja o que for. Um mês depois de chegar à Jamaica já estava casado, e nesse tempo passei quase três semanas de cama com febre (Rhys, 2000, p. 40, grifo nosso).<sup>24</sup>

Através do olhar do marido e desde os primeiros dias do relacionamento deles, Antoinette é colocada em um entrelugar que, apesar da possibilidade de articulação que esse entre espaço pode possibilitar (Bhabha, 1998), aqui parece funcionar com um limbo que desautoriza a sua existência, ou cristaliza as possibilidades. Rochester deixa claro que a origem familiar não é a única coisa que importa, uma vez que Antoinette pode até ser de “pura origem inglesa”, mas o fato de ter nascido na Jamaica, de ter crescido cercada por escravos em uma cultura diferente da dele, que Rochester vê

---

23 No original: “everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hill too near”.

24 No original:

I watched her critically. She wore a tricorne hat which became her. At least it shadowed her eyes which are too large and can be disconcerting. She never blinks at all it seems to me. Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either. And when did I begin to notice all this about my wife Antoinette? After we left Spanish Town I suppose. Or did I notice it before and refuse to admit what I saw? Not that I had much time to notice anything. I was married one month after I arrived in Jamaica and for nearly three weeks of that time I was in bed with fever.

como inferior, a faz qualquer coisa que não inglesa ou europeia. Segundo, Godoy, “o que caracteriza a cultura europeia, assim como a de sociedades mais simples, é a tendência de impôr a própria história ao mundo” (Godoy, 2008, p. 23), o que Rochester faz em todos os momentos em que ele está presente na narrativa: ele escolhe a sua versão eurocentrista e patriarcal do mundo, colocando a existência de Antoinette em segundo plano, e percebendo a Jamaica como inferior — segundo ele, a vítima do romance é ele mesmo: “Não a comprei, ela é que me comprou, ou pensa que comprou. [...] Vendi minha alma, ou vocês venderam, e afinal de contas será que foi um negócio tão ruim assim? Dizem que a moça é muito bonita. Ela é bonita. Ainda assim...” (Rhys, 2000, p. 42).<sup>25</sup>

Apesar de todas as suas dúvidas e preconceitos, a ideia de que Antoinette possa não querer se casar com ele é vista como grande insulto: “Não me agradava a ideia de voltar para a Inglaterra no papel de pretendente rejeitado, rechaçado por essa mocinha crioula. Eu tinha os meus motivos” (Rhys, 2000, p. 48).<sup>26</sup> A decisão sobre casar-se ou não com Rochester não pertence a Antoinette e, quando ela admite ter medo do que pode acontecer caso o casamento vá adiante, os homens que a cercam prontamente a convencem de que casar é a coisa certa a ser feita, já que eles têm interesses financeiros e sociais nesse casamento — inclusive Rochester, que apesar de pensar-se como vítima das maquinações de seu pai e do irmão mais velho, sabe que o casamento tem seus melhores interesses em vista, diferentemente do que acontece com sua noiva, para quem provisões não são feitas.<sup>27</sup> Não há alternativa para Antoinette, e ela acaba persuadida a casar-se com Rochester, já que sua posição como mulher na sociedade que ela habita é inferior àquela dos patriarcas que tomam as decisões que afetam sua vida.

---

25 No original: “I have not bought her, she has bought me, or so she thinks. [...] I have sold my soul or you have sold it, and after all is it such a bad bargain? The girl is thought to be beautiful, she is beautiful. And yet...”

26 No original: “I did not relish going back to England in the role of rejected suitor jilted by this Creole girl. I must certainly know why”.

27 Era dever dos homens responsáveis pela mulher exigir que ela tivesse seus interesses minimamente protegidos no contrato de casamento. Mr. Mason e Richard Mason, no entanto, pouco se importam com a situação de Antoinette depois que ela já não estiver mais em suas mãos.

O relacionamento que começa não só arranjado, como também forçado, se desenvolve no decorrer da segunda parte do romance. Há afeto da parte de Rochester, mas é um afeto que sempre resiste, já que vem acompanhado por preconceitos que nem ele sabe nomear. Para ele, sua esposa é muito quieta, e quando fala, faz pouco sentido. Ela é de descendência inglesa, mas se comporta como os negros, o que a coloca em um espaço que ele não compreende, e, talvez por isso, despreza. Rochester não aprova a relação que Antoinette estabeleceu com Christophine, surpreso inclusive que sua esposa seja capaz de abraçar e beijar a negra (Rhys, 2000, p. 57), provando que ele é mais preconceituoso do que gosta de admitir ou de pensar. Apesar de ser adepto dos valores iluministas, ele não consegue se desprender de sua posição privilegiada; há um problema fundamental em seu argumento, que diz que “A escravidão não é algo de que se goste, ou desgoste”, disse eu, tentando falar calmamente. ‘Era uma questão de justiça.’” (Rhys, 2000, p. 94).<sup>28</sup> Pelo lado racional, Rochester reconhece que a escravidão foi errada, porém não consegue abandonar suas crenças mais profundas. A escravidão pode ter sido abolida nas ilhas caribenhas, mas o preconceito do colonizador não foi. Aos poucos, com a crença que ele tem em suas práticas — que nada mais são do que práticas coloniais transvestidas de tolerância —, ele começa o processo de destruição do espírito de Antoinette, levando-a, finalmente, à loucura.

Rochester, incapaz de nomear seu preconceito contra os negros e o modo de vida caribenho, encontra cada vez mais problemas em sua esposa e passa a acreditar em suas criações. A carta de Daniel Cosway acaba funcionando com um marcador de sua relação com Antoinette, já que confere a Rochester confirmação escrita dos preconceitos que nem ele conseguia nomear e de suspeitas forjadas por uma mente aterrorizada pela possibilidade de perder seu lugar: “Dobrei a carta cuidadosamente e a coloquei no bolso. Não estava surpreso. É como se estivesse na expectativa, esperando por aquilo” (Rhys, 2000, p. 62).<sup>29</sup> A loucura de Antoinette começa a tomar

---

28 No original: “‘Slavery was not a matter of liking or disliking,’ I said, trying to speak calmly. ‘It was a question of justice.’”

29 No original: “I folded the letter carefully and put it in my pocket. I felt no surprise. It was as if I’d expected it, been waiting for it”.

forma com a carta — as acusações feitas por Daniel Cosway plantam a ideia de loucura na mente de Rochester, que, apesar de tentar ignorar a carta, não consegue ignorar suas implicações, e passa a ver as ações e palavras de sua esposa a partir de uma nova luz — tudo que Antoinette diz ou faz tem, agora, respingos de loucura.

Medos silenciados sobre insanidade na família [...], combinados com a definição de traços raciais característicos que sugeriam incesto e miscigenação. Rochester mais uma vez se recusa a enxergar o que sabe, já que não tem pudores em fazer sexo com Amelie<sup>30</sup>, mas se acha no direito de rejeitar sua esposa quando escuta do enciumado Daniel que ela pode ter se relacionado com homens de cor antes de conhecê-lo (Smith, 1997, p. xvi).<sup>31</sup>

Mais do que acreditar na loucura de Antoinette, Rochester passa a ter certeza de que o mundo está contra ele de forma persecutória: ele acredita que todos sabiam que ela era louca antes do casamento, e que, mesmo assim, deixaram que ele seguisse em frente com o plano, já que era do interesse deles: “Enquanto ia caminhando, lembrei-me do rosto de meu pai, com seus lábios finos, e dos olhos redondos e pedantes. *Eles sabiam*. E o tolo do Richard sabia também. E a mocinha com aquele sorriso vazio. Todos sabiam” (Rhys, 2000, p. 65).<sup>32</sup> Mais do que saber, ninguém tinha interesse que ele soubesse — Rochester acredita estar sendo enganado por todos: “Ninguém me diria a verdade. Nem meu pai, nem Richard Mason. Tampouco, certamente, a moça com quem eu me casara” (Rhys, 2000, p. 65).<sup>33</sup>

---

30 Rochester passa a noite com Amelie, negra que trabalha na casa, no quarto ao lado de onde Antoinette está dormindo.

31 No original:

Unspoken fears about insanity in the family [...], combine with ideas about defining racial characteristics to suggest incest and miscegenation. Rochester again refuses to know what he knows, in that he has no qualms about having sex with Amelie, but feels licensed to reject his wife when it is implied by the jealous Daniel that she may have had coloured lovers before she knew him.

32 No original: “As I walked I remembered my father’s face and his thin lips, my brother’s round conceited eyes. They knew. And Richard the fool, he knew too. And the girl with her blank smiling face. They all knew”.

33 No original: “No one would tell me the truth. Not my father nor Richard Mason, certainly not the girl I had married”.

Ele se sente tão perseguido e traído a partir de uma carta cujo remetente mal conhece, que faz o leitor questionar-se sobre quem mesmo é “louco” nessa história, e se Rochester não está projetando algo em Antoinette. “O lugar da diferença e da alteridade [...] nunca está completamente no lado de fora, nem é implacavelmente antagônico” (Bhabha, 1985, p. 152).<sup>34</sup> Para Antoinette, sua condição de mulher crioula torna a palavra de Rochester, homem branco europeu, a “verdade” quando comparada à dela, e é a loucura dela que é proclamada, não a dele.

Prática comum entre donos de escravos, Rochester passa a chamar Antoinette por um nome que lhe agrada, Bertha, um nome inglês de que ela desgosta desde o começo, mas não tem força suficiente para lutar contra. O casamento dos dois deteriora ainda mais, e Antoinette procura Christophine a fim de pedir ajuda para que seu marido passe a amá-la. Christophine parece ser a única aliada de Antoinette, e é ela quem confronta Rochester sobre a forma como ele trata Antoinette, não apenas no que diz respeito à sua agressividade, mas também à insistência em mantê-la como esposa e por perto mesmo quando ele não tem interesse algum nela.

“Todo mundo sabe que o senhor casou com ela por dinheiro, e que ficou com tudo. Agora quer quebrar ela, porque está com ciúmes. Ela é muito melhor que o senhor, tem sangue correndo nas veias e não liga pra dinheiro — não é nada para ela. Já vi tudo na primeira vez que nos encontramos. É jovem, mas já está como pedra. Enganou a menina. Fez ela achar que estava deslumbrado com ela. [...] E depois”, continuou ela, com um tom de julgamento, “fez amor com ela até ficar embriagada, mais do que se tivesse tomado rum, até ela ficar dependendo disso. Agora quem está deslumbrada é ela. Só tem olhos para o senhor. Mas o senhor só quer quebrar ela” (Rhys, 2000, p. 98).<sup>35</sup>

---

34 No original: “the place of difference and otherness [...] is never entirely on the outside or implacably oppositional”.

35 No original:

“Everybody know that you marry her for her money and you take it all. And then you want to break her up, because you jealous of her. She is more better than you, she have better blood in her and she don't care for money – it's nothing for her. Oh I see that first time I look at you. You young but already you hard. You fool the girl. You make her think you can't see the sun for looking at her.” [...] “And then,” she went on in her judge's voice, “you make love to her till she drunk with it, no rum could make her drunk like that, till she can't do without

Christophine é corajosa o suficiente para acusar Rochester de estar louco (Rhys, 2000, p. 99), com a sua constante paranoia de que todos na ilha querem seu mal, e que ela e Antoinette querem envenená-lo. Como Christophine espertamente aponta, foi Rochester que foi até Antoinette, sejam quais fossem as razões dele, e não ela que o procurou: “O senhor é que veio de longe bater na porta dela; foi o senhor quem pediu para casar. E ela ama o senhor, e lhe deu tudo o que tinha. Então agora o senhor diz que não ama ela e quebra ela.” (Rhys, 2000, p. 101).<sup>36</sup>

Christophine sabe que Rochester vê Antoinette como uma fonte de dinheiro e, por essa razão, ela fica ainda mais enfurecida com o que ele está fazendo com sua protegida. Ela é a confidente de Antoinette, e sabe que Rochester passou a noite com Amélie no quarto ao lado do da esposa, provocando-a ainda mais. Christophine acredita que Rochester quer quebrar Antoinette, comparando-a a uma marionete quando suas reações não são as que ele esperava.

“Ela disse que o senhor deu para ficar chamando ela de outros nomes. *Marionette*. Ou algo parecido.”

“Sim, eu me lembro de ter feito isso.”

(*Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta*)

“Significa boneca, não é? Boneca que não fala. Quer obrigar ela a chorar e a falar” (Rhys, 2000, p. 99, grifos nossos).<sup>37</sup>

Apesar das diferenças, Rochester e Christophine se entendem em um aspecto: ambos sabem que Antoinette está entre espaços simbólicos: “Ela

---

it. It's she can't see the sun any more. Only you she see. But all you want is to break her up.”

36 No original: “No, it's you come all the long way to her house — it's you beg her to marry. And she love you and she give you all she have. Now you say you don't love her and you break her up”.

37 No original:

“She tell me in the middle of all this you start calling her names. *Marionette*. Some word so. ”

“Yes. I remember, I did.” (*Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta*) “That word mean doll, eh? Because she don't speak. You want to force her to cry and speak.”

não é béké como o senhor, mas é béké,<sup>38</sup> também não é como nós” (Rhys, 2000, p. 100).<sup>39</sup>

Rochester e Christophine não poderiam ser mais diferentes, mas eles carregam em si partes do que é Antoinette. Rochester não entende que ele, assim como sua esposa, também se encontra em um entrelugar, “nem o melhor, nem o pior” (Rhys, 2000, p. 100),<sup>40</sup> como diz Christophine, mas ele se recusa a ver semelhanças entre si mesmo e Antoinette. Cegado pelos seus preconceitos e pelas ideias que foram plantadas em sua mente, ele é incapaz de amar uma mulher crioula que, aos seus olhos, é, também, louca.

Christophine é quem finalmente explica a situação da mãe de Antoinette, Annette, a Rochester, e mesmo assim ele segue incapaz de perceber os sinais do que virá a acontecer com sua esposa.

“Levaram ela a esse ponto. Quando perdeu o filho ela se perdeu por um tempo, então a trancaram lá. Disseram que estava louca, agiram como se fosse louca. Não veio nenhuma palavra de conforto, nenhum amigo, e o marido se afastou, abandonou ela. Não deixaram ver ela. Tentei, mas não deu. Nem deixaram Antoinette ver ela. No fim — não sei se elou-queceu — ela desistiu, não ligou para mais nada. O homem que toma conta dela pega ela quando quer, a mulher dele é quem disse isso. Ele, e outros. Usam ela. Ah, não existe um Deus” (Rhys, 2000, p. 101).<sup>41</sup>

O confronto entre Rochester e Christophine culmina na acusação mais pertinente por parte dela: “Gosta do dinheiro dela, mas não quer ela. Botou na cabeça que ela está louca. Os médicos dizem aquilo que quer que eles digam. [...] Ela vai acabar como a mãe. Está fazendo isso por dinheiro?”

---

38 Branca europeia.

39 No original: “She is not béké like you, but she is béké, and not like us either”.

40 No original: “not the best, not the worst”.

41 No original:

“They drive her to it. When she lose her son she lose herself for a while and they shut her away. They tell her she is mad, they act like she is mad. Question, question. But no kind word, no friends, and her husban’ he go off, he leave her. They won’t let me see her. I try, but no. They won’t let Antoinette see her. In the end – mad I don’t know – she give up, she care for nothing. That man who is in charge of her he take her whenever he want and his woman talk. That man, and others. Then they have her. Ah there is no God.”

O senhor é tão ruim quanto o Diabo!” (Rhys, 2000, p. 103).<sup>42</sup> Rochester, preso entre dois mundos, se apresenta como vítima de um casamento que ele nunca quis, de uma situação da qual ele não pediu para ser parte, apesar de ter sido complacente com os acontecimentos. Sua necessidade de dominar Antoinette é tanto um reflexo de sua herança colonial, quanto de sua posição patriarcal e, mesmo quando tem a chance de deixar tudo para trás e seguir sua vida com o dinheiro da esposa, ele escolhe a vida que seu pai e irmão traçaram para ele.

Resignado ao seu destino, sentindo pena de si próprio, Rochester passa a fazer planos para sair da Jamaica com Antoinette e sonha em voltar para casa, na Inglaterra. Seguindo com os constantes prenúncios, o narrador desenha uma casa cercada por árvores, “coloquei quartos no terceiro andar. Num deles desenhei uma mulher em pé: um círculo para a cabeça, outro maior para o corpo, um triângulo fazendo a saia, riscos para os braços e os pés. Mas era uma casa inglesa” (Rhys, 2000, p. 104-105).<sup>43</sup> A partir do que sabemos da obra que originou *Wide Sargasso Sea*, é impossível não pensar que a casa aqui é Thornfield Hall, e a mulher no terceiro andar é Antoinette, ou melhor, Bertha.

## **Bertha**

*Wide Sargasso Sea* tem três protagonistas: Antoinette, o não nomeado Rochester e Bertha. Após seu casamento com Antoinette, Rochester passa a chamar sua esposa de Bertha e, apesar das tentativas de resistência da parte dela, a verdade dele acaba sendo adotada por todos que os cercam, até mesmo por ela.

Desde o começo, Antoinette questiona seu lugar no mundo, nunca certa sobre seu pertencimento. As certezas que a vida de filha de donos

---

42 No original: “You want her money but you don’t want her. It is in your mind to pretend she is mad. I know it. The doctors say what you tell them to say. [...] She will be like her mother. You do that for money? But you wicked like Satan self!”.

43 No original: “I divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman — a child’s scribble, a dot for a head, a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet. But it was an English house”.

de escravos lhe trazia são abaladas com a morte de seu pai e o Ato de Emancipação. Os negros a desprezam, enquanto os europeus pensam que ela é inferior, não sendo puramente inglesa, já que, para eles, a origem de alguém não está apenas no sangue, mas também na criação.

“Era uma música sobre uma barata-branca. Sou eu. É assim que chamam todos nós que estávamos aqui antes que a sua própria gente na África os vendesse ao comércio de escravos. E já ouvi mulheres brancas nos chamando de negros. Assim, no meio de vocês, eu seguido me pergunto quem sou e onde é o meu país e onde eu pertenço e por que eu fui nascer, afinal” (Rhys, 2000, p. 64).<sup>44</sup>

Antoinette procura a aprovação e o amor de Rochester, mas ele não está disposto a lhe dar nenhum dos dois. Ela pergunta ao seu marido se ele acredita que ela “dormiu demais sob a luz da lua” (Rhys, 2000, p. 51),<sup>45</sup> uma vez que a lua cheia é associada à loucura. Rochester sente pena dela, e aqui se percebe afeto da parte dele. No entanto, o afeto é pequeno em comparação aos inúmeros preconceitos que ele tem em relação a ela e sua origem. Em outra passagem narrada por Rochester, ele admite que não ama Antoinette, mas também não é indiferente a ela: ele a vê como um objeto sexual, ele tem “sede” por ela — há atração, mas não empatia, já que ele a vê como um outro ser tão diferente de si mesmo que empatia parece ser impossível entre eles: “Não a amava. Estava intoxicado por ela, mas isso não é amor. Sentia pouca ternura por ela, era uma estranha para mim, uma estranha que não pensava ou sentia como eu” (Rhys, 2000, p. 58).<sup>46</sup>

O desejo de ser amada por Rochester não abandona Antoinette, mas não há possibilidade de amor da parte dele quando metade dela pertence ao Caribe, suas ilhas, *obeah* e aos negros: “Aqui é o meu lugar; aqui é onde

---

44 No original:

“It was a song about a white cockroach. That’s me. That’s what they call all of us who were here before their own people in Africa sold them to the slave traders. And I’ve heard English women call us white niggers. So between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all.”

45 No original: “slept too long in the moonlight”.

46 No original: “I did not love her. *I was thirsty for her*, but that is not love. I felt very little tenderness for her, she was a stranger to me, a stranger who did not think or feel as I did”.

eu pertenço e onde quero ficar” (Rhys, 2000, p. 68).<sup>47</sup> Antoinette pode titubear, mas não há espaço para dúvidas em Rochester — o mundo dele é o mundo europeu, já que ele não compreende a Jamaica e, por consequência, teme o que a ilha (e as pessoas que a habitam) pode fazer com ele.

De acordo com Adjarian (1995), a renomeação de Antoinette tem duas razões: Bertha, aos olhos de Rochester, é um nome mais digno por ser inglês, além de não trazer ligação alguma entre o nome de sua esposa e o nome da mãe dela, dissociando Antoinette não só de sua mãe e do Caribe, mas também dissociando ele mesmo da loucura que os Cosway representam: “Ele não me chama mais de Antoinette agora. Descobriu que era o nome da minha mãe. ‘Espero que durma bem, Bertha’ — não podia ser pior’, eu disse. ‘Naquela única noite em que ele veio eu consegui dormir depois. Durmo tão mal agora. E tenho sonhos.” (Rhys, 2000, p. 71).<sup>48</sup> O uso de um novo nome, que é opressor simplesmente pelo fato de não ser o nome pela qual sua esposa deseja ser chamada, vai aos poucos transformando Antoinette, funcionando, assim, como um marcador de sua suposta loucura. A mudança imposta de nome, violenta em si mesma, é ainda mais assustadora quando lembramos que era prática comum entre escravocatas trocar os nomes de seus escravos como bem entendiam.

Quando a identidade de Antoinette vem à tona em *Jane Eyre*, ela é apresentada à protagonista do romance de Charlotte Brontë como Bertha Mason, dois nomes ingleses que, além de apagar sua identidade caribenha, também a distanciam de Rochester, cujo nome ela certamente teria adotado depois do casamento. Como sugere Angela Smith (1997, p. xvii), a identidade de Antoinette é definida por negativos — ela não é caribenha, ela não é inglesa, ela não é sua mãe, ela não é esposa de Rochester. Não surpreende que o sujeito Antoinette se veja negado por todas essas identidades que não são a sua.

Apesar de Bertha ser um nome dissociado tanto do Caribe quanto dos Cosway, é como Bertha que a personagem é levada à loucura. Todas as

---

47 No original: “This is my place and this is where I belong and this is where I wish to stay”.

48 No original: “He never calls me Antoinette now. He has found out it was my mother’s name. “I hope you will sleep well, Bertha” – it cannot be worse,’ I said. ‘That one night he came I might sleep afterwards. I sleep so badly now. And I dream”.

características que Rochester associara ao Caribe, como as cores vibrantes, a música e as risadas, passam a ser associadas à loucura. Já que ele é incapaz de compreender o outro, ele chama o outro de louco.

Em diversas passagens do romance, Antoinette pede a ele que não a chame de Bertha. Não é o nome dela nem é como se identifica. A posição inferior de Antoinette aos olhos do mundo e principalmente de seu marido faz com que ele não considere o pedido da esposa, afirmando que mais do que nunca ela é Bertha. Em outra passagem, quando Antoinette ri de algo na discussão com Rochester, ele narra seu comportamento como “uma risada de louca” (Rhys, 2000, p. 95),<sup>49</sup> e todas as risadas de Antoinette são tingidas com a acusação de loucura.

Antoinette acredita que existem sempre duas mortes, “a que é real e a que as pessoas conhecem” (Rhys, 2000, p. 81).<sup>50</sup> Para ela, sua mãe morreu muito antes de estar de fato morta — depois da morte do primeiro marido (e do Ato de Emancipação), Annette não é mais a mesma. Antoinette também morre antes do seu pulo final. Pode-se pensar que a “verdadeira morte” de Antoinette se dá quando Rochester passa a chamá-la de Bertha, ignorando sua origem e seus desejos; como ela mesma aponta em seu confinamento, “nomes importam, como quando ele parou de me chamar de Antoinette, e eu vi Antoinette saindo pela janela com seus perfumes, suas roupas bonitas e seu espelho” (Rhys, 2000, p. 94).<sup>51</sup> A dicotomia Antoinette-Bertha também pode ser lida como o confronto existencial da personagem que, por causa de sua origem, nunca de fato se sente pertencente nem à Jamaica, nem à Inglaterra. Apesar dessa falta de pertencimento, foi na Jamaica que ela se tornou sujeito, *status* da qual ela é privada por seu marido inglês quando este lhe dá um novo nome e endereço: de Antoinette, nascida e criada no Caribe, ela passa a ser Bertha, moradora solitária do sótão em Thornfield Hall — sótão esse que nem ao menos é, aos olhos da protagonista, a Inglaterra. O sótão figura como um limbo, um espaço de “não ser”. Bachelard (1994) coloca o sótão como lugar da racionalidade e, de certa

---

49 No original: “a crazy laugh”.

50 No original: “the real one and the one people know about”.

51 No original: “names matter, like when he wouldn’t call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass”.

forma, pensando em Thornfield Hall como a casa de Rochester, colocar Bertha no sótão pode ser percebido como uma tentativa de racionalizar o maior de seus problemas. Ela não é colocada no porão — pois Rochester não está disposto a se livrar dela — e sim no sótão, onde ela segue lhe pertencendo, racionalizada e sem agência.

Rochester, tão temeroso do Caribe e suas pessoas, evita ao máximo associar-se com tudo o que diz respeito àquele lugar. Ele odeia *obeah* e não acredita na magia praticada pelos negros caribenhos, mas teme seus efeitos mesmo assim. Aos olhos de Antoinette, a violência da troca de nomes que ele comete em relação a ela não passa de uma forma europeia de fazer o mesmo tipo de magia: “Meu nome não é Bertha. Está tentando me transformar em outra pessoa, me chamando por outro nome. Eu sei, isso também é vodu” (Rhys, 2000, p. 94).<sup>52</sup>

A terceira parte de *Wide Sargasso Sea* é narrada por Antoinette-Bertha e se passa quase por completo no sótão de Thornfield Hall, o limbo no qual ela é confinada e abandonada por Rochester, tal qual aconteceu com Annette, sua mãe, abandonada em uma casa afastada por um marido que não a compreendia. Enquanto sua esposa está presa no sótão, Rochester deixa a Inglaterra e a nova fortuna e tenta esquecer seus problemas com viagens à Europa continental.

Saio da cama e me aproximo para observá-los e tentar descobrir por que fui trazida para cá. Qual a razão? Tem de haver uma razão. O que é que eu tenho de fazer? Quando cheguei, pensei que fosse por um dia, dois dias, talvez uma semana. Planejei que quando o visse e falasse com ele eu seria astuta como uma serpente, inofensiva como pombas. “Lhe dou tudo o que tenho de bom grado”, eu ia dizer “e não vou dar trabalho de novo se me deixar ir embora.” Mas ele não veio nunca (Rhys, 2000, p. 116).<sup>53</sup>

---

52 No original: “Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know, that’s obeah too.”

53 No original:

I get out of bed and go close to watch them and to wonder why I have been brought here. For what reason? There must be a reason. What is it that I must do? When I first came I thought it would be for a day, two days, a week perhaps. I thought that when I saw him and spoke to him I would be wise as serpents, harmless as doves. “I give you all I have freely,” I would say, “and I will not trouble you again if you will let me go.” But he never came.”

A personagem que narra a terceira parte do romance é um espectro daquela que narrou a primeira. Desde o início da narrativa, há sinais de uma espécie de anti-*Bildungsroman* — ela ainda não tinha se formado completamente, como ela mesma diz de seu reflexo no espelho de que ela tanto gostava quando criança, “a menina que eu vi era eu, mas não exatamente eu” (Rhys, 2000, p. 117).<sup>54</sup> De um sujeito que tinha algumas certezas e seguranças, Antoinette torna-se uma sombra de si mesma, desconfigurada pouco a pouco pelo seu marido e pelo mundo hostil que a cerca. A única coisa que restou de Antoinette, além de parte de seu espírito que resiste a quebrar, foi o vestido vermelho, que guarda consigo as cores e os cheiros da Jamaica: “O cheiro que vinha do vestido era fraco no começo, depois ficou mais forte. Era cheiro de vetiver e plumérias, canela e poeira e flor de lima. Cheiro de sol e cheiro de chuva” (Rhys, 2000, p. 120).<sup>55</sup>

O romance se encerra com o último sonho de Antoinette, o sonho através do qual ela diz ter descoberto sua razão de estar ali, naquela casa, naquele sótão. O sonho prenuncia suas ações; ela vê o papagaio da família, ela vê Rochester chamando por ela — ou por Bertha —, ela vê Tia e Coulibri em chamas. A casa patriarcal, aqui simbolizando um poder que Antoinette não consegue compreender, mas que tenta a todo custo dominá-la, é o oposto do sonhado e prometido refúgio (Lydon, 2010) assim como a própria Inglaterra. Antoinette coloca fogo na casa de Rochester, ela é a “escrava liberada queimando a casa patriarcal” (Gilchrist, 2012, p. 467, tradução nossa).<sup>56</sup> Antoinette se atira da janela do quarto que a fez prisioneira por tantos anos, atrás da liberdade subjetiva que a Inglaterra e seu marido inglês nunca trouxeram.

---

54 No original: “the girl I saw was myself yet not quite myself”.

55 No original: “The scent that came from the dress was very faint at first, then it grew stronger. The smell of vetiver and frangipanni, of cinnamon and dust and lime trees when they are flowering. The smell of the sun and the smell of the rain”

56 No original: “free slave burning down the master’s house”.

## Conclusão

Spivak (1985) aponta que, na Inglaterra descrita por Charlotte Brontë, o papel de Bertha é vivenciar a transformação em a outra, a estrangeira, a diferente, já que é por desocupar seu espaço de sujeito aos olhos da sociedade que ela dá espaço para a heroína do romance de Brontë, Jane Eyre, triunfar. Em contrapartida, Rhys “percebe que a mulher das colônias não é sacrificada como um animal insano para a consolidação de sua irmã” (Spivak, 1985, p. 251, tradução nossa).<sup>57</sup> Rhys rejeita a versão dos eventos contada por Rochester em *Jane Eyre* e dá voz à sua própria versão, colocando a mulher crioula em posição central, apesar das tentativas de transformá-la em uma simples marionete.

Rhys criou uma personagem híbrida que vive em um entre-espaço que, ao invés de lhe permitir novas significações, é opressor. Wickramagamage (2000) sugere que o problema de Antoinette não é a falta de uma identidade cultural, e sim a insistência daqueles que a cercam em categorizá-la. Ninguém sabe como lidar com Antoinette, e conseqüentemente, ela acaba não sabendo a onde pertence, *se é que pertence*. O confinamento final de Antoinette no sótão serve para “possuir e objetificar sua mobilidade pessoal e cultural” (Adjarian, 2002, n.p., tradução nossa).<sup>58</sup> Apesar de suas inúmeras dúvidas de pertencimento e origem, Antoinette, por boa parte do romance, é capaz de transitar entre espaços, nunca completamente pertencendo a lugar algum, mas também nunca totalmente à deriva. A criação de Bertha e sua loucura cristalizam a não identidade de Antoinette, que se vê incapacitada de exercer sua identidade cultural, não sendo nem mais a menina crioula que cresceu bebendo da cultura negra, nem a idealização de garota inglesa que ela sonhara para si.

A casa simbólica da qual fala Bachelard protege o sonhador e seus sonhos, mas Thornfield Hall nunca foi um lar para Antoinette, nunca funcionou como “integração para os pensamentos, memórias e sonhos”

---

57 No original: “sees that the woman from the colonies is not sacrificed as an insane animal for her sister’s consolidation”.

58 No original: “possess and objectify her personal and cultural mobility”.

(Bachelard, 1994, p. 6, tradução nossa).<sup>59</sup> As casas em *Wide Sargasso Sea* são espaços patriarcais que oprimem e reprimem a construção subjetiva das mulheres que as habitam — não surpreende, então, que o local que fez Antoinette sentir-se mais segura foi o convento em que passou os anos finais de sua adolescência.

Amarrada pelas imposições patriarcais e coloniais, Antoinette é impedida de fazer o que Bhabha chama de “negociações fronteiriças” (1998, p. 83). Para Bachelard (1994), não existe possibilidade de construção subjetiva se o sujeito não se encontra centrado em seu lugar, e Rochester tenta apagar até mesmo o passado de Antoinette ao renomeá-la, impondo suas crenças, fazendo-a virar “o outro” tanto no Caribe quanto na Europa, “assim a domesticando em termos de classe, de sexo e de raça” (Mardorossian, 1999, p. 81, tradução nossa).<sup>60</sup> Ao chamar sua esposa por outro nome, um nome inglês, Rochester tenta criar fronteiras onde fronteiras não são mais possíveis — Antoinette é produto de duas culturas, de dois lugares, mas não lhe é permitido construir esse lugar, o que acarreta sua loucura.

## Referência

ADJARIAN, M. M., “Between and Beyond Boundaries in *Wide Sargasso Sea*. *College Literature*, v. 22, n. 1, p. 202-209, 1995.

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis e Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

BHABHA, Homi. Signs Taken for Wonders. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, p. 144-165, 1985.

BRASON, Stephanie. Magicked by the Place: Shadow and Substance in *Wide Sargasso Sea*. *Jean Rhys Review*, v. 3, n. 2, p. 19-28, 1989.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Norton, 2001.

---

59 No original: “integration for the thoughts, memories and dreams”

60 No original: “thus domesticating her in terms of class as well as of sex and race”.

CAPPELLO, S. Postcolonial Discourse in *Wide Sargasso Sea*: Creole Discourse vs. European Discourse, Periphery vs. Centre, and Marginalised People vs. White Supremacy. *Journal of Caribbean Literatures*, v. 6, n. 1, p. 47-54, 2009.

FANON, F. *Black Skins, White Masks*. Tradução de Richard Philcox. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. v. 1. Tradução de Robert Hurley. New York: Random House, 1978.

GILCHRIST, Jennifer. Women, Slavery and the Problem of Freedom in *Wide Sargasso Sea*. *Twenty Century Literature*, v. 58, n. 3, p. 462-494, Fall 2012.

HALL, Stuart. Religious Ideologies and Social Movements in Jamaica. In: BOBCKOCK, R.; THOMPSON, K. (ed.). *Religion and Ideology*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

JAMAL, I. M.; SINGH, H. K.; MANI, M. A Study of Displacement in Jean Rhys' Novel *Wide Sargasso Sea*. *Advances in Language and Literary Studies*, v. 5, n. 5, p. 111-118, October 2014.

LYDON, Susan. Abandoning and Re-inhabiting Domestic Space in *Jane Eyre*, *Villette* and *Wide Sargasso Sea*. *Brontë Studies*, v. 35, n. 1, p. 23-29, 2010.

MARDOROSSIAN, Carrie M. Double (De)colonization and the Feminist Criticism of *Wide Sargasso Sea*. *College Literature*, v. 26, n. 2, p. 79-95, Spring 1999.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin, 2000.

SMITH, Angela. Introduction. In: RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin, 1997.

SPIVAK, G. C. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, p. 243-261, Autumn 1985.

ULLAH, I.; MUHAMMAD, A. Writing Back to the Empire: Righting Creole Identity in *Wide Sargasso Sea*. *Language in India*, v. 13, n. 6, p. 256-266, June 2013.

WICKRAMAGAMAGE, Carmen. An/other Side to Antoinette/Bertha: Reading 'Race' into *Wide Sargasso Sea*. *The Journal of Commonwealth Literature*, v. 35, n. 1, p. 27-42, March 2000.

## 15. The ugly bump: victorianism through *Dr. Jekyll and Mr. Hyde...*

Leonardo Poglia Vidal<sup>1</sup>

This chapter plays with the idea of the bump as a *motif* to investigate manifestations of Victorianism in the character of Mr. Hyde and his necessary relation to Dr. Jekyll, pertaining to their characteristics, names and titles, their presentation in the book and the role of the monstrous body in society. This is done through historical accounts of Victorian life, Jeffrey Jerome Cohen's notion of the monster as cultural body and Phillip Davis's phrenological approach to the investigation of Victorian society. The result is less a character than a complex structure in dialogue with multiple tendencies of Victorian life, with much to tell about its secrets.

The discussion, unfortunately, must start by laying a couple of bumps onto the reader's path. The first one is a reference to Victorian beliefs and analytical proneness, the second, an oblique reference to the conflict between different aspects of the age's character and morals; after which we delve into the analysis of the iconic two-folded character of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, thus turning the idea of the bump into a *motif* relating to all aspects of our investigation on the paradoxical nature of Jekyll/Hyde and how to place it regarding the society that begot them.

The first of these bumps is the one laid by the introduction to the book *Why Victorian Literature Still Matters* (2008), where Philip Davis writes,

The Victorians were interested in phrenology, the pseudo-science of studying bumps on the head, supposedly figuring certain localized areas and functions of the brain, such as a predominance to Benevolence or Destructiveness. Like ourselves, they wanted to map the brain, to try to

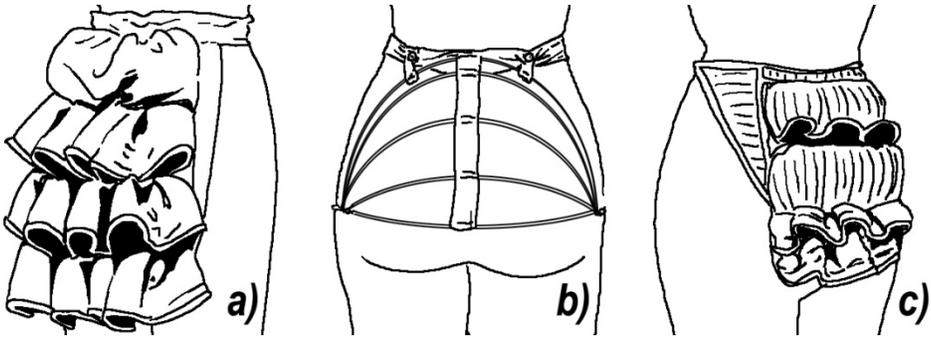
---

<sup>1</sup> Pós-doutorando em Estudos de Literatura no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

see from outside what was happening within, and then use such external knowledge to modify the interrelations of the varying inner parts. I am saying here that there is, so to speak, a Victorian bump, a place in the mind that makes the experience of Victorian literature always matter. (DAVIS, 2008, p. 7)

Taking the bump as a metaphor, an indicator of a softness for Victorian tropes in the modern mind, Davis proceeds to write his book-long love letter to Victorian Literature attempting to glimpse at the age's mindscape through the analysis of tropes and themes developed in its literary production. And what Davis finds in his book is, mainly, conflict — conflict hardwired in the Victorian mind, between tradition and progress, the imperialist expansion and the dreadful social ramifications, the rigid code of moral conduct and the vicissitudes of human existence. The Victorian soul is a soul that has been ripped into opposites, in desperate need of mending.

Which takes us to the second bump in the road. Perhaps the most prominent bumps in Victorian culture, quite easily recognizable through a quick glance in the age's fashion is that of bustles — the tied structure overarching a lady's 'bump', so to say, in order to make the dress stand tall in the lower back and enhance the female figure to the beauty standard of the time, much as padded underwear does today for both male and female users. The Victorian bustle, or tornure, hung tall over the era's obsessions (both literally and figuratively), and the demands of such strict fashion (which demanded multiple layers of clothing and padding), together with the corset, another prominent feature of Victorian fashion and the most probable culprit for the popular 'fainting rooms', where the ladies recovered from their frequent fainting spells, were main motivators for the Victorian Dress Reform movement, largely comprised of first wave feminists, proposing (and sometimes designing and campaigning for) more practical and comfortable clothing for Victorian women, from the 1850's onwards.



**Figure 1 – Victorian Bustles: a) folded fabric; b) armed wire c) padded fabric.**

Our second bump, then, is here taken as symbolic of the Victorian’s sexual proclivity — and we’ll leave the other obvious reference, the male bump, which this one may entice, unmentioned, as a tacit understanding. And that is symbolic as well of the moral and public standard of behavior in society, for the tension between the natural urges and the appropriate place and behavior of an individual, the personal against the social, is an essential part of Victorian existence — or, as mentioned by Davis, a diagram of sorts, pointing to an unmendable gash cut deep into the Victorian flesh,

It is a diagram of hard wiring evolved out of hard times. For what the diagram here stands for, as part of our evolutionary template, is that underlying moral code of human purposiveness that the Victorians were, variously, losing, scared of losing, trying to retain, seeking to modify or to escape, wondering how to place. (DAVIS, 2008, p. 33).

This chapter uses phrenology’s notion of the bump as Davis did — that is, the bump as a symptom to investigate a general tendency — to highlight the tension between the public and private personas, the natural *versus* rational, pleasure *versus* morals (or, playfully, our sensual and moral bumps). The object of this analysis is a character of Victorian Gothic fiction that is itself a gash, symbolic of the struggle between the dual natures of Victorian life: Dr. Jekyll and his *alter ego*, Mr. Hyde. Our investigation will not touch explicitly upon the sexual nature of Hyde’s proclivity, because they would be inferences: neither Hyde nor Jekyll refer directly to sex, and

out of a maid staring dreamily through a window and being favorably impressed by a passing gentleman's disposition (STEVENSON, 2017, p. 14), no allusion to anything sexual is made. And yet, taking into consideration that the bustles were designed to make something else prominent, the reader must also read transversely, between the lines (or under the bustles, so to say), to make the necessary associations. And that makes the idea of having to read the true nature of an era through the bumps it manifests relate even more to our investigation.

The story is sufficiently well-known to render unnecessary any lengthy explanation: first published in 1886 and immediately falling into popular taste, the text sprung through the decades an immense list of adaptations and productions, a mere listing of which would surely out-length this entire chapter (there are more than a hundred filmic adaptations, dozens of theatrical performances, radio plays, comics, TV series and specials, cartoons — the tale of the good doctor and the monster has its teeth deeply sunk into popular culture to this day). The first theatrical adaptation, which came to life in 1887, the year following the publication, inaugurated the theatrical and cinematic tradition of having the same actor represent both Jekyll and Hyde (despite every other character in the narrative, even acquainted with both, never suspecting such a relation) and ran for astonishing 20 years, with Richard Mansfield who played the role until his death, in 1907, ending, so to speak, with the Victorian age. A text does not gain such popularity by accident, and one must assume that, at the very least, it deals with highly relevant problems for its time — whether it was thought of as a serious piece of art or more prone to entertainment. We all know about the story of Henry Jekyll, the good doctor who falls into temptation and creates a formula that releases his inner monster, who is named Edward Hyde.



**Figure 2 – Detail of promotional photo with a double exposure of Richard Mansfield as both Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Circa 1895.**

As in many literary works, names carry meanings. In this case, the particular distinction made in the very title, between the *aliases*' titles (Jekyll being treaded as "Dr." and Hyde as "Mr.") is very telling indeed, and so is Henry Jekyll's surname (sounding like "jackal", the animalistic name accounts for the unfulfilled hunger for the fleshly world, which motivates his experiment) as well as Edward Hyde's surname (suggesting that he is the one who was hidden inside Jekyll for a long time). As for the first name of the characters, they are both named after kings of England — "Henry" is a name associated with strong warrior kings, while the "Edwards" in the English succession have had less luck in general (Edward V and VI), and have sometimes been involved in scandals (Edward II); it is, therefore, fitting to the characters' general disposition, Jekyll being the "good" and Hyde

the “bad”. The reader’s first impetus is to attribute the title granted to Jekyll to his education, him being a Doctor of Medicine, Doctor of Civil Law, Doctor of Laws, and Fellow of the Royal Society<sup>2</sup> (STEVENSON, 2017, p. 6), but there is still the important distinction of titles in the medical profession to delve into, in that particular regard. The article “Why are (Male) Surgeons still Addressed as Mister?”, by Irvine Loudon, indicates that there is a poignant and culturally relevant topic to be dealt with, and that is the difference between the Dr. and the Mr. titles in the medical profession in Victorian times, beginning in the start of the 18<sup>th</sup> century and lasting to the present days, at least in the United Kingdom and the Republic of Ireland,

To understand how the tradition arose it is necessary to go back to the beginning of the 18th century, when physicians were distinguished by the possession of a university medical degree: an MD. Although many had acquired their MDs abroad with minimal effort or bought them for about £20 (about £800 today) from the University of Aberdeen or of St Andrews, the possession of a medical doctorate entitled physicians and no other medical practitioner to be addressed as “doctor.” Eighteenth century surgeons, who were of course addressed as Mr, seldom had any formal qualification except in the case of the few who were Members of the Company of Surgeons. After the founding of the Royal College of Surgeons of London in 1800, however, it was customary for surgeons to take the examination for Membership of the Royal College of Surgeons and put MRCS after their name. (LOUDON, 2000, par. 2).

At the time of the publication of the novella, anesthesia through ether (mainly in the United States) and chloroform (UK) were already a reality in most of the cases, having been tested for about 40 years, and the notion of aseptic surgery was slowly being assimilated (CONNOR, 2004, par. 2 and 4). And yet, for all the progress, the surgeon was still the one who had to contend with the bleeding patient and the gruesome work of severing limbs or extricating tumors or defective organs. The reader who is not faint of heart may endeavor on a web image search for ‘Victorian surgery’ and witness the historical illustrations of some of these procedures and the surgical apparatus of the time, which included several sorts of tourniquet

---

<sup>2</sup> In the original, only the acronyms: “Henry Jekyll, M.D., D.C.L., L.L.D., F.R.S., etc.” (STEVENSON, 2017, p. 6).

to keep the patients from bleeding to death with their innards exposed in a (mostly, at the time) septic environment.

So, what we have in the title of the novella (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) is a doctor, presumably a respectable and educated character, whose surname suggests a hunger for flesh (either metaphorical or literal), and someone who, by contrast, may thrive in a bloody and gruesome business and whose surname suggests is hidden, both involved in a strange situation. A couple more lines describing the formula and the epistolary nature of the text (with the two intradiegetic narratives at the end) would probably render the rest of it redundant. It is, however, in the *motivation* of Dr. Jekyll for trying to set himself apart from Mr. Hyde (that is, the tension between the public face and the repressed desires) and in the symbolic value of the character's conflict that the real interest lies — where the Victorian innards are exposed and the oracle goes on with the divination, feeling the bumps with naked fingers. For, according to Jekyll himself, the problem goes straight to the soul of humankind,

With every day, and from both sides of my intelligence, the moral and the intellectual, I thus drew steadily nearer to that truth, by whose partial discovery I have been doomed to such a dreadful shipwreck: that man is not truly one, but truly two. (STEVENSON, 2017, p. 42).

Jekyll's problem, then, was essentially that, while being an upstanding citizen and a doctor, working to minimize suffering and to better the lives of others, he was essentially denying other aspects of himself non-conforming to (Victorian) society's ideal behavior. In the book, he states clearly that hiding his desires was a way to 'hold his head high' socially and a means to ensure the respect of his peers, which amounted, ultimately, to a lie, given that there is no denying one's nature. Or, as Jekyll puts it, "I was no more myself when I laid aside restraint and plunged in shame, than when I laboured, in the eye of day, at the furtherance of knowledge or the relief of sorrow and suffering" (STEVENSON, 2017, p. 42).

So, perceiving this deep conflict within himself, Jekyll sought a way to bring forth these extremes of personality. The exact means are not made explicit both, because he found out that humankind could not be set free

from its nature, and because he found out his solution was incomplete (STEVENSON, 2017, p. 43) — that is, at the end he was unable to replicate the formula. This is relevant only at the symbolic level — as will be made clear later — but the fact is that Mr. Hyde was sprung to life by a deep need for something so forbidden it is only alluded to in the narrative, with vague descriptors such as ‘pleasures’, capable of raising ‘disgrace’ (STEVENSON, 2017, p. 42), and ‘undignified’ (STEVENSON, 2017, p. 45), but, as Jekyll points out, things get significantly worse, for “in the hands of Edward Hyde, they soon began to turn toward the monstrous” (STEVENSON, 2017, p. 46). And the word “monstrous”, as well as Hyde’s origin, is significant in other ways: the scientific background in the narrative (with chemical reactions described and even a general suggestion of the ingredients, such as ether and salts, everything brought forth through scientific means, though the creator decided not to spread the secret) is the sign of a conscious effort to make the fantastic believable through an appeal to science — making it a proud representative of the incipient genre of Science Fiction and a fitting part of the progressive Victorian Age — and also makes Mr. Edward Hyde a proud representative of the college of monsters (and a very special one at that). That is an important note.

In the fourth chapter of *A Companion to American Gothic* (2014), entitled “American Monsters”, Jeffrey Weinstock briefly comments on the meaning of the word — “monster” comes from the Latin “*monstrum*”, related to the verbs “*monstrare*” (show, reveal) and “*monere*” (warn, portend), or, in other words, the signifier points to something other than a being: a monster is also a warning, an omen brought forth by its deformity. According to Weinstock, “the monster is thus a kind of omen that gives shape to moral vice, reveals the will of the gods, and forecasts the future” (2014, p. 41).

Monsters are, therefore, a reflection, products of the anxieties and repressed tabooistic desires of a given culture. At the same time, the monstrous body serves to signal a threat, to point to a problem. Much like Davis’s phrenological signs, monsters are cultural creatures, standing out as aberrations that aggregate, in their very physicality, that which is shunned by culture — bodies made of and by culture, with a lot to tell about the society

that generated them. In his article “Monster Culture (Seven Theses)”, in the book *Monster Theory* (1996), Jeffrey Jerome Cohen points out that the monster is essentially the symbol of a creeping change that has come to alter (or ‘contaminate’, if one’s prejudices malign the shifting culture) the overarching paradigm — his theses themselves sliding into change: 01) The monster’s body is a cultural body; 2) The monster always escapes; 3) The monster is the harbinger of category crisis; 4) The monster dwells at the gates of difference; 5) The monster polices the borders of the possible; 6) Fear of the monster is really a kind of desire; 7) The monster stands at the threshold... of becoming.

Cohen’s idea of the monstrous body, then, is not only as a harbinger of a shift, but also, and perhaps because of its otherness, object of desire and abjection at the same time. Created because it’s the embodiment of something relevant to a culture, the monster’s existence is itself symbolic of relevant cultural questions. Victorian society, as already seen, was not without its bumps — and Hyde does everything but what his name suggests, making them very prominent in his person.

His physiognomy is strangely remarkable, once he is only described as pale and short, with an unpleasant smile, husky whispering voice, hairy hands and seemingly weak, though with the impression of great muscular activity (STEVENSON, 2017, p. 38). This, however, is the least relevant aspect of Edward Hyde, for the *effect* that he caused in the neighboring people seems to be much more significant than his physical appearance, for he “gave an impression of deformity without any nameable malformation” (STEVENSON, 2017, p. 9). The reason this aspect is more significant is iterative: whenever a character described their impressions of Mr. Hyde, they would allude to something unpleasant that eluded description. Some of these impressions are: “there is something queer about that gentleman — something that gave a man a turn” (STEVENSON, 2017, p. 31); “I once saw him, and shared your feeling of repulsion” (STEVENSON, 2017, p. 25); “the haunting sense of unexpressed deformity with which the fugitive impressed his beholders” (STEVENSON, 2017, p. 17); “particularly small and particularly wicked-looking” (STEVENSON, 2017, p. 15); “the look of him, even at that distance, went somehow strongly against the watcher’s

inclination” (STEVENSON, 2017, p. 8), “there was something abnormal and misbegotten in the very essence of the creature that now faced me—something seizing, surprising and revolting” (STEVENSON, 2017, p. 39). Jekyll, in his final confession, attributes Hyde’s appearance, as well as other people’s reaction to it, to his *alter ego*’s nature,

The evil side of my nature, to which I had now transferred the stamping efficacy, was less robust and less developed than the good which I had just deposed. Again, in the course of my life, which had been, after all, nine tenths a life of effort, virtue and control, it had been much less exercised and much less exhausted. And hence, as I think, it came about that Edward Hyde was so much smaller, slighter and younger than Henry Jekyll. Even as good shone upon the countenance of the one, evil was written broadly and plainly on the face of the other. Evil besides (which I must still believe to be the lethal side of man) had left on that body an imprint of deformity and decay. And yet when I looked upon that ugly idol in the glass, I was conscious of no repugnance, rather of a leap of welcome. This, too, was myself. It seemed natural and human. In my eyes it bore a livelier image of the spirit, it seemed more express and single, than the imperfect and divided countenance I had been hitherto accustomed to call mine. And in so far I was doubtless right. I have observed that when I wore the semblance of Edward Hyde, none could come near to me at first without a visible misgiving of the flesh. This, as I take it, was because all human beings, as we meet them, are commingled out of good and evil: and Edward Hyde, alone in the ranks of mankind, was pure evil. (STEVENSON, 2017, p. 44-45).

So, if Hyde is small and younger, it is because Jekyll had kept his evil side under control for so long; if he seems to be growing larger as he is progressively set free (STEVENSON, 2017, p. 47), it is for the same reason; if he gave a horrible impression, it is because his evil nature could be sensed by those around him. And yet, that aside, there was nothing wrong with his appearance — he was described as a person with no remarkable features, getting diverse accounts even from witnesses making an effort to describe a murder to the police. And it is significant that the Victorian monster is a man like any other — except for giving in to his appetites, and for indulging them to exaggerated lengths. Once again, one should note that these are phrased in the novella in the vaguest terms, unmentionable except in the

most general sense, and only to be despised. Considering Cohen's words, markedly his sixth theory, in which the monster is related to desire,

The monster is continually linked to forbidden practices, in order to normalize and to enforce. The monster also attracts. The same creatures who terrify and interdict can evoke potent escapist fantasies; the linking of monstrosity with the forbidden makes the monster all the more appealing as a temporary egress from constraint. This simultaneous repulsion and attraction at the core of the monster's composition accounts greatly for its continued cultural popularity, for the fact that the monster seldom can be contained in a simple, binary dialectic (thesis, antithesis... no synthesis). We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair. (COHEN, 1996, p. 16-17).

It makes sense, then, that Hyde is precisely what his surname entails in that matter, and his monstrous features lie in his morals. As the society that generated him, this monster is a product of repressed desire and the need to maintain a credible public face. In that sense, Hyde's role in both characters' dynamics is that of the Jungian shadow — in Jung's model of the psyche, presented in the book *Psychology of the Unconscious* (1916), and which marked his dissent from Freudian views on the structure of the unconscious, the *ego* is 'covered' by the *persona*, the face one exposed to society, derived from the Greek word for 'mask'; only that cannot be all, for the total must cast a *shadow*, the repressed desires and drives not accepted socially in the *persona*, but which are bound to surface from time to time. There is more to the Jungian model (the conscious plus the unconscious make the *self*, and in the realm of the unconscious, deep below the shadow are other structures, such as the *archetypes*, collective symbolic structures, and the *animus/anima*, general roles of behavior) but this simplification will do for the purposes of this chapter. A similar structure to the Jungian shadow in Freud's theory of the unconscious would be the Freudian *id*, but with a key difference — the *id* is a neutral structure, while the shadow is generally perceived as bad, or evil, due to its basal and repressed nature. So, the Jungian shadow would be perhaps a best choice to refer to Hyde, for Hyde is evil. We know that. Jekyll says so (even though the very structure that is Hyde is still constitutive of Jekyll's personality, that being the cause

for Hyde's resurfacing at the end of the novella). What Jekyll's formula does is bring forth the good or the evil structure, indiscriminately, as per his own description,

Had I approached my discovery in a more noble spirit, had I risked the experiment while under the empire of generous or pious aspirations, all must have been otherwise, and from these agonies of death and birth, I had come forth an angel instead of a fiend. The drug had no discriminating action; it was neither diabolical nor divine; it but shook the doors of the prisonhouse of my disposition; and like the captives of Philippi, that which stood within ran forth. At that time my virtue slumbered; my evil, kept awake by ambition, was alert and swift to seize the occasion; and the thing that was projected was Edward Hyde. (STEVENSON, 2017, p. 45).

In an exquisite inversion of the dynamic of reward and penance, the sinner brings forth Hell, and the virtuous Heaven, with the formula — it is a magic potion that frees the inner nature of the drinker. Jekyll happened to be tainted by his evil, and the formula created Hyde, who proceeds to make Jekyll pay for his sins. It is the ominous aspect of the monster, who, representing the violation of social norm, is a guardian of the gate,

From its position at the limits of knowing, the monster stands as a warning against exploration of its uncertain demesnes. [...] The monster prevents mobility (intellectual, geographic, or sexual), delimiting the social spaces through which private bodies may move. To step outside this official geography is to risk attack by some monstrous border patrol or (worse) to become monstrous oneself. (COHEN, 1996, p. 12).

Not only does that denote a society with a Manichean view of the world, with a repressive tint to it, but the very way evil is obliquely described in the narrative works to enhance this impression (that is, what is popularly known as 'voldemorting' in modern times, that which is forbidden should not even be named or directly presented — being present in the narrative mainly through description). Another aspect that is frequently overseen by critics is the fact that the experiment was condemned to failure from the start, since Jekyll's formula was not reproducible due to the salt's contamination,

My provision of the salt, which had never been renewed since the date of the first experiment, began to run low. I sent out for a fresh supply and mixed the draught; the ebullition followed, and the first change of colour, not the second; I drank it and it was without efficiency. You will learn from Poole how I have had London ransacked; it was in vain; and I am now persuaded that my first supply was impure, and that it was that unknown impurity which lent efficacy to the draught. (STEVENSON, 2017, p. 53).

Jekyll was, then, doubly condemned by impurity, that of the salt mirroring that of his character. But the impression left on the reader by Mr. Hyde did not rest only in the general distaste of others or the general allusions to his nefarious actions — there are even subtler elements in his uncertain figure that are also telling of the age in which his tale was written. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, by Charles Darwin, was published on November 24<sup>th</sup>, 1859. It is a work of scientific literature, the foundational stone of what is known today as evolutionary biology. The book proposed that populations change, through the course of the generations, through a process of natural selection, in which the best adapted individuals pass forward their characteristics to future generations. Revolutionary and influential as it may have been, it was followed by yet another book, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, also by Charles Darwin, and published 1871. This second text applies evolutionary theory to human evolution through means of the established principle of natural selection. Both texts were extremely influential in Victorian society, and are probable influences for one of Edward Hyde's animalistic qualities.

On page 09, Hyde hisses as he breathes with surprise, snarls with laughter and moves with “extraordinary quickness” (STEVENSON, 2017, p. 9); later he is described portraying “ape-like fury” as he killed Sir Danvers Carew (STEVENSON, 2017, p. 14); when his chambers are investigated, they are a mess, as an animal might have left them (STEVENSON, 2017, p. 16); he is described as unusually light and quick of gesture (STEVENSON, 2017, p. 31); and, in the same page, the servant Poole describes Hyde's escape unto the room as a “thing like a monkey” who “jumped from among the chemicals and whipped into the cabinet” (STEVENSON, 2017, p. 31); as

they forced the hinges, Hyde sounds like an animal in terror (STEVENSON, 2017, p. 32). Later, in Dr. Lanyon's account of the story, as Hyde was nervously waiting for the chemicals, he is described as a convulsing beast, who did not so much take actions as sprang to it: "He sprang to it, and then paused, and laid his hand upon his heart: I could hear his teeth grate with the convulsive action of his jaws; and his face was so ghastly to see that I grew alarmed both for his life and reason" (STEVENSON, 2017, p. 39).

As aforementioned, Jekyll's account deems Hyde's appetites "monstruous" (STEVENSON, 2017, p. 46), and again when Jekyll pointed out Hyde's resentment in having to hide under his persona he is described as an ape,

Hence the ape-like tricks that he would play me, scrawling in my own hand blasphemies on the pages of my books, burning the letters and destroying the portrait of my father; and indeed, had it not been for his fear of death, he would long ago have ruined himself in order to involve me in the ruin. (STEVENSON, 2017, p. 53).

Hyde is, then, animalistic in his behavior, and certainly not fit for society — his fault is to give in to his base instincts and hungers, a capital sin in Victorian times, where properness and the place of the individual in society are of utmost importance.

This chapter investigated relevant aspects of Victorian society that may be understood through the characters of Dr. Henry Jekyll and Mr. Edward Hyde, their moral assumptions and the particular dynamics of their interaction. This had largely to be done indirectly, through assumptions and connections with tendencies and cultural aspects of the time, much like a phrenologist, feeling the irregularities in a patient's head, might detect proclivities and inclinations. That is because, sometimes, that which is not being said resonates louder than that which is stated — and, in the silent, undescrivable monstrosity of Edward Hyde, we have found the forbidden and secret desires that were so relevant (yet muffled) in Victorian society, in a character that appealed to society not only as a cautionary tale, but also as a bleeding expression of a fissure in the soul of the time, dialoguing with scientific and literary tendencies in his impetus to expose and

bring into the light the dark, secret desires buried beneath the Victorian bump.

## References

COHEN, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)." In: COHEN, J.J. (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press, Mineapolis, 1996, p. 3-25.

CONNOR, J. T. H. "The Victorian Revolution in Surgery". In: *Science* 02. Vol. 304, Issue 5667, April 2004, p. 54-55. Available on: <<http://science.sciencemag.org/content/304/5667/54>>. Accessed on 25 Aug. 2018.

DAVIS, Phillip. *Why Victorian Literature Still Matters*. West Sussex, Wiley-Blackwell, 2008.

LOUDON, Irvine. *Why are (male) surgeons still addressed as Mr?* (2000) Article at PubMed Central – archive of biomedical and life sciences journal literature at the U.S. National Institutes of Health's National Library of Medicine. Available on: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1119265/>>. Accessed on 25 Aug. 2018.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Amazon Classics. Kindle edition, 2017. Available on: <<https://www.amazon.com/Strange-Case-Jekyll-Hyde-AmazonClassics-ebook/dp/B071WW6BRV>>. Accessed on 25 Aug. 2018.

VIDAL, Leonardo. Digitally enhanced detail of photo. Original by WEYDE, Henry Van Der (photographer). *Mr. Mansfield*. Double exposure promotional photo. Albumen print cabinet card, circa 1895. Document in the public domain, available for download in .JPEG format on: <<https://www.photographymuseum.com/jekyll.html>>. Accessed on 30 Aug. 2018.

VIDAL, Leonardo. *Victorian Bustles*. 2018. Digital ink over photo. Photo originally posted to Flickr by Marshall Astor – Food Fetishist at <<https://www.flickr.com/photos/15965815@N00/5099646404/>>, reviewed on November 28, 2011, by FlickreviewR, and confirmed to be licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0.

## 16. O trauma em *Frankenstein*: uma leitura a partir de Mary Shelley

Raynara Karenina Veríssimo Correia<sup>1</sup>

O propósito deste capítulo é investigar as funções do trauma no romance *Frankenstein: Or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley, escrito em 1816 e publicado pela primeira vez em 1818, validando a relevância da literatura como fonte de contribuição para assuntos dessa natureza. Também é do nosso interesse avaliar especificadamente como o trauma atinge e reverbera através dos personagens Victor Frankenstein e sua Criatura. Para isso, respaldamo-nos principalmente em Caruth (1996), que traz à baila a discussão da relação entre trauma e literatura no campo psicanalítico, e em Mellor (1990), que nos auxilia a reposicionar a Criatura de Mary Shelley em seu contexto histórico, ético e moral. Além do mais, questionamos a capacidade do homem de se apropriar de recursos científicos para criar e depois não conseguir oferecer recursos para a condição de existência de suas criações.

### Introdução

Frankenstein, nome herdado, atribuído pelo público à Criação esdrúxula de um médico obstinado, é, certamente, o personagem mais famoso de Mary Shelley, uma das autoras que mais se destaca como expoente da literatura britânica de todos os tempos. Nascida numa época marcada por grandes mudanças que ampliaram a compreensão da sociedade acerca do colonialismo e desafiaram as estruturas de poder hierárquicas, Shelley rendeu ao mundo em sua obra o reflexo da decadência burguesa na qual existe uma desconexão entre a ética e a ciência, denunciando a incapacidade do

---

<sup>1</sup> Doutoranda e mestre em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual de Campinas — Unicamp.

homem de gerir o que ele é capaz de produzir, num nível elevado, sem que seja causado um grande e incontornável trauma.

Como lembra Hitchcock, “a história do monstro de Frankenstein é um mito de reivindicação de um conhecimento há muito esquecido e de arcar com as consequências” (Hitchcock, 2010, p. 10). Posto isso, neste trabalho discutimos a noção de trauma a partir da teoria psicanalítica, refletimos sobre como ele é gerado na ambientação do romance e como ele atinge os personagens, dando ênfase a Victor Frankenstein e sua Criatura, e fazendo, também, uma leitura da vida da própria Mary Shelley, que vem a ser uma das precursoras da literatura vitoriana, adiantando-se a ela, já que o período citado é conhecido pelas suas contribuições científicas, mas pouca difusão de ordem moral e social. Mary Shelley une as duas coisas em sua obra.

Acendendo luzes e traçando os caminhos não somente ao período da literatura vitoriana, mas até os dias de hoje, a escritora reúne, em seu texto, questões que dizem respeito à cultura, à moral, à filosofia, à psicologia e à medicina. Além disso, Carter e McRae (1997) nos lembram de que a narrativa de Frankenstein mantém a tradição gótica utilizada por William Godwin, pai de Mary Shelley. Conforme os autores,

No contexto do período romântico na literatura, os escritores “góticos” são centrais na medida em que continuam a tradição que contesta a ênfase na razão, no controle e na ordem que caracteriza a literatura do início do século XVIII. Romances góticos como *Frankenstein* exploram os recessos mais profundos da psicologia humana, sempre enfatizando o macabro, o inusitado e o fantástico, e preferindo as realidades da imaginação subjetiva. *Frankenstein* enfatiza uma mudança na sensibilidade e um movimento em direção ao estranho, ao maravilhoso, ao racionalmente incontrolável e ao psicológico disjuntivo. Tal mudança também tem repercussões políticas, na medida em que os mundos representados indicam um claro desafio à ordem existente e aos modos racionais de pensamento e de organização social (Carter; Mcrae, 1997, p. 265-266).

Essas características se aproximam da tradição literária que pode ser vista durante o século XIX em autores como Dickens e as irmãs Brontë, por exemplo (Nunes; Da Silva, 2019).

À guisa de introdução, *Frankenstein: or The Modern Prometheus*, escrito em 1816 e publicado pela primeira vez em 1818, relata os anseios de um jovem cientista que, embebecido pela ganância do conhecimento, assume desempenhar o papel de Deus, porém no contexto<sup>2</sup> do pandeísmo,<sup>3</sup> que abandona sua criação depois de criá-la, mas também se torna um com ela. Além disso, como ser autossuficiente, rompe os limites da humanidade, tomando o controle da reprodução da mulher. Este parece ser um dos aspectos consideravelmente mais assustadores do romance porque contém duas mensagens sumariamente importantes: a representação do Deus cristão como fraco, limitado e fadado a abandonar Sua criação, perpetuando o trauma; e a exposição das mulheres como objetos desnecessários tanto para a suposta única vantagem sobre a raça masculina que é a de gestar, como a de maternar, que envolve amamentar, ensinar, criar.

Nesse ínterim, esta pesquisa se justifica por sua relevância ao tentar desmitificar as raízes encruadas nos solos da literatura e da psicanálise, que dialogam entre si, de modo que concordamos com Caruth<sup>4</sup> ao enunciar que:

Se Freud recorre à literatura para descrever a experiência traumática, é porque a literatura, como a psicanálise, está interessada na complexa relação entre saber e não saber. E é, de fato, no ponto específico em que o conhecimento e o não conhecimento se cruzam que a linguagem da literatura e a teoria psicanalítica da experiência traumática se encontram com precisão (Caruth, 1996, p. 3).

---

2 Esse cenário religioso delineou como a história estava sendo escrita pela literatura.

3 A crença de que Deus criou o universo e agora é um com ele, portanto, não é mais uma entidade consciente separada. Essa é uma combinação de pandeísmo (Deus é idêntico ao universo) e deísmo (Deus criou o universo e depois se retirou) (Dawe, 2011, p. 48).

4 No original:

If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed, at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet (Caruth, 1996, p. 3).

## A teoria do trauma e sua relação com *Frankenstein*

A discussão a fim de se chegar a um consenso acerca da definição do que é um trauma psíquico envolve anos a fio de estudos e pesquisas. No sentido etimológico, a palavra “trauma” nos remete diretamente à medicina, já que, nesse âmbito, em linhas gerais, traumas ocorrem quando alguma lesão ou dano são originados no corpo. Laplanche e Pontalis (1991 [1967], p. 522) explicam que, em grego, a palavra “trauma” (“*titrvscw*”) advém de “furar”, denotando uma ferida com ruptura, violação. Assim, na psicanálise, o trauma diz respeito a algo externo ao sujeito, que não consegue se coligar ao seu psiquismo.

Neste trabalho, entendo o trauma como uma patologia, porém, não defendo que um trauma físico seja superior a um trauma psíquico ou vice-versa, eles apenas se fundem de maneiras diferenciadas. Entretanto, uma vez que corpo e mente são interligados, formando um único conjunto, postulo que, apesar da diferença, ambos dizem respeito à medicina e, portanto, devem (ou deveriam) ser tratados com o mesmo respeito e ética, salvo a exceção de que, uma vez que a mente pertence ao escopo subjetivo, tudo o que a ela se refere sempre estará primariamente respaldado pelo campo das humanas e, por conseguinte, da literatura, já que esta reitera a necessidade de compreender questões modernas como conflitos humanos, funcionando como um reflexo da humanidade e uma forma de entendermos a nós mesmos.

Caruth, por sua vez, concebe o trauma como algo que vai além de uma patologia ou de uma simples doença de uma psique ferida. Segundo a autora,<sup>5</sup>

é sempre a história de uma ferida que grita, que se dirige a nós na tentativa de nos contar uma realidade ou verdade que de outra forma não está disponível. Esta verdade, em seu aparecimento tardio e em sua

---

5 No original:

it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language (Caruth, 1996, p. 4).

morada tardia, não pode estar ligada apenas ao que é conhecido, mas também ao que permanece desconhecido em nossas próprias ações e em nossa linguagem (Caruth, 1996, p. 4).

Para melhor compreendermos a noção de trauma, precisamos partir de Freud. Favero explica que “em um Freud inicial (antes de 1897), por estar intimamente associado ao tema da sedução, o trauma partilha com a sedução o mesmo fim: sai de cena no momento e na medida em que a sedução saiu” (Favero, 2009, p. 10). A partir disso, o conceito de trauma vai se modulando a questões relacionadas à sexualidade, à neurose e à angústia que perdem ou ganham força ao longo do tempo. A autora aponta ainda que, em sua concepção,

Freud nunca abandonou completamente a causalidade traumática. Para além de seu interesse pelas neuroses de guerra, é preciso ressaltar o espaço dado ao trauma desde 1926 (Freud, 1926 [1925]) até *Moisés e o monoteísmo* (Freud, 1939 [1934-1938]), ensaio em que Freud sustenta a origem traumática das neuroses e que acarretou uma nova definição de trauma. Já em 1926, quando revisa o problema da angústia e de sua ligação com as situações traumáticas, Freud (1926 [1925]) passa a conceber a angústia como afeto do real, o real enquanto tudo o que é inassimilável à realidade psíquica (Favero, 2009, p. 13).

Essa ideia, por sua vez, em tudo difere da teoria da sedução traumática inicial. Dessa forma, de acordo com Favero, “os traumas que estão na origem de uma neurose remontam às impressões muito primitivas da infância” (2009, p. 13). Portanto, ao tratar o sujeito traumatizado, deve-se levar em consideração não apenas o momento circunstancial traumático, mas, em conjunto, aquilo que diz respeito à primeira fase da sua vida e retorna após um gatilho que pode causar tormento ao indivíduo, causando essa ferida que permanece na ruptura psíquica, gerando intenso sofrimento, e que nem sempre se revela no discurso ou mesmo na memória acessível, reverberando, por conseguinte, em forma de sintoma. Isso porque, conforme esclarece Caruth,<sup>6</sup>

---

6 No original:

trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature — the way it was

o trauma não é localizável no simples evento violento ou original no passado de um indivíduo, mas sim na maneira que sua natureza não assimilada — a forma como precisamente *não era conhecida* na primeira instância — retorna para assombrar o sobrevivente mais tarde (Caruth, 1996, p. 4, grifo da autora).

Em seu livro *Trauma and Recovery*, Judith Herman (1992) discorre sobre como o sofrimento psíquico de pessoas traumatizadas chama atenção devido ao fato de haver uma espécie de comunhão entre um fato desconhecido, um segredo, e o desvio de atenção deste. Segundo a autora, isso fica mais evidente na maneira como as pessoas traumatizadas alternam entre se sentirem entorpecidas e reviverem o acontecimento. Ela faz ainda uma alusão à obra de George Orwell, a quem chama de um dos verdadeiros contadores de verdade do seu século, e diz que a dialética do trauma dá origem a alterações de consciência complicadas, às vezes misteriosas, que o escritor chamou de “*doublethink*” ou pensar duplo, e que os profissionais de saúde mental, em busca de uma linguagem acurada para suas respectivas áreas, chamam de “dissociação”. Esta, por sua vez, resulta nos sintomas multiformes, dramáticos e muitas vezes bizarros da histeria, que Freud reconheceu um século antes de Herman.

A autora comenta ainda que, por vezes, a história do evento traumático surge não como uma narrativa verbal, mas como um sintoma. Ambas as coisas podem ser vistas na obra de Mary Shelley, em especial nos personagens sobre os quais pretendemos nos debruçar. Quando olhamos para Victor vemos, em suma, alguém obcecado, ansioso, depressivo, insone, hipervigilante e até mesmo portador de pensamentos suicidas. Um cientista que, conforme a narrativa, cria o corpo de uma Criatura composta de partes de diferentes cadáveres, exumadas de um cemitério: “Recolhia os ossos de câmaras mortuárias e perturbava, com dedos profanos, os tremendos segredos do ser humano” (Shelley, 2016, p. 79). Mas o que aconteceu com Victor para que ele chegasse a esse ponto?

---

precisely *not known* in the first instance — returns to haunt the survivor later on (Caruth, 1996, p. 4).

A autora do texto é muito categórica ao estabelecer, na vida do personagem, um divisor de águas, mudando todo o cenário no qual ele estava inserido. A princípio, ele diz sobre si: “nenhum jovem poderia ter tido uma infância mais feliz do que a minha. Meus pais eram indulgentes, e, meus companheiros amáveis” (Shelley, 2016, p. 55). Entretanto, a perda precoce da sua mãe através do contágio de uma doença com a pessoa mais enaltecida no romance inteiro, e adorada pelo próprio Victor, Elizabeth, que na verdade era símbolo de vitalidade,<sup>7</sup> demarca o início de uma trajetória traumática de decadência, que se duplica.

A partir daí, Victor passa, de certa forma, a rejeitar o feminino, relacionando-se com o gênero apenas de forma especial na natureza, que funciona como uma certa marca da subjetividade do romance como um todo e define, conforme sua descrição, os sentimentos representados no enredo. De acordo com Mellor,<sup>8</sup>

ele participa de uma construção de gênero do universo cujas ramificações são evidentes em toda parte em *Frankenstein*. Sua penetração científica e exploração tecnológica da natureza feminina [...] é apenas uma dimensão de uma codificação cultural mais geral da mulher como passiva e possessiva, o receptáculo voluntário do desejo masculino. A destruição da mulher implícita na usurpação de Frankenstein do modo natural de reprodução humana irrompe simbolicamente em seu pesadelo após a animação de sua criatura, no qual sua futura noiva é transformada em seus braços no cadáver de sua mãe morta (Mellor, 1988, p. 220).

---

7 Elizabeth Lavenza “era dócil e de bom temperamento, mas alegre e travessa como um inseto de verão. Embora fosse cheia de vida e animada, seus sentimentos eram fortes e profundos e sua disposição incomumente afetuosa” (Shelley, 2016[1818], p. 53).

8 No original:

he participates in a gendered construction of the universe whose ramifications are everywhere apparent in *Frankenstein*. His scientific penetration and technological exploitation of female nature [...] is only one dimension of a more general cultural encoding of the female as passive and possessable, the willing receptacle of male desire. The destruction of the female implicit in Frankenstein's usurpation of the natural mode of human reproduction symbolically erupts in his nightmare following the animation of his creature, in which his bride-to-be is transformed in his arms into the corpse of his dead mother (Mellor, 1988, p. 220).

Esse romance, portanto, traz, em seu título, o sobrenome de alguém que é ironicamente obcecado pela morte, enquanto, de luto, está traumatizado, o que explica seu desejo paradoxal de criar vida. As reminiscências desses traumas literários, numa época em que poucas mulheres eram alfabetizadas e ainda menos devotadas à literatura, permitiram a Mary Shelley deixar um legado admirável, apesar das pressões impostas pela sociedade:

O mito de Mary Shelley é único, tanto em conteúdo quanto em origem. *Frankenstein* inventa a história da criação singular de um ser vivo a partir de matéria morta por um homem. Todos os outros mitos da criação, inclusive o do golem judaico, dependem da participação feminina ou de alguma forma de intervenção divina (direta ou instrumentalmente, através de rituais mágicos ou da profusão de nomes ou letras sagradas). A ideia de um monstro totalmente artificial é da própria Mary Shelley. E esse mito de um monstro criado pelo homem pode ser derivado de um único evento datável: o sonho de uma garota singular de dezoito anos em 16 de junho de 1816 (Mellor, 1990, p. 38).<sup>9</sup>

É assim, nesse contexto de fissura, que a Criatura então chega ao mundo de forma atípica, e, portanto, como um adulto desfigurado “de uma estatura gigantesca, isto é, cerca de oito pés de altura, e grande na mesma proporção” (Shelley, 2016, p. 77), sem infância, sem memória e sem linguagem para basear suas experiências do presente, tampouco suas reações futuras. Uma vez que a Criatura é privada da infância e de sua própria relação com a maternidade, ela também é privada de um punhado de sensações, incluindo a própria natureza, que representam o todo feminino em seus pais. É o mundo de Victor. A negação de ter uma mãe também significa a negação à luz da vida, o que explica por que a Criatura é oriunda de traços de morte. O papel da mãe não se restringe ao parto: ela é responsável por

---

9 No original:

Mary Shelley's myth is unique, both in content and in origin. Frankenstein invents the story of a man's single-handed creation of a living being from dead matter. All other creation myths, even that of the Jewish golem, depend on female participation or some form of divine intervention (either directly or instrumentally through magical rituals or the utterance of holy names or sacred letters). The idea of an entirely man-made monster is Mary Shelley's own. And this myth of a man-made monster can be derived from a single, datable event: the waking dream of a specific eighteen-year-old girl on June 16, 1816 (Mellor, 1990, p. 38).

orientar seus filhos e ajudá-los a desenvolver a maioria das áreas de sua vida desde a infância. Quando isso não acontece, o trauma certamente ocorre e pode ser responsável por definir os atos de uma vida inteira. Segundo Sontag (1941), mesmo no nascimento, o comportamento pode ser determinado por fatores ambientais pré-natais, como o estresse materno.

No caso, o estresse foi causado pela ausência de uma mãe em conjunto com a rejeição livre do pai-criador. Para Platão, nossa memória é nossa identidade, então, no minuto em que se torna conhecida, a mente da Criatura relembra sua experiência traumática desde os primórdios de sua existência, narrados a partir do capítulo III, quando se encontra com seu criador. Acredito que esse seja o momento mais significativo da narrativa, pois, em poucas linhas, foi uma forma de a Criatura perguntar “Para que você me chamou?”. E não havia resposta para isso. Existe um paralelismo teológico paradoxal nesta história que converge com o conto bíblico de Jó.

Segundo as Escrituras, Deus permite que Jó seja afligido em todas as áreas da sua vida e que tudo lhe seja tomado exceto seu espírito. Este, por sua vez, não murmura, mas deseja não ter nascido e amaldiçoa o dia do seu nascimento. Ao invés, então, de ele dirigir-se ao seu Criador, o movimento é inverso, e é Jó quem não possui respostas para nada do que lhe é perguntado, pois, em suma, as perguntas apenas servem de lição para que ele entenda que existe uma ordem no universo e que o Deus cristão não abandona suas criaturas apesar do sofrimento, que é pedagógico.

Aparentemente, o deus homem, da mesma maneira, não consegue harmonizar as coisas. Os resultados dos atos de Victor não apenas ultrapassaram os quesitos da irresponsabilidade e desconectaram a moralidade, a ética e o porquê da raiz da pesquisa científica, mas se traduziram, também, como consequência dos traumas de um indivíduo que há muito havia perdido o tino da razão. A patologia não tratada o consumiu. Herman (1992) explica esse acontecimento comentando que pessoas sujeitas a determinados tipos de traumas desenvolvem uma forma progressiva de transtorno de estresse pós-traumático que invade e corrói a personalidade. Segundo a autora, a vítima de trauma crônico pode sentir que mudou irrevogavelmente ou pode perder a sensação de que não é ela mesma. Foi o que aconteceu com Victor:

Eu era feito para desfrutar de uma felicidade tranquila. Durante minha juventude, jamais o desgosto visitara minha mente e, se eu chegava a ser vencido pelo tédio, a visão das belezas da natureza ou o estudo do que o homem pode produzir de excelente e sublime podiam sempre interessar meu coração e trazer flexibilidade ao meu espírito. Mas sou uma árvore destruída; a flecha atravessou a minha alma; e eu não sentia que deveria sobreviver para exibir o que eu logo deixaria de ser — um miserável espetáculo de humanidade aniquilada, lastimável para os outros e odiável para mim mesmo (Shelley, 2016, p. 231).

Nesse famigerado (re)encontro, Victor não tinha respostas que acolhessem e recepcionassem as necessidades de sua criação, assim como a humanidade não tem para o holocausto, as bombas atômicas, as guerras mundiais, a perseguição por etnia, raça, cor, confissão de fé ou opção sexual. O trauma simplesmente se perpetua.

A criatura acabou de falar, e fixou seus olhos em mim à espera de uma resposta. Mas eu estava perplexo, confuso e incapaz de organizar minhas ideias o suficiente para entender toda a extensão de sua proposta. Ele continuou: “Você tem que criar uma fêmea para mim, com quem eu possa viver numa harmonia compatível com as necessidades do meu ser. [...]” “Eu recuso”, respondi. [...] “Está cometendo um erro”, respondeu o diabo [...] trabalharei para a sua destruição, e não terminarei até que seu coração esteja tão devastado que faça amaldiçoar a hora em que nasceu (Shelley, 2016, p. 207).

Nessa passagem, fica claro como o trauma se acomete na linguagem; há uma consonância nas relações de nascimento, projeção de vida e privação de condição de existência. Assim, por ter se fundido com a negação da sua suposta única fonte de esperança para uma vida suportável, que seria ter a oportunidade de conviver com uma igual, esse trauma leva a Criatura a iniciar sua jornada mortal a qual chama de vingança. Dois exemplos claros disso ocorrem depois de ser excluída da casa dos De Lacey, e logo após a mudança da referida família:

Maldito, maldito criador! Por que segui vivendo? Por que não extingui, naquele instante, a centelha de ida que você tão temerariamente me concedeu? Não sei. O desespero ainda não tomara conta de mim; meus sentimentos eram de raiva e vingança. Eu poderia com prazer ter destruído o chalé e seus moradores, e me fartado com os gritos e sua

desgraça. [...] Pela primeira vez, meu peito encheu-se de sentimentos de vingança e ódio. Não me esforcei para controlá-los, ao contrário, deixei-me levar pela correnteza, e inclinei minha mente para a destruição e a morte (Shelley, 2016, p. 195 e 196).

Segundo Caruth, em termos psicanalíticos isso significa que um trauma vem sempre “em segundo”. É exatamente o que acontece com os dois personagens no momento. Em outras palavras, o trauma não existe até que um segundo evento traumático desperte o primeiro e, portanto, seja reconhecido ou novamente conhecido como traumático (Caruth, 1996). Sobre isso, Wudinich explica que:

a Criatura experimenta quatro principais estressores traumáticos durante sua vida: nascimento, linguagem, rejeição e isolamento. O primeiro, seu nascimento, cria um ferimento na memória que permanece desconhecido e não reconhecido até que o segundo e o terceiro estressores, a intrusão da linguagem seguida pela rejeição dos De Lacey, o tornem realidade. O quarto estressor, a destruição de sua companheira por Victor, causa o isolamento final para a Criatura, que culmina no fechamento da ferida através da vingança da Criatura que resulta na morte de Victor e, posteriormente, no suicídio da Criatura (Wudinich, 2015, p. 6).<sup>10</sup>

A autora reforça que essas ações servem como testemunho da Criatura que reflete a teoria de Caruth de como a ferida se torna voz e sugere como os sobreviventes traumatizados tentam reconectar suas experiências, linguagem e representação de si mesmos (Wudinich, 2015). Shelley apresenta uma Criatura em um estado no qual a formação de sua própria identidade e sua compreensão do mundo estão em curso, interpostas entre o processo de aculturação da sociedade e a realidade de seu contexto

---

10 No original:

the Creature experiences four major traumatic stressors during his life: birth, language, rejection, and isolation. The first, his birth, creates a memory wound that remains unknown and unrecognized until the second and third stressors, the intrusion of language followed by the rejection of the De Lacey's, brings it into being. The fourth stressor, Victor's destruction of his mate, causes the ultimate isolation for the Creature, which culminates in the closing of the wound through the Creature's revenge that results in Victor's death and subsequently the Creature's suicide (Wudinich, 2015, p.6).

de produção. Como parte desse ambiente, Shelley sabia muito bem o que significava tal estado, já que ela própria vivia nele: um ser humano que existia, que escrevia, mas, na verdade, não pertencia a nenhuma escala social apenas por ser mulher — além disso, uma mulher de letras em uma época dominada exclusivamente por tradições masculinas.

Posto isso, *Frankenstein* parece ser um lugar acolhedor onde as feridas gritam. Ele trouxe novos temas que não são apenas sobre a beleza da natureza e do mundo, mas também a natureza da intencionalidade humana, encontrando no gênero gótico um lugar adequado para dar voz a universos anteriormente velados. É, portanto, o romance para o surgimento de horrores internos. Desta forma, *Frankenstein* revela subjetivamente uma passagem da representação para a apresentação, como parte integrante da identidade do homem romântico moderno, capaz de unir arte e ciência como forma de expressar tudo o que a vida exige em sacrifícios pulsionais.

Quanto mais a história progride, maiores são o sofrimento e a melancolia aos quais são expostos ambos, Criador e Criatura. Seu trauma, no entanto, é a imagem de Shelley no romance que atravessa as barreiras de gênero pelo viés do desenvolvimento da linguagem, que é a literatura. *Frankenstein* é a confluência de todos os medos, ansiedades e fantasmas de Mary Shelley, além de suas necessidades conscientes e inconscientes. Terrores vivenciados em uma sociedade fingida e suas consequências. No entanto, esses terrores não surgem no romance da maneira tradicionalmente gótica, com aparições sobrenaturais inexplicáveis. Antes, são símbolos das relações e atitudes dos personagens, como reflexo da própria sociedade. Diante disso, é correto argumentar que a teoria da recordação do trauma é aplicável à representação da própria vida de Shelley:

Ao escrever seu romance, Mary Shelley se distanciou de sua identificação de sonho originária com a mãe ansiosa e rejeitadora e concentrou-se na situação difícil de criança abandonada. Cada vez mais ela se identificava com a criatura órfã. O coração deste romance de três volumes

é o relato da criatura sobre seu próprio desenvolvimento (Mellor, 1990, p. 44).<sup>11</sup>

Desse modo, também é importante observar como a autora transgri- de violentamente as premissas da vida e da morte na trama, que parecem ser, de fato, uma transgressão da psique humana que está sempre presente, mas é impossível de tocar, de alterar. É simplesmente inatingível, um trauma não curado que retorna agressivamente. É dessa maneira que Mary Shelley, Frankenstein e sua Criatura se confluem. Nesse sentido, Ellen Moers (1979) argumenta que Frankenstein veio à tona a partir da própria experiência traumática de Shelley e que sua obra revela suas ansiedades íntimas acerca de parto e maternidade (Moers, 1979). Ademais, Moers (1979, p. 95) sugere que o romance deveria ser lido como uma “história de terror de maternidade”.

De acordo com Girard e Smith em *Violent Origins* (1987), o homem é a criatura que não sabe o que desejar e se volta para os outros para se decidir. Desejamos o que os outros desejam porque imitamos seus desejos. No decorrer da narrativa, muito sangue escorre pelas páginas de *Frankenstein*. Para Girard (2008), é comum. Ele argumenta que a violência é tão inerente ao ser humano que sua expressão não é algo que possa ser evitada. Nesse caso, o trauma também nunca será algo que nos escape. O autor afirma que a violência representa um grande risco para a sociedade, pois pode facilmente assumir a forma de vingança, como acontece no romance em que a Criatura, fadada às condições que a vida lhe impõe, se torna um perigo em potencial. Dito isso, concordamos com Girard (2008, p. 87) ao comentar que a tragédia é a filha da crise sacrificial, porque seus efeitos catastróficos ocorrem como consequência da desestabilização social, da crise e da perda de sentido do sacrifício, destruindo a moral entre esses sacrifícios e quem é sacrificado, resultando na morte de seus próprios heróis.

---

11 No original:

As she wrote out her novel, Mary Shelley distanced herself from her originating dream-identification with the anxious and rejecting parent and focused instead on the plight of the abandoned child. Increasingly she identified with the orphaned creature. The heart of this three-volume novel is the creature's account of his own development (Mellor, 1990, p. 44).

No enredo de Shelley, o herói começa morto desde o início e sua ausência é responsável pelos eventos catastróficos que se seguem à narrativa. Esse herói é a mãe de Victor. Ele não pode lidar com a morte dela e se torna um homem traumatizado, que nega a existência dos aspectos naturais do universo, incluindo os de ordem espiritual, moral e ética. Por sua desestabilização, ele acaba por sofrer a inevitável retribuição dos seus pecados e padece na cabine do capitão Walton, física e mentalmente exausto, náufrago de seus próprios ideais. É por isso que *Frankenstein* permanece ao longo dos anos. Porque seu estado catastrófico desperta no leitor a sensibilidade de lê-lo e percebe que “o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” (Laplanche; Pontalis, 1983, p. 123).

### **Considerações finais**

Ao escrever *Frankenstein: or The Modern Prometheus*, Mary Shelley se apropriou de muitos elementos da literatura gótica e romântica. Quando o livro foi publicado, despertou imediato interesse no público. A imagem do monstro com sede insaciável de vingança passou a ser o retrato da obra, que, se vista exclusivamente por esse ângulo, deixa de lado uma fortuna crítica que merece ser devidamente apreciada, como a que tentamos abordar neste capítulo, que diz respeito à teoria do trauma.

Após uma breve introdução sobre o referido assunto no âmbito da psicanálise e uma análise não exaustiva de cunho qualitativo, nos foi possível constatar como os acontecimentos traumáticos são despertados por um evento secundário que pode se manifestar na forma de linguagem e sintomas. No caso da obra em questão, a memória se fez presente para a constituição do sujeito que se apresenta no mundo através da fala, e cujos sintomas variaram de uma obsessão compulsiva generalizada após um luto traumático não vivenciado até a racionalização do ódio e execução de vinganças cruentas. Também pudemos perceber como o próprio trauma de alguém está ligado ao trauma de outro, e a forma como esses traumas podem se encontrar através da singular possibilidade e surpresa de ouvir a ferida alheia. Essa postulação também pode ser comprovada em

análises posteriores, relacionando a figura de Capitão Walton com a de Victor Frankenstein e comparando as funções de Henry Clerval e Elizabeth Lavenza na narrativa.

Posto isso, *Frankenstein* é um urro que evoca para si o emblema vivo da arrogância e da estupidez insana, marcando, em suas próprias linhas, o conselho para a posteridade: “Aprenda comigo, se não pelos meus ensinamentos, ao menos por meu exemplo, como é perigoso adquirir conhecimento, e quão mais feliz é o homem que acredita que sua cidade natal é o mundo, do que aquele que aspira tornar-se maior do que a sua natureza permite” (Shelley, 2016, p. 77). Trata-se de uma carta aberta, não sobre um capitão que quer descobrir terras desconhecidas, mas de uma mulher que encontra no papel um modo de dizer ao mundo o que acontece quando um trauma não é devidamente tratado e acolhido, e por isso sua história permanece até hoje.

## Referências

BÍBLIA SAGRADA. *Bíblia de Estudo de Genebra*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atualizada. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil (SBB); São Paulo, SP: Editora Cultura Cristã, 2009.

CARTER, R.; MCRAE, J. *The Routledge history of literature in England: Britain and Ireland*. New York: Routledge, 1997.

CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

DAWE, A. *The God Franchise: A Theory of Everything*. [S.l.]: Alan H. Dawe, 2011.

FAVERO, A. B. *A noção de trauma em psicanálise*. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Psicologia) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FLORESCU, R. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercury, 1998.

GIRARD, R. *Violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, R.; SMITH, Z. *Violent Origins*. Stanford University Press, 1987.

- HERMAN, J. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: as muitas faces de um monstro*. São Paulo: Larousse, 2018.
- LAPLANCHE J.; PONTALIS J. B. *Vocabulário de psicanálise*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- LAPLANCHE J.; PONTALIS J. B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991[1967].
- MELLOR, A. K. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. London: Routledge, 1990.
- MELLOR, A. K. Possessing nature: the female in *Frankenstein*. In: MELLOR, A. K. (ed.). *Romanticism and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. p. 220-232.
- MOERS, E. *Female Gothic in The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Eds. George Levine and U.C. Knoepfelmacher. Berkeley: University of California Press, 1979.
- NUNES, F. R.; DA SILVA, F. C. C. *Frankenstein: a narrativa de Mary Shelley no cinema*. *Revista Letras Raras*, v. 8, n. 1, p. 131-145/Eng. 128-141, 2019.
- SHELLEY, M. W. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno / Frankenstein, or the modern Prometheus*. Tradução e notas: Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.
- SONTAG, L. W. The significance of fetal environmental differences. *American Journal of Obstetrics and Gynecology*, v. 42, n. 6, p. 996-1.003, 1941.
- WUDINICH, T. K. *Victim to Perpetrator: Reading Trauma in Mary Shelley's Frankenstein, Or, The Modern Prometheus/ Change*. 2015. Culminating Projects in English.8. Disponível em: [https://repository.stcloudstate.edu/engl\\_etds/8](https://repository.stcloudstate.edu/engl_etds/8). Acesso em: 27 dez. 2021.

## 17. The influence of water and air in *Wuthering Heights* and *Jane Eyre*

Caroline Navarrina de Moura<sup>1</sup>

The novel emerges in the literary trend to revolutionise the way narratives were constructed, and the representation of common characters of society is part of realistic novels as a central piece. The Gothic genre is, thus, a complement to this recent textual expression, adding complex plots, which exposed the deepest and darkest fears and impulses of that particular society. The Gothic aspect of the novels works as the means to portray such conflicts of moral and commitment, while not breaching the literary and social decorum of eighteenth and nineteenth century Britain (SEDGWICK, 1986). Since its beginning, we are presented to plots in which a particular contradiction is exposed: in the old Gothic novels<sup>2</sup>, such as *The Castle of Otranto* (1764) and *The Old English Baron* (1778), the situation portrayed is the fear of the traumatic transition from the aristocratic English world to the Modern Age, in which social stratification was heavily contested, the middle-class emerged, and along with it, civil rights were provided for every man from the highest places to the lowest levels in society, conquering the privileges that only the aristocratic families were granted with.

Regarding Modern Gothic, which is the case with both novels in this research, we are presented to a second contradiction, which is the fear of the mixture of blood: in both *Wuthering Heights* (1847) and *Jane Eyre* (1847), we are introduced to heroines that find themselves in opposite situations. Catherine, on the one hand, is a member of a highly traditional

---

1   Doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2   According to Professor Carol M. Davison (2009), old Gothic novels relates to the first narratives to be named after the medieval architecture in eighteenth century Europe. Modern Gothic, thus, refers to the literary pieces of the nineteenth century which innovate by returning the plot to the British context, more specifically, the domestic environment of the English mansions.

family in England, whose lineage reaches back to the 1500s. In this sense, she is expected to follow the only calling possible, marriage (DAVISON, 2014), to gain a respectable place in society and to guarantee her family lineage so that the property Wuthering Heights would remain in the family. That is why the union with Edgar Linton is so convenient in comparison to marrying Heathcliff, whose past and family history is totally unknown. Jane, on the other hand, does not belong to a wealthy, traditional English family, and must make her way in life by herself. When she finds herself in the third setting of the narrative, Thornfield Hall, Jane develops feelings towards her master, Mr Rochester, even though she does not believe that a union between them would ever be possible. In the moment Mr Rochester unravels his feelings, Jane is taken by surprise, because the desirable and expected marriage for Rochester would be with Ms Ingram, and not with Jane.

In the old Gothic, the uncanny events would mostly be represented by physical elements, such as the castle as a Gothic setting, the ghost of an ancient relative, and even the hidden figure of a lost rightful heir. During the transition to the Modern Gothic, such events would become darker and go deeper into our unconscious minds, revealing inner impulses and desires. The Brontë sisters contributed to this transition in the moment they provided their characters with greater complexities and paradoxical conflicts. Those Gothic elements, thus, have gradually turned into images that would reach the unconscious levels of our minds, making the uncanny event more terrifying. Carl G. Jung starts his work entitled *Man and his Symbols* (1964) stating that men need images to communicate with others so that they can express what is conveyed in their minds:

Man uses the spoken or written word to express the meaning of what he wants to convey. His language is full of symbols, but he also often employs signs or images that are not strictly descriptive. Some are mere abbreviations or strings of initials, such as UN, UNICEF, or UNESCO; others are familiar trademarks, the names of patent medicines, badges, or insignia. Although these are meaningless in themselves, they have acquired a recognizable meaning through common usage or deliberate intent. Such things are not symbols. They are signs, and they do no more than denote the objects to which they are attached. (JUNG, 1988, p. 18).

Since primitive times, humankind has made use of the basic elements to form meaning, consequently, metaphors and symbols to express the abstract as a proper consciousness was developed throughout human evolution. As time went by, communities were built, religion started to flourish, as well as small clans, leading to the future kingdoms and market trades that would lead the modern world, and the emergence of conventions became necessary for humankind to successfully survive in different groups. With its major development, consciousness and unconsciousness grew independent, turning the communication between them a mystery that remains today (JUNG, 1988). In this sense, the metaphors and the images we create in language make life more bearable and turn language into a loving seducer. The central concept of analytical psychology is individualization: the mental process of gathering the conscious with the unconscious by keeping their autonomy. Jung considered individualization to be the central process of human development, and created some of the best known psychological concepts, including the archetype and the collective unconscious. The latter expands the Freudian unconscious, filled with sexual fantasies and repressed images, and the collective unconscious encompassing the soul of humanity.

According to Jung, the conscious and the unconscious are the central key to mental development, it means that for a person to become a full-grown adult, one's mind must develop along with their physical body. However, Jung also discovered that humans share a common collective unconscious, thus it is possible to state that we share not only a genetic inheritance but also a mental one. Where Jung is concerned, his theory goes a bit beyond when he says that the symbol of the hero is the illustration of the need for a successful mental trajectory. In the narratives, the character of the hero must face some problems that confront him, and each stage represents the specific mental growth that must take place. This means that, by solving the problem successfully, the hero finds himself in the right direction to full development, which is the case in both novels that concern this research: Catherine and Jane are the main heroines in *Bildungsroman* narratives, and, therefore, must make their way through different situations, such as the different roles they must play, as daughter, wife, mother,

governess, in order to grow and develop throughout their own trajectories. The decisions they make determine the next domestic place they will find themselves in.

According to Gaston Bachelard<sup>3</sup> (1999), whose theories were highly influenced by Jung's studies, the human mind presents two types of imagination. The first is called the formal imagination, and is related to the impetus from the novelty, coming closer to the fantastic narrative of romance, meaning it relates to those that take pleasure in the picturesque, the varied, and the unexpected. The second type of imagination is named material imagination, referring to the depths of being, which means that it relates to those that seek to find there both the primitive and the eternal, coming closer to the realistic narrative of the novel, whose images say more than what they show. In this sense, Gothic Literature fits perfectly to the experimentation of such imaginary devices that help the novelist to reach and express the affliction and desires of a determined reader audience. In addition to presenting an extremely particular narrative structure, the Gothic genre continues to evolve in the context of literature since the eighteenth century due to its capacity to adapt the fears, the most intimate wishes and the most repressed desires of its particular reader audience. In doing so, the representations of these elements go hand in hand with the development of the mental and psychological problems and issues of the readers, reaching and seeking material at the level of the unconscious to the exposure and accomplishment of such fearful plots and storylines. The professor and phenomenologist Bachelard states that the psychological problems that we are likely to face throughout life come from our relationship and our attitudes towards the primitive elements: fire, water, air, and earth (BACHELARD, 1968).

According to Bachelard, the poet — or the novelist, in the context of this research— must live and relive the soul and spirit dichotomy, because the first does not present any particular shape or size, whereas the second, the spirit, acquires these same shapes and sizes in order to identify

---

3 French Professor and phenomenologist, whose theoretical works with the psychology of the four elements are the leading bibliography in this research to what the effects of the images of the Gothic elements are concerned.

the ghost that wanders through haunted castles and mansions. When communicating throughout their narrative, the novelist creates a sequence of images which forms the context and the plot, making it possible for the readers to walk through the facts and scenarios. Since those images come from the novelist's soul, and not from their spirit, the author presents an extremely powerful freedom to create limitless types of images to continue to communicate with their reader audience. However, we must take into consideration the fact that there is a difference between imagination and remembrance. The former is free from preconceived conventions, being able to achieve any kind of situation and levels of the conscious and the unconscious of the imaginary, even altering facts of real life. Meanwhile, the latter may be repressed images in the deepest layers of our unconscious and, most importantly, it cannot be changed or altered. In this sense, the novelist reaches the reader public in two diverse ways, through their imaginative capacity and through the previous images and experiences the reader has gathered through one's life, and the way the audience reacts to it is related to our primitive behaviour towards the basic elements.

In fact, I believe it is possible to establish in the realm of the imagination, a law of the four elements which classifies various kinds of material imagination by their connections with fire, air, water, or earth. And if it is true, as I am claiming, that every poetics must accept components of material essence however weak-then again it is this classification by fundamental material elements that is best suited for showing the relationship among poetic souls. If a reverie is to be pursued with the constancy a written work requires, to be more than simply a way of filling in time, it must discover its *matter*. (BACHELARD, 1999, p. 3).

The element of water, which is the first element to be analysed, promotes what the author points to as the material imagination, which refers to the depths of the human being; the reader who seeks to find in these images both, the primitive and the eternal. In this way, the liquid element relates to the feminine, meaning that, unlike fire, which is extremely aggressive and devastating, water is predominantly constant, since the flow of the current water of a river, for instance, is not variable, but uniform, it does

not destroy or modify the environment around, and it is also deep, hiding the cracks and secrets.

The second element, air, is the most dynamic one among the four elements. Bachelard inquires the most common image of the human collective imagination, which is the dream of flight, and states that our state of humour in life is conducted through a certain invisible verticality. Depending on the weight on our wings, it may lift us up, by turning our lively states lighter — meaning that our trajectory is taking a successful path, since we must focus on directing ourselves upwards to keep on living and acting in our existence —, or the weight on our wings may drag us down — meaning that negative images and emotions, such as anger and sorrow, are preventing us from flying high. To illustrate his argument, Bachelard alludes to the image of the imaginary fall, a primitive and collective fear so heavy in our psyche that it guides and conducts our metaphors in language.

Thus, the objective of this chapter is to observe and analyse the trajectory of both female protagonists of the novels in question in order to identify the effects of the elements water and air in our collective imaginary, increasing the manner with which the Gothic element reaches the deepest layers of our unconscious, extracting memories we had not previously known were kept there. The methodology used to appropriately verify such facts is the detachment of the passages in which we may find the elements and compare them side by side. In addition to it, the concept of Gothic that concerns this research is the Freudian uncanny<sup>4</sup> extended by the concept of the American Professor and critic Eve K. Sedgwick, who states that the Gothic element in narratives lies not only on the physical images that may appear, but also in the relationship among characters, illustrating the contradictions of morality and the conventions of a specific society. According to Sedgwick (1986), Gothic narratives may be analysed through a triad: the structure of the novels, and the psychoanalytical and the phenomenological effects upon its audience. The second element of the triad is the one which is explored in this research.

---

4 In the original language, German, “*Das Unheimlich*”. Sigmund Freud (1955), in his homonymous essay, explains that the element that is capable of being familiar and causing horrifying feelings simultaneously is the uncanny due to repressed memories in our unconscious.

## **Water and the Reflection of the Past**

Bachelard claims that humans are highly driven by our most basic instincts and inner feelings in order to manage to reach a successful survival through our whole lives, even though we have acclaimed rationality over any other form of subjectivity. Thus, believing in the psychoanalysis of the objective thinking, Bachelard makes use of the literary works and images created to call forth to the surface those primitive signs which have led to the most abstract and complex theories we live by in order to evolve. Based on his memories of childhood, which show that the phenomenologist would be born and raised in the rural area of France, having a current of flowing water running in his backyard, Bachelard affirms that the liquid element, instead of pushing forward to the future, makes it possible for us to drown into the past, seeking to find the primitive and the eternal. Being less aggressive than the dancing flames of the fire, water is related to the female sex, representing the constancy and uniformity of life and, more importantly, of our past.

Elementary water is also the archetypal image of the origins of the human species: our evolution has passed through the aquatic environment of rivers and oceans, it is the first nourishment we receive and seek in life and the only substance that helps us to remain alive and well fed. Thus, water is the primal element that makes us return home to the self, and also makes us see our whole trajectories straight towards its end, since every body of running water eventually reaches the bottom of the sea. Speaking of beholding our own existence, it is on the surface of those waters that it is possible for us to fall in complete numbness for our own reflection. The elementary water casts back to us our image in pure absorption, turning narcissism into a dangerous weakness within ourselves, since we have the name of this process based on the Greek figure of Narcissus, who was a proud and arrogant hunter, who despised those who would show any tender feelings and worries for him.

To characterise this phenomenon of life, death, and water, Bachelard also relies on two complexes that illustrate our trajectory from birth towards death, which are the Charon and the Ophelia complexes. The first

refers to the mythological figure of the ferryman of Hades (the Greek god of the underworld), who must conduct the souls of the newly dead to him, while the second relates to the literary image of the Shakespearean play *Hamlet*, specifically to the character of Ophelia, who is driven by a possible mental weakness and dresses up to her own death by throwing herself into the waters. Opposite to the concept of death according to the funeral pyre, death also possesses this double meaning of a travel that never ends, and this voyage is on the waters of a river that takes the individual to the rest of their journey in the other world. According to Levi-Strauss (1925), mythological narratives present a common grammar, meaning that some versions of different stories may differ in some details, but the core of the narrative remains the same. The professor and anthropologist also suggests a manner of identifying the main questions that those narratives may hide in their complexities. Thus, our collective unconscious makes us relive the stories of the past, influencing our development and trajectory:

Rationalised behaviour may direct the dead to the grave or to the funeral pyre; the unconsciousness marked by water dreams departing on the waves of the ocean beyond the grave and beyond the pyre. Having crossed the Earth, having crossed the fire, the soul reaches the shore. Profound imagination, material imagination wants water to have its contribution in death; death needs water to preserve the sense of the travel of death. Thus, it is understood that, to these infinite reveries, all souls must go on Charon's boat. If we contemplate this curious image with clean and rational eyes, it becomes a familiar image, when questioning our own dreams! (BACHELARD, 1998, p. 78, my translation)

Both complexes work to demonstrate two possible interpretations of the last voyage, whether to immerse into deep and troubled waters, and to become a part of the depth, or to fade away into the horizon, and to become a part of infinity. Related to a feminine death, the passing of Ophelia is pure: water drags her to the earth in its depths, but her reflection is kept for the rest of eternity, remaining constant, naïve, and eternally conserved in the minds of the readers or the audience. The death related to Charon, who drags souls to the underworld, is deteriorated in the sense that the individuals that take the boat have had a life constantly devastated by the

curves of the river of life, whose actions and faults during their existence may be judged by the carrier.

Concerning the fact that the elementary water is related to the feminine, Bachelard also states that we have presented to us two sides of that premise: the maternal and the sensual façades. The individual identifies with nature, more specifically with Mother Earth, due to the fact that it is the fountain of each and every nutrient that we need and desire for our full development. As the child is born, the mother is the first source for fulfilling the most basic impulses, such as hunger, thirst, and the need for protection, in this sense, to the adult, nature is the amplification of this notion of motherhood, and one begins to worship it, not because of one's objective knowledge about the primitive elements, but for the subjective and unconscious memories and the desire to return to the comfortable safe haven of the self in their origins. The chanting of the ocean and its waves coming and going become the motherly calling of our first memories in life. As much as breastfeeding works as the first source of nourishment, the waters, which run through the earth, function as a source of nourishment as well, not only the Earth's but also the individual's. Thus, Bachelard affirms that we still relate to water images as a refuge for home:

In short, filial love is the first active beginning of image projection, it is the propellant force of imagination, the inexhaustible force that holds all images to put them in a safer human perspective: the maternal perspective. Other kinds of love may come naturally to graft themselves in the first loving forces. However, all these expressions of love may never destroy the historical priority of our first emotions. The chronology of the heart is unbreakable. Afterwards, the more a loving and kind feeling becomes metaphorical, the more it will present the need to seek for strength in the fundamental feeling. (BACHELARD, 1998, p. 120, my translation)

The second façade of the elementary water is related to the second fountain of basic instincts in life, that of the lover. Bachelard explains that the feelings for the beloved woman are highly influenced by the qualities of the aquatic element since she also hides the mystery of the miracle of life within herself and the desire to return to the safety of the self at some

extended level. The phenomenologist compares the physical characteristics of the individual's source of love to the ones of the river: its innocence, and slow-moving transparency. Therefore, poetic images whose primary substance is the element water is able to reach us deeply in the unconscious level, making it possible for what was once repressed to come to the surface. In this sense, the feelings that we develop in life are guided by the basic elements and, to demonstrate those emotions, we must rely on images. These images turn into the metaphors we live by: becoming attached to the image of the effect of the winter in the foliage of the woods to express the kind of love the heroine feels towards her husband, as we may notice in *Wuthering Heights*, or the image of the brightest day in the moors with the heroine exchanging glances next to the greenest and most fruitful tree in the backyard being hit by a thunder, as we may notice in *Jane Eyre*. The first is referring to the inconstancy of her feelings, since the climatic effects changes the colour and the texture of the foliage till it falls down on the ground, meaning that it would irrevocably be changed with the passage of time, while the second's happiness and accomplishments in life are about to be shaken by unexpected events, such as the exposure of her beloved skeletons in the closet. Furthermore, Bachelard affirms that the images, especially the ones that are directly connected with the four elements, are capable of impacting and guiding our imagination, however, before the images and the substances are formed, the reader must feel the scene created in order for the effect of the phenomenon to be started and fulfilled.

In *Wuthering Heights*, we do not have the water element itself represented in the narrative. We have it illustrated in one of its characters — the main heroine, Catherine Earnshaw. At first, we may have the impression that Catherine would not be related to the feminine element water, since she is extremely active in the novel. However, her actions are based on the behaviour of a running river: firstly, we have demonstrated her childhood running freely in the moors that surround the property Wuthering Heights. Along with Heathcliff, both children were raised according to no social conventions, and on the back of a horse, she would live her best days as the lively lass that she was, believing that, as the daughter of the mansion, she would have the liberty to do as she pleased. Both Catherine and

Heathcliff grow highly attached to the nature of the moors since they had lost their mothers at an early age, and thus, Catherine's liquid personality would feel protected and nourished by the nutrients and the embrace of Mother Earth. When Catherine enters adolescence, that is, when we have the second moment illustrated in the narrative, Catherine's innocence and purity have been corrupted by the unraveling of the rules of the world. These rules would dictate different behaviours and functions for the female and male characters — not forgetting Heathcliff's expulsion from her world according to his social condition. In order to decide the direction of her trajectory, Catherine must drown in her own profoundness to understand what her deep waters would hide from herself. She even deliberates the possible conditions of what being Miss Earnshaw represented, consequently the positions as Mrs Heathcliff and Mrs Linton as well. With Heathcliff's departure, Catherine chooses the Linton direction, and remains in the flow of this new life ahead of her, even though she would never stop thinking about her past life and what was left behind.

Three years later in the story, we have the third situation exposed, which is the return of Heathcliff. Catherine sees herself reflected in his character, and is attracted to this image, as Narcissus was attracted to his image in the pool. However, the direction of the river had already been taken, and there is no turning back in the course of a running water. In this moment, Catherine's freshwater personality is irrevocably overtaken by the troubled waves of the violent waters within herself as she tries everything in her power to attain both, her desires and impulses and what was rightfully and socially expected of her. The more the river runs, the more she deviates from her objective, reaching eventually the waters of the sea, where the river dies. Still looking to her past, in which she found herself in the life taken in Wuthering Heights, Catherine also succumbs, and passes away, giving birth to her only daughter, Catherine Linton:

I wrung my hands, and cried out; and Mr. Linton hastened his step at the noise. In the midst of my agitation, I was sincerely glad to observe that Catherine's arms had fallen relaxed, and her head hung down. 'She's fainted, or dead,' I thought: 'so much the better. Far better that she should be dead, than lingering a burden and a misery-maker to all about

her.' Edgar sprang to his unbidden guest, blanched with astonishment and rage. What he meant to do I cannot tell; however, the other stopped all demonstrations, at once, by placing the lifeless-looking form in his arms. (BRONTË, 2000, p. 100).

Thus, Catherine's passing in the novel illustrates Bachelard's Charon Complex, which suggests death as a journey to another world, as we may have Catherine's ghost wandering through *Wuthering Heights* to haunt Heathcliff for eternity since he had cursed her to never rest again. The Charon Complex also suggests that the individual must have had a full and complete life, whose actions for good and evil decide the payment owed to the conductor of the boat. In this sense, Catherine escapes from her seclusion in Thrushcross Grange, and, finally, may return to *Wuthering Heights* as she had wished; managing to vanish in the infinite horizon up to the moment that Heathcliff would follow.

### **Air and Imagery of Movement**

Bachelard demonstrates that it is the elementary air that is the major element regarding the movement of the images according to our imagination. The act of dynamic imagination is the process that sets the images of the formal imagination into action, making it possible for us to relate both consciously and unconsciously to the imagery created. Only the objective substances constructing images are not enough: the path narrated in a poem or even in a novel must be an invitation to a journey, whose trajectory from the concrete to the abstract accomplishes the effect during the act of reading:

In the realm of the imagination, infinity is the place where the imagination asserts itself as pure imagination, where it is free and alone, vanquished and victorious, proud and trembling. Then images soar upward and vanish; they rise and are shattered by their very height. Then the realism of unreality is evident. Forms are understood through their transfiguration. Speech is prophecy. In this way, imagination is indeed a way of going beyond psychologically. (BACHELARD, 1989, p. 5-6).

Bachelard also states that the elementary air provides us with the vertical metaphor, which seeks the idea that the dynamic imagination works building images of impulses. Considering the concept that the mental and physical development is in search of an opportunity to rise in order for the individual to succeed in life and consequently for his community to succeed as well, this verticality is guided by the degrees of sensibility: states of lightness and weight, happiness and anger, joy and sorrow. Thus, the phenomenologist affirms that this condition of valorisation of the ascensional life becomes embedded in us to the extent of becoming a collective inheritance. Consequently, upward movements relate to the positive aspects of our psyche, whereas the downward ones refer to the negative aspects, making the subject of the fall a matter which must be dealt with and discussed within our imagination. That is how aerial images became so common to us, even before technological inventions, such as the statics and the airplane, turning the dream of flight a current theme among dreamers. Bachelard dedicates a whole chapter of his book to the subject of this particular dream due to the fact that psychoanalysis rationalises this most abstract dream and scenery. By doing so, the doctors and scientists who choose to interpret this oneiric experience as mere voluptuous desires or the inner ambition to reach a particular goal in our lives are neglecting the power of imagination according to the beautiful and impacting images provided by this same experience, such as the symbolic meaning of birds and the magic of levitation:

If there is a dream that is capable of showing the *vectorial* nature of the psyche, it is certainly the *dream of flight*. The reason is based not so much on its imagined movement as on its inner substantial nature. Through its *substance*, in fact, the dream of flight is subject to the dialects of lightness and heaviness. From this fact alone, dreams of flight can be divided into two different kinds: light flights and heavy flights. (BACHELARD, 1989, p. 21).

As a matter of fact, the dream of flight is already highly rationalised by the dreamer at the moment the western mythology formed the image of Icarus: the individual only has the power to fly depending on the wings

of the birds in the natural world. According to Bachelard, the oneiric experiences of flying precede the details of the wings, making the metonymic process of associating the symbol of flight and lightness to the dynamic movement of the birds: flight > bird > wings > feathers.

In this sense, Bachelard concludes that the poetic arts are supposed to create images that elevate us and make us lighter. The poem is the genre which may depict the innermost subjective aspects of human life, whereas the novel functions to illustrate daily common life, and set it into motion. However, to do so, images within the prose fiction must move from the objective and concrete into the subjective and abstract, meaning that the movement is supposed to make us understand this very movement instead of only imagining it. If we imagine the scene in motion, the effect fails, and it does not reach our conscious or unconscious levels. It becomes artificial, being the first and utmost characteristic that differentiates the scientific text from literary narratives:

The motion of flight produces an immediate and overwhelming abstraction, a dynamic image that is perfect, complete, and total. The reason for such a speed and such perfection is that the image is dynamically beautiful. The abstraction of beauty defies all philosophers' polemics. These polemics are generally useless in all those cases in which the mind's activity is creative, whether in the rational abstractions of mathematics or in aesthetic activities, which so rapidly abstract the lines of essential beauty. [...] The kind of abstraction that material and dynamic imagination bring about is so alive that, despite a multiplicity of forms and movements, it lets us live in our chosen matter simply by following a given motion wholeheartedly. (BACHELARD, 1989, p. 65).

The professor and phenomenologist suggests a solution for the novelist to be able to successfully set his narrative in motion, and that is through the same strategy as the sculptor: elongated form. Concerning the purity of the elementary air, the bird belongs to the skies naturally, making it possible for us to make the transcendence from the flight to the bird. The other way around, however, is not possible. In this sense, Bachelard bases his argument on the inspirational flight in the waters so that the painter and the sculptor are able to invite their audience to fly along with their

masterpieces. The novelist must rely on the same principles and transcendence in order to transfer his imaginative act of flying to their fictitious works. When this effect is complete and accomplished, it is the moment in which the formal and the material imagination intersect. In order to exemplify this, Bachelard stresses the comparison of the lark within literary thematic in the Old World. Being an exceptional bird with brown plumage and black stripes, its preferences for the rising sun and for imitating the singing of other passerine species makes this little creature popular in poetic images. However, in order to depict it to the closest, the writer must manage to use the powers of dynamic imagination over the formal imagination:

It seems that at the lark's call, the woods, the waters, human beings, the flocks — and the ground itself with its meadows and its hillsides — become aerial and participate in aerial life. From it they get a kind of unity of song. The pure lark, then, can certainly be considered the ding of sublimation par excellence. (BACHELARD, 1989, p. 88).

Having established the full symbolic and subjective meanings of the upward side of the dynamic imagination's verticality, Bachelard dedicates the third chapter of his book to the downward side: the fall. The phenomenologist relates the process of falling to the primitive fears that we experience throughout our lives: the fear of feeling unprotected and exposed. Actually, it carries along with it the other secondary primitive fears, such as the fear of the dark and the more modern diagnostic of agoraphobia; the first refers to the unknown, what is not reaching our sight must be feared so that we are not trapped or taken by surprise, whereas the second refers not to the fear of strange people, but to the vulnerability of such conditions. However, it is not an easy task for the writer to depict the proper sensation of falling within their narrative; According to Bachelard, in order to the effect to take place, the external factors of the fall must be described so that the reader may not only experience the process but also feel it:

Although images of the fall are numerous, they are not nearly as rich in dynamic impressions as might first be thought. The "pure" fall is rare. Images of the fall are, for the most part, enriched by the addition of other things. The poet adds to the circumstances that completely external.

In that case, he does not really set our dynamic imagination in motion. (BACHELARD, 1989, p. 92).

The phenomenologist sees the falling not as a negative part of the dynamic imagination — on the contrary, he sees it as a positive aspect of its verticality, since we must be aggressive in order to imagine because it is this vertical movement of rising that allows and intrigues our consciousness to form images. In this sense, the novelist must build and create the atmosphere for the imaginary fall to be established so that the reader may be induced to imagine and, consequently, to feel the fall, conversing easily to the structure of the Gothic genre, being the undulating movement which exposes the contrast among the contradictions in the plot. Since this imaginary fall can only exist in our dreams, we must rely on the material imagination so that it can be transformed into aerial imagination. However, in order to do that, we must find a way, and this particular manner is through the words of the narration which bring the dynamism necessary to transform material images into elongated forms.

In *Jane Eyre*, we may find the elementary air internalised in the eponymous character. Charlotte Brontë, highly acquainted with the French language, even suggests in the last name the sound of air to her heroine's qualities. Jane's trajectory throughout her own narrative is vertical, and of which she must rise. In every change of domestic scenery, Jane must prevail in order to succeed: when she is located at Gateshead Hall, the property of her uncle and aunt, having no other family or relatives to provide for her, Jane must escape and evade from the repressing agents, such as Mrs Reed and her cousin John. Jane's humour within that environment is especially vertical as well, since, in one of the core moments of her passage there, Jane is locked in the red room, and faints, because the horror she experiences is too heavy for her to bear. Being her lowest moment in the mansion, Jane experiences the fear of the imaginary fall: she finds herself enclosed in a room, which had already been the deathbed of Mr Reed, totally in the dark. Not knowing what could be expected from that black immensity, Jane falls until one of the servants comes to rescue her. Noticing that she had been punished unfairly, Jane decides to rise up again in order to establish and

expose her moral will of what is correct in that situation. The ten-year-old child manages to use her words to accomplish her impulses. In the passage where Jane is introduced to Mr Brocklehurst in the company of her aunt, Jane is named a liar, and that is the moment she decides to make her point:

SPEAK I must: I had been trodden on severely, and MUST turn: but how? What strength had I to dart retaliation at my antagonist? I gathered my energies and launched them in this blunt sentence —

“I am not deceitful: if I were, I should say I loved you; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; and this book about the liar, you may give to your girl, Georgiana, for it is she who tells lies, and not I.”[...]

“How dare you affirm that, Jane Eyre?”

“How dare I, Mrs. Reed? How dare I? Because it is the TRUTH. You think I have no feelings, and that I can do without one bit of love or kindness; but I cannot live so: and you have no pity. I shall remember how you thrust me back—roughly and violently thrust me back—into the red-room, and locked me up there, to my dying day; though I was in agony; though I cried out, while suffocating with distress, ‘Have mercy! Have mercy, Aunt Reed!’ And that punishment you made me suffer because your wicked boy struck me—knocked me down for nothing. I will tell anybody who asks me questions, this exact tale. People think you a good woman, but you are bad, hard-hearted. YOU are deceitful!” (BRONTË, 2001, p. 38).

Being sent to Lowood School, Jane finds herself at the lowest location of the narrative: a hostile environment in which the girls are exposed to the most horrible and poor conditions leading to the school being attacked by a typhus fever epidemic, resulting in the deaths of numerous students. Along with it, we are also presented to the repressing figure of Mr Brocklehurst, since we are able to observe him in his natural environment, managing to use moral and biblical doctrines in his favour to command the school, staff and students, the way it suits him best. Jane survives the attack, and through this exposition, the school rises, finding itself in healthier conditions, and Jane becomes a teacher, working, making herself useful, and serving as a reference for her students. When Jane finds the position as a governess in Thornfield Hall, it also demonstrates another upside point of her trajectory. However, in this new location, Jane has to face the imaginary fall of

her adulthood, the mental growth and development of the individual who finally realises their situation in the community they belong to. During the first months she spends there, working with Adèle, and getting to know the rest of the servants, such as Mrs Fairfax, Jane is high and shining. When Mr Rochester emerges into the narrative, Jane must face sensations she did not know she had in her, such as the intriguing feelings her master raises, leading, later on, to the emotional love she develops for him. We may notice that Jane also rises in Mr Rochester's sight and thought, making use of her words: she is the only one in whom he finds an equal companion to talk to and argue with.

Belonging to different worlds and social levels, Jane realises the impossibility of such a relationship, and feels heavy. Miss Ingram's presence is another factor that weights Jane down since she is the mirror image of what Jane is not, making it highly concrete that Jane would never belong to Rochester's environment. Respecting his true feelings and will, the master of Thornfield Hall declares himself and proposes to Jane. Not counting on the Bertha factor, his mad wife in the attic, the air in Thornfield becomes unbearable for Jane, and she must not go against her nature. Thus, Jane flies away, and finds a home for herself in Moor House.

In the moors, Jane finds the necessary isolation to drown deep into her own darkness to acknowledge her true feelings towards Mr Rochester. It is in this passage that Jane becomes acquainted with St. John, a distant, unknown relative that sees in her the best candidate for a spouse. However, Jane does not agree with St. John's ideas of marriage as a missionary duty, and refuses his attempts and proposals. Feeling lonely and isolated in her own abyss, it is through the whispers in the wind that Jane hears Rochester calling due to the tragedy that ravages Thornfield. Apart from the horrible scene of the mansion split in two and Rochester's physical condition, Jane finds the way clear and limpid to blow and emerge with her beloved Rochester in the last scenery, Ferndean, as the air that she inherently is.

## Conclusion

Having emerged in the British Islands, the novel surges as a new literary genre in the turmoil of the eighteenth century due to the need for a new aesthetic representation of the common everyday life, such as the conflicts of moral, ethics, and commitment, and its non-heroic classical heroes. The eighteenth and nineteenth centuries experienced three great changes in the social, mass organisation, and the technology that managed to make it possible for the usage of machinery as a substitute for the manufacturing line of work: the First and Second Industrial Revolutions, and the French Revolution. The former ones increased the quantity of production, the quality of this same production, and consequently, improved the lives of that particular society economically, enhancing people's income and increasing of the standard of living, making the emergence of a middle class possible. The latter revolution complemented the changes in the worldly panorama by setting the seed of a democracy when providing the emancipation of the individual, individual rights, and the establishment of equality as a rule. For this reason, it was not interesting anymore to represent the trajectory of a hero in verse, it became necessary to represent a realistic, more prosaic approach to the new world order that was emerging.

As an extension of the novel as a genre, Gothic literature comes into the literary trend, competing for space in the middle of the rationalistic currents that were prevailing, by rebelling against the harshness of such verisimilitude, highlighting and stressing the old medieval romance narratives, which were filled with supernatural passages and fairly narrative structures (cf. RATHBURN, 1958). Thus, the concept of the Gothic is conceived in the line of the Freudian notion of the uncanny, the element that can be the cause of the sense of the greatest terrors by calling forth strangely familiar repressed memories and images simultaneously to the surface. In this sense, Professor Robert B. Heilman (1958) states that the Gothic possesses the ability to expand our notions of reality since it is the means used by authors to deeply express the proper contradictions of the particular social group or community they find themselves in. The critic and professor also points to the fact that Charlotte Brontë, along with her sister, has

revolutionised the concept of the Gothic by making it more abstract than physical, contrasting to what is called the Old Gothic, meaning the first novels of the genre, which invested in physical and supernatural events, when increasing the psychological struggles the characters must face, as it is the case with Catherine and Jane, heroines whose inner anguish derives from the general prohibitions provided by social conventions.

Analysing the heroines' trajectories through the lens of the triad provided by Professor Eve Kosofsky Sedgwick (1986), which suggests that the Gothic genre should be analysed by its particular structure, psychological and phenomenological aspects, we may reach a perception of the functioning of the elements. The first refers to the unique structural frame of a story within a story. As Professor Sedgwick states, the relevant characteristic of the transition to the Modern Gothic is to deal with matters of the unspeakable (1986). By gradually involving the reader in the plot of the novel, the author and the narrator may touch sensitive subjects, such as feelings of sorrow, guilt, or, as is the case with Catherine, an incestual drive in a union made impossible due to social taboos and economic prohibitions; or, as is the case with Jane Eyre, the free independent will and inappropriate feelings of a governess towards her master. As a second trait to the Gothic structure, both novels present the composition of a *Bildungsroman*, which provides the chance and opportunity to closely observe and walk with Catherine and Jane in the phases of bodily and mental growth, suggested by the professor and psychiatrist Carl G. Jung (1964).

This point leads to the second element of Professor Sedgwick's triad, which is the psychological aspect. Due to the fact that we are dealing with two Modern Gothic works, whose charge of psychological insight is the prominent cause of the effective reaction of the Gothic element, it is indispensable that we analyse the psychological inner reactions of both heroines to the obstacles and contradictions that come along their way. The professor and phenomenologist Gaston Bachelard provides an analytical approach regarding the four basic elements, fire, water, air, and earth, saying that the way we act and react to the situations presented before us is strongly related to the behaviour and the symbology of those primitive elements. Thus, Bachelard seeks the images — since the French professor agrees with Jung

when he states that the human species has learned and still speaks through images and metaphors — of the primitive in the modern and contemporary individual. The elementary water stands for a more sensitive element due to its innocence, constancy, and depth. Bachelard classifies the types of water according to the movement of the travel of the past. Opposite to the elementary fire, the reverie that the deep and running waters may cause on the unadvisable spectator brings the nostalgic memories of the past. Regarding the water character, in *Wuthering Heights*, it is Heathcliff's double, Catherine, who relates to the aquatic and liquid inherent characteristics and symbology. She may be peaceful as the dormant waters of the pool, her depth is profound, and no other character knows what can be hidden in there, and those who try to face it end up drowned. When she must struggle against the obstacles and contradictions that interfere in her path, Catherine behaves as the current and troubled waters of the rivers that flow dragging away anything and anyone who tries to stop her. And so, as the current waters of a river, Catherine goes towards the end of her life just like the Charon complex suggested by Bachelard, in the sense that she travels towards the mouth of the river, reaching the calm and salty waters of the ocean.

Concerning the aerial element, it is the most dynamic one, the one that provides movement to the other elements as well. Bachelard states that the will to fly is inherent to the human species; however, since it is possible to fly without wings, the flight process suffers a linguistic metonymical transposition, such as when we attribute the ability to fly on the wings of the birds, for instance. The elementary air also provides the idea of the verticality of life, since, in order to seek and to keep on living, the individual must pursue the act of standing up. Thus, the way we conduct our lives is based on its ups and downs, positive events and feelings that lift us up in contrast with the negative emotions that weigh us down, such as sorrow and guilt. In this sense, the character who relates to the aerial element is Jane Eyre, whose sound of the blowing breeze is present even in her very name. Jane is the most dynamic character in her narrative, moving through

five different spaces. Her trajectory is made of ups and downs — the passage in which she finds herself in Lowood School being the lowest one in her narrative.

At this point, our walk with Catherine and Jane reaches the end of the path. By accompanying the steps of both heroines, we have been able to observe that Catherine and Jane found different solutions for the need to express their liberty of will: the former has to transcend the barriers of death to surpass her obstacles, remaining as a ghost with Heathcliff, wandering freely on the wild moors, as one of the possible interpretations of Nelly's and Lockwood's narrative suggests; while Jane, supported by the narrative structure she is inserted in — the *Bildungsroman* —, rises and breaks the barriers that constrain her.

Considering that the act of reading is a conscious process, where we are presented to a second reality, this second situation opens up holes in our first reality. The new information and the new experience of the world different from ours fill those holes, making us deal with a third reality and point of view of the world (cf. BIRMAN, 1996).

## References

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Translated by Edith Farrell and Edward Farrell. Dallas: The Dallas Institute, 2011.

\_\_\_\_\_. *Waters and Dreams*. Translated by Edith Farrell. 3<sup>rd</sup> Ed. Dallas: The Pegasus Foundation, 1983.

BARKER, Juliet. *The Brontës*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Abacus, Little Brown, 2010.

BIRMAN, Joel. "O Sujeito na Leitura". In: \_\_\_\_\_. *Por uma Estilística da Existência*. São Paulo: Editora 34, 1996.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Ed. Richard Dunn. New York: Norton, 2001.

- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Ed. Richard Dunn. New York: Norton, 2001.
- BURGESS, Anthony. *English Literature*. London: Longman, 1974.
- DAVISON, Carol Margaret. "The Victorian Gothic and Gender". In: SMITH, Andrew and HUGHES, William. *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh University Press, 2014.
- FREUD, Sigmund. "The 'Uncanny'". In: \_\_\_\_ *An Infantile Neurosis and other Works*. Translated by Alix Strachey. London: The Hogarth Press, 1955.
- HEILMAN, Robert B. "Charlotte Brontë's 'New' Gothic". In: *Discovering Authors*. Detroit: Gale, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Man and his Symbols*. New York: Doubleday, 1964.
- RATHBURN, Robert C. "The Makers of the British Novel". In: \_\_\_\_\_ and STEINMANN, Martin. *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958.
- REEVE, Clara. *The Old English Baron*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SEDGWICK, Eve K. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London: HarperCollins, 2011.
- TREVELYAN, G. M. *English Social History*. London: Longman, 1985.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. New York: Dover Thrift, 2004.

## 18. Considerações sobre a tradução de “A Máscara da Morte Rubra”, de Edgar Allan Poe

Ana Karina Borges Braun<sup>1</sup>

Em 1842, Edgar Allan Poe publicou o conto cuja tradução apresentamos a seguir: “A máscara da Morte Rubra”. O conto se constrói como uma alegoria da inevitabilidade da morte. O Príncipe Próspero, em uma tentativa de sobreviver à Morte Rubra, terrível doença que assolava seu país, recolhe-se com um grupo de cortesãos em uma de suas propriedades — uma abadia acastelada — e promove um baile de máscaras. O clímax do conto ocorre durante o baile, quando o príncipe e seus convidados confrontam a morte. No que diz respeito à tradução, acreditamos que o desafio maior se encontra na busca de equivalências que deem conta da escolha estética do autor, rica em adjetivos que descrevem ambientes e personagens de forma intensa.

### Introdução

Em seu ensaio “Tardio, porém viçoso: Poe, contista no Brasil”, Denise Bottmann (2012) observa que a primeira publicação da obra de Edgar Allan Poe no Brasil data de 1903, pela H. Garnier, Livreiro-Editor, intitulada *Novellas Extraordinarias (Tradução Brasileira)*, e que foi apenas em 1927 que se publicou aquela que pode ser considerada a primeira antologia brasileira de Edgar Allan Poe: *Historias Exquisitas*, traduzida pelo crítico literário e tradutor Affonso de Escragnolles Taunay. No entanto, foi a partir da década de 1940 que a obra quase completa de Poe passou a ser publicada com mais periodicidade. Dentre essas publicações estão *Novelas Extraordinárias* (1943), publicada pela Editora Cruzeiro do Sul e traduzida por Faria Souza.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Finalmente, entre os anos 1970 e 2005, ocorreu um grande número de publicações (16 coletâneas diferentes) das antologias intituladas *Histórias Extraordinárias*, incluindo a da editora Globo, que publicou um volume, em 1987, com o mesmo título. E, no que concerne ao conto “A máscara da Morte Rubra”, são contabilizadas vinte traduções brasileiras (Bottmann, 2012), sendo as mais recentes, a partir da década de 1970, as de Luísa Lobo (Bruguera, 1970); Clarice Lispector (Ediouro, 1975); José Rubens Siqueira (Ática, 1993); William Lagos (L&PM, 2003); Cláudia Ortiz (Escala/Larousse, 2005); Henry Dualibi (Germape, 2005); Jorge Ritter (Artes e Ofícios, 2007); Guilherme Braga (Hedra, 2008); anônima (Cedic, 2008).

### **Escolha do conto**

Neste capítulo, comentaremos minha tradução do conto “A máscara da Morte Rubra”, de Edgar Allan Poe. A razão para a escolha desse conto decorre especialmente de dois aspectos: sua alegoria e sua representação do ciclo da vida.

O primeiro diz respeito ao recurso da alegoria, utilizado pelo autor para refletir acerca do tema da vida em contraposição à morte, aqui representada por uma peste — a Morte Rubra — que assolara um reino distante em uma época remota. Ou ainda, para refletir acerca da brevidade da vida. A própria escolha do autor ao ambientar seu conto em um reino distante, cujo nome desconhecemos, em uma época remota, também sem uma definição muito clara, cria uma aura de fantástico ou de maravilhoso, pois é oferecida ao leitor a possibilidade de recriar e/ou imaginar esse “universo maravilhoso” habitado por reis e príncipes, como o protagonista, Príncipe Próspero, que se isola da peste que assola o país em sua abadia acastelada. É importante, também, observar que a atitude soberba do príncipe e de seus cortesãos, ao se isolarem na abadia com a crença inútil de que poderiam vencer a morte, representa uma espécie de punição que sofrem ou que lhes é infligida.

O segundo aspecto se refere ao ciclo da vida, pois está associado às sete fases da vida (nascimento, infância, juventude, idade adulta,

maturidade, velhice e morte) mencionadas na obra *Como gostais* de William Shakespeare, e representadas, no conto, pelos sete salões da abadia decorados com distintas cores (azul, púrpura, verde, laranja, branco, violeta e negro) associadas a essas sete fases, como veremos na análise a seguir.

### **Estrutura do conto**

No que se refere à estrutura do conto analisado, observamos que um acontecimento importante — a morte em massa da população de um reino distante em consequência de uma peste — é anunciado logo no início. Assim, a atenção do leitor é capturada desde o início e o plano de fundo da ação — nesse caso, o isolamento do príncipe e de seus súditos na abadia, seguido do baile de máscaras — é descrito em detalhes. Chegamos, por fim, através de um ritmo cada vez mais acelerado, ao clímax, que corresponde à chegada da Morte Rubra ao baile de máscaras e seu encontro com o príncipe.

### **Alegoria no conto**

O primeiro aspecto a ser analisado se refere ao característico emprego da alegoria nesse conto de Edgar Allan Poe — assim como em outros contos que compõem sua obra. Pensar na obra de Poe equivale a refletir acerca de temas que se contrapõem e do que significa ser humano: o limite entre a vida e a morte, entre a loucura e a lucidez, entre o natural e o sobrenatural, entre o humano e o animal. E, no caso do conto aqui analisado, chamamos a atenção para a representação do limite ou da ambiguidade entre a vida e a morte. Se analisarmos a simbologia do sangue e da cor vermelha, segundo o *Dicionário de símbolos*, veremos que ambos estão conectados à ideia de vida:

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, conforme seja claro ou escuro (Chevalier; Gheerbrant, 1990, p. 944).

Da mesma forma, o sangue e sua tonalidade estão conectados à ideia da morte ao representarem a própria caracterização da morte, ou ainda, da Morte Rubra. O autor explora esses temas através de técnicas como, por exemplo, as metáforas e as alegorias, deixando em aberto, aparentemente, a interpretação dos fatos pelo leitor e/ou pelos personagens, que podem encontrar explicações tanto racionais como sobrenaturais. No entanto, em uma análise mais atenta ilustrada por passagens do conto,<sup>2</sup> percebemos que Poe sugere uma explicação racional para os fatos estranhos: já no primeiro parágrafo, ele esclarece que a Morte Rubra é uma peste que assolara o país governado pelo Príncipe Próspero e a descreve com precisão:

A “Morte Rubra” dizimara o país há muito tempo. Nenhuma peste havia sido tão fatal ou tão terrível. O sangue representava sua imagem e sua marca – o rubor e a aversão ao sangue. Os sintomas se caracterizavam por dores agudas, tonturas súbitas e sangramento abundante pelos poros, seguido de deterioração. As manchas escarlates no corpo, especialmente aquelas no rosto da vítima, representavam a exclusão que a privava da assistência e da compaixão de seus semelhantes. E sua manifestação, desenvolvimento e término se dava em um período de trinta minutos (Poe, 2018, p. 15, tradução nossa).<sup>3</sup>

Todavia, ao final do conto, a forma como o autor chega ao clímax e atinge sua almejada unidade de efeito remete, pelo menos em um primeiro momento, ao sobrenatural, ao fantasmagórico. Esclarecemos que a unidade de efeito é aqui entendida como o efeito (nesse caso, o da surpresa decorrente da “imaterialidade” do mascarado no baile) preconcebido resultante da combinação de acontecimentos a partir de uma cuidadosa reflexão,

---

2 A partir daqui, os exemplos de passagens retiradas do conto de Poe que complementarão a análise são de minha tradução, publicada na revista *Cadernos do Instituto de Letras*, n. 42, jan.-jun. 2018.

3 No original:

THE “Red Death” had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal—the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress, and termination of the disease, were the incidents of half an hour.

sugerindo ou descrevendo a chegada da Morte Rubra, que é personificada pela figura do misterioso mascarado:

De fato, todo o grupo parecia agora sentir, de forma intensa, na fantasia e na face do estranho, uma ausência de perspicácia ou propriedade. A figura era alta e esquelética e estava coberta da cabeça aos pés com uma vestimenta mortuária. A máscara que ocultava seu rosto se assemelhava tanto ao semblante de um cadáver enrijecido que mesmo um exame mais minucioso não eliminaria a dificuldade em desvendar a incógnita. E, no entanto, tudo isso poderia ter sido suportado, se não aprovado, pelos loucos foliões, se o mascarado não tivesse ido tão longe a ponto de encarnar a Morte Rubra. Sua veste estava manchada de *sangue* – e sua larga fronte, assim como todo o restante da face, estava recoberta do horror escarlate. Quando o Príncipe Próspero pôs os olhos sobre essa imagem espectral (que, com um movimento lento e solene, como se esse sustentasse seu papel de forma mais completa, seguia os dançarinos) sua convulsão era visível, no primeiro momento com um forte estremecimento de terror e repúdio; mas, no momento seguinte, com uma raiva estampada em sua face (Poe, 2018, p. 18, tradução nossa).<sup>4</sup>

Contudo, em seguida, sua chegada pode ser interpretada como uma alegoria, uma representação da morte que chega para todos, mesmo para o próprio Príncipe Próspero (cujo nome sugere prosperidade) e seus súditos protegidos pelos privilégios da nobreza e isolados dos sofrimentos do mundo exterior no conforto de sua abadia:

Foi então, contudo, que o Príncipe Próspero, enlouquecido pela fúria e vergonha causadas por sua covardia momentânea, correu pelos seis

---

4 No original:

The whole company, indeed, seemed now deeply to feel that in the costume and bearing of the stranger neither wit nor propriety existed. The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in *blood* — and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror. When the eyes of the Prince Prospero fell upon this spectral image (which, with a slow and solemn movement, as if more fully to sustain its role, stalked to and fro among the waltzers) he was seen to be convulsed, in the first moment with a strong shudder either of terror or distaste; but, in the next, his brow reddened with rage.

salões, sem que ninguém o seguisse devido ao terror mortal que havia tomado conta de todos. Ergueu um punhal e se aproximou, de forma rápida e impetuosa, cerca de um metro da figura em retirada; a qual, após haver atingido a extremidade do aposento de veludo, se virou subitamente e confrontou seu perseguidor. Ouviu-se um grito agudo — e o punhal caiu cintilante sobre o tapete de zibelina e sobre o mesmo, em seguida, caiu, ferido de morte, o Príncipe. Então, buscando a coragem turbulenta do desespero, uma massa de foliões jogou-se no salão negro e, enquanto perseguia o mascarado, cuja figura esguia mantinha-se ereta e imóvel sob a sombra do relógio de ébano, ofegou em um horror indescritível ao descobrir que, sob a mortalha e a máscara cadavérica, manuseadas de forma violenta e bruta, inexistia qualquer forma corpórea (Poe, 2018, p. 18, tradução nossa).<sup>5</sup>

A alegoria também se faz presente através da representação da passagem do tempo, evidenciada pelas badaladas do relógio de ébano, que, por sua vez, estão relacionadas às fases da vida caracterizadas pelos sete salões de sete diferentes e significativas cores, e da inevitabilidade da morte, destacada pela presença do mascarado no baile organizado pelo Príncipe Próspero. Parece também alegórica a ambientação dos sete salões e suas respectivas cores no conto, pois tanto o número sete quanto as sete cores podem ser interpretados como uma representação das sete idades ou fases do homem mencionadas na peça *Como gostais*, de William Shakespeare. Do mesmo modo, o baile de máscaras e seus foliões podem ser interpretados como uma alusão ao mundo visto como um palco e aos homens, vistos como atores.

---

5 No original:

It was then, however, that the Prince Prospero, maddening with rage and the shame of his own momentary cowardice, rushed hurriedly through the six chambers, while none followed him on account of a deadly terror that had seized upon all. He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet of the retreating figure, when the latter, having attained the extremity of the velvet apartment, turned suddenly and confronted his pursuer. There was a sharp cry—and the dagger dropped gleaming upon the sable carpet, upon which, instantly afterward, fell prostrate in death the Prince Prospero. Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave cerements and corpse-like mask, which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form.

Em uma análise do emprego da alegoria na ambientação do conto de Allan Poe, Ana Paula Bittencourt (2006, p. 11) observa essa referência à obra de Shakespeare, que se dá, também, através do nome do próprio Príncipe, em alusão ao personagem Próspero de *A tempestade*, que também se isola com seus súditos em um castelo. Sendo assim, a alegoria dos sete salões representaria, respectivamente, o nascimento, a infância, a juventude, a idade adulta, a maturidade, a velhice e a morte. Ou, ainda, conforme descrito por Bittencourt (2006), de acordo com a escolha de Shakespeare no monólogo do personagem Jacques na peça *Como gostais*, no ato II, cena VII, as fases do infante (salão azul), do estudante (salão púrpura), do amante (salão verde), do soldado (salão laranja), do juiz (salão branco), do pantaleão — em referência ao personagem da *commedia dell'arte* Pantaleone ou Pantaleão, velho fidalgo avaro e sempre enganado — (salão violeta) e da morte (salão negro):

O mundo é um grande palco, e os homens e mulheres são atores. Têm as suas entradas e saídas, e o homem tem vários papéis na vida, **seus atos sendo sete**: grita **o infante** que soluça e vomita aos braços da ama; depois **o colegial**, com sua pasta e cara matinal, como um lagarto se arrasta sem vontade à escola. **O amante**, bufando como um forno, uma balada faz aos olhos da amiga. Eis **o soldado**, com pragas, e de barba arrepiada, zeloso de sua honra, ágil na luta, a perseguir a ilusão da glória mesmo na boca do canhão. E agora **o juiz**, de vasta pança bem forrada, olhos severos e cerrada barba. Cheio de sábias leis, e ocos exemplos, faz seu papel. **A sexta idade o muda em pantaleão** magrela e de chinelos, óculos no nariz, sacola ao lado: as roupas, bem poupadas, são um mundo para as canelas secas; sua voz, possante outrora, volta à de criança, falha e assovia. Então, **a última cena**, que põe um fim a essa vária história: é **a segunda infância**, o próprio olvido, sem sentidos, sem olhos, sem mais nada (Shakespeare, 2009, grifo nosso).<sup>6</sup>

---

6 No original:

[...] All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts, **His acts being seven ages**. At **first the infant**, Mewling and puking in the nurse's arms. And **then the whining school-boy**, with his satchel, And shining morning face, creeping like snail Unwillingly to school. And **then the lover** Sighing like furnace, with a woeful ballad Made to his mistress' eyebrow. **Then a soldier**, Full of strange oaths, and bearded like the pard, Jealous in honour, sudden and quick in quarrel, Seeking the bubble reputation Even in the cannon's mouth. And **then the justice**, In fair round belly with good capon lin'd, With eyes se-

## Gênero do conto

O emprego da alegoria no conto será o ponto de partida para analisarmos em que gênero ele pode ser categorizado, segundo a classificação de Todorov (1992) — fantástico, estranho e maravilhoso —, que descreveremos a seguir. Isso se deve ao fato de que a alegoria da morte, representada pelo mascarado no baile como sua própria “personificação”, possibilita uma interpretação ambígua por parte do leitor, o que é um fator determinante para a classificação e distinção entre esses gêneros.

Dessa forma, parece necessário retomar a definição desses gêneros literários antes de prosseguirmos com a análise da classificação desse conto. De acordo com Todorov (1992), o gênero do fantástico é concebido como o relato de um acontecimento que não pode ser explicado através das leis do mundo racional, restando apenas uma explicação sobrenatural, que remete a fatos e seres imaginários e ou fantásticos, em uma obra literária. O autor igualmente observa que essa dualidade do real e do sobrenatural que caracteriza o fantástico também está representada por aquilo que ele denomina a “vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal qual como existe para a opinião corrente” (Todorov, 1992, p. 24). O gênero do estranho é definido como um gênero em que “os acontecimentos podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por essa razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante à dos textos fantásticos” (Todorov, 1992, p. 26). Por fim, o gênero do maravilhoso se insere na “classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural” (Todorov, 1992, p. 29). Essa aceitação do sobrenatural se deveria à ausência de uma explicação

---

vere, and beard of formal cut, Full of wise saws and modern instances; And so he plays his part. **The sixth age shifts Into the lean and slipper'd pantaloon,** With spectacles on nose and pouch on side, His youthful hose well sav'd a world too wide For his shrunk shank; and his big manly voice, Turning again toward childish treble, pipes And whistles in his sound. **Last scene of all,** That ends this strange eventful history, **Is second childishness and mere oblivion** [grifos nossos], Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything (Ato II, VII).

ou racionalização de um fato e apenas “a presença ou a ausência de certos detalhes” (Todorov, 1992, p. 29) permitiria que a existência ou inexistência do sobrenatural fosse esclarecida.

Acredita-se que o emprego da alegoria da morte que “implica a existência de pelo menos dois sentidos para a mesma palavra” (Todorov, 1992, p. 35) seja o ponto de partida para a categorização de seu gênero literário. Se a presença do mascarado no baile for interpretada em seu sentido figurado, ou seja, como uma alegoria da própria Morte Rubra que havia chegado à abadia, será encontrada uma explicação lógica para a descrição de um fato totalmente aceitável pelas leis da natureza. E, dessa forma, ficará eliminada a possibilidade de uma hesitação por parte do leitor, que não estará em dúvida entre interpretar a presença do mascarado como uma alegoria ou representação da própria morte ou como um fenômeno sobrenatural — pois, embora seja visível, é desprovido de “forma corpórea ou palpável”. Portanto, o conto será classificado como pertencente ao gênero estranho.

## **Narratologia**

O segundo aspecto analisado se refere à narratologia, definida como “a teoria do texto narrativo”<sup>7</sup> (Herman; Vervaeck, 2005, p. 11), que, por sua vez, é entendido aqui como “uma sequência de eventos” (Herman; Vervaeck, 2005, p. 11).<sup>8</sup> O conto é narrado em terceira pessoa, com exceção de três frases, que são narradas em primeira pessoa. Segundo Todorov, esse conto está relatado em “terceira pessoa ou por um narrador testemunha e não ator/agente; os acontecimentos são distanciados e o tom é estilizado”.<sup>9</sup> Ou, em outros termos, segundo a classificação de Herman e Vervaeck (2005), trata-se de um narrador extradiegético, pois não faz parte da história narrada — no que concerne ao critério que diz respeito à relação narrador/eventos narrados —, e heterodiegético, pois não experienciou a

---

7 No original: “narratology is the theory of the narrative text”.

8 No original: “Traditionally a narrative is considered to be a sequence of events”.

9 No original: “[...] ‘La máscara de la muerte roja’, está relatado por una tercera persona o por un narrador testigo y no actor; los acontecimientos son distanciados y el tono es estilizado”.

história narrada, apenas a testemunhou — de acordo com o critério do envolvimento do narrador com o que é narrado.

Entretanto, há três momentos em que se percebe a presença de um narrador em primeira pessoa: “Mas antes **gostaria** de falar sobre os salões onde aconteceu o baile” (Poe, 2018, p. 16, tradução e grifo nossos);<sup>10</sup> “E então a música cessou, como **havia dito**,... (Poe, 2018, p.17, tradução e grifo nossos);<sup>11</sup> e “Supõe-se que, em uma reunião de fantasmas tal como **a que descrevi**,...” (Poe, 2018, p. 18, tradução e grifo nossos).<sup>12</sup> Segundo, Bittencourt (2006), essa mudança do foco narrativo de terceira para primeira pessoa está relacionada ao emprego da alegoria da morte no conto, pois um narrador onisciente em primeira pessoa (ou homodiegético) — nesse caso, de acordo com alguns teóricos, representado pelo mascarado, ou seja, pela própria Morte Rubra, única sobrevivente após o extermínio de suas vítimas — seria melhor conhecedor dos sentimentos dos personagens, os quais descreveria com mais precisão. Por outro lado, segundo críticos como Dudley (1993), essa interpretação representa um paradoxo, pois “o problema se encontra no fato de que, embora haja testemunhado os eventos fatais na abadia isolada do Príncipe Próspero e sobreviva para relatar a história, nos damos conta de que todos na abadia morrem no final do conto” (Dudley, 1993, s. p., tradução nossa).<sup>13</sup>

Aliada à ideia do paradoxo está a questão de que esse narrador homodiegético representaria um problema, uma vez que sua visão seria muito mais limitada do que a visão do narrador claramente heterodiegético do conto. Além disso, o foco não está, no entanto, na descrição dos sentimentos dos personagens, com exceção de Próspero e do mascarado, e sim na descrição e/ou observação de seus atos que são parte da ambientação, essencial para o desenvolvimento dos níveis de tensão que culminam com

---

10 No original: “But first let me tell of the rooms in which it was held”.

11 No original: “And then the music ceased, as I have told; [...]”.

12 No original: “In an assembly of phantasms such as I have painted, [...]”.

13 No original: “The problem is that while he has witnessed the fatal events inside Prince Prospero’s sealed abbey and survives to tell the tale, we learn at the end that everyone within the abbey dies”.

a aparição do mascarado evidenciando a alegoria da morte, temida e inevitável, que assola toda a humanidade.

Esse câmbio do narrador de terceira para primeira pessoa também é observado a partir do conceito do narrador autor ou autor dramatizado:

Tal narrador não funciona como um personagem do mundo ficcional, uma vez que paira sobre a narrativa, mas se torna visível através da narração em primeira pessoa. O autor dramatizado apenas aparece como narrador, e não como personagem. O conto “A máscara da morte rubra” é um excelente exemplo disso. O conto relata a matança em massa ocasionada pela Morte Rubra em um monastério fortificado. O narrador não se apresenta como uma testemunha, uma vez que não há sobreviventes. Ainda assim, em alguns momentos ele se torna visível como o agente responsável pela narração: “Era uma cena voluptuosa aquela do mascarado. Mas antes deixe-me falar dos salões onde aconteceu o baile” (Herman; Vervaeck, 2005, p. 18, tradução nossa).<sup>14</sup>

Portanto, o conceito do narrador autor, que é definido “apenas como narrador, e não como um personagem”, viabiliza o uso da primeira pessoa, pois entendemos que esse narrador apenas presencia os fatos e os descreve. Essa impossibilidade de que seja personagem ao mesmo tempo possibilita o uso da primeira pessoa nos três momentos mencionados no conto, ainda que todos os personagens tenham sido vítimas fatais da peste conhecida como Morte Rubra. Além disso, Herman e Vervaeck também observam que esse tipo de narrador — extradiegético e heterodiegético — pode oscilar entre a terceira e a primeira pessoa:

Esse narrador [extradiegético e heterodiegético] pode ser imperceptível se narrado exclusivamente em terceira pessoa ou se, ocasionalmente, for usado em primeira pessoa. “A Máscara da Morte Rubra” de Poe, a que nos referimos previamente, é um bom exemplo disso. O narrador

---

14 No original:

Such a narrator does not function as a character in the fictional world, since he hovers over the narrative, but he does become visible through his first-person narration. The dramatized author only appears as a narrator, not as a character. Edgar Allan Poe’s story “The Masque of the Red Death” provides an excellent example. This story deals with the mass slaughter within a fortified monastery by the red death. Not a single person survived, and so the narrator was not present as a witness either. Yet sometimes he becomes visible as the agent in charge of the narration: “It was a voluptuous scene, that masquerade. But let me first tell of the rooms in which it was held.”

em primeira pessoa não é narrado por outro agente, e não vivenciou os terríveis eventos que relata (Herman; Vervaeck, 2005, p. 85, tradução nossa).<sup>15</sup>

## Focalização

O terceiro aspecto analisado é o da focalização: “termo que se refere à relação entre o que é focalizado — personagens, ações e objetos fornecidos ao leitor — e o focalizador, agente que percebe e que, portanto, determina a relação entre o objeto e o sujeito da percepção” (Herman; Vervaeck, 2005, p. 70). Percebemos, predominantemente, a presença de um focalizador externo no conto, ou seja, um focalizador, centro da percepção dos eventos, que “permanece fora do universo ficcional” (Herman; Vervaeck, 2005, p. 71) e o observa. Entretanto, na passagem da única fala de Próspero, quando percebe a presença da Morte Rubra e se dirige a ela, observamos a intervenção de um focalizador interno, que é o próprio Príncipe Próspero, personagem que não apenas percebe como também vivencia a situação:

Quem se atreve — questionou roucamente os cortesãos próximos a ele — quem se atreve a nos insultar com esse escárnio blasfemo? Detenham-no e retirem-lhe a máscara — assim saberemos quem deveremos enforcar, ao nascer do sol, nas ameias! (Poe, 2018, p. 18, tradução nossa).<sup>16</sup>

## Estilo

O quarto aspecto da análise do conto concerne ao estilo de Allan Poe. Chama a atenção o emprego abundante de adjetivos, escolhidos de forma

---

15 No original:

This narrator can be inconspicuous if he narrates exclusively in the third person, or he can occasionally appear in the first person. Poe’s ‘Masque of the Red Death’, Which have been previously referred to, provides an example of the latter. The I-narrator is not narrated by another agent, and he has not experienced the terrible events he relates.

16 No original:

Who dares?”—he demanded hoarsely of the courtiers who stood near him — “who dares insult us with this blasphemous mockery? Seize him and unmask him—that we may know whom we have to hang, at sunrise, from the battlements!

minuciosa e precisa nesse conto para descrever a Morte Rubra, o ambiente e os personagens principais. O estilo de Poe é definido por Todorov como um estilo que “abunda em superlativos”<sup>17</sup> e no qual também estão presentes “a hipérbole, a antítese [...] os sentimentos excessivos” (que chamam a atenção) do leitor contemporâneo “habituaado que está a descrições mais discretas”<sup>18</sup> (Todorov, 1996, p. 177, traduções nossas).

Percebemos um cuidado especial no que diz respeito à descrição dos sete salões da abadia e de suas respectivas cores, pois, nesse conto, a riqueza de detalhes se atém, sobretudo, à descrição do ambiente, ou seja, da abadia onde se desenvolve a narrativa, pois essa descrição é fundamental para que se produza, aos olhos do leitor, uma ambientação caracterizada pelo estranho, pelo excêntrico, pelo mórbido, em concordância com o tema central da inevitabilidade da morte. No entanto, ainda que grande parte da descrição do conto esteja focada no ambiente, não podemos ignorar o fato de que esse efeito também seja alcançado através da descrição minuciosa de Próspero e do mascarado, personagens do conto, como exemplificaremos abaixo.

Todorov (1996) chama a atenção para outro aspecto do estilo de Poe no que diz respeito ao princípio dos limites explorados por ele através de sua escolha estética que o leva a soluções extremas. Essa escolha estética está relacionada ao equilíbrio dos elementos que constituem a obra de ficção definida como uma “imitação ou relação com o mundo, memória, jogo e, logo, regra e arranjo de seus próprios termos” (Todorov, 1996, p. 178, tradução nossa).<sup>19</sup> Portanto, o autor se refere ao equilíbrio desses elementos na obra determinado pela escolha do escritor e afirma que “um elemento da obra — uma cena, um cenário, um personagem — é sempre o resultado de uma dupla determinação: a que vem de outros elementos, presentes no texto e a que impõe a verossimilhança, o realismo, nosso conhecimento de

---

17 No original: “De allí las características casi gramaticales del estilo de Poe, que abunda em superlativos”.

18 No original: “Lo superlativo, la hipérbole, la antíteses, son las armas de esta retórica um poco fácil. Sin duda, es estol o que más se nota en la obra de Poe para un lector contemporáneo, acostumbrado como está a descripciones más discretas”.

19 No original: “Uma obra de ficción clássica es a la vez, y necesariamente, imitación, es decir, relación com el mundo y la memoria, y juego, luego regla y arreglo-de sus propios términos”.

mundo” (Todorov, 1996, p. 178, tradução nossa).<sup>20</sup> Todorov acredita que o equilíbrio estabelecido entre esses fatores seja muito variável e que, no caso de Poe, a desproporção entre esses fatores alcance um grau muito elevado onde “nada é imitação, tudo é construção e jogo” (Todorov, 1996, p. 178, tradução nossa).<sup>21</sup>

Outro aspecto que acreditamos estar relacionado ao estilo do conto diz respeito à escolha dos tempos verbais empregados. Aspecto que nos chamou a atenção na busca de tempos verbais equivalentes na tradução para o português, conforme veremos a seguir. A ambientação do conto dá a ideia de um passado remoto, em um reino distante, em uma época em que ainda vigoravam o poder dos reis e príncipes e os privilégios da nobreza em contraste com a violência, a miséria, as condições insalubres e, consequentemente, as doenças que afligiam a vida fora dos castelos:

A “Morte Rubra” dizimara o país há muito tempo. Nenhuma peste havia sido tão fatal ou tão terrível. O sangue representava sua imagem e sua marca — o rubor e a aversão ao sangue. [...] Apesar disso, o príncipe Próspero se sentia feliz, intrépido e sagaz. Quando a população de seus domínios havia se reduzido à metade, ele reuniu mil amigos saudáveis e festivos, dentre cavalheiros e damas de sua corte, e com eles se recolheu em uma de suas abadias acasteladas. Era uma estrutura extensa e grandiosa, construção resultante do gosto excêntrico e augusto do próprio Príncipe, cercada por uma forte e imponente muralha (Poe, 2018, p. 15, tradução nossa).<sup>22</sup>

---

20 No original: “Um elemento de la obra – una escena, um decorado, um personaje – es siempre el resultado de una determinación doble: la que viene de los otros elementos, copresentes del texto, y la que impone la ‘verosimilitud’, el realismo, nuestro conocimiento del mundo”.

21 No original: “Aquí nada es imitación, todo es construcción y juego”.

22 No original:

THE “Red Death” had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal—the redness and the horror of blood. [...] But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious. When his dominions were half depopulated, he summoned to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these retired to the deep seclusion of one of his castellated abbeys. This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince’s own eccentric yet august taste.

Sendo assim, em alguns momentos pareceu-nos mais adequado o uso do pretérito perfeito, mais-que-perfeito ou imperfeito do indicativo, conforme explicaremos em seguida.

### **Escolhas tradutórias**

Os aspectos que mais chamaram nossa atenção acerca das escolhas tradutórias na busca de equivalências da língua fonte para a língua alvo dizem respeito ao emprego abundante de adjetivos, à escolha dos tempos verbais importantes para a ambientação do conto e à decisão de incluir ou não em notas de rodapé aquelas informações que julgamos esclarecedoras e, portanto, necessárias ao leitor no que diz respeito ao emprego de estrangeirismos ou referências a personalidades ou fatos históricos e obras da literatura.

A característica linguagem de Poe, rica em adjetivos, foi um dos pontos que exigiu maior reflexão para as escolhas tradutórias na busca de adjetivos que reproduzissem o efeito da escolha estética do autor (Todorov, 1996). Especialmente aquelas passagens que descrevem a Morte Rubra, os salões decorados da abadia, o Príncipe, o baile de máscaras e o mascarado, que exemplificam a riqueza de detalhes da linguagem: a peste descrita como algo fatal, terrível, marcado pelo rubor, pelas dores agudas, tonturas súbitas, abundante sangramento; a abadia extensa, grandiosa, decorada de acordo com o gosto excêntrico do príncipe, cercada por uma imponente muralha e portões de aço; os salões, decorados cada qual de acordo com suas sete respectivas cores, cujas janelas de estilo gótico e vitrais coloridos possuíam a mesma cor, à exceção do salão negro, que tinha vitrais “tingidos de vermelho-sangue”, como referência à Morte Rubra; o baile de máscaras, onde, inicialmente, “batia febril o coração da vida”, mas que se torna a marca do contraponto entre a vida e a morte com a chegada do mascarado que, ao personificar a própria “Morte Rubra”, tem sua aproximação gradativamente descrita em concordância com o ritmo, também gradativo, da passagem do tempo marcada pelos ponteiros do relógio de ébano; o Príncipe, de gostos peculiares, “olhar aguçado para as cores e efeitos”, de “planos ousados e ardentes”, que precisava ser visto, ouvido e mesmo tocado para

que sua excentricidade não fosse confundida com loucura; o mascarado, “figura alta e esquelética”, “coberta da cabeça aos pés com uma vestimenta mortuária” manchada de sangue, cuja máscara “ocultava o rosto e que se assemelhava tanto ao semblante de um cadáver enrijecido” e cuja “face estava [também] recoberta do horror escarlate”; da morte do príncipe, que “enlouquecido pela fúria e vergonha causadas por sua covardia momentânea, correu pelos seis salões” ao encontro da Morte Rubra.

No que concerne aos tempos verbais empregados no conto, naqueles casos em que havia uma referência a um passado mais remoto, ou ainda, anterior a outro passado, descritos no original em inglês através do *past perfect*, empregamos o pretérito mais-que-perfeito do indicativo: “A ‘Morte Rubra’ **dizimara** o país há muito tempo” (Poe, 2018, p. 15, tradução e grifo nossos).<sup>23</sup> Nos outros casos, mantivemos a forma composta do mais-que-perfeito como equivalente do original: “Nenhuma peste **havia sido** tão fatal ou tão terrível” (Poe, 2018, p. 15, tradução e grifo nossos).<sup>24</sup> Houve, também, o emprego do pretérito perfeito do indicativo como equivalente do *simple past* do inglês naqueles casos em que se tratava de uma ação passada já concluída: “Quando a população de seus domínios havia se reduzido pela metade, ele **reuniu** mil amigos saudáveis e festivos, dentre cavalheiros e damas de sua corte, e com eles se **isolou** em completa reclusão em uma de suas abadias acasteladas.” (Poe, 2013, p. 15, tradução e grifo nossos).<sup>25</sup> O uso do pretérito imperfeito do indicativo, como equivalente do *simple past* do original em inglês, foi empregado para indicar ações passadas e contínuas. A passagem do tempo no conto indica a ideia de uma ação contínua, um ciclo, especialmente no momento em que é evidenciada pela repetição marcada pelas badaladas do relógio de ébano a cada hora completada pelos ponteiros dos minutos:

---

23 No original: “The ‘Red Death’ **had** long **devastated** the country” (grifo nosso).

24 No original: “No pestilence **had ever been** so fatal, or so hideous” (grifo nosso).

25 No original: “When his dominions were half depopulated, he **summoned** to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these **retired** to the deep seclusion of one of his castellated abbeys” (grifo nosso).

Seu pêndulo se **movimentava** de um lado para o outro produzindo um som monótono e pesado; e quando o ponteiro dos minutos **completava** uma volta dando a hora, **provinha**, dos pulmões de aço do relógio, um som claro, alto, profundo e excessivamente musical, mas de uma nota tão peculiar e de tal ênfase que, a cada lapso de hora, os músicos da orquestra eram impelidos a dar uma pausa momentânea em sua performance para ouvir o som. E então os dançarinos **cessavam** a evolução de suas valsas; e **havia** um breve desconcerto de toda a alegre companhia; e, enquanto os carrilhões do relógio ainda **soavam** [...] (Poe, 2013, p. 758, tradução e grifo nossos).<sup>26</sup>

Por fim, no único trecho do conto em que ao autor emprega o *simple present* no original para descrever um fato ocorrido no momento da fala, criando uma espécie de tensão através do efeito de um “congelamento” daquele momento destacado, mantivemos o tempo verbal equivalente do presente simples indicativo em português. Houve um único caso em que empregamos o presente simples do subjuntivo — “que se entregue às gargalhadas” —, que também equivale ao *simple present* no inglês:

E, então, por um momento, tudo **fica** quieto e silencioso com exceção da voz do relógio. Os sonhos **são** congelados. Mas os ecos das batidas se **extinguem** – não **duram** mais do que um instante – e um riso leve, moderado **paira** sobre eles assim que se sucumbem. E agora novamente a música **aumenta** e os sonhos **vivem** e **giram** com mais entusiasmo do que nunca, tingindo-se dos vitrais coloridos através dos quais se **filtram** os raios das trípodas. Mas, dentre os sete salões, nenhum folião se **aventura** a ir àquele que fica mais a oeste, pois a noite **está** acabando e de lá flui uma luz mais rubra através dos vitrais cor de sangue; a escuridão da tapeçaria de zibelina **aterroriza**; e aquele, que **pisa** o tapete de zibelina, **pode** ouvir o rumor abafado do relógio de ébano de forma muito mais

---

26 No original:

Its pendulum **swung** to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand **made** the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there **came** from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra **were** constrained to pause, momentarily, in their performance, to hearken to the sound; and thus the waltzers perforce **ceased** their evolutions; and **there was** a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet **rang**, [...].

enfática do que qualquer outro que se **entregue** às gargalhadas remotas dos outros salões (Poe, 2013, p. 758, tradução e grifos nossos).<sup>27</sup>

Outro ponto que merece ser observado está relacionado à decisão de manter os estrangeirismos do texto original ou domesticá-los na tradução para o português, língua alvo. Dessa forma, expressões como *improvisatori* e *yards* (jardas) foram domesticadas e traduzidas para o português. Conforme observamos anteriormente, em nota de rodapé, o termo *improvisatori* (improvisadores) pode se referir tanto a atores quanto a poetas que improvisam durante sua apresentação. Há, ainda, em português, o termo “repentista”, mas pareceu ser muito regional. Por isso, optamos pela forma “improvisadores”. Já no que se refere à jarda, unidade de medida inglesa correspondente a 0,92 cm, houve uma substituição desse termo por centímetros, com os quais o público leitor brasileiro está mais familiarizado, domesticando a tradução.

Além disso, chamou a atenção o emprego da expressão *Duke* (duque) utilizada em determinadas passagens como uma forma de tratamento para se referir ao Príncipe Próspero. Na tradução, ele foi referido sempre sob a forma de Príncipe, para manter uma certa uniformidade, especialmente se for levada em conta a existência de um público leitor amplo, nem sempre especializado: “Apesar de tudo isso, era uma reunião alegre e magnífica. Os gostos do Príncipe eram peculiares” (Poe, 2018, p. 17, tradução nossa).<sup>28</sup> Também por essa razão, optamos por acrescentar uma nota de rodapé que

---

27 No original:

And then, for a moment, all **is** still, and all is silent save the voice of the clock. The dreams **are** stiffrozen as they stand. But the echoes of the chime **die away** — they **have endured** but an instant — and a light, half-subdued laughter **floats** after them as they depart. And now again the music **swells**, and the dreams **live**, and **writhe** to and fro more merrily than ever, taking hue from the many-tinted windows through which **stream** the rays from the tripods. But to the chamber which lies most westwardly of the seven, there are now none of the maskers who **venture**; for the night **is waning away**; and there flows a ruddier light through the blood-colored panes; and the blackness of the sable drapery **appalls**; and to him whose foot **falls** upon the sable carpet, there comes from the near clock of ebony a muffled peal more solemnly emphatic than any which **reaches** *their* ears who **indulge** in the more remote gaieties of the other apartments.

28 No original: “But, in spite of these things, it was a gay and magnificent revel. The tastes of the duke were peculiar”.

esclarece uma possível equivalência dos dois termos segundo a definição do dicionário *online The Free Dictionary*:<sup>29</sup> “espécie de príncipe soberano que governava em alguns ducados independentes na Europa”.<sup>30</sup> Finalmente, também no que diz respeito à decisão do acréscimo de notas de rodapé, decidimos empregá-las naqueles casos em que há referência a personagens ou personalidades e obras literárias com os quais o público leitor possa não estar familiarizado.

No seguinte trecho, acrescentamos a nota “Famosa peça do dramaturgo Vitor Hugo escrita em 1830”, em referência à peça *Hernani* do dramaturgo Victor Hugo:

Em grande parte, havia supervisionado a escolha dos objetos de decoração dos setes salões por ocasião dessa grande festa; e, guiado por seu próprio gosto, havia inspirado as fantasias dos foliões mascarados. Certamente eram grotescas. Havia muito brilho, malícia e fantasia — muito do que se vê no “Hernani” (Poe, 2018, p. 17, tradução nossa).<sup>31</sup>

Na passagem abaixo, acrescentamos a nota “Referência a Herodes, rei da Judeia na época do nascimento de Cristo, conhecido por sua extravagância, violência e crueldade”, em referência ao rei Herodes:

Supõe-se que, em uma reunião de fantasmas tal como a que descrevi, uma aparição comum não poderia ter causado tal sensação. Na verdade, a liberdade dada aos mascarados da noite era quase ilimitada; mas a figura em questão tinha ultrapassado o próprio Herodes tinha ido além dos limites do decoro indefinido do príncipe (Poe, 2018, p. 18, tradução nossa).<sup>32</sup>

---

29 Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/Duke>.

30 No original: “A sovereign prince who rules an independent duchy in some European countries”.

31 No original:

He had directed, in great part, the movable embellishments of the seven chambers, upon occasion of this great *fête*; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm — much of what has been since seen in “Hernani”.

32 No original:

In an assembly of phantasms such as I have painted, it may well be supposed that no ordinary appearance could have excited such sensation. In truth the masquerade license of the night was nearly unlimited; but the figure in question

## Considerações finais

Com base em nossa tradução e na análise do conto “A máscara da Morte Rubra”, concluímos que sua complexidade e as escolhas minuciosas do autor — não apenas no que diz respeito à escolha do vocabulário, mas também ao emprego de tempos verbais precisos, que recriam a atmosfera de uma realidade distante em termos de tempo e de espaço, e às referências a personalidades e/ou fatos históricos e personagens literários — são o resultado de uma reflexão que tem como objetivo atingir sua tão almejada unidade de efeito. E é esse efeito que deve ser reproduzido na tradução, com os recursos de nossa língua. Ou seja, é imprescindível não apenas respeitar, como também reproduzir, na medida do possível, as escolhas linguísticas do autor, buscando equivalentes na língua alvo que as expressem de forma semelhante. Portanto, a partir dessa experiência, entendo que a tradução não pode estar dissociada da análise do conto, pois são parte integrante do exercício de contínua reflexão que é o ato de traduzir.

## Referências

BITENCOURT, Ana Paula. *A ambientação em “A máscara da morte rubra” de Edgar Allan Poe*. 2006. 62 f. Monografia (Licenciatura em Letras) — Setor de ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

BOTTMANN, Denise. Tardio, porém viçoso: Poe, contista no Brasil. In: *Tradterm*, v. 22, p. 86-103, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DUDLEY, David R. Dead or alive: the booby-trapped narrator of Poe’s “Masque of the red death”. *Studies in Short Fiction*, v. 30, Issue 2, Spring 1993. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A14083577&v=2.1&i-t=r&sid=AONE&asid=b14a8b77>. Acesso em: 27 fev. 2023.

---

had out—Heroded Herod, and gone beyond the bounds of even the prince’s indefinite decorum.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. *Handbook of narrative analysis*. Translation by the Board of Regents of the University of Nebraska. 1<sup>st</sup> edition. Nebraska: University of Nebraska Press, 2005.

POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Rubra. Tradução de Ana Karina Borges Braun. *Cadernos de Tradução do Instituto de Letras*, Revista do Instituto de Letras da UFGRS, Porto Alegre, v. 1, n. 42, p. 16-19, jan.-jun. 2018.

POE, Edgar Allan. *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty, 2013.

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. Pelican Shakespeare. Ed. Stephen Orgel e A.R. Braunmuller. New York: Penguin, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Como gostais*. Trad. Vladimir Batista. Jundiaí. Ed. Independente, 2022.

SHAKESPEARE, William. *Como quiserem*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Teatro Completo, v. 2).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Los generos del discurso*. Traducción Jorge Romeo León. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

## 19. *Science Fiction Literature Motifs*: concisa observação sobre três temáticas que impulsionaram o subgênero na era vitoriana

Lis Yana de Lima Martinez<sup>1</sup>

*It was the best of times it was the worst of times, it was the age of wisdom it was the age of foolishness, it was the epoch of belief it was the epoch of incredulity, it was the season of light it was the season of darkness, it was the spring of hope it was the winter of despair*  
Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*

O reinado da rainha Vitória foi um dos mais duradouros da história da Inglaterra. Essa época foi conhecida como um momento de transformações, devido à Revolução Industrial, às inovações científicas e ao surgimento escalado de invenções que incidiram na atmosfera contextual que hoje compreendemos como modernidade. Se, até então, o ser humano havia sobrevivido sem energia elétrica, telefone, bicicleta, automóvel e máquina de escrever, de alguma forma esses itens se tornaram indispensáveis à sociedade vitoriana e eduardina. Isso, por sua vez, inspirou muitos escritores a sonhar com o futuro de forma utópica e a tentar prever as novas revoluções tecnológicas.

A epígrafe acima pode ser roubada do contexto em que Dickens pretendia empregá-la como descrição metafórica da Era Vitoriana, pois se trata de um período de contradições e de muitas peculiaridades. A mortalidade infantil era alta, principalmente em cidades de confecção têxtil, como aponta o estudo de Paul Huck (1995) a partir de dados coletados segundo registros de nascimento, batismo e morte da Igreja Anglicana entre 1813 e 1836. Além de condições de trabalho precárias, o aumento da

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

industrialização gerou aglomeração nas cidades e a poluição se tornou uma nova ameaça à saúde humana. As epidemias não deixaram de assolar a população e as aglomerações, e, juntamente com a poluição dos afluentes e a falta de saneamento, ajudaram na rápida disseminação de doenças. A saúde pública se tornou assunto, e

[...] by the 1830s several leading investigators, such as James Kay Shuttleworth, Thomas Southwood Smith, William Farr, and, above all, Edwin Chadwick, had direct access to government office. Edwin Chadwick, the éminence grise of the British central state in this period, aimed at an administrative and engineering solution to the problem of high urban death rates, the “sanitary idea.” Believing that miasma—the odors of organic decay—were the causes of epidemic disease, Chadwick created a national board of health to supervise the building of a sanitary infrastructure to ensure cleansing flows of water in and out of large cities. But in trying to force Britain’s towns to tax themselves for this purpose, Chadwick ran into a political firestorm of localist, libertarian opposition, which ended his career. Two decades later, the Royal Sanitary Commission of 1869 to 1871 found that no provincial cities in Britain had yet built the integrated sewers system that Chadwick’s landmark Public Health Act of 1848 had intended for them<sup>2</sup> (Szeleter, 2003, p. 422).

A ciência também adveio como fundamento de temores. Descobertas acerca do universo fizeram surgir a imagem de uma possível invasão espacial; Darwin desencadeou debates sobre a evolução e o que o processo de

---

2 Na minha tradução:

[...] na década de 1830, vários pesquisadores importantes, como James Kay Shuttleworth, Thomas Southwood Smith, William Farr e, acima de tudo, Edwin Chadwick, tinham acesso direto ao escritório do governo. Edwin Chadwick, o estado de eminência do estado central britânico neste período, visava uma solução administrativa e de engenharia para o problema das altas taxas de mortalidade urbana, a “ideia sanitária”. Acreditando que o miasma — os odores da decomposição orgânica — eram as causas de doenças epidêmicas, Chadwick criou um conselho nacional de saúde para supervisionar a construção de uma infraestrutura sanitária para garantir a limpeza dos fluxos de água dentro e fora das grandes cidades. Mas, ao tentar forçar as cidades britânicas a se tributarem para esse fim, Chadwick enfrentou uma tempestade política de oposição libertária e localista, que encerrou sua carreira. Duas décadas depois, a Comissão Sanitária Real de 1869 a 1871 descobriu que nenhuma cidade provincial na Grã-Bretanha ainda havia construído o sistema integrado de esgotos que a Lei de Saúde Pública de Chadwick, de 1848, pretendia para eles.

seleção representava para o futuro da humanidade; e, ainda, especulou-se se os experimentos de Galvani poderiam significar a ressurreição dos mortos.

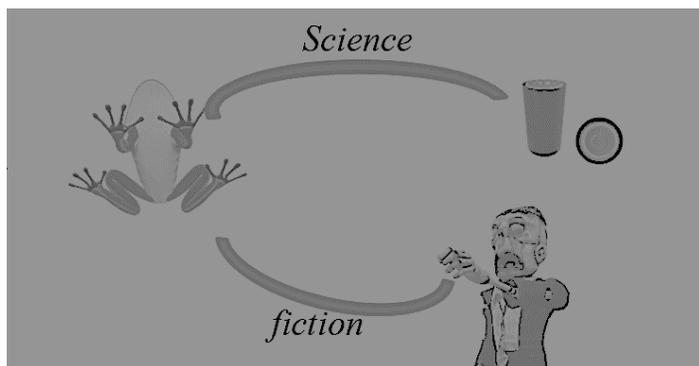


Imagem 1: Ilustração da autora.

O primeiro dos temores levaria Herbert George Wells a escrever *A guerra dos mundos*; já o segundo se desenvolveria primeiramente na proposta de eugenia de Francis Galton, que concluiu que a seleção direcionada poderia melhorar o ser humano, removendo suas características indesejáveis. Quanto aos estudos de Galvani, assim como nem todas as invenções obtiveram êxito, nem todas as incursões científicas obtiveram aplicação ao que se pretendiam. As descobertas de Luigi Galvani com sua rã acabaram por não reviver os mortos nem ter direcionamentos como os previstos pelo cientista, mas foram um passo fundamental para o conceito da pilha elétrica (Tolentino; Rocha-Filho, 2000). E foram certamente fundamentais para a imaginação de Mary Shelley ao criar *Frankenstein* (Imagem 1).

O título deste texto flerta com uma possível contraposição da literatura de ficção científica com o gótico. Certamente, não quero, com isso, ignorar que a ficção científica, como recorda Mark Frost (2017), é de difícil definição, pois não se restringe a uma mídia em particular. Para Asimov (1975), enquanto literatura, a ficção científica trata das reações humanas às mudanças que ocorrem na ciência e na tecnologia. Já Atheling (1967) pondera que suas narrativas se erguem em torno dos seres humanos e pautam problemas e soluções que ocorrem em suas vidas e que não poderiam

acontecer sem o envolvimento científico. Todavia, ambas as definições apresentam lacunas e possibilidades múltiplas de interpretar o que tentam definir. Com o título, pretendo apenas lembrar que, em muitos pontos, o gótico e a ficção científica são expressões irmãs ao trabalharem com os medos do ser humano. Neste texto, me deterei a relacionar as pragas, a poluição e a eugenia à fertilização de um solo que proporcionou o estabelecimento da literatura de ficção científica em contexto vitoriano.

## A peste

Quando usamos a palavra “*plague*” em inglês, ela tende a recair como significante da peste negra (*The Black Death pandemic*) que acometeu a Europa a partir de 1347, de acordo com Byrne (2008). Todavia, Irlanda e Grã-Bretanha (ou simplesmente “as ilhas”) foram incididas por outros surtos epidemiológicos e, assim como a peste negra deixou suas marcas em *Os contos de Cantuária* (Imagem 2), de Geoffrey Chaucer, essas outras doenças também influenciaram a literatura de sua época.

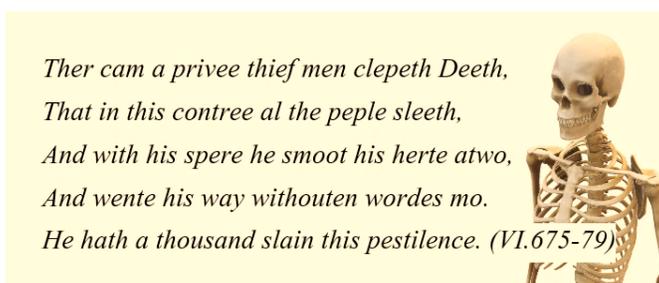


Imagem 2: Ilustração da autora junto a um trecho de *Os contos da Cantuária*.

A disenteria, que havia assolado a Irlanda durante o verão de 1740, retornou em um cenário epidêmico, em 1817, junto ao tifo. Segundo George C. Kohn (2007), esse surto epidemiológico afetou entre 700 mil e 1,5 milhão de pessoas e ocorreu em decorrência da ruína das colheitas de 1816, que espalhou a fome pelo país. As famílias menos afortunadas acabaram por deixar suas casas e rumar em direção às cidades em busca

por comida. Essa migração em massa gerou aglomerações nas ruas e nas *workhouses*, facilitando a disseminação do tifo, pois algumas pessoas trouxeram consigo o inseto (um tipo de piolho) responsável pela transmissão da doença. Explica Byrne (2008) que de mesmo potencial avassalador foi a cólera, que se manifestou em dois ciclos pandêmicos, sendo o primeiro mais intenso nos países ao oriente e o segundo disseminado pelas ilhas:

In October of 1831, England, Wales, and Scotland were stricken (31,474 victims) despite quarantines for people and freight. London and Glasgow were particularly punished. Before March of 1832, cholera was detected in Ireland, leaving 25,000 dead. Panic pushed governments to take measures against the disaster. France was hit in 1832, killing 102,000 people. That same year, Irish immigrants brought cholera to Canada and the United States. Quebec, Philadelphia, and New York (3,000 victims in July and August) were simultaneously affected. It reached New Orleans in October, and in the course of three weeks, 4,340 residents were left dead. Passing through small cities and towns, the West was not spared cholera's spread. In the United States, the pandemic lasted from 1832 to 1849 and killed 150,000 people<sup>3</sup> (Byrne, 2008, p. 99).

Em *The Last Man*, de Mary Shelley, temos uma narrativa que se baseia não apenas em tons autobiográficos, mas também (e essencialmente), na narrativa epidemiológica:

One word, in truth, had alarmed her more than battles or sieges, during which she trusted Raymond's high command would exempt him from danger. That word, as yet it was not more to her, was PLAGUE. This enemy to the human race had begun early in June to raise its serpent-head on the shores of the Nile; parts of Asia, not usually subject

---

3 Na minha tradução:

Em outubro de 1831, Inglaterra, País de Gales e Escócia foram atingidos (31.474 vítimas), apesar das quarentenas impostas a pessoas e mercadorias. Londres e Glasgow foram particularmente afetadas. Antes de março de 1832, a cólera foi detectada na Irlanda, deixando 25.000 mortos. O pânico levou os governos a tomarem medidas contra o desastre. A França foi atingida em 1832, matando 102.000 pessoas. Nesse mesmo ano, os imigrantes irlandeses trouxeram a cólera para o Canadá e os Estados Unidos. Quebec, Filadélfia e Nova York (3.000 vítimas em julho e agosto) foram afetadas simultaneamente. A doença chegou a Nova Orleans em outubro e, ao longo de três semanas, 4.340 moradores faleceram. Passando por pequenas cidades, o Ocidente não foi poupado da propagação da cólera. Nos Estados Unidos, a pandemia durou de 1832 a 1849 e matou 150.000 pessoas.

to this evil, were infected. It was in Constantinople; but as each year that city experienced a like visitation, small attention was paid to those accounts which declared more people to have died there already, than usually made up the accustomed prey of the whole of the hotter months<sup>4</sup> (Shelley, 2008).

*The Last Man* descreve acontecimentos na Terra no final do século XXI, mas esses relatos são encontrados em 1818, em fragmentos soterrados em uma caverna que o dito popular julga ter sido a antiga moradia de Sybils. Os escritos contêm a narrativa de uma pandemia desconhecida que rapidamente se espalha e assola o mundo. Destarte, o texto se materializa como lembranças passadas de algo que ocorrerá, na verdade, no futuro. O narrador é Lionel Verney que, escrevendo no ano de 2100, acredita ser o último sobrevivente da raça humana:

I also will write a book, I cried — for whom to read? — to whom dedicated? And then with silly flourish (what so capricious and childish as despair?) I wrote, DEDICATION TO THE ILLUSTRIOUS DEAD. SHADOWS, ARISE, AND READ YOUR FALL! BEHOLD THE HISTORY OF THE LAST MAN. [...] I will leave a monument of the existence of Verney, the Last Man. At first I thought only to speak of plague, of death, and last, of desertion; but I lingered fondly on my early years, and recorded with sacred zeal the virtues of my companions. They have been with me during the fulfilment of my task. I have brought it to an end—I lift my eyes from my paper—again they are lost to me. Again I feel that I am alone<sup>5</sup> (Shelley, 2008).

---

4 Na minha tradução:

Uma palavra, na verdade, a havia alarmado mais do que batalhas ou cercos, durante os quais ela confiava que o alto comando de Raymond o isentaria de perigo. Essa palavra, ainda não clara para ela, era PRAGA. Esse inimigo da raça humana começou no início de junho a erguer sua cabeça de serpente às margens do Nilo; partes da Ásia, geralmente não sujeitas a esse mal, foram infectadas. Foi em Constantinopla; mas, a cada ano em que a cidade passava por uma visita semelhante, pouca atenção era dada às contas que declaravam que mais pessoas já haviam morrido ali, do que geralmente acometia a presa costumeira de todos os meses mais quentes.

5 Na minha tradução:

Também vou escrever um livro, chorei – quem vai ler? – a quem irei dedicar? E então, com um floreio bobo (o que é tão caprichoso e infantil quanto o desespero?), escrevi: DEDICADO AOS ILUSTRES MORTOS. SOMBRAS, LEVANTAM-SE E LEIAM SUA QUEDA! Eis a história do último homem. [...] deixarei um monumento da existência de Verney, o Último Homem. No começo, pensei

Em um artigo de opinião, a professora de Ciência Política de Notre Dame, Eileen Hunt Botting (2020), comenta a destreza da autora em prever em seu romance, publicado em 1826, que o desastre de uma pandemia seria impulsionado pela política, vindo a se tornar uma crise de saúde em espiral causada pelo que as pessoas e seus líderes fizeram e deixaram de fazer no cenário internacional quando se deu o surgimento da doença. No entanto, o tom de alerta que permeia a obra, mesmo que, segundo Botting (2020), a narrativa promova ao leitor uma mentalidade existencial para lidar coletivamente com a ameaça de um desastre global causado pelo homem, não foi bem recebido pela crítica. Explica Robert Lance Snyder (1978) que poucas revistas se detiveram a comentar sobre o romance e que as que o fizeram o trataram com ironia, chegando a denominar o texto como uma “loucura sombria” (Snyder, 1978, p. 435). De fato, essa “loucura sombria” se tornou, a meu ver, bastante assustadora, uma vez que, pelo menos em parte, Shelley estava fazendo uma profecia literária do que viria a ocorrer com o novo coronavírus do ponto de vista do comportamento político e social, como pondera Eileen Hunt Botting (2020).

Assim como em *Frankenstein*, a escrita de Shelley mantém o flerte com o “outro”, o desconhecido que assusta, como ocorre nas obras góticas do mesmo período. Observa Young-Ok An (2005) que a pandemia acaba por romper os conceitos e as identidades fixas dentro das relações sociais. Com a doença, vem a ruína das fronteiras hierárquicas e mesmo das fronteiras de estado. Com uma Inglaterra devassada, o antagonismo histórico contra a Irlanda é deslocado pelo sentimento de humanidade, e o protagonista se vê obrigado a fugir junto com um pequeno grupo de sobreviventes (entre os quais, figura uma ex-rainha) para outros países, porque a ilha não é mais um local seguro, uma pátria no sentido mais profundo da palavra. Em *The Last Man*,

---

apenas em falar de praga, de morte e, por último, de deserção; mas permaneci com carinho nos meus primeiros anos e gravei com zelo sagrado as virtudes de meus companheiros. Eles estiveram comigo durante o cumprimento de minha tarefa. Eu terminei – levanto meus olhos do papel. Novamente eles estão perdidos para mim. Mais uma vez sinto que estou sozinho.

the dividing “principles” that mask privileged people’s interests and prejudices seem pointless and false. [...] the plague is seen as Satanic or demonic. [...] Verney speaks of the plague as the monster that annihilates the harmony of divine law [...] deciphering the plague takes urgent priority over any other matter (such as territorial domination) [...]”<sup>6</sup> (Young-Ok, 2005, p. 584-585).

*The Last Man* é, como argumenta Michiko Kakutani em um ensaio que retoma a literatura como meio de transcender o contexto que se instalou devido à covid-19, indiscutivelmente o primeiro romance apocalíptico. Todavia, não seria o único a lidar com a peste em contexto de ficção científica e, certamente, muitos outros serão escritos após o ocorrido em 2020.

## **A poluição e a revolta da natureza**

A Revolução Industrial ocasionou um marco na história da humanidade como uma trajetória sem opção de retorno. Explica Eric J. Hobsbawm (1969) que, por esse projeto de produção ter primeiro se desenvolvido na Grã-Bretanha, a partir dele, toda a economia mundial se configurou com base no que ocorria na ilha. A ascensão da Grã-Bretanha foi tão potencial que a região poderia ser narrada na época como a “única oficina mecânica” do mundo, “seu único importador e exportador em grande escala, seu único transportador”, o único “país imperialista” e, dessa forma, a “única potência naval e o único país que possuía uma verdadeira política mundial” (Hobsbawm, 1969, p. 13). O desenvolvimento industrial na Grã-Bretanha conduziu as cidades a uma poluição aterradora que se somava às chaminés acesas a carvão. Geralmente, quando se fala de Revolução Industrial no território inglês, acaba-se por falar do algodão e da ascensão da cidade de Manchester. Todavia,

---

6 Na minha tradução:

os “princípios” divisores que mascaram os interesses e preconceitos das pessoas privilegiadas parecem inúteis e falsos. [...] a praga é vista como satânica ou demoníaca. [...] Verney fala da praga como o monstro que aniquila a harmonia da lei divina [...] decifrar a praga tem prioridade urgente sobre qualquer outro assunto (como domínio territorial) [...].

a Revolução Industrial britânica não foi *apenas* algodão, ou Lancashire, ou mesmo tecidos [...]. No entanto, o algodão deu o tom da mudança industrial e foi o esteio das primeiras regiões que não teriam existido se não fosse a industrialização e que expressaram uma nova forma de sociedade, [...] baseada numa nova forma de produção, a “fábrica”. Outras cidades eram fumacentas e cheias de máquinas a vapor em 1830, embora com uma intensidade distante das cidades produtoras de algodão — em 1838 Manchester e Salford possuíam quase três vezes mais máquinas a vapor que Birmingham (Hobsbawm, 1969, p. 53).

Com a Revolução Industrial, veio também a deterioração da qualidade do ar. A corrida por “máquinas cada vez mais eficientes” refletiu na “utilização do carvão como fonte de energia”, e o “crescimento da indústria do ferro estimulou a migração populacional em busca de emprego, causando um crescimento urbano desorganizado [...]” (Arruda, 2008, p. 14). Além da fumaça, as indústrias produziam resíduos que eram, assim como os esgotos, despejados nos rios, ocasionando também a poluição dos afluentes.

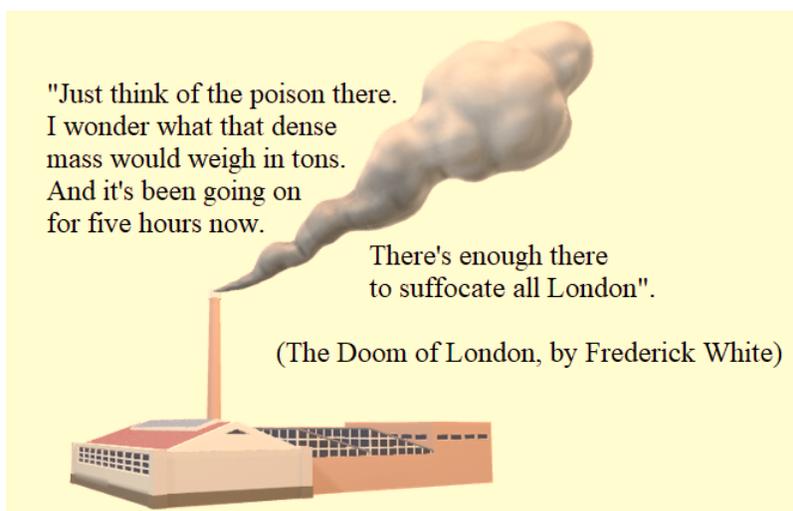


Imagem 3: Ilustração da autora junto a um trecho de *The doom of London*.

Assim como Shelley, muitos escritores pareciam certos de que algo aconteceria e de que o futuro poderia ser devastador. O caminho rumava para algo distante da *Utopia*, de Thomas More. Para além de uma Londres oculta e misteriosa de *The Woman in White*, de Wilkie Collins, William

DeLisle Hay propõe, em *The Doom of the Great City*, uma cidade sufocada em sua própria poluição. De mesmo patamar temático, mas propondo soberania à natureza, o escritor Richard Jefferies descreve em *After London* uma catástrofe avassaladora que acaba por destruir grande parte da humanidade. Por meio desse flagelo, a natureza é capaz de retomar o controle sobre a terra:

The old men say their fathers told them that soon after the fields were left to themselves a change began to be visible. It became green everywhere in the first spring, after London ended, so that all the country looked alike. The meadows were green, and so was the rising wheat which had been sown, but which neither had nor would receive any further care. Such arable fields as had not been sown, but where the last stubble had been ploughed up, were overrun with couch-grass, and where the short stubble had not been ploughed, the weeds hid it. So that there was no place which was not more or less green; the footpaths were the greenest of all, for such is the nature of grass where it has once been trodden on, and by-and-by, as the summer came on, the former roads were thinly covered with the grass that had spread out from the margin<sup>7</sup> (Jefferies, 2017).

Mark Frost (2017) recorda que a proposta de Jefferies de fazer a natureza expulsar as pessoas da cidade está alinhada à condição biográfica do autor que, vítima de tuberculose desde muito jovem, viu-se repellido da cidade por não conseguir conviver com a densa poluição de seu ar. Frost (2017) também observa que o romance tende a enganar o leitor que, ao primeiro contato, pode imaginar que se trata de uma narrativa utópica, em

---

7 Na minha tradução:

Os velhos dizem que seus pais lhes disseram que logo depois que os campos foram deixados sossegados uma mudança começou a ser visível. Todos os lugares tornaram-se verdes na primeira primavera, depois que Londres acabou, para que então todo o país se parecesse. Os prados eram verdes, e também o trigo que crescia semeado, mas faziam isso sozinhos, pois não receberiam mais cuidados. Os campos aráveis que não haviam sido semeados, mas onde o último restolho havia sido arado, foram invadidos por mato florido, e onde o restolho curto não havia sido lavrado, as ervas daninhas o esconderam. Para que não houvesse lugar que não fosse mais ou menos verde, as trilhas eram as mais verdes de todas, pois essa é a natureza da grama em que foi pisada e, pouco a pouco, à medida que o verão chegava, as antigas estradas estavam cobertas com a grama que se espalhara por toda a parte desde a margem.

que as coisas parecem rumar para um futuro melhor. Isso não ocorre, pois a humanidade retorna à barbárie. Assim como os animais domesticados pereceram ou “involuíram” para sua ancestralidade selvagem, os humanos, descendentes dos “antigos”, tornaram-se incivilizados:

[...] everything fell quickly into barbarism; nor could it be wondered at, for the few and scattered people of those days had enough to do to preserve their lives. Communication between one place and another was absolutely cut off, and if one perchance did recollect something that might have been of use, he could not confer with another who knew the other part, and thus between them reconstruct the machine. In the second generation even these disjointed memories died out<sup>8</sup> (Jefferies, 2017).

As relações humanas passam a se organizar por castas e profissões, sendo o conhecimento diretamente vinculado a ambos. O que não é de imediata necessidade, como a leitura de livros e outros desenvolvimentos artísticos, cai em desuso:

No other but the nobles are permitted to acquire these arts [learn how to write and read]; if any attempt to do so, they are enslaved and punished. But none do attempt; of what avail would it be to them? All knowledge is thus retained in the possession of the nobles; they do not use it, but the physicians, for instance, who are famous, are so because by favour of some baron, they have learned receipts in the ancient manuscripts which have been mentioned. One virtue, and one only, adorns this exclusive caste; they are courageous to the verge of madness. I had almost omitted to state that the merchants know how to read and write, having special license and permits to do so, without which they may not correspond. There are few books, and still fewer to read them; and these all

---

8 Na minha tradução:

[...] rapidamente, tudo incidiu na barbárie; nem se podia imaginar, pois as poucas pessoas dispersas daqueles dias tinham o suficiente para preservar suas vidas. A comunicação entre um lugar e outro estava absolutamente interrompida, e se alguém lembrava algo que poderia ter sido útil, não podia conversar com outro que conhecia a outra parte daquilo para que pudessem reconstruir a máquina entre eles. Na segunda geração, até essas memórias desconexas desapareceram.

in manuscript, for though the way to print is not lost, it is not employed since no one wants books<sup>9</sup> (Jefferies, 2017).

Segundo Hooker (1996), *After London* é um romance que nasce da crise da modernidade e, ao mesmo tempo, ressalta o potencial humano à barbárie — seja enquanto cidade que rumo a uma catástrofe que nunca chega a ser explicada no romance, seja na tentativa de sobreviver enquanto espécie. O ser humano de Jefferies, quando não está devastando a natureza, está arruinando sua própria raça em virtude de seu narcisismo.

À narrativa de Jefferies, outras se inscreveram sob a temática de subjugar Londres a partir de catástrofes. Bons exemplos de seguidores desse caminho literário são *The Decline and Fall of the British Empire*, de Henry Watson, e *The Doom of London*, de Fred Merrick White (Imagem 3).

## Charles Darwin

Assim como a Revolução Industrial, as ideias de Charles Darwin são um marco na História. Em seu livro, Darwin (1859) começa por distinguir a capacidade de seleção dos homens da seleção da natureza, baseando-se nas escolhas que o ser humano percorre ao optar por animais domésticos segundo sua aparência, não necessariamente sua capacidade de sobrevivência. Ele pondera que a natureza não é um contexto igual e estável e que a seleção natural ocorre como resultado da luta pela sobrevivência — não apenas pela vida do indivíduo, mas também pelo seu sucesso em deixar descendência:

---

9 Na minha tradução:

Ninguém mais além dos nobres tem permissão para adquirir essas artes [ler e escrever]; se houver alguma tentativa de fazê-lo, eles são escravizados e punidos. Mas ninguém tenta; de que proveito seria para eles? Todo o conhecimento é assim retido na posse dos nobres; eles não o usam, mas os médicos, por exemplo, que são famosos, o são porque, a favor de algum barão, eles aprenderam recibos nos manuscritos antigos mencionados. Uma virtude, e apenas uma, adorna essa casta exclusiva; eles são corajosos à beira da loucura. Eu quase omiti afirmar que os comerciantes sabem ler e escrever, tendo licença especial e autorizações para fazê-lo, sem os quais podem não corresponder. Existem poucos livros e ainda menos para lê-los; e tudo isso em manuscrito, pois, embora a maneira de imprimir não se perca, não é empregada, pois ninguém quer livros.

Every being, which during its natural lifetime produces several eggs or seeds, must suffer destruction during some period of its life, and during some season or occasional year, otherwise, on the principle of geometrical increase, its numbers would quickly become so inordinately great that no country could support the product. Hence, as more individuals are produced than can possibly survive, there must in every case be a struggle for existence, either one individual with another of the same species, or with the individuals of distinct species, or with the physical conditions of life<sup>10</sup> (Darwin, 1859, p. 63).

Esses postulados ampararam, em contexto que conciliava vozes de outros pesquisadores que já rumavam para a mesma conclusão científica, a potência de transformar a maneira como os vitorianos raciocinavam sobre a natureza e o lugar dos humanos junto a ela. Eve-Marie Engels (2011) recorda, ao retomar Fritz Jahr, que a teoria de Darwin acabou por preencher uma pressuposta lacuna que se acreditava haver entre animais e seres humanos, mostrando que existe uma relação real entre ambos. Os seres humanos passaram a se perceber como animais que descenderam de outros animais e que apenas apresentam uma mente que se desenvolveu de modo a colocá-los acima do restante da natureza.

---

10 Na minha tradução:

Todo ser, que durante a sua vida natural produz vários ovos ou sementes, deve sofrer destruição durante algum período da sua vida e, durante uma estação ou ano ocasional, caso contrário, sob o princípio do aumento geométrico, seus números rapidamente se tornarão extraordinariamente tão grandes, que nenhum país poderia apoiar o produto. Portanto, à medida que mais indivíduos são produzidos do que podem sobreviver, deve sempre haver uma luta pela existência, seja um indivíduo com outro da mesma espécie ou com indivíduos de espécies distintas, ou com as condições físicas da vida.

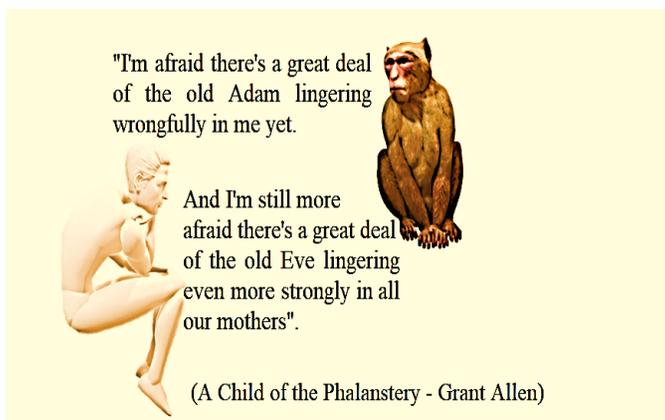


Imagem 4: Ilustração da autora junto a um trecho de *A child of the Phalanstery*.

Não tardou para que a teoria da evolução repercutisse também na literatura. Na imaginação vitoriana, as observações de Darwin geraram tramas que beiravam o obnóquio, o ominoso e o desagradável ao projetarem o que o processo de seleção natural poderia significar para o futuro da humanidade. Impulsionado pelo entendimento de Francis Galton de que a seleção direcionada poderia melhorar a humanidade, Grant Allen escreve o conto “A Child of the Phalanstery”, cujo enredo se passa em uma sociedade que compreende as deformações humanas e as doenças como um mal a ser erradicado, além de um sinal de incivilidade (Imagem 4):

[...] when we sent you on that plant-hunting expedition, and you have seen cripples with your own eyes, no doubt, which I have never done—thank Heaven! — I who have never gone beyond the limits of the most highly civilized Euramerican countries. You have seen cripples, in those semi-civilized old colonial societies, which have lagged after us so slowly in the path of progress [...] <sup>11</sup> (Allen, 2012).

---

11 Na minha tradução:

[...] quando lhe enviamos naquela expedição de caça a plantas, e você viu aleijados com seus próprios olhos, sem dúvida, o que eu nunca vi — graças a Deus! — eu que nunca fui além dos limites dos países Euramericanos mais civilizados. Você viu aleijados naquelas antigas sociedades coloniais semicivilizadas, que ficaram atrás de nós tão lentamente no caminho do progresso [...].”

No conto, acompanhamos o casal Clarence e Olive em seu namoro e casamento. Por fim, seguimo-nos no sofrimento de ver sua filha, nascida com os pés virados para dentro, ser sacrificada em uma cerimônia solene por não se encaixar nos padrões estabelecidos pela sociedade:

Brother Eustace poured the chloroform solemnly and quietly on to the muslin inhaler. "By resolution of the phalanstery," he said, in a voice husky with emotion, "I release you, Rosebud, from a life for which you are naturally unfitted. In pity for your hard fate, we save you from the misfortune you have never known, and will never now experience." As he spoke, he held the inhaler to the baby's face, and watched its breathing grow fainter and fainter, till at last, after a few minutes, it faded gradually and entirely away. The little one had slept from life into death, painlessly and happily, even as they looked. Clarence, tearful but silent, felt the baby's pulse for a moment, and then, with a burst of tears, shook his head bitterly. "It is all over," he cried with a loud cry. "It is all over; and we hope and trust it is better so"<sup>12</sup> (Allen, 2012).

Ao contrário do que se poderia imaginar, o conto de Allen não se volta à ciência. O leitor tende a acreditar, observando até mesmo o nome Darwin sendo citado (a criança é morta durante o Darwin Day), de que se trata de uma sociedade que avança com pressupostos científicos, mas, ao final do texto, o escritor se mostra tão dissimulado quanto Richard Jefferies. Com a morte de Olive, por não aguentar ver a criança sendo morta, os presentes se voltam em oração e o leitor é surpreendido ao perceber o tom de fanatismo com que as palavras são empregadas:

---

12 Na minha tradução:

Solene e silenciosamente, o irmão Eustace derramou o clorofórmio no inalador de musselina. "Por resolução do falanstério", ele disse, com uma voz rouca de emoção, "eu a liberto, Rosebud, de uma vida para a qual você é naturalmente inadequada. Com pena de seu destino difícil, nós a salvamos do infortúnio de que você nunca soube e nunca experimentará". Enquanto falava, ele segurou o inalador no rosto do bebê e observou sua respiração cada vez mais fraca, até que, depois de alguns minutos, desapareceu gradualmente e completamente. Assim, parecia que a pequena dormira da vida até a morte, sem dor e feliz. Clarence, choroso, mas silencioso, sentiu a pulsação do bebê por um momento e depois, com uma explosão de lágrimas, balançou a cabeça amargamente. "Está tudo acabado", ele gritou alto. "Está tudo acabado; e esperamos e confiamos que é melhor assim."

“The ways of the Cosmos are wonderful,” said brother Eustace solemnly; “and we, who are no more than atoms and mites upon the surface of its meanest satellite, cannot hope so to order all things after our own fashion that all its minutest turns and chances may approve themselves to us as light in our own eyes.” The sisters all made instinctively the reverential genuflection. “The Cosmos is infinite,” they said together, in the fixed formula of their cherished religion. “The Cosmos is infinite, and man is but a parasite upon the face of the least among its satellite members. May we so act as to further all that is best within us, and to fulfil our own small place in the system of the Cosmos with all becoming reverence and humility! In the name of universal Humanity. So be it”<sup>13</sup> (Allen, 2012).

Explica Patrick Parrinder (1997) que Allen era um defensor do amor livre segundo a eugenia, ou seja, entendia que resultados eugênicos positivos fluiriam de uniões livres não restringidas pelos tabus vitorianos. Segundo Parrinder (1997), o escritor compreendia que haveria uma voz interna e natural que levaria a uniões saldáveis e que assim, sem ser obrigada pelas convenções e seguindo seu próprio senso interno de valor eugênico, a mulher livre poderia escolher a maternidade ou o celibato. Caso escolhesse o segundo, Allen acreditava que isso privaria o mundo do nascimento de cidadãos indesejáveis, cuja hereditariedade débil viria de uma mãe sem qualidades maternas. Através da mediação de Grant Allen e de outros escritores que se seguiram a ele é que a eugenia libertária, a proposta do amor livre, se tornaria um assunto recorrente no início do século XX.

Para o leitor contemporâneo (pós-Segunda Guerra Mundial), o texto provavelmente venha a ativar seus sentidos mais com relação à temática da

---

13 Na minha tradução:

“Os caminhos do Cosmos são maravilhosos”, disse o irmão Eustace solenemente; “e nós, que não somos mais do que átomos e ácaros na superfície de seu pior satélite, não podemos esperar que ordene todas as coisas à nossa maneira, para que todas as suas minúsculas curvas e chances possam nos aprovar como luz aos nossos próprios olhos.” Instintivamente, todas as irmãs criaram a genuflectão reverencial. “O Cosmos é infinito”, disseram juntas, na fórmula fixa de sua querida religião. “O Cosmos é infinito, e o homem é apenas um parasita na face dos menos membros dentre os seus satélites. Que possamos agir para promover tudo o que há de melhor em nós e para cumprir nosso pequeno lugar no sistema do Cosmos, com todos se tornando reverência e humildade! Em nome da Humanidade universal. Que assim seja.”

aniquilação daqueles que não se encaixam no padrão de perfeição imposto pela comunidade do que segundo a temática dos relacionamentos, que parece se formar apenas em segundo plano na narrativa. Seja como for, Allen permanece como um autor pouco trabalhado e extremamente polêmico.

### **Algumas considerações**

Em um momento de transição e transformação, as incertezas permeiam o pensamento do ser humano. O Período Vitoriano foi marcado por fortes contradições sociais que repercutiram na alta taxa de mortalidade dos menos afortunados e no enriquecimento burguês. Descobertas científicas e novas possibilidades tecnológicas e de produção viraram frutos de previsões mais ou menos otimistas quanto ao futuro da humanidade. Na ficção científica, esse “possível mesmo que improvável” ganha labor literário.

Neste texto, procurei considerar brevemente os temas de poluição, Charles Darwin e a peste como *motifs* que moveram, entre outros, a literatura de ficção científica no Período Vitoriano. Para isso, foram trazidas obras que costumam ser pouco trabalhadas academicamente (sendo que, entre elas, *The Last Man* é a que mais atinge certo grau de atenção) e conhecidas pelo público em geral. O texto se fez mais como uma reflexão do que uma análise assertiva ou a busca por construir uma crítica específica.

Antes de terminar, é importante observar que em todas elas, assim como na ficção científica literária em geral, os protagonistas não são sujeitos individualizados, mas representantes de um coletivo. Isso ocorre, como lembra Joanna Russ (1975), pois o gênero se delinea a partir de fenômenos que incidem sobre a raça humana, não a apenas um indivíduo. Em *The Last Man*, Lionel Verney não é apenas o último homem ou o mensageiro do futuro que acaba por advertir o passado, ele é a própria humanidade encurralada, perdida e traída pelo destino que criou para si. Semelhantemente, deparamo-nos com a obra de Richard Jefferies, em que a natureza retoma seu protagonismo e o humano retorna ao incivilizado e à barbárie. Já o conto de Allen transcorre de maneira mais ideológica e de forma a despertar os sentimentos do leitor, que observa a humanidade colidir entre

o epistêmico, o instintivo, o fanático e o biológico. A literatura de ficção científica promove estrutura para aquilo que poderia ser ou poderia vir a ocorrer. Ela atinge temáticas e preocupações cotidianas e explora o “e se...” que percorre a mente humana: “e se o planeta fosse invadido por alienígenas?”, “e se pudéssemos viajar no tempo?”, “e se eu fosse a última pessoa viva na face da Terra?”.

## Referências

ALLEN, Grant. The child of the Phalanstery. In: ALLEN, Grant. *Strange tales*. Project Gutenberg Ebook, 2012.

ARRUDA, Renata Jasinski de. *Análise da associação entre poluição atmosférica e internações hospitalares por doenças respiratórias em crianças, adolescentes e idosos na cidade de Cubatão entre 1997 e 2004*. Dissertação. Universidade Católica de Santos, 2008. Disponível em: <http://biblioteca.unisantos.br:8181/bitstream/tede/546/1/Renata%20de%20Arruda.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2021.

ASIMOV, Isaac. How easy to see the future!. *Natural History*, April 1975.

ATHELING JR., William. *The issue at hand*. Chicago: Advent, 1967.

BOTTING, Eileen Hunt. Mary Shelley Created ‘Frankenstein,’ and Then a Pandemic. *The New York Times*, 13 March, 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/03/13/opinion/mary-shelley-sc-fi-pandemic-novel.html>. Acesso em: 3 jul. 2020.

BYRNE, Joseph P. (ed.). *Encyclopedia of pestilence, pandemics, and plagues*. Westport: Greenwood Press, 2008.

DARWIN, Charles. *On the origin of species*. New York: D. Appleton and Company, 1859.

ENGELS, Eve-Marie. The importance of Charles Darwin’s theory for Fritz Jahr’s conception of bioethics. *Jahr*, v. 2, n. 4, 2011.

FROST, Mark. Introduction. In: JEFFERIES, Richard. *After London*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

- HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios: 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos; Yolanda Steidel de Toledo. Rio: Paz e Terra, 1969.
- HOOKER, Jeremy. *Writers in a landscape*. Cardiff: University of Wales Press, 1996.
- HUCK, Paul. Infant mortality and living standards of English workers during the Industrial Revolution. In *The Journal of Economic History*, v. 55, n.3 (Sep 1995). p. 528-550.
- JEFFERIES, Richard. *After London*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- KAKUTANI, Michiko. Coronavirus Notebook: Finding Solace, and Connection, in Classic Books. *The New York Times*. 5 May, 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/05/05/books/review/coronavirus-new-york-life-michiko-kakutani.html>. Acesso em: 3 jul. 2020.
- KOHN, George C. (ed.). *Encyclopedia of plague and pestilence: from ancient times to the present*. New York: Facts on File, 2007.
- PARRINDER, Patrick. Eugenics and utopia: sexual selection from Galton to Morris. *Utopian Studies*, Penn State University Press, 1997.
- REVOLUTION. *The Journal of Economic History*, v. 55, n. 3, 1995.
- RUSS Joanna. Towards an aesthetic of science fiction. *Science Fiction Studies*, v. 2, n. 2, 1975.
- SHELLEY, Mary W. *The last man*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SNYDER, Robert Lance. Apocalypse and indeterminacy in Mary Shelley's 'The last man'. *Studies in Romanticism*, v. 17, n. 4, 1978.
- SZRETER, Simon. The population health approach in historical perspective. *American Journal of Public Health*, v. 93, n. 3, 2003.
- TOLENTINO, Mario; C. ROCHA-FILHO, Romeu. O bicentenário da invenção da pilha elétrica. *Química Nova na Escola*, n. 11, maio 2000.
- YOUNG-OK, An. Read your fall: the signs of plague in 'The last man'. *Studies in Romanticism*, v. 44, n. 4, 2005.

## 20. Lésbicas demoníacas: horror e mulheres na década de 1970 da *Trilogia Karnstein*, da Hammer

Marina Pereira Penteado<sup>1</sup>

O presente capítulo propõe um estudo da adaptação feita na década de 1970 da novela *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, pela Hammer Films, intitulada *Trilogia Karnstein* (1970-1971). A partir da análise dos três filmes: *Carmilla: a vampira de Karnstein* (1970), *Luxúria de vampiros* (1971) e *As filhas de Drácula* (1971), este trabalho traça uma discussão sobre mulheres e horror por um viés político e histórico. Para tanto, a discussão será pautada em um debate sobre cinema, feminismo e o contexto político e cultural da década de 1970.

No romance *Northanger Abbey*, Jane Austen nos lembra de que, no século XVIII, o horror era, por definição, um gênero de mulheres. No final do século XX, por sua vez, Nina Auerbach vai afirmar que a maior parte das mulheres não se vê mais como integrante desse mundo, percebendo, na verdade, quase como um insulto sua inclusão no gênero.<sup>2</sup> Essa recusa de se identificar com o horror é bem compreensível, principalmente quando pensamos no cinema. Pesquisadoras como Laura Mulvey, Barbara Creed, Linda Williams, Carol Clover, entre outras, fizeram contribuições importantes para entendermos essa situação nas últimas décadas, focando, principalmente, o cinema norte-americano, a psicanálise e a psicodinâmica que envolve a telespectadora mulher e os filmes. Neste capítulo, proponho analisar uma obra britânica, a *Trilogia Karnstein*, produzida entre 1970 e 1971 pela Hammer Films Production, e suas relações entre horror e mulheres, mas por um viés histórico e político.

---

1 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. (mahhhp@gmail.com)

2 No original: “[...] today, many women disclaim it [horror] (or try to), finding its alternative world alien, almost insulting” (Auerbach, 1997, p. 3).

Quando pensamos nos filmes norte-americanos analisados nas obras das pesquisadoras acima citadas, há um ponto em comum com os filmes sobre a vampira de Karnstein que apresentarei neste texto: a esmagadora maioria das pessoas envolvidas no processo de produção e desenvolvimento dos filmes são homens — o que não é definitivo para existir a reprodução de um imaginário patriarcal, mas que, no entanto, colabora bastante para isso. A Hammer, que foi fundada em 1934, é conhecida pela série de filmes de horror gótico produzida entre 1950 e 1970, que trouxe à tona personagens clássicos como *Frankenstein*, *Drácula* e *A Múmia* nas cores vibrantes típica do selo. Durante a fase mais próspera, a companhia cinematográfica dominou o mercado de filmes de horror, em grande parte, devido à sua associação com estúdios norte-americanos como Warner Bros., Universal Pictures, Columbia Pictures, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, American International Pictures e Seven Art Productions.

Contudo, no final da década de 1960, com um mercado mais competitivo e com a perda dos fundos norte-americanos, a Hammer se viu com dificuldades e precisou apelar para novas fórmulas que garantiriam pelo menos mais uma década de produções. A *Trilogia Karnstein* surge nesse contexto. Com *Carmilla: a vampira de Karnstein* (*The Vampire Lovers*, 1970), dirigido por Roy Ward Baker; seguido de *Luxúria de vampiros* (*Lust for a Vampire*, 1971), dirigido por Jimmy Sangster; e *As filhas de Drácula* (*Twins of Evil*, 1971), dirigido por John Hough, a série baseada livremente na novela *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, se aproveitou das regras mais permissivas de censura da época para trazer um material quase pornográfico. Material com que James Carreras, um dos fundadores da Hammer, parece até mesmo desconfortável de lidar, quando se abstém do projeto ao dizer que foi ideia de dois produtores — Harry Fines e Michael Styles — e que nada do mesmo tipo havia sido feito ainda na empresa, que tinha uma abordagem mais protestante.<sup>3</sup>

---

3 No original:

“Hammer had never touched that subject before”, the 64-year-old Carreras acknowledges. “In some way or other, we had been going along with a rather Protestant approach. Then long came two men, Harry Fine and Michael Styles, who were not Hammer producers. They came from a different school of writing and persuaded Hammer to let hem make *The Vampire Lovers*, which was actually

Depois das séries clássicas do selo — que eram protagonizadas por homens —, a nova fórmula da Hammer Films focou o protagonismo das mulheres e consolidou um novo ciclo de horror, que começa com *Frankenstein criou a mulher* (*Frankenstein Created Woman*), de 1967, feito como uma resposta para *E Deus criou a mulher* (*E Dieu... Créa la Femme*), de 1956, de Roger Vadim. Após décadas com papéis de pouca ou nenhuma profundidade, as personagens mulheres das produções do estúdio do final da década de 1960 e início da de 1970 se tornam centrais, mas ainda construídas a partir de um olhar que não permitia que elas fossem algo mais do que meros objetos.

Em consonância com as mudanças sociais que estavam acontecendo na Inglaterra e em boa parte do mundo Ocidental, com as reivindicações da segunda onda feminista e as lutas travadas pelas mulheres da época, as produções desse novo momento também se alteram, embora não da forma esperada. Com filmes como *A condessa drácula* (*Countess Dracula*, 1971), *Sangue no sarcófago da múmia* (*Blood from the Mummy's Tomb*, 1971) e mesmo *Quando os dinossauros dominavam a Terra* (*When Dinosaurs Ruled Earth*, 1970) — que, cabe destacar aqui, foi produzido por uma mulher, Aida Young —, a Hammer deu um passo razoavelmente grande em termos de consolidar um novo ciclo de horror, mas não avançou muito em termos de abrir o gênero para as mulheres de uma maneira que dialogasse efetivamente com as pautas da época, uma vez que tais filmes esvaziam o discurso de liberação sexual mais do que o legitimam. Embora com um maior protagonismo, os filmes do estúdio seguiram muito pouco — para não dizer nada — empoderadores para as mulheres, ao contrário do que Sinclair McKay tenta defender, uma vez que, como ele mesmo observa, tais obras seguem “explorando gratuitamente as mulheres” (Lowczanin, 2012, p. 157).<sup>4</sup> Os filmes em destaque são, possivelmente, até mais misóginos do

---

quite a good film. Then they made two sequels. [...] I wasn't personally involved with those movies” (Swires, 1992, p. 54).

4 No original: “[...] the 1970s Hammer productions — though still, as McKay notices, ‘gratuitously exploitative of women’ — embrace and in their own way comment on female empowerment (185) and ‘the burgeoning spirit of womanhood’” (Lowczanin, 2012, p. 157).

que antes, uma vez que as novas regras de censura permitiram uma exploração ainda maior do corpo feminino.

A lei em questão, chamada de Lei dos Teatros de 1968, fez com que o Conselho Britânico de Classificação de Filmes (BBFC) adaptasse suas produções às demandas do público da época e às mudanças culturais que permeavam a Londres do final da década de 1960. O resultado foi sentido imediatamente, como nota McKay, e o cinema mudou: as “comédias se tornaram mais desbocadas, os dramas mais licenciosos e os suspenses graficamente mais violentos”<sup>5</sup> (McKay, 2008, p. 185, tradução nossa). Nesse contexto, a trilogia sobre a vampira lésbica serviu como desculpa para trazer filmes permeados de nudez, sangue e um olhar pautado em um imaginário patriarcal que, em contramão do que a segunda onda feminista incitava, retirava a autonomia das mulheres das narrativas enquanto explorava seus corpos como objetos e apagava qualquer discussão sobre identidade sexual que poderia haver.

Com camisolas transparentes de decotes profundos, pés descalços e espartilhos, a *Trilogia Karnstein* traz a sensualidade das vampiras em contraste com o mundo rígido de generais, pais, médicos e mordomos, no qual “os homens estão sempre completamente vestidos, abotoados da cabeça aos pés e com as botas estalando mesmo dentro do quarto”<sup>6</sup> (Lowczanin, 2012, p. 157, tradução nossa). A nudez feminina dos filmes da trilogia, que muito tem a ver com desejos, normalmente masculinos — ainda mais quando dirigidos, produzidos e escritos por homens, como é o caso aqui —, faz com que as produções passem longe de contribuir para o reconhecimento que as pautas feministas demandavam. Com os três roteiros escritos por Tudor Gates, produzidos por Michael Style e Harry Fine e dirigidos, respectivamente, por Roy Ward Baker, Jimmy Sangster e John Hough, a *Trilogia Karnstein* parece feita para satisfazer a fantasia voyeurística do espectador que, se não masculino, é pelo menos construído pela reprodução do discurso patriarcal vigente.

---

5 No original: “[...] comedies got bawdier, dramas more licentious, thrillers more graphically violent”.

6 No original: “In a world where men are always fully dressed, buttoned up neck to toes, their boots clicking even in the bedroom”.

No primeiro filme da série, Ingrid Pitt é Carmilla/Marcilla Karnstein e Peter Cushing é o General Spieldorf, pai de Laura (Pipa Steel) — primeira vítima da vampira no filme. *Carmilla: a vampira de Karnstein* se passa na Estíria do século XIX e recupera uma boa parte da narrativa de Le Fanu. Com a premissa de uma menina que adentra o castelo de uma família respeitável após sua mãe a abandonar aos cuidados do chefe da residência, um homem nobre da região, sem ao menos se identificar ou explicar o motivo da sua partida, a adaptação segue a obra vitoriana. A transformação da vampira em um enorme gato preto que é visto pelas vítimas durante os sonhos, os ataques da vampira de Karnstein a meninas nobres e sua aniquilação pelos homens da região também retomam a história do século XIX. No entanto, a identidade sexual da vampira e a relação entre as protagonistas que existia na novela são completamente perdidas em um *soft-porn* cheio de clichês de meninas correndo umas atrás das outras com seios expostos, risadas e, por fim, com Carmilla se relacionando sexualmente com homens.

As duas adaptações seguintes apenas recuperam o nome da vampira, mas já não dialogam em quase nada com a obra original. Em *Luxúria de vampiros*, a sueca Yutte Stensgaard é Mircalla, a jovem vampira que acaba em uma escola na Estíria no século XIX, local de onde jovens começam a desaparecer misteriosamente. Ela seduz um professor (Ralph Bates) e um escritor visitante chamado Richard Lestrangle (Michael Johnson), que, posteriormente, também vira professor do instituto. O filme, considerado pelo próprio Ralph Bates “um dos piores filmes já feitos”<sup>7</sup> (Maxford, 1996, p. 110), recebeu o selo “rated R” nos Estados Unidos por causa da violência, quantidade de sangue, nudez e por seu conteúdo adulto. A sequência de *Carmilla: a vampira de Karnstein* é também o filme no qual as mulheres da narrativa apresentam menos profundidade. A vampira parece atacar as colegas da escola praticamente só para fazer massagens, em cenas mais cômicas do que de horror. Mircalla perde completamente a referência da obra de Le Fanu em *Luxúria de vampiros*, sendo construída de maneira bem distante da Carmilla original, que atacava somente meninas. No segundo filme da trilogia, além de ela seduzir os homens da narrativa, a insinuação de

---

7 No original: “one of the worse films ever made”.

sua homossexualidade é construída através do que é compreendido como homossexual pelo olhar masculino, algo bem distante da realidade.

O filme *As filhas de Drácula*, por sua vez, traz as gêmeas britânicas e *playmates* do mês de outubro de 1970 da revista *Playboy*, Madeleine e Mary Collinson, como as protagonistas do filme. Na narrativa, duas órfãs, Frieda e Maria Geldhorn, se mudam de Veneza para Karnstein a fim de viver com a família de seu tio, Gustav Weill (Peter Cushing), um puritano fanático que passa boa parte do filme perseguindo moças bonitas e as acusando de bruxaria junto com sua irmandade. No último filme da trilogia, a vampira lésbica da literatura fica apenas na ancestralidade de um dos personagens, o conde Karnstein (Damien Thomas), um entusiasta de magia negra que, em um dos seus rituais, invoca sua antepassada, Carmilla, que o transforma em um vampiro — após ter relações sexuais com ele e desaparecer da narrativa, evidentemente. A preferência da vampira por moças mal é lembrada aqui. A narrativa foca a tentativa de escapar da rigidez do tio puritano de uma das gêmeas, Frieda, que se fascina pelo conde, é transformada em uma vampira e perseguida pelos fanáticos religiosos do vilarejo.

Embora as mulheres da Hammer tenham ganhado um protagonismo como era pouco visto em outros estúdios da época, como aponta McKay,<sup>8</sup> sua sexualidade ainda é retratada como monstruosa e classificada como algo “não natural” — aspecto que já estava presente na caracterização da sexualidade e do erotismo da Carmilla de Le Fanu do século XIX. Como Bram Dijkstra observa, em *Idols of Perversity* — um estudo seminal sobre o ataque que as mulheres sofreram em praticamente todas as instâncias culturais, desde a artística e literária até a científica e filosófica —, “Carmilla é o eterno animal na mulher, lutando desesperadamente contra as forças da civilização para entrar novamente no corpo do qual ela foi expulsa no decorrer da história” (Dijkstra, 1988, p. 342). Assim como no clássico da RKO, *Sangue de pantera* (*Cat People*, 1942), dirigido por Jacques Tourneur — no qual a personagem de Simone Simon tem medo de

---

8 No original: “Hammer women started to take centre stage in a way that they did at no other studio” (McKay, 2008, p. 179).

9 No original: “Carmilla is the eternal animal in woman, desperately struggling with the forces of civilization to reenter the body from which it has, in the course of history, been expelled”.

se transformar em um enorme felino preto caso mantenha relações sexuais —, Carmilla, tanto na novela, quanto nas adaptações da Hammer, também é animalizada cada vez que expressa sua sexualidade. A forma felina da personagem é vista pelas vítimas sempre perto do momento de ela morder seus seios — local simbólico para ser o escolhido para a mordida. Como Dijkstra complementa, “ela [Carmilla] é a natureza erótica primitiva de Laura em carne e osso”<sup>10</sup> (Dijkstra, 1988, p. 341), e, no primeiro filme da série, essa característica é, de certa forma, mantida.

Contudo, se a releitura da vampira lésbica na década de 1970 não traz nenhum aspecto subversivo, ela ainda consegue destruir o que havia de transgressor na obra vitoriana. Enquanto, na novela, fica implícita uma ancestralidade predatória na natureza da vampira, nas adaptações cinematográficas da Hammer, a personagem central parece ser apenas a criação de algum vampiro que seria seu mestre — e provavelmente do sexo masculino. Na novela de Le Fanu, Carmilla era entregue em uma carruagem por uma mulher macabra “negra, de aspecto assustador, portando uma espécie de turbante colorido, observando o tempo todo da janela da carruagem, sacudindo a cabeça e rindo e zombando da situação, com um olhar brilhante e arregalado, os dentes cerrados” (Le Fanu, 2010, p. 57). A figura negra surge como uma espécie de personificação da animalidade e da ancestralidade da mulher. Nos filmes da Hammer, por sua vez, esse papel é sempre de um homem. Em *Carmilla: a vampira de Karnstein*, a condessa de Karnstein deixa sua filha aos cuidados do pai de Laura, mas somente quando um homem vestido de preto surge na narrativa e a chama. Em *Luxúria de vampiros*, Carmilla é ressuscitada em um ritual por um homem e, em *As filhas de Drácula*, por um de seus descendentes, o conde Karnstein.

Embora a obra de Le Fanu lidasse com os medos e pânicos vitorianos, incorporando-os na monstruosidade da protagonista, a novela trazia especificidades interessantes do ponto de vista das personagens mulheres, como a construção de uma identidade sexual da vampira e a consolidação de um universo feminino impenetrável pelos homens da narrativa. Sem a figura de mestres — tão comuns em histórias de vampiros —, a Carmilla,

---

10 No original: “she [Carmilla] is Laura’s erotic primal nature made flesh”.

de Le Fanu, desfruta de independência e liberdade, pois não parece ser controlada por nenhum outro personagem, ou por nenhum homem, pelo menos. Suas origens parecem mais obscuras e remotas e, “até onde Laura nota, ela dorme, vagueia e se apaixona por conta própria”<sup>11</sup> (Auerbach, 1997, p. 39). A fome de Carmilla parece ser apenas sua, “não a projeção de algum criador megalomaniaco”<sup>12</sup> (Auerbach, 1997, p. 40). Na trilogia da Hammer, por sua vez, o controle masculino é explícito. Da narrativa em *voice-over* presente no primeiro filme, no qual o barão Von Hartog narra a noite na qual ele vinga a morte de sua irmã, até o personagem de Lestrangle, que explica o que está acontecendo — embora ele mesmo não saiba — para todas as mulheres do filme, em *Luxúria de vampiros*, e o controle que o conde Karnstein tem sobre todos os outros personagens da narrativa, em *As filhas de Drácula*, são os homens que controlam as cenas.

Na novela de Le Fanu, por sua vez, a narração é de autoria de Laura que, embora não tenha autonomia para decidir o futuro da vampira, deixa evidente a autonomia que teve na sua relação com ela. Na novela, o moralismo chega apenas no final, com a destruição da vampira lésbica pelos homens da comunidade, que precisam proteger a família e os bons costumes. Incrivelmente, quase cem anos depois da publicação da obra de Le Fanu, o filme parece trazer um conservadorismo ainda maior que o da Era Vitoriana. Retirando o poder das personagens mulheres, além de construir uma história na qual existe uma figura masculina que parece ser o mestre de Carmilla, no primeiro filme, a vampira lésbica ainda é transformada em uma personagem que apenas realiza o fetiche masculino de como seria ou agiria uma mulher lésbica.

Tanto em *Carmilla: a vampira de Karnstein* quanto em *Luxúria de vampiros*, a figura de um homem misterioso aparece constantemente quando Carmilla age, sugerindo que ele controla suas ações de alguma forma. Primeiramente, ele surge na cena do baile, no qual a mãe de Carmilla a deixa aos cuidados do general Spieldorf, e, a seguir, frequentemente após algum ataque da vampira, é exposto um *close* de seu rosto em poucos

---

11 No original: “as far as Laura perceives, she sleeps, prowls, and falls in love on her own authority”.

12 No original: “not the projection of some megalomaniacal creator”.

segundos, no qual o vemos rir maleficamente, como se seu plano estivesse sendo cumprido, aspecto que coloca a vampira como uma peça controlada por forças e à disposição do que os mestres — homens — decidirem nas narrativas cinematográficas.

Figura 1: Homem de preto misterioso (John Forbes-Robertson) que age como mestre de Carmilla no primeiro filme, seguido por um conde (Mike Raven) que traz a vampira (Yutte Stensgaard) — seminua — de volta à vida, em *Luxúria de vampiros*. Por fim, imagem do conde Karnstein (Damien Thomas) sacrificando uma camponesa para ressuscitar sua antepassada Carmilla (Katya Wyeth).



Fonte: *Carmilla: a vampira de Karnstein* (1970)/ *Luxúria de vampiros* (1971)/ *As filhas de Drácula* (1971)

Com a necessidade de agradar ao público masculino, a vampira do século XX do cinema perde sua identidade sexual e o tom de amizade romântica presentes na obra de Le Fanu e começa a ser representada através de um voyeurismo masculino que anula qualquer relação entre mulheres que poderia existir ali. Onde antes as personagens femininas ganhavam vida longe do olhar masculino, no cinema de horror, elas só parecem existir enquanto são observadas pelos homens. Isso não é um detalhe exclusivo das obras da Hammer, mas de outras adaptações e filmes também inspirados na novela, como *O vampiro* (*Vampyr*, 1932), de Carl Theodor Dreyer, e *Rosas de sangue* (*Et Mourir de Plaisir*, 1960), de Roger Vadim. Nina Auerbach observa que uma grande parte das adaptações de *Carmilla* “estrutura as histórias das mulheres ao redor das respostas de um telespectador masculino, explícito ou implícito”<sup>13</sup> (Auerbach, 1997, p. 53). A trilogia da Hammer já deixa evidente essa posição até mesmo nos cartazes dos

13 No original: “most structure the women’s story around the responses of a male watcher, explicit or implied”.

filmes, que vão chamar atenção do público masculino com dizeres como “ninfas sangrentas”, “diabos no corpo de mulheres”, “macabro! sangrento! medonho!”, “qual é a virgem? qual é a vampira?” e, para confirmar que a vampira não é lésbica, “aquela cujos abraços são beijos da morte para homens ou mulheres!”. Tudo junto com as cores vibrantes da marca e com imagens das atrizes principais com sangue escorrendo pelos cantos da boca, camisolas com decotes acentuados e indícios de nudez.

Figura 2: Cartazes dos filmes da *Trilogia Karnstein*. O primeiro, *Carmilla: a vampira de Karnstein*, com os dizeres “Bloody-Nymphs!”; a sequência, *Luxúria de vampiros*, com o subtítulo “Devils in Female Bodies” e “...whose embrace is the kiss of death for man or woman!”; e, finalmente, o último filme da trilogia, *As filhas de Drácula*, onde se lê “Which is the Virgin? Which is the Vampire?”.



Fonte: <https://www.imdb.com/list/ls020634701/>

A demonização não de qualquer mulher, mas da que é fisicamente atraente segundo os padrões da época, como presente na arte dos cartazes, dialoga diretamente com um inconsciente patriarcal: os filmes e a arte de divulgação são feitos através de um olhar masculino e dirigido para homens — ou para quem quer que se identifique com tal olhar (algo que deve ser frisado, uma vez que defendo que o inconsciente patriarcal pode ser construído tanto por homens quanto por mulheres, bem como pode ser

desconstruído por ambos também).<sup>14</sup> Por conta disso, as personagens da trilogia da Hammer, embora recebam o protagonismo, não conseguem sair de um binarismo que precisa apresentá-las como monstros ou como virgens. Resultado, em grande medida, de serem produtos de homens que se encontram em um espaço privilegiado que não incentiva o pensamento crítico sobre as representações e sobre como elas afetam outros grupos. Bram Dijkstra aponta para a problemática que abrange essa oposição dualística que recai sobre as mulheres desde os primórdios. Segundo o pesquisador:

A virgem e a puta, a santa e a vampira — duas designações para uma única oposição dualística: aquela de uma mulher como eterna propriedade privada e complacente exclusiva de um homem por um lado, e de outro lado, de sua transformação em um predador poliândrico indiscriminadamente desejando a essência seminal masculina quando ela nega aos homens poder sobre seus direitos<sup>15</sup> (Dijkstra, 1988, p. 334).

O relacionamento lésbico como surge na trilogia da Hammer, tratado como um fetiche, reflete um imaginário patriarcal que defende que os corpos das mulheres não são realmente delas, mas sim objetos sob o controle do olhar masculino. Quando fora do controle masculino, por sua vez, como Dijkstra nota, as mulheres assustam e só podem ser classificadas como demoníacas: aquelas que ameaçam o sexo oposto. Em uma década na qual a segunda onda feminista pulsava com toda força na Inglaterra, o incômodo gerado por tais lutas fica evidente em cartazes e filmes de horror como os da Hammer. Com as discussões que estavam ocorrendo sobre direitos iguais no casamento e no ambiente de trabalho, assim como

---

14 Normalmente fala-se no público masculino, pois são, na grande maioria, eles — homens brancos e heterossexuais — que irão reproduzir tal discurso, mas isso não significa que mulheres também não irão, ou que não irão se identificar com o *male gaze*, uma vez que existem outros aspectos, além do gênero, que influenciam o espectador. Para entender mais sobre o assunto, recomendo a leitura do artigo “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, de 1992, de Bell Hooks.

15 No original:

The virgin and the whore, the saint and the vampire — two designations for a single dualistic opposition: that of a woman as a man’s exclusive and forever pliable private property, on the one hand, and her transformation, upon the denial of man’s ownership rights to her, into a polyandrous predator indiscriminately lusting after man’s seminal essence, on the other.

a respeito de sexo, sexualidade e violência contra mulheres, juntamente com a introdução da pílula anticoncepcional em 1961, a ressuscitação das mulheres monstruosas da Era Vitoriana não é uma completa surpresa. A perpetuação de uma imagem estereotipada da mulher que ousa ser sexual como uma *vamp*, também não.

A análise das mulheres monstruosas sob o viés psicanalítico foi inesgotavelmente explorada no final do século XX pela crítica de cinema feminista, que observou essa necessidade de mostrar as mulheres monstruosas como castradoras. Embora Cinthya A. Freeland tenha apontado algumas fragilidades das teorias feministas psicanalíticas que vinham sendo difundidas para analisar o cinema de horror, ao defender que as teorias psicomodinâmicas enfraquecem as leituras fílmicas por serem muito redutivas e por ignorarem os avanços das teorias *queer* (2012, p. 747), existem várias contribuições que merecem ser destacadas. Barbara Creed, em seu estudo *The Monstrous-Feminine*, ainda que às vezes deixe de lado alusões históricas feitas nos filmes para dar ênfase na monstruosidade, também aponta questões importantes sobre o monstro feminino que não podem ser ignoradas, como o fato de a demonização da mulher ser pautada em termos de sua sexualidade. Questão que fazia parte das pautas dos movimentos feministas que ganhavam força na Inglaterra, onde, desde 1967, o aborto havia sido legalizado, sob algumas condições, com a assinatura do *Abortion Act*. Segundo Creed:

[...] os motivos pelos quais o monstro feminino aterroriza sua plateia são um pouco diferentes dos motivos pelos quais o monstro masculino aterroriza a plateia dele. É necessário um novo termo para especificar essas diferenças. Como com todos os estereótipos do feminino, de virgem a puta, a mulher é definida em termos de sua sexualidade<sup>16</sup> (Creed, 1993, p. 3).

---

16 No original:

[...] the reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience. A new term is needed to specify these differences. As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality.

E as mulheres da trilogia são aniquiladas por causa disso. Sendo a década de 1970 considerada pelos historiadores e fundadoras do Movimento Liberal das Mulheres Britânicas (BWLM) como o ponto de partida do movimento (Binard, 2017, p. 1), é importante destacar que essas mulheres foram influenciadas por um contexto de lutas políticas que emergiram ainda na década de 1960 na Inglaterra, em partes da Europa e nos Estados Unidos, como as revoluções estudantil e sexual, as campanhas para desarmamento nuclear, os movimentos por direitos civis e dos *gays* e os dos *hippies*. Além da influência da publicação do *best-seller* de Betty Friedan em 1963, *A mística feminina*. No entanto, como Florence Binard nota, enquanto o movimento feminista estadunidense:

[...] foi muito influenciado pelos movimentos de direitos civis e liderados por liberais brancas de classe média, de um lado, e radicais que lutavam pela liberdade sexual, de outro, o BWLM surgiu da Nova Esquerda britânica, dos grupos socialistas e marxistas nos quais as questões das mulheres com frequência haviam sido desconsideradas com a desculpa de serem questões pessoais<sup>17</sup> (Binard, 2017, p. 2).

Era uma década na qual as mulheres que integravam esses grupos se tornavam cada vez mais conscientes de que suas posições de subordinação aos homens não eram determinadas pela sua natureza, mas por causa do condicionamento que sofriam por consequência das estruturas sociais desiguais. Foi a época do *Equal Pay Act*, de 1970, e também do *Sex Discrimination Act*, de 1975. Com tal contexto, é interessante pensar em como a Hammer lidava com a imagem das mulheres e seus impulsos sexuais, ainda mais tendo em vista que, logo depois, na década de 1980, com o conservadorismo de Margaret Thatcher na Inglaterra e com o de Ronald Reagan nos Estados Unidos, haveria uma reação violenta contra os movimentos feministas e os avanços alcançados — como Susan Faludi vai discutir em sua obra de 1991, *Backlash: o contra-ataque na guerra não*

---

17 No original:

Whereas the American movement was heavily influenced by the civil rights movement and led by white liberal middle-class women on the one hand and by radicals who placed the emphasis on sexual liberation on the other, the BWLM emerged, to a large extent, from the British New Left, from Socialist and Marxist groups in which women's issues had often been dismissed as personal ones.

*declarada contra as mulheres*. Na trilogia da vampira de Karnstein, segundo Agnieszka Lowczanin:

O erotismo feminino é visto através de um espelho homofóbico, patriarcal e Vitoriano. As mulheres beijam, transam e fumam nesse filme, mas ao final, a normalidade — compreendida como um retorno à ordem patriarcal — é reestabelecida; os homens salvam o mundo eliminando os poderes obscuros de uma figura vampírica desestabilizante. A sexualidade independente, não ortodoxa, é encurralada e confinada ao túmulo; um grupo de homens, guardiões da respeitabilidade, performam seu ritual de cravar uma estaca no coração da vampira e, então, cortam sua cabeça<sup>18</sup> (Lowczanin, 2012, p. 159).

Utilizando-se de pautas como a de libertação sexual, mas indo contra as discussões feministas sobre o assunto, as produções de horror da Hammer, por si só, já indicam o *backlash* que viria logo a seguir, confinando temas como vampirismo e lesbianismo a uma fantasia segura e higienizada que será aniquilada até o final da narrativa. Enquanto, na novela de Le Fanu, as vampiras ofereciam uma intimidade — que, embora não ameaçassem sancionar a distância das relações de classe, uma vez que Carmilla tinha preferência por meninas nobres, destruía a autoridade dos pais e homens da narrativa —, no horror da Hammer, elas são superficiais. Sem a autonomia feminina da obra vitoriana, as vampiras da *Trilogia Karnstein* voltam a ser criações de vampiros homens, que utilizam as mulheres apenas para colocarem para fora suas naturezas e impulsos primitivos, como ocorria na maior parte das narrativas sobre o tema. Na literatura do século XIX, vampiras também eram, muitas vezes, utilizadas como metáfora para comportamentos impróprios femininos, já que simbolizavam independência, sexualidade ativa e rejeição à maternidade, algo que foi interpretado por estudiosos como a representação da *new woman*. Tornar-se uma

---

18 No original:

Female eroticism is viewed through a homophobic, patriarchal, Victorian looking-glass. Women kiss, make love and fume in this film. But in the end normality, understood as a return to patriarchal order, is restored; men save the world by eliminating the dark powers of a destabilising vampiric, feminine underground. Independent, unorthodox sexuality is curbed and confined to the grave; a pack of men, guardians of respectability, perform their ritual of driving a stake through the heart of the vampire, then remove her head.

vampira é escapar da rota do patriarcado,<sup>19</sup> como observa Per Faxnel. E as vampiras, tanto na novela, quanto nas adaptações da Hammer, são retratadas como profanas e demoníacas, por vezes, até com paralelos a ideias tradicionais de bruxaria, como no terceiro filme da trilogia, *As filhas de Drácula*. Per Faxnel lê *Carmilla*, de Le Fanu, como parte dessa tradição que lida com satanismo e bruxaria, na qual o diabo age como destruidor dos ideais patriarcais e dos papéis femininos. Apoiando-se na ideia de Barbara Creed de que a combinação de lésbica e vampira que a novela traz é “uma combinação feliz, uma vez que ambas as figuras são representadas na cultura popular como mulheres sexualmente agressivas”<sup>20</sup> (Faxnel, 2012, p. 57, tradução nossa), ele defende que não é exatamente do patriarcado que a *Carmilla* do século XIX é adversária, mas do patriarcado cristão.

Os filmes da Hammer, ao repetirem as fórmulas vitorianas, com padres e homens supostamente respeitáveis da região decapitando as vampiras — e no último filme, queimando qualquer mulher sexualmente ativa —, sem dúvida, reproduzem os discursos do patriarcado cristão. No entanto, a forma como a sexualidade de *Carmilla* é tratada nas obras do final do século XX ultrapassa a questão da religião. É o inconsciente patriarcal, como um todo, em guerra contra as mulheres. Como Ann Kaplan observa, “as mulheres são sexualizadas em cena, literalmente, não importando o que elas estejam fazendo ou o tipo de enredo do qual elas façam parte”<sup>21</sup> (Kaplan, 2005, p. 30). Na *Trilogia Karnstein* não existe espaço para as mulheres não serem erotizadas, independentemente do lado que elas ocupam. De virgens a vampiras, todas surgem com grandes decotes e espartilhos, ou apresentam as características físicas atribuídas pela mídia da época a mulheres atraentes.

Quando pensamos na figura de vampiras, a sexualidade fica mais evidente ainda. Em *Carmilla: a vampira de Karnstein*, a protagonista seduz

---

19 No original: Cf.: “Becoming a vampire is described as an escape route from the confines of patriarchal society” (Faxnel, 2012, p. 55).

20 No original: “The combination of vampire and lesbian is, according to Creed, ‘a happy one, since both figures are represented in popular culture as sexually aggressive women’” (*Ibidem*, p. 57).

21 “[...] screen images of women are sexualized no matter what the women are doing literally, or what kind of plot may be involved”.

praticamente todos os personagens: de Laura Spieldorf e Emma Morton, passando pela madame Pedorrot até um empregado do Sr. Morton, Carmilla não tem preferência de gênero, ela apenas seduz para conseguir o que quer. A diferença em suas relações heterossexuais e homossexuais fica marcada no que o filme resolve mostrar: com as mulheres, são apenas insinuações, risadas, nudez e tudo que define o fetiche masculino de lésbicas; com homens, são cenas de sexo. A sequência, *Luxúria de vampiros*, evidencia mais ainda as relações da vampira — agora chamada de Mircalla — com homens. As mulheres, de fato, surgem apenas como relações de amizades ingênuas e fetichizadas, enquanto é com o escritor e professor Lestrage que a vampira tem um envolvimento sexual. Algo que muito tem a ver com o que Laura Mulvey comenta sobre o fato de a erotização das mulheres na tela ter origem na forma como o cinema é estruturado ao redor de três olhares — ou *gaze* — masculinos: o da câmera, que é inerentemente voyeurístico e, normalmente, masculino; o dos homens da narrativa, que é estruturado para mostrar as mulheres como objetos; e o do espectador, que imita os dois primeiros olhares:

De acordo com Laura Mulvey, essa erotização das mulheres na tela surge através da forma como o cinema é estruturado em torno de três olhares explicitamente masculinos: há o olhar da câmera na situação em que os eventos estão sendo filmados (chamado de evento profilmico); enquanto tecnicamente neutro, esse olhar, como vimos, é inerentemente voyeurista e geralmente “masculino” no sentido de um homem fazendo as filmagens; há o olhar masculino dentro da narrativa, que está estruturada de modo a fazer da mulher um objeto a ser contemplado; e, finalmente, há o olhar do espectador masculino que imita (ou está necessariamente na mesma posição que) os dois primeiros olhares (Kaplan, 2005, p. 30).<sup>22</sup>

---

22 No original:

According to Laura Mulvey, this eroticization of women on the screen comes about through the way the cinema is structured around three explicitly male looks or gazes: there is the look of the câmera in the situation where events are being filmed (called the profilmic event) — while technically neutral, this look, as we have seen, is inherently voyeuristic and usually “male” in the sense of a man doing the filming; there is the look of men within the narrative, which is structured so as to make woman objects of their gaze; and finally there is the look of the male spectator that imitates (or is necessarily in the same position as) the first two looks (Kaplan, 2005, p. 30).

Enfatizo o fato de esse olhar masculino ser baseado na construção social de um inconsciente patriarcal que faz com que, independentemente do gênero, ele seja influenciado a compactuar com a objetificação das mulheres. Assim, a escolha de selecionar uma mulher que, na literatura, era lésbica para ser o monstro — ainda mais como uma figura que implica sexualidade desde seus primórdios, uma vez que vampiros costumam evocar ideias de penetração dos dentes afiados na carne da vítima, fluidos e sangue —, juntamente com a propaganda de divulgação dos filmes, que traz palavras como “sangue”, “carne”, “macabro”, “ninfas”, “virgem” e “diabo”, reforça a demonização da mulher sexualmente livre e o aniquilamento de sua identidade lésbica. O feminismo, que marcou a década de 1960 e ainda reclamava direitos na década de 1970, assustava a sociedade britânica com suas exclamações de igualdade e de liberdade sexual, e nada mais óbvio que retratar esse medo demonizando as mulheres homossexuais em filmes que recorrem à Era Vitoriana e a seus valores. Como observado no livro de Auerbach, “o que sobreviveu de *Carmilla* da literatura Vitoriana e chegou no cinema do século XX é a expressão muda de lésbicas não mais retratadas com simpatia, mas retrabalhadas em uma fantasia pornográfica masculina”<sup>23</sup> (Auerbach, 1997, p. 53).

A tentativa de recuperar os valores vitorianos fica evidente no último filme da trilogia em uma fala de Peter Cushing, na qual seu personagem exclama: “A aristocracia desse país está decadente!”, enquanto condena os outros personagens por serem devotos à luxúria, dizendo que é por esse motivo que o diabo aparece na comunidade deles. Embora *As filhas de Drácula* seja o único filme que apresente um contraponto, com o personagem Anton (David Warbeck) questionando os valores puritanos dos homens religiosos que perseguem mulheres acusando-as de bruxaria, ele ainda reforça a crítica à liberdade sexual conquistada pelas feministas daquele tempo ao dividir as protagonistas gêmeas em “a virgem” e “a vampira”. E ainda mais, ao nomear a virgem de Maria, em referência a virgem Maria,

---

23 No original: “[...] what has survived of *carmilla* from victorian literature and worked its way into 20th century cinema is its muted expressions Of lesbians no longer sympathetically portrayed but now reworked into a male pornographic fantasy”.

e a vampira de Frieda, um nome estrangeiro, pois obviamente o perigo e o monstro não podem ser ingleses.

Desta forma, em uma trilogia feita por homens e voltada para o espectador que compactua com o discurso patriarcal, a novela de Le Fanu do século XIX é retomada e esvaziada de sua transgressão, reproduzindo, cem anos depois, um discurso mais moralista que o da Era Vitoriana. As mulheres sexualmente ativas e independentes são demonizadas e delas são retiradas as autonomias de não terem mestres e de construir relações entre si. Assim, a *Trilogia Karnstein*, da Hammer, explora os fetiches masculinos da figura lésbica em uma vampira que, na verdade, nem é lésbica nos filmes, pois não existe nenhuma tentativa de construção de identidade sexual. Utilizando-se de pautas feministas da década de 1970 na Inglaterra, mas indo contra as discussões de tais grupos — e já anunciando o *backlash* às pautas das mulheres que vira na década de 1980 —, a trilogia perpetua um discurso misógino que, embora coloque as mulheres em posição central na narrativa, acaba não sendo em nada empoderador para elas. Com a animalização das vampiras e com os personagens masculinos — brancos e religiosos — da narrativa descontando suas raivas e frustrações em cenas repletas de tochas, estacas e espadas que violentamente penetram e deceparam as lésbicas demoníacas que ousam perturbar a ordem e os valores ingleses, a Hammer parece fazer questão de convencer as mulheres de que o horror não é para elas, a menos que elas aceitem as regras dos homens.

## Referências

A CONDESSA Drácula. Peter Sasdy (Dir.). Inglaterra: Hammer Films 1971. 1 filme (93 min), mono, color., 35mm. Título original: *Countness Dracula*.

AS FILHAS de Drácula. John Hough (Dir.). Inglaterra: Hammer Films, 1971. 1 filme (87 min), mono, color., 35mm. Título original: *Twins of Evil*.

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

BINARD, Florence. The British Women's Liberation Movement in the 1970s: Redefining the Personal and the Political. *French Journal of British Studies*. Online,

XXII – Hors série, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rfcb/1688>. Acesso em: 2 set. 2019.

CARMILLA, A Vampira de Karnstein. Roy Ward Baker (Dir.). Inglaterra: Hammer Films, 1970. 1 filme (87 min), mono, color., 35mm. Título original: *The Vampire Lovers*.

CREED, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. USA: Routledge, 1993.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

E DEUS criou a mulher. Roger Vadim (Dir.). França-Itália: Cocinor, 1956. 1 filme (95 min), mono, color., 35mm. Título original: *Et Dieu... créa la femme*.

FAXNELD, Per. Feminist Vampires and the Romantic Satanistic Tradition of Counter-Readings. In: RUTHVEN, Andrea; MÁDIO, Gabriela. *Woman as Angel, Woman as Evil: Interrogating Boundaries*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2012.

FRANKENSTEIN criou a mulher. Terence Fischer (Dir.). Inglaterra: Hammer Films, 1967. 1 filme (86 min), mono, color., 35mm. Título original: *Frankenstein Created Woman*.

FREELAND, Cynthia. Feminist Frameworks for Horror Films. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. USA: University of Wisconsin Press, 2012.

KAPLAN, Ann. Is the Gaze Male?. In: KAPLAN, Ann. *Women & Film: Both Sides of the Camera*. Great Britain: Routledge, 2005.

LE FANU, Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra, 2010.

LOWCZANIN, Agnieszka. Cinematic Carmillas: projecting subversion. In: CIESLAK, Magdalena; RASMUS, Agnieszka. *Against and Beyond: Subversion and Transgression in Mass Media, Popular Culture and Performance*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

LUXÚRIA de Vampiros. Jimmy Sangster (Dir.). Inglaterra: Hammer Films, 1971. 1 filme (95 min), mono, color., 35mm. Título original: *Lust for a Vampire*.

MAXFORD, Howard. *Hammer, House of Horror: Behind the screams*. New York: The Overlook Press, 1996.

MCKAY, Sinclair. *A Thing of Unspeakable Horror: The History of Hammer Films*. UK: Aurum Press, 2008.

MULVEY, Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema. In: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. England: Palgrave Macmillan, 2009.

O VAMPIRO. Carl Theodor Dreyer (Dir.). Alemanha-França: Vereinigte Star-Film GmbH, 1932. 1 filme (83 min), mono, preto e branco, 35mm. Título original: *Vampyr*.

QUANDO os Dinossauros Dominavam a Terra. Val Guest (Dir.). Inglaterra: Hammer Films, 1970. 1 filme (100 min), mono, color., 35mm. Título original: *When Dinosaurs Ruled Earth*.

ROSAS de Sangue. Roger Vadim (Dir.). França-Itália: Cinecittà Studios, 1960. 1 filme (1h 14min), mono, preto e branco, 35mm. Título original: *Et mourrir de plaisir*.

SANGUE de Pantera. Jacques Tourneau (Dir.). Estados Unidos: RKO, 1942. 1 filme (73 min), mono, preto e branco, 35mm. Título original: *Cat People*.

SANGUE No Sarcófago da Múmia. Seth Holt e Michael Carreras (Dir.). Inglaterra: Hammer Films, 1971. 1 filme (94 min), mono, color., 35mm. Título original: *Blood from the Mummy's Tomb*.

SWIRES, Steve. The Fall of the House of Hammer. In: *Fangoria* #100. New York: Starlog Communications International, 1992. Mensal, exceto março e dezembro.

## 21. Victorian touches in the wizarding world: elements from Charles Dickens' *Great Expectations* in J. K. Rowling's *Harry Potter* series

Fabian Quevedo da Rocha<sup>1</sup>

When the second installment of J. K. Rowling's seven-volume series, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, was published in 1998, it became possible to pin down in which period the narrative takes place. Based on Sir Nicholas de Mimsy-Porpington's deathday cake, which appears in the chapter "The Deathday Party" of the aforementioned work, one can argue that, at the time Harry Potter starts his studies at Hogwarts, it is already 1991. Since the icing in Nicholas's cake informs the reader that the character died on the 31<sup>st</sup> of October, 1492 and the character himself informs Harry that his deathday party celebrates his 500th death anniversary, pinpointing the exact time the story takes place becomes a matter of simple calculations: *The Chamber of Secrets* is set five hundred years after 1492, which leads us to the year of 1992; in *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (the first book in the *Harry Potter* series), readers learn that Harry had just turned 11 years old when his first school year at Hogwarts started, which points one to the conclusion that the protagonist was born in 1980. Considering that each of the seven novels represents, mainly, one year in Harry's school life, the character's studies begin in 1991 and end in 1997; therefore, the narrative takes place, mostly, at the end of the 20th century. However, the wizarding world into which Harry is led is hardly representative of the period the story is set.

If one takes Farah Mendlesohn's (2008) assumptions concerning the rhetorics of fantasy fiction into consideration, it is possible to argue that Rowling's *Harry Potter* series is what Mendlesohn calls a Portal Quest

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos de Literatura pelo PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

fantasy. For Mendlesohn, fantasy works may be grouped into categories according to the way the fantastic enters the narrated text. In the case of *Harry Potter*, the fantastic enters the narrative through the crossing of portals which the protagonist encounters throughout the story. The portals in this kind of texts are often used by writers as a means to separate the world of the protagonists of their stories, which is frequently the “real world” (e.g.: the reader’s world), from the secondary world, a fictional universe with rules and specificities of its own and in which fantastic events are frequently seen as normal. In this sense, the world which lies beyond a portal in Portal Quest fantasies normally operates differently from the world the protagonist lives in, which means it has its own traditions, principles, and sets of beliefs. In this chapter, we discuss Rowling’s fictional world and argue that as it is possible to determine in which time it is set, it is also, in a similar way, possible to find evidence in the work that allows one to identify the period(s) of time that served as Rowling’s inspiration for the creation of her fantasy world. It is clear to us that an attempt to pinpoint which sources inspired an author while writing their works is risky since such sources are often so diverse that it is nearly impossible to conduct research of this kind without leaving something unnoticed. Therefore, our idea for this chapter is not to make an extensive study of all possible roots that aided Rowling in giving birth to the *Harry Potter* series, but rather to discuss the influence of a very specific time of England’s history which seems to us to permeate the wizarding world of *Harry Potter*: the Victorian Era. To do so, we contrast the motifs that are often present in the literature of that time and place with elements present in Rowling’s works.

The motifs we discuss in this chapter come mostly from Charles Dickens’s novel *Great Expectations*. We decided to pick this specific Victorian novelist as a reference, on one hand, due to claims of literary critics, such as Paul Davies, who state that Dickens was “[t]he most important writer of his time, [...] often seen as the quintessential Victorian. “Dickens’s England” has almost become synonymous with Victorian England” (Davies, 2007, p. ix). On the other hand, writers such as James Thomas W. (2009) and John Granger (2009) have stated that Dickens’s works had a clear impact on Rowling’s writing. In addition to that, as Eccleshare states,

As befits the historical feel of Hogwarts, Diagon Alley has a Dickensian quaintness both in its physical description and particularly in having shops that are run by respectable but obsequious tradespeople. The Hogwarts pupils are the selected young from within a hierarchical and class-ridden society and, as such, they are there to be served. [...] Diagon Alley draws on a variety of literary sources, while Hogwarts itself, from its name onwards, is clearly in the tradition of the great British Victorian public schools, both real and fictional. The combination of towers and turrets, the leaded windows, the cliff-top setting are all familiar physical characteristics of such schools. Emblematically, too, it adheres closely to the popular school traditions with the school being identified by a heraldic crest displayed on a shield accompanied by a Latin motto, *Draco Dormiens Nunquam Titillandus*. (Eccleshare, 2002, p. 52).

Concerning our choice for this specific Dickensian novel, it is, on one hand, connected to the fact that it is, as Davies believes, “[...] the most admired and most discussed of Dickens’s works” (Davies, 2007, p. 127). It also presents the two main elements we discuss in this chapter: the struggles of an orphaned child and the way society is divided, as well as its implications. On the other hand, it is also a matter of taste, for a great number of Dickens’s novels — such as *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Bleak House*, and *A Tale of Two Cities* — deal with these matters. Much for this reason, we chose Dickens’s work as a parameter for our analysis. In addition to that, according to Borja Guerrero Esquinas, “the Magical England that Rowling created mirrors Dickens’ England and it suffers from the same social struggles” (Esquinas, 2018, p. 5). Such depictions are clear in the way Rowling portrays her orphaned hero’s conflicts in a world where he often feels, as John Kornfeld and Laurie Prothro (2009) believe, alone and also in the way the writer portrays the role social standards play in her narrative. We will start by talking about Rowling’s orphaned hero, Harry Potter.

Like Pip, in Dickens’s *Great Expectations*, Rowling’s protagonist is also an orphan. The first chapter from *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, which is called “The Boy who Lived”, introduces readers to the misfortunes of young Harry, whose parents were murdered and who was left at the doorstep of his uncle and aunt, who are “the only family he has left now” (Rowling, 2013, p. 13), as professor Dumbledore tells a horrified professor McGonagall. McGonagall’s reaction soon becomes understandable

as readers learn more about Harry's relatives, the Dursleys, and how they treat the protagonist. The house in which Harry lives, as stated in chapter two ("The Vanishing Glass"), holds no sign that a boy other than his cousin, Dudley, lives there. In fact, Harry is often regarded by his relatives not as a member of the family, but rather as a servant:

"Up! Get up! Now!" Harry woke with a start. His aunt rapped on the door again. "Up!" she screeched. Harry heard her walking toward the kitchen and then the sound of the frying pan being put on the stove. [...] His aunt was back outside the door. "Are you up yet?" she demanded. "Nearly," said Harry. "Well, get a move on, I want you to look after the bacon. And don't you dare let it burn, I want everything perfect on Duddy's birthday." Harry groaned. "What did you say?" his aunt snapped through the door. "Nothing, nothing..." (Rowling, 2013, p. 19).

In addition to that, Harry often suffers physical mistreatments, which range from being hit by his cousin and being starved, to being forced to sleep in a dusty and tiny dark cupboard. It is possible to compare the first things learned about Harry to the information we have about Pip in the first chapters of *Great Expectations*: Dickens's novel opens with young Pip gazing at the graves of his parents whom he never met; later on, in the second chapter of the work, it is learned that the protagonist was raised by his sister, Mrs. Joe Gargery, a strict and cold woman who treats Pip in a manner not very different from the way the Dursleys treat Harry:

My sister, Mrs. Joe, throwing the door wide open, and finding an obstruction behind it, immediately divined the cause, and applied Tickler<sup>2</sup> to its further investigation. She concluded by throwing me — I often served as a connubial missile — at Joe, who, glad to get hold of me on any terms, passed me on into the chimney and quietly fenced me up there with his great leg. 'Where have you been, you young monkey?' said Mrs. Joe, stamping her foot. 'Tell me directly what you've been doing to wear me away with fret and fright and worrit, or I'd have you out of that corner if you was fifty Pips, and he was five hundred Gargerys.' (Dickens, 1994, p. 10-11).

---

2 A wax-ended piece of cane Mrs. Gargery uses to hit Pip.

It may be argued that both Harry and Pip are “boys who lived”, or rather, who survived. It is true that Harry received that title in the wizarding world because he survived Voldemort’s attempt to murder him; however, it can be said that he survived to a lot more throughout the narrative than just that. Like Pip, Harry has to struggle against a hostile and oppressive world, but Rowling’s hero, unlike Dickens’s, has to do it twice: both in the real world and in the wizarding world. It is important to notice, however, that, even though it is easier to see his struggle in the real world, in which he is utterly alone, that does not mean that his life in the world beyond the portal is devoid of hardships and the feeling of being on his own. It is true that, in the wizarding world, Harry has friends and people that care for him; however, as Kornfeld and Prothro remark,

Harry occasionally feels that, even at Hogwarts, he is completely alone in a hostile world: in *Chamber of Secrets*, when his classmates believe that he has been attacking students; in *Goblet of Fire*, when even his closest friend believes that he secretly put his name into the goblet; in *Order of the Phoenix*, when virtually everybody doubts his claim that Voldemort has returned; and in *Deathly Hallows*, during which he is in hiding for most of the book and his very presence jeopardizes the safety of anyone with him. (Kornfeld; Prothro, 2009, p. 126).

This feeling is connected to the idea, as they believe, that Rowling’s secondary world recalls Ferdinand Tönnies’s sociological dichotomy of *Gemeinschaft* and *Gesellschaft*. For Tönnies (1957), social entities are characterized by two opposing ideas, that of *Gemeinschaft* (community) and that of *Gesellschaft* (society). *Gemeinschaft* has to do with a group of people getting together by physical proximity and intellectual affinity. In this mindset, Tönnies states, what unites people despite all factors that may separate them is a sense of understanding between people who love one another. In *Gesellschaft*, on the other hand, things function exactly the other way round: people are separated despite anything that unites them. The Hogwarts environment, in which Harry spends most of the narrative, functions, to a great extent, in a *Gesellschaft modus operandi*: from the day students arrive at Hogwarts, they are encouraged into this mindset. It all starts with the sorting ceremony, which divides them into groups that are encouraged to

compete against one another. Rather than being a healthy kind of activity, the competition they are stimulated to take part in is often taken to such a degree that it is not rare for a sort of enmity between students to develop. Not only is there the longstanding vicious rivalry between Gryffindor and Slytherin, but there is also a more veiled one, which becomes more apparent only at specific moments, such as during the Triwizard incident in *Harry Potter and the Goblet of Fire*, in which most members of Hufflepuff, Ravenclaw, and Slytherin (and even a few students from Gryffindor) turn sour on Harry when they discover he was selected to take part in the tournament. During moments like this, it is possible to notice that the unhealthy competing environment Hogwarts offers is not limited to the four houses, but also extends to a competition among students belonging to the same group as well. This notion becomes clearer if one observes the kind of educational approach adopted by most Hogwarts teachers, which consists of a kind of reward and punishment system in which good behavior and outstanding demonstrations of intelligence are awarded extra points, while misbehavior or not being able to provide teachers with the expected level of knowledge results in losing points and, at times, in detentions. Harry, who was not born in a magical environment and grew up unaware of the existence of a wizarding world, often fails to conform with the rules and standards of that world.

Another way in which the *Harry Potter* series is similar to Dickens's *Great Expectations* is in the way social classes and their relationships are depicted. According to Richard Altick (1973), Victorian classes could be divided into aristocracy (around 5 percent of the population), middle class (15 to 25 percent), and lower class (70 to 80 percent). These classes, Altick argues, were based on what he calls hereditary privilege, which meant, basically, that one's importance and standard was connected to the family in which one was born. A person born in a lower or middle class family was very unlikely to become as wealthy and important as a member of the aristocracy. As Esquinas (2018) argues, many Dickensian novels, such as *Great Expectations*, portrayed these classes and their struggles. In *Great Expectations*, for example, it can be argued that Miss Havisham and Bentley Drummle are members of the aristocracy, uncle Pumblechook, who is a

merchant, a member of the middle class, while Pip, alongside Mrs. and Mr. Gargery, is part of the lower class. Throughout most of the novel, readers witness Pip's struggles to improve himself, both morally and socially. In fact, one may even interpret the title of the novel, after reading it at least, as representative of Pip's endeavors to become a wealthy gentleman, to belong to the same refined environment his beloved Estella. He confesses his desire to Biddy, his friend, in chapter 17:

'Biddy,' said I, after binding her to secrecy, 'I want to be a gentleman.' 'Oh, I wouldn't, if I was you!' she returned. 'I don't think it would answer.' 'Biddy,' said I, with some severity, 'I have particular reasons for wanting to be a gentleman.' 'You know best, Pip; but don't you think you are happier as you are?' 'Biddy,' I exclaimed, impatiently, 'I am not at all happy as I am. I am disgusted with my calling and with my life. I have never taken to either, since I was bound. Don't be absurd.' 'Was I absurd?' said Biddy, quietly raising her eyebrows; 'I am sorry for that; I didn't mean to be. I only want you to do well, and to be comfortable.' 'Well then, understand once for all that I never shall or can be comfortable — or anything but miserable — there, Biddy! — unless I can lead a very different sort of life from the life I lead now.' (Dickens, 1994, p. 119).

Struggles of a similar kind are present throughout most of Rowling's narrative. In his work, Esquinas (2018) compares the social classes present in the Dickensian world to the one offered by Rowling in her fictional universe. Taking Esquinas's analysis into consideration, the following table can be built:

**Table 1** – Social classes in Dickens' and Rowling's fictional worlds

Social class in Dicken's fictional England	Equivalent in Rowling's secondary world
Aristocracy	Pure-bloods
Middle class	Half-bloods
Lower class	Muggle-borns

**Source:** Made by the authors

The wealthiest and most influential families in Rowling's secondary world, the pure-bloods, are thus called because they have only magical

people in their family trees, meaning that there had been no marriages between wizards and non-wizards in these families. Examples of these families are the Malfoys and the Blacks. These families, just as the aristocracy in Dickens's England, are the minority in Rowling's story. In order to avoid their extinction, pure-bloods often recur to intermarriage, a process which, as Altick (1973) states, was common among aristocracy members. In fact, the scholar defines the aristocracy as prominent families that reached their standards by resorting to such methods. Pure-blood wizards and witches often regard half-bloods and muggle-borns with contempt, regarding them as inferior. An exception to this rule is the Weasley family, who is neither rich, nor prominent, and who has a good relationship with people coming from other "blood" classes. Families such as the Malfoys and the Blacks take blood purity to such a serious extent that they believe that muggle-borns should be eliminated.

Half-bloods, such as Harry and Dumbledore, are the ones born from couples in which one person in the pair has muggle blood. The character Ron Weasley's comment on half-bloods in the chapter "Mudbloods and Murmurs", in *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, is worth considering: "[m]ost wizards these days are half-blood anyway. If we hadn't married Muggles we'd've died out" (Rowling, 2018, p. 122). Again, Rowling's secondary world resembles Dickens's England where social change is concerned. As Esquinas states,

[i]n Victorian England, the rising middle classes threatened the people ruling the country because the Industrial Revolution changed the basis of the national economy. It was now based on industry instead of agriculture, and the aristocracy relied on this agriculture to gain wealth and power. (Esquinas, 2018, p. 7).

In the *Harry Potter* stories, something similar occurs: pure-blood families are declining, while half-blood households are rapidly increasing. So much so, that they represent the majority of wizards and witches in Rowling's fictional universe. Just as the social changes in Dickens's England threatened the people ruling the country, many pure-bloods regard half-bloods and muggle-borns as a danger to their privileged standards and

position. Finally, muggle-borns are those witches and wizards who were born from non-magical parents, such as Hermione Granger and Lily Potter. Muggle-borns often face prejudice from pure-bloods, who frequently believe they should not receive magical education. For this reason, it is not uncommon to see muggle-borns struggling to prove themselves as capable as any other witch or wizard. This feature, Eccleshare suggests, is common in societies such as the ones represented in Rowling's wizarding world and Dickens's novels: "[Hermione] makes up for her lack of breeding through the power of knowledge (a familiar device in socially divisive societies): she keeps herself better informed than the pure-bloods and so has important views to add" (Eccleshare, 2002, p. 76-77). The way Hermione works hard to prove herself worthy of being among other wizards and witches, who often regard her as inferior, is not far from how Dickens's hero, Pip, struggles to ascend socially, to improve himself, as a means of showing his beloved Estella, who despises him, that he is deserving of her love.

It is interesting to note that the central characters in Rowling's narrative — Harry, Ron, and Hermione — are representative of each "social class" in the wizarding world: half-blood, pure-blood, and muggle-born, respectively. This feature is a central aspect in her novels, which is intrinsically connected to the moral tone of her works and the breaking of paradigms. Ron, for example, as mentioned above, is neither rich, nor prominent; in fact, even though he is a pure-blood, he is much closer to Pip than Hermione, for example. Just like Pip, Ron is ashamed of his home and his belongings and he is often distressed with the financial conditions of his family:

"Must be nice," Ron said abruptly, when they had sat down and started serving themselves roast beef and Yorkshire puddings. "To have so much money you don't notice if a pocketful of Galleons goes missing." "Listen, I had other stuff on my mind that night!" said Harry impatiently. "We all did, remember?" "I didn't know leprechaun gold vanishes," Ron muttered. "I thought I was paying you back. You shouldn't've given me that Chudley Cannon hat for Christmas." "Forget it, all right?" said Harry. Ron speared a roast potato on the end of his fork, glaring at it. Then he said, "I hate being poor." Harry and Hermione looked at each other. Neither of them really knew what to say. "It's rubbish," said

Ron, still glaring down at his potato. “I don’t blame Fred and George for trying to make some extra money. Wish I could. Wish I had a niffler.” (Rowling, 2000, p. 546-547).

Hermione, on the other hand, even though she is a muggle-born, has a social condition that allows her to afford traveling around Europe on vacation and also to distribute (often expensive) gifts to her friends on occasions such as birthdays and Christmas. What Ron’s and Hermione’s families have in common — and this could be extended to Harry, as well — is respectability, “which in English society had and still has no correlation whatever with wealth. It is perfectly possible, indeed normal, to be a respectable member of the working classes, and just as normal to be a member of the upper classes with no respectability whatsoever” (Shippey, 2001, p. 7). It is interesting to notice that in Rowling’s narrative, it is often the members of the nobility, the pure-bloods, who are involved in unrespectable activities. The concept of respectability in the *Harry Potter* series deserves some attention, though; we would like to comment on it by taking the dialogue below, between Arthur Weasley and Lucius Malfoy, into consideration:

“Dear me, what’s the use of being a disgrace to the name of wizard if they don’t even pay you well for it?” Mr. Weasley flushed darker than either Ron or Ginny. “We have a very different idea of what disgraces the name of wizard, Malfoy,” he said. “Clearly,” said Mr. Malfoy, his pale eyes straying to Mr. and Mrs. Granger, who were watching apprehensively. “The company you keep, Weasley... and I thought your family could sink no lower [...]” (Rowling, 2018, p. 65-66).

For a considerable number of pure-blood families in Rowling’s narrative, to be unrespectable is, mainly, to mingle with muggle-borns. For the Malfoys, then, the Weasleys are unrespectable since they are friends with the Grangers. On the other hand, for the Weasleys and a number of other families, such as the Longbottoms, being unrespectable is intrinsically connected to having prejudiced attitudes and also to following and supporting Lord Voldemort, who is famous for promoting prejudice and genocide of people who are not from pure-blood families (even though he himself is a

half-blood). What we want to point out, is that even though the connection between being “blood” prejudiced and belonging to a pure-blood family is rather common in the narrative, it is not the rule. Rowling does create stereotypes in her novels, but, at the same time, she is careful to include exceptions to them. Therefore, being a pure-blood, a member of Rowling’s secondary world’s nobility, does not always mean that one is wealthy and prominent, nor that one has a tendency to hold prejudices; and being a muggle-born, a member of the lower class in the wizarding world, is not a synonym of being poor or of being less capable. In fact, it is precisely in these exceptions that the moral tone of Rowling’s narrative resides: neither your birth nor your social standing defines who you are or what you can or cannot reach in life. Dumbledore, in a conversation with Cornelius Fudge in the chapter “The Parting of the Ways” (in *Harry Potter and the Goblet of Fire*), reinforces this idea:

You place too much importance, and you always have done, on the so-called purity of blood! You fail to recognize that it matters not what someone is born, but what they grow to be! Your dementor has just destroyed the last remaining member of a pure-blood family as old as any — and see what that man chose to make of his life! (Rowling, 2000, p. 707).

If, on one hand, in Dickens’s *Great Expectations*, money seems to represent the value that society places on someone and that someone’s worth is connected to their social standing, in the *Harry Potter* series, on the other hand, Rowling seems to be pointing exactly to the opposite direction. By making her protagonist, Harry, as an outsider in her narrative, as Eccleshare points out, Rowling makes her hero unfamiliar with the rules and concepts of the wizarding society; consequently, his choice of friends is not influenced by that society’s prejudices and “shows that he takes a stand for toleration on matters of birth and social status” (Eccleshare, 2002, p. 76). This idea is present already in the first novel when Harry first meets two of his future classmates, Draco and Ron. Harry gets to know Draco during his first incursion into the wizarding world, when he enters the store “Madam Malkin’s Robes for all Occasions” to have his measurements taken

and his Hogwarts robes tailored. Draco's discriminatory opinion concerning people who are not pure-bloods as well as his contemptuous attitude towards people make Harry dislike him from the start: "I really don't think they should let the other sort in, do you? They're just not the same, they've never been brought up to know our ways. [...] I think they should keep it in the old wizarding families" (Rowling, 2013, p. 78). His first interaction with Draco makes Harry feel highly distressed, for the other boy's behavior makes him feel even more insecure and misplaced in the wizarding world. On the other hand, when Harry interacts with the Weasley family for the first time, he feels at ease because their attitude is not hostile, but rather welcoming: Mrs. Weasley leads him through the portal that takes him to Rowling's secondary world, Fred and George, Ron's brothers, help him carry his luggage, and, when he embarks at the Hogwarts Express and Ron asks him whether he can sit with him, Harry no longer feels like an outsider, but like an equal:

"Are you really Harry Potter?" Ron blurted out. Harry nodded. "Oh — well, I thought it might be one of Fred and George's jokes," said Ron. "And have you really got — you know..." He pointed at Harry's forehead. Harry pulled back his bangs to show the lightning scar. Ron stared. "So that's where You-Know-Who —?" "Yes," said Harry, "but I can't remember it." "Nothing?" said Ron eagerly. "Well — I remember a lot of green light, but nothing else." "Wow," said Ron. He sat and stared at Harry for a few moments, then, as though he had suddenly realized what he was doing, he looked quickly out of the window again. "Are all your family wizards?" asked Harry, who found Ron just as interesting as Ron found him. "Er — Yes, I think so," said Ron. "I think Mom's got a second cousin who's an accountant, but we never talk about him." "So you must know loads of magic already." The Weasleys were clearly one of those old wizarding families the pale boy in Diagon Alley had talked about. (Rowling, 2013, p. 98-99).

More than feeling comfortable with Ron's company, Harry soon forms a bond with the boy, because, for the first time in his life, he had found someone he identified and connected with, so much so that when Ron feels embarrassed for the financial situation of his family, Harry cheers him up by telling that he had been through a very similar situation: "Harry

didn't think there was anything wrong with not being able to afford an owl. After all, he'd never had any money in his life until a month ago, and he told Ron so, all about having to wear Dudley's old clothes and never getting proper birthday presents" (Rowling, 2013, p. 100). At that moment, Harry learns that not all the "old wizarding families" are as conceited as Draco's; and that neither are they all wealthy.

Soon after meeting Ron, Harry also meets Hermione, who tells him she comes from a family where nobody is magic. It is true that Rowling's protagonist does not befriend the girl at first, but it has nothing to do with the fact she is a muggle-born (Harry is not aware of such division at the time), but rather because he is annoyed by her pedantic attitude. However, after some chapters in the narrative, Harry manages to get over his first impression of her and she becomes, together with Ron, one of his best friends. As mentioned above, Harry, together with Ron and Hermione, represent the three types of wizards of Rowling's secondary world, which means, according to Eccleshare, that "[b]etween the three of them, they represent a wide spectrum of types of wizards in terms of birth and wealth, and challenge the orthodoxy that an inherited place in society is superior" (Eccleshare, 2002, p. 77). More than challenging just that, the bond between the three of them indicates that people from different social spheres could coexist harmonically. In relation to *Great Expectations*, Harry, Ron, and Hermione can be seen as three of Pip's high hopes coming true, for, as fans have learned from a series of interviews given by Rowling throughout the years concerning what happened to the characters of her fictional universe after the end of the narrative, Harry, the orphan, manages to survive the hostile world and form a family of his own; Ron, whose poverty had always been a burden, managed to get an important position at the Ministry of Magic; Hermione, the outcast, took a position at the Department of Magical Law Enforcement, in which she worked actively to ensure the eradication of the oppressive pure-blood laws. The somehow happy ending of Rowling's narrative contrasts with the deterministic tone of *Great Expectations*, which seems to propose that, no matter what happens, Pip will never be able to attain his wishes; as Davies (2007) proposes, Dickens's novel is filled with a pervasive feeling of disillusionment which constantly reminds Pip of what

he lost. Dickens's hero tries to escape and deny his own reality by trying to convince himself that he deserves better than he what he has. He wishes to become a gentleman and ascend socially with such intensity, that

[...] in his fantasies he is Miss Havisham's heir, chosen to inherit her money and to marry Estella, her adopted daughter. By the time Jaggers announces Pip's "great expectations", Pip has so internalized these wishes and elaborated their implications in his mind, that he is not surprised. He accepts his elevation to gentility as inevitable and deserved, and he rejects his humble beginnings, the forge, and Joe and represses his memory of the traumatic Christmas on the marshes. (Davies, 2007, p. 135).

In Dickens's narrative, there seems to be no possibility of social change, at least not for the oppressed citizens of the lower classes, such as Pip. Davies corroborates this idea by saying that, no matter what happens after the novel ends, there is no possible happy ending for Pip, who, at the final chapter<sup>3</sup>, remains an outsider.

It is interesting to note, however, that even though the tone of Rowling and Dickens's narratives are, to a great extent, different, that does not mean that their narratives do not share a number of similarities. It may be argued that that happens because, at the same time that Rowling reproduces a series of features and rules derived from Dickens's work, she also makes a point of breaking a series of paradigms which the literature of Dickens's time and place often portrayed. By resorting to a technique of repetition with variation, Rowling was able to give birth to a narrative which shows strong signs of the sources that inspired her and which also proposes something of her own creation with a tone of her own. A comparative analysis of Dickens's and Rowling's work allows room for J. R. R. Tolkien's (2001) proposition that whatever is fictional can only exist because there is something real in which it is grounded. In this sense, Dickens's fictional Victorian England could only exist because there was first a similar

---

3 Dickens wrote two different endings for *Great Expectations*. According to Davies (2007), the original one was changed by an alternative version due to a suggestion from Edward Bulwer Lytton, Dickens' contemporary. Even though the alternative ending seems more optimistic, Davies believes that both endings point to the everlasting bleak human condition which permeates the entire narrative.

Victorian England in the author's own world. Similarly, Rowling's wizarding world, with all its Victorian traits and peculiarities, was only possible, at least in the way it came into its readers' lives, because there was, first, Dickens's fictional representation of his own place and time, which served as an inspiration to the *Harry Potter* series.

## References

- ALTICK, Richard. *Victorian People and Ideas*. New York: Norton, 1973.
- DAVIES, Paul. *Critical Companion to Charles Dickens*. New York: Facts on File, 2007.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. London: Penguin, 1994.
- ECCLESHARE, Julia. *A Guide to the Harry Potter Novels*. London: Continuum, 2002.
- ESQUINAS, Borja Guerrero. *Dickensian Types in the World of Harry Potter*. Trabajo de Conclusión de Curso. Universidad Complutense, Madrid, 2018.
- GRANGER, John. *Harry Potter's Bookshelf: The Great Books Behind the Hogwarts Adventures*. New York: Berkley, 2009.
- KORNFELD, John; PROTHRO, Laurie. Comedy, Quest, and Community: Home and Family in Harry Potter. IN: HEILMAN, Elizabeth E. (Ed.). *Critical Perspectives in Harry Potter*. New York: Routledge, 2009. p. 121-138.
- MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan, 2008.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. New York: Scholastic, 2013.
- SHIPPEY, Tom. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. London: Harper Collins, 2001.
- THOMAS, James. W. *Repotting Harry Potter: A Professor's Book-by-Book Guide for the Serious Re-Reader*. Allentown: Zossima, 2009.
- TOLKIEN, J. R. R. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Community and Society*. East Lansing: Michigan State UP, 1957.

## 22. A coloniser's trauma and possible dialogues in *Villette*

Alan Noronha<sup>1</sup>

Belgium in the nineteenth century was a place of interest to the rising British Empire. For centuries it had been dominated by foreign powers: Dutch, French, German. A place of central significance to the very construction of the English national identity because it was there, in Waterloo, that they defeated Napoleon and began a new era of power in Europe. After 1815, with Napoleon's final defeat, the British empire assumed a central role in the European and global game. In the following decades, British tourism to Belgium and specifically to Waterloo became so common that Thackeray criticised the commercialism and bellicism of that attitude: "Let an Englishman go and see that field, and he *never forgets it*. The sight is an event in his life. [...] It is a wrong, egotistical, savage, unchristian feeling, and that's the truth of it. A man of peace has no right to be dazzled" (Pearson, 2017, p. 370).

Much of the British national pride at the time was due to their military prowess in Waterloo. Wellington remained a prominent figure in the empire decades after that victory, becoming prime minister on two occasions. The pride that most citizens felt had other reasons to land in Belgium: being a country frequently invaded and where other peoples' wars were fought, it became attractive to the English politicians. They considered Belgium a softer version of France, a place with potential to be anglicised. The relationship with France was still a bitter one after so many wars, and the French national character was seen with extreme suspicion by the English. Belgium, however, appeared more docile and familiar: a small country which would be adequate to the expansion of the British empire in the continent, with the advantage of being the country where the great battle had been won.

---

1 Doutor em Estudos de Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

The Brontë children got some soldier toys when they were still young. Branwell named his “Napoleon”, but Charlotte had no doubts: her favourite was Wellington. The children would stage the conflict between Napoleon and Wellington repeatedly, a conflict which later became very important in Charlotte Brontë’s fiction. According to Anne Longmuir (Longmuir, 2009), her choice of a place similar to Belgium as the setting of *Villette* is not only because she had lived there. Belgium was also an important field for negotiations of Englishness and its relations with France and the continent, which was not new for Charlotte: continental influences are present in *Jane Eyre*, *The Professor* and *Shirley*.

The very title of *Villette* is a cue: a small village, in a modest country. Not the frightening, perverted and fascinating Paris, but a modest place which she could understand better. The kingdom also has a modest name, *Labassecour*. The original French word *basse-cour* is hyphenated, and it means a farmyard or the animals that live in a farmyard. Brontë’s version of Belgium is, then, small like the country, a space which apparently lets itself be deciphered by the consciousness of the protagonist, but which will also present many surprises and challenges.

From the very beginning of the novel, Lucy Snowe does not really belong. She is almost always a visitor, a guest, an employee. The novel opens exposing Lucy’s family’s roots in the fictional town of Bretton, to the point that her family bears the name of the place — although she does not. Her whole first-person narrative is unreliable, uncertain, full of ellipses. She does not know (or does not care to say) whether the coincidence of names is accidental or not. The fact is that she calls herself “Snowe”, like the character from *Game of Thrones* who, like her, is from the North, has an unclear family origin and knows nothing.

The initial chapters show the narrator as an exile in her own family. She at the same time belongs and does not belong. She is there, her godmother has consideration for her, but she is a visitor and not the object of affection. She observes and rationalises while her cousin Graham and the newly arrived Polly grow fond of each other, a situation which will be repeated in Labassecour. Lucy’s past is full of untold stories. Something very serious and traumatic happens in her life, but she writes nothing about it.

Instead, she presents us with the consequences of such a fact and her decay, giving a few hints along the way. For example, in chapter XVI we learn that her family was not poor, originally. When Mrs. Bretton says about Lucy that “her degree was mine” she implies that they both come from the same social status, in spite of Lucy’s fall.

The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV) defines trauma (Posttraumatic Stress Disorder) as,

a direct personal experience of an event that involves actual or threatened death or serious injury; threat to one’s physical integrity, witnessing an event that involves the above experience, learning about unexpected or violent death, serious harm, or threat of death, or injury experienced by a family member or close associate. (DSM, 2000, digital).

We have enough textual evidence to assume that we are dealing with a character who has been through a traumatic experience; the consequences of which being fundamental to the development of the narrative. Lucy Snowe starts a journey towards the unknown, armed only with her acute perception, intelligence and her desperate attempts to keep the trauma at bay. In order to find some support, especially after her arrival in Labassecour, she starts to get attached to the idea of Britishness. Lawson and Shakinovsky wrote that “the idea of nation crosses the line between imagination and pathology; here nation as imagined community is actively fantasized, hallucinated, indeed suffered by the protagonist” (Lawson, 2004). If, at the beginning of the novel, she favours the Celtic characteristics over the English ones when describing Graham, in Labassecour, the English traits are highlighted. Everything English is elegant, sensible, fair, better in contrast with the moral lassitude and ugliness of the people she meets in the continent. By trying to teach the English language to the Labessecourian girls, she is also trying to put some English sense into their minds. She is trying to teach her culture, or her personal version of it, with all possible codes of morals, aesthetic, behaviour and thought. She is acting like the coloniser.

Lucy is shocked by Madame Beck’s system of strict surveillance, and criticises Catholic values and attitudes severely, while infatuated with all

good English manners and facial traits of Graham. It is important for her at that moment to forget that she had been a stranger in England. In her brief visit to London, she was barely able to understand what the cabmen said, but in *Villette* the loss of her trunk — her material connection with the idealised nation, is a painful event. In a situation of utter loneliness and despair, she is rescued by the very man who represents England to her, “a true young English gentleman”. He brings her a feeling of being safe while the two mustached foreign men who follow her just bring danger. She needs to fabricate an Englishness to try to cope with everything.

Her position at the pensionnat is obtained because she speaks proper English. The Irishwoman who preceded her, Mrs. Sweeny, spoke what Lucy called “a smothered brogue, curiously overlaid with mincing cockney inflections” (Brontë, 1993, p. 86), meaning that she had two problems: her native Irish accent, and the cockney intonation she acquired in London’s poor East End. Lucy excludes Mrs. Sweeny to find her own place. In the words of Lawson and Shakinovsky “Mrs. Sweeny is a figure ripe for such exclusion: English-speaking but not English, from the British Isles but not British, a product of London but not a Londoner” (Lawson & Shakinovsky, 2004, p. 932). Lucy finds someone more prone to be excluded than herself, and, in doing so, finds a temporary shelter to begin her adventures in Labassecour.

Dealing with discipline and surveillance are her great tasks when she acquires a teaching position. The moral consciousness of the English is placed in contrast with the need to be observed to act morally which she sees in the French culture. A young English girl like Ginevra can travel alone because of that sense of moral which dispenses with surveillance and places the choice of the right acts in each person’s responsibility. Madame Beck’s system is the opposite of that: everyone is scrutinised, every step carefully observed, every object analysed. Lucy would not be very pleased if she was told that her own careful observation of people around, although not so intrusive, is not that far from Madame Beck’s.

The superiority of the English students is made clear: “The continental ‘female’ is quite a different being to the insular ‘female’ of the same age and class” (Brontë, 1993, p. 97). The justification for such a superior character comes from the culture, but also from Phrenology, a pseudo-science

which was fashionable at the time. It claimed to be able to understand human character through the shape of our heads. The shapes of heads and brains of the Labassecourians were of an inferior quality when compared to the English ones. None of the local students is actually given any attention. The narrator only cares about the English girls, Ginevra and Paulina. Of course Brontë, despite being a genius, was a product of her time.

In Belgium, those ideas were obviously not well received. Elise Ouvrard says Brontë's ideas have "un chauvinisme sans complexe" (Ouvrard, 2008, p. 76). After the book was published, controversy hit the school where the Brontë sisters had stayed for two years, because of the novel's bitter criticism of the Belgian culture, but also due to the gossip and scandal of a pupil in love with a married teacher. Constantin Héger was said to receive curious people who knocked at the school's door with a smile on his face, saying he actually was M. Paul Emanuel. The attendance of British students to the school fell in the years after the publication. Even today the novel is not widely read by the French-speaking public, who prefer *Jane Eyre* by far.

The superiority of the English students has some underlying reasons, one of them being the differences between protestant and Catholic morals, which Lucy compares exhaustively. Being the daughter of a clergyman, Charlotte Brontë was used to theological discussions and speculation, and her own experience in Belgium helped to portray the scenes in the pensionnat more accurately. Protestantism appears as one of the important cultural differences she perceives between England and Labassecour.

It was a common practice in the English literature of the time to portray Catholicism in a negative way. The priest was usually a vampire-like figure in the service of Rome and the pope, who threatened the innocent with conversion. For Lucy, the main problem with Catholicism is its insistence on dogma and on the submission to authority, while Protestantism, which relied on each person's conscience, was a better path to individual freedom. She sees no need for bowing to authority, as she sees no need for a tiring surveillance system. Catholicism and Protestantism create different ways for individuals to interact with the public sphere. The former relies

on rites, imagery and mechanisms like confession, whilst the latter focuses mainly on personal judgement.

Lucy is strangely attracted to the idea of confession. Having so much repressed content in herself, she flirts with the idea of opening up, washing one's sins and receiving forgiveness. Her narrative has some confessional tones, in spite of so many omissions. She reveals what she can and hides what she is not ready (or does not want to) cope with, both to the reader and to her interlocutors — Père Silas and Dr. John. Arriving at the confessional, she notices the priest is not a native of Labassecour — he is French. She puzzles him with her confession, to which we readers do not have full access, to the point that he admits to being “hardly furnished with counsel” for her (Brontë, 1993, p. 87). She did not expect him to have counsel for her, but feels relieved at the mere fact that she was heard. She uses the adjective “solaced” to describe how she feels.

She refuses to visit him in his house, though. Even admitting he is a kind man, he is still French, and a Catholic. It is only due to her weakness and isolation that she seeks for help. She relieves a little of the pressure, just enough to keep living, and tries to move on like she is used to doing. She is struggling not only to escape the seduction of Catholicism and remain a protestant, but also to remain loyal to her imagined England and above all to keep her sanity. The effort made in the confession proves too much for her. After leaving the church, Lucy has a breakdown, faints and wakes up in the familiar house of her godmother, which is also the home of her love interest, Dr. John.

The battle between England and the continent is also represented in Ginevra's two suitors: Graham — the good suitor —, and Count De Hamal — short, dark and uninteresting to Lucy's taste. To Lucy's shock, Ginevra seems to prefer the Count. Graham seems infatuated with Ginevra until the moment she sneers at his mother in the concert. The battle is not exactly lost there: Graham simply retires from it, leaving silly Ginevra with a continental man. He has a higher prize waiting for him in the figure of Polly.

As for Lucy, her inner battles against insanity are developed in the arid fields of the text itself. It does not matter that she comes from a great nation or that she represents a superior culture, full of the best values. She is

crumbling down. Regarding the eight years she omits in the narrative, she first instructs the reader to picture her “as a bark slumbering through halcyon weather” (Brontë, 1993, p. 37). A bark is the outer layer of a tree, and halcyon weather is a metaphor for the calm before the storm. She seems to mean that her skin was slumbering, unaware of the storm to come. Then she makes the storm analogy more explicit in the passage: “I even know there was a storm [...] For many days and nights neither sun nor stars appeared; we cast with our own hands the tackling out of the ship; a heavy tempest lay on us; all hope that we should be saved was taken away. In fine, the ship was lost, the crew perished” (Brontë, 1993, p. 37). The same event, a storm, might also have sealed M. Paul’s destiny at the end of the novel. Lucy admits the trauma, mentions recurring nightmares, and guides the reader through a very painful though uncertain past.

Cathy Caruth (1996) claims that leaving and returning are ways to overcome repressed trauma. Each change of residence for Lucy is marked by a negatively charged event: Miss Marchmont’s death causes her to go to London; Lucy’s nervous collapse after caring for the cretin child leads her to the Brettons’ house. Even the first characters reappear in the narrative after many years and with no logical explanation, as updated versions of Lucy’s projections. Caruth goes on to say that *latency* plays a fundamental role in the traumatic experience. The power of the trauma is not only that the experience is repeated after it is forgotten. The very forgetting makes it be experienced for the first time. Repression and latent content alter the whole structure of the psyche and cause deep changes in a person’s behaviour and personality.

However, according to Sarah Brokaw (2011), Lucy is cured of her trauma due to her interaction with a person who teaches her how to properly analyse her own situation: Monsieur Paul. Brokaw states that the novel shifts from a traumatized narrative to an analytical narrative. Lucy slowly learns to observe others without projecting her own experience or personality onto them. Before that point, she had been projecting herself, creating doubles in the feminine characters she encounters. She approached Ginevra because her unconscious mind told her that it was a way to be close to Graham’s affection, even though in a twisted way. Lucy accuses

Ginevra of not being emotionally open to others while doing exactly the same thing. She views Ginevra as futile and selfish, only sparing her appearance, to which Lucy has no criticism.

Physical appearance seems to be something Lucy is aware of. She gives many indications of her own lack of attractiveness, while portraying another projection, Polly, as beautiful and full of charm. Paulina was personified from the beginning as a projection of Lucy's infatuation with Graham and her need to be the object of his affection. When they were young, Polly would complain to the governess that she wanted to be neat, and asked the governess to make her neat. Lucy, in turn, is embarrassed about wearing a pink dress to the theatre because the colour could call too much attention. If Polly works as a projection of Lucy's anxieties, Polly's relation with her father could indicate something of Lucy's untold stories. Would she have been as close to her father as Polly was? In what ways and circumstances?

Another projection onto a female character comes after Lucy's encounters with Dr. John: she begins to see the ghost of the dead nun. Immediately after reading his first letter and still revelling in it, she sees the ghostly figure and in the middle of so much excitement, ends up losing the letter. Later on in the book, the reader is informed that the nun was only a bad joke created by Ginevra's lover. However, for the conscience of the narrator, it served as an element that blocked the intense bliss she was feeling, almost as if she had created it herself. Intense happiness could elicit other kinds of unwanted emotions, so the nun was a convenient tool.

The loss of the letter is also part of that process: the object that brought her so much excitement could be lost and buried somewhere she does not know. When she realises the loss, she becomes desperate and even uses a rare piece of narrative in third person referring to herself when she writes: "cried the grovelling, groping, monomaniac" (Brontë, 1993, p. 277). A magical solution is allowed, placing the very Dr. John Graham right there in her most fragile moment again to rescue her. She fusses about the letter in his presence — if he had no clue about her feelings so far, that would be a very good moment to realise what she was going through. We can assume he did know and that, when he snatched the letter and took a while to give

it back, he was teasing her. The reader is informed that the good Dr. John can be very manipulative and that he is probably far from the ideal of the true English gentleman which Lucy conceives. His actions are not so different from those of the Labassecourians which she criticises so avidly.

In her second encounter with the ghost, Lucy has a different attitude: being now more informed about the nun, instead of running away in shock, she confronts her: "If you have any errand to me, come back and deliver it" (Brontë, 1993, p. 336). Brokaw says this attitude is an indication of Lucy's budding ability to address her trauma directly, rather than relying exclusively on projection. Only one person besides her had seen the nun — the person who will be crucial in her journey to the cure of the trauma and to a richer dialogue and understanding between her English world and its continental counterpart.

Far from being a projection or a double of Lucy, Monsieur Paul is widely accepted to be a fictional version of Monsieur Hegér, as acknowledged even by the man himself. Her first impressions of him are negative. He is portrayed as short, ugly, unpleasant, and invasive, but it is his invasive behaviour that will help Lucy. He forces her to play a male part in the play. If projection is her defence mechanism, in the play, she has a great chance to use it to her advantage. She acts her feelings towards Graham by projecting them onto the very object of Graham's affection, Ginevra: "I put my idea into the part I performed; I threw it into my wooing of Ginevra. In the 'Ours', or sincere lover, I saw Dr. John" (Brontë, 1993, p. 156). It is also the first time in the narrative she admits to having strong feelings and having to fight against them.

Lucy, however, decides never to act again. Her relationship with M. Paul is kept on hold while she is distracted by Dr. John. She starts to pay more attention to him when he makes a fuss about the present he presumably would not receive from her. It is another rare instance in which she uses the third person to ironically inform the reader that she was provoking him about it. Paul's reaction is so exaggerated that it causes Lucy to alter her tone as well: she screams in French: "Vive L'Angleterre, l'Histoire est les Héros! À bas la France, la Fiction et les Faquins!" (Brontë, 1993, p. 387). The personal and national conflicts go together in this scene. She

uses her national pride to defend herself and to attack him. His reaction is surprising: he calms down, smiles, talks about flowers and invites the class to breakfast in the country, an invitation which Lucy refuses publicly. She admits to the reader she felt “hot and angry”.

M. Paul has the annoying habit of invading her personal space, her desk. That is one of the reasons why she takes pleasure in not showing him the gift she had. Hiding a token of affection or losing it as she had done to Graham's letter may still be seen as symptomatic of her trauma. However, invading her desk and penetrating her personal space has other interpretations and negotiations: he does not care to hide that he has done it, so she knows it every time it happens. Also, he does not only scrutinize or take things. He leaves books and pamphlets, thus validating her as a person of intellect and giving her the chance to stop being the object of investigation to become an investigator herself. He starts encouraging Lucy to analyse him, leading her to a greater understanding of herself in the process. He does not cure her but encourages her to find her own path to the cure.

As her trauma is being resolved and put into perspective, so are her national feelings. M. Paul has no clear nationality. We are informed that he has Spanish blood but is not Spanish. He is neither French, nor from Labassecour. He has distinct continental characteristics which confuse Lucy. As they get more intimate and their mutual affection blossoms, her nationalism diminishes. She starts to have more practical and enterprising thoughts about running her own pensionnat. M. Paul teaches her Arithmetic so she can pursue her dream, and ends up giving her the material means to have her school.

He also had his journey from prejudice to a fruitful dialogue. At first, he seemed to dislike her completely, but gradually his awkward behaviour is revealed as that of a person in love. Her English ideals and her Protestantism are embraced by him, while she softens her criticism and widens her horizons. She realises England has much of the continent in it, beyond the Celtic blood, and that the continent also has a lot to offer and to learn from the island. One ideal remains, though: she wants to teach the continental children the English way. Maybe no longer as a coloniser, but as someone who wants to contribute and has the capacity to absorb some

foreign elements. The fact that the novel is full of untranslated dialogue in French is a proof of that.

*Villette* is a long piece of fiction, in which Charlotte Brontë deals with complex situations in a subtle and elegant, but firm way. It has the marks of its time like the references to Phrenology or the Coloniser's attitude, but its richness in portraying the psychology of the main character and the cultural contrasts she presents make it a masterpiece worthy of many re-readings.

## References

BROKAW, Sarah Madeline. *Charlotte Brontë's Villette and Sigmund Freud's Dora: An Analysis of a Case of Hysteria: Lucy Snowe's Narrative Ambiguity as Dora's Self-Analysis*. (2011). Honors Scholar Theses. 175.

BRONTË, Charlotte. *Villette*. London: Wordsworth Classics, 1993.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

CLARK-BEATTIE, Rosemary. "Fables of Rebellion: Anti-Catholicism and the Structure of *Villette*". *ELM*. vol. 53, n. 4, Winter, 1986, p. 821-847.

CLARKE, MICHAEL M. "Charlotte Brontë's *Villette*, Mid-Victorian Anti-Catholicism, and the Turn to Secularism". *ELH*. vol. 78, n. 4, Winter, 2011, p. 967-989.

DSM. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (4th ed., text rev.). American Psychiatric Association. Washington, DC. 2000. Available at: <[https://www.googleadservices.com/pagead/aclk?sa=L&ai=DChcSEWjG5P263v70AhURhZEKHxhyCu8YABAUGGjZQ&ae=2&ohost=www.google.com&cid=CAESQeD2dtONipw2tPa6Via8QLBpSXWJGRS7\\_7sUrX\\_3zWJUmP2Gn8QQ1NeNIIHOAHbuItYClxQE-eQgaRXxBsQQEXhD2&sig=AOD64\\_0Hh3jf00D5ZQh1f9xBUbwfnyQyIQ&q&a-durl&ved=2ahUKewjc1PG63v70AhX1pZUCHawPDqkQ0Qx6BAgFEAE](https://www.googleadservices.com/pagead/aclk?sa=L&ai=DChcSEWjG5P263v70AhURhZEKHxhyCu8YABAUGGjZQ&ae=2&ohost=www.google.com&cid=CAESQeD2dtONipw2tPa6Via8QLBpSXWJGRS7_7sUrX_3zWJUmP2Gn8QQ1NeNIIHOAHbuItYClxQE-eQgaRXxBsQQEXhD2&sig=AOD64_0Hh3jf00D5ZQh1f9xBUbwfnyQyIQ&q&a-durl&ved=2ahUKewjc1PG63v70AhX1pZUCHawPDqkQ0Qx6BAgFEAE)>. Accessed on: 23 Apr. 2021.

HERVOUET-FARRAR, Isabelle. "Polyphonie et Hantise dans *Villette*: Quelques Aspects du Pacte de Lecture". *Cahiers Victoriens et Édouardiens* 83 Printemps, 2016.

KENT, Julia D. "Making the Prude' in Charlotte Brontë's *Villette*". *Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 8, n. 2, 2010, p. 325-339.

LAWSON, Kate; SHAKINOVSKY, Lynn. "Fantasies of National Identification in *Villette*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 49, n. 4, The Nineteenth Century, Autumn, 2009, p. 925-944.

LONGMUIR, Anne. "Reader, Perhaps You Were Never in Belgium?": Negotiating British Identity in Charlotte Brontë's *The Professor* and *Villette*". *Nineteenth-Century Literature*, vol. 64, n. 2, 2009, p. 163-188.

MILLER, Lucasta. *The Brontë Myth*. London: Vintage, 2002.

OUVRARD, Elise. "Des Elèves Franco-Belges Malmenés dans les Romans de Charlotte Brontë: Le Dépassement Culturel de la Phrénologie". *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n. 1, 2008, p. 73-89.

PEARSON, Richards. *The William Makepeace Thackeray Library: Volume II — Early Travel Writings*. Abingdon: Routledge, 2017.

VIECO, Francisco José Cortés. "Unravelling the Body/Mind Reverberations of Secrets Woven into Charlotte Brontë's *Villette*". *Prague Journal of English Studies*, vol. 4, n. 1, 2015.

WILLIAMS, Derek. *The Dark Continent: Europe's Encroachment Upon English Identity in Jane Eyre and Villette*. (2011). All Theses. Paper 1186.

## 23. A casa duplicada no conto “A Última Névoa”, de María Luisa Bombal

Fernanda Veeck<sup>1</sup>

Amanda Leonardi de Oliveira<sup>2</sup>

Cinara Ferreira Pavani<sup>3</sup>

O tema do duplo é recorrente na literatura ao longo do tempo. Sua origem, de acordo com Otto Rank na obra *The Double* (1971), remete à antiguidade. Segundo o autor, para os antigos gregos e egípcios, a alma seria uma imagem duplicada do corpo. O conceito do duplo não está restrito às literaturas de línguas anglo-saxônicas, sistema literário ao qual pertencem os célebres “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, e *O médico e o monstro* (1885), de Robert Louis Stevenson, mas também pode ser encontrado em obras de diferentes países. Outro célebre exemplo pertence à literatura russa: a obra *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski. Todavia, o duplo perpassa o século XIX, reverberando no século XX em obras instigantes como “A última névoa” (1935), conto da escritora chilena María Luisa Bombal, que, embora pouco conhecida no Brasil na atualidade, é considerada uma das mais expressivas autoras latino-americanas. O presente capítulo tem como objetivo analisar como ocorre a duplicação dos espaços físicos no conto “A última névoa”.

---

1 Mestre em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 Mestre em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

3 Professora de Literatura dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Introdução

A temática do duplo tem tradição forte na literatura, pois o tema já foi desenvolvido pelos mais diversos autores, tratado das mais variadas formas, desde aquelas em que podemos interpretar como existente o pareamento de personagens que se completam ou se contrastam, como é o caso de obras como “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, em que o duplo pode ser observado como representado pelos dois irmãos Usher, ou por obras como “Ligeia”, ou “Morella”, também de Poe, em que há duas aparições de personagens semelhantes que se equivalem na perspectiva do protagonista, assim como ocorre em *Lolita*, onde o narrador põe em contraponto suas duas paixões, Annabel e Lolita. Já em outras obras, o duplo é não apenas uma forma de abordar a presença de personagens ou símbolos que podem ser pareados, mas se apresenta como um dispositivo essencial para o desenvolvimento do enredo, em obras como “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, *O duplo*, de Dostoiévski, ou *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, nos quais temos protagonistas divididos entre duas existências conflitantes, cujas origens ou motivações já foram objeto dos mais diversos estudos, os quais vão desde a psicanálise até a crítica literária. A literatura latino-americana, cuja influência da tradição europeia é inegável, também possui elementos que remetem ao duplo. Temos, no conto “*A última névoa*” (1935), personagens e cenários que se desdobram em outros.

Nascida no Chile em oito de junho do ano de 1910, na cidade de Viña del Mar, María Luisa Bombal, apesar de ter vivido por setenta anos, encerrou sua atividade como escritora já no final da década de 1930, por acreditar que não seria capaz de produzir textos que estivessem no mesmo nível de “*A última névoa*” (1935) e *A amortalhada* (1938), suas principais criações. Não é somente a obra de Bombal que é enigmática, mas também a trajetória pessoal da autora, que é marcada por acontecimentos que beiram o insólito. A vida da escritora chilena se funde ao destino trágico de suas personagens.

María Luisa Bombal estudou no Colegio de Señoritas de los Sagrados Corazones, de monjas francesas de Viña del Mar, tendo ingressado na

Universidade Sorbonne, onde cursou Letras, logo após o falecimento do pai. Nessa mesma época, surgiu seu interesse pela literatura, tendo mantido contato com escritores de sua época. Ao regressar ao seu país de origem, Bombal conheceu Eulogio Sánchez Errázuriz, um aviador, com quem manteve um curto e conturbado relacionamento que resultou em duas tentativas de homicídio contra o amante. Uma delas foi determinante para sua viagem para a Argentina, auxiliada pelo amigo Pablo Neruda, onde tempos depois ocorreria o lançamento de “*A última névoa*”.

Um pouco antes da publicação de seu conto, Bombal casou-se com o artista plástico Jorge Larco, com quem mantinha uma relação de amizade que evoluiu para um casamento de fachada, já que Larco era homossexual. Após aproximadamente dois anos, a união terminou em divórcio. Ao retornar ao Chile, a escritora reencontra Eulogio Sánchez, fato que resulta em nova tentativa de assassinato. Bombal é presa, mas acaba por ser inocentada pelo amante. No ano de 1938, Bombal publica a novela *A amortalhada*, outro grande sucesso, que deu a ela o *Premio de la Novela de la Municipalidad de Santiago*.

Ainda na década de quarenta, Bombal viajou aos Estados Unidos, onde conheceu seu segundo marido, o nobre francês falido Henri de Saint Phalle, com quem teve uma filha, Brigitte. A união perdurou por trinta anos, até o falecimento de Saint Phalle.

Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, Bombal trabalhou como tradutora nos estúdios da Paramount, empresa para a qual vendeu os direitos de “*A última névoa*”. Contudo, de acordo com Hosiasson, a frustração de não ver seu conto transposto para as telas do cinema, devido à crise que a produtora enfrentava na época, foi motivo de grande tristeza para Bombal até o final de sua vida. Após a morte do segundo marido, Bombal retorna ao Chile. Na década de setenta, a autora foi agraciada com o *Premio Academia Chilena de la Lengua* e com o *Premio Joaquín Edwards Bello*.

A autora viveu seus últimos anos enfrentando grandes dificuldades financeiras, agravadas pelo vício em álcool. María Luisa Bombal faleceu devido a uma cirrose hepática, no dia 6 de maio de 1980, na capital chilena, onde vivia em uma clínica de repouso, longe da única filha que, ainda

na adolescência, havia se afastado dela. Apesar de ter tido um período de atividade bastante restrito, deixou uma obra tão singular quanto instigante, cuja fama repercutiu em diversos países tanto na América Latina, quanto na América do Norte e na Europa.

### **Sobre a tradição do duplo**

Em sua obra *The Double* (1971), Otto Rank exemplifica, das mais diferentes formas, as origens da temática do duplo na nossa cultura, as quais remetem aos tempos dos antigos egípcios e gregos, que acreditavam na existência da alma como uma imagem duplicada do corpo. De modo a esclarecer tal crença, ele menciona Rhode: “According to Rhode, the primary concept of the soul leads to a duplication of the person, to the formation of a second self” (Rank, 1971, p. 83). Ou seja, desde os tempos remotos, povos antigos viam a alma como uma duplicação do corpo.

Observemos, então, como o conceito de duplo vem desde épocas distantes e permanece atual ainda nos dias de hoje. Outras de suas origens, de acordo com Rank, são a imagem observada no espelho e a sombra, que funcionam como duplicações e cujas representações já foram utilizadas como artifícios narrativos em obras literárias, como no desfecho de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe.

Para Ralph Tymms, o duplo se apresenta como “an allegorical representation or as a projection of the second self of the unconscious” (1949, p. 40-41), o que funciona como uma visão válida principalmente para obras nas quais o duplo provém de um desdobramento da personalidade do protagonista, uma espécie de fragmentação da mente que desenvolve vida própria, como é o caso de “William Wilson”, de Poe, obra na qual Rank considera o tema do duplo ter sido utilizado de uma forma que “has become a model for later treatments” (1971, p. 24).

De acordo com Maggio e Zanini, podemos considerar, também, a seguinte definição do uso do duplo na literatura:

O duplo é instrumento recorrente em histórias ficcionais, lendas, processos de simbolização e expressões artísticas. É através dele que se dá o processo de (res)significação das personagens, que proporciona ao

leitor ou espectador um entendimento maior sobre o relacionamento dessas personagens com outros indivíduos, bem como com os espaços físico-temporais que ocupam (Maggio; Zanini, 2018, p. 7).

Ou seja, através desse instrumento, podemos analisar narrativas de forma a compreender melhor os significados intrínsecos delas, de maneira a nos aprofundarmos na estrutura psicológica dos personagens, ou até mesmo na interpretação da estrutura da obra, que também pode apresentar elementos duplos, os quais já foram o foco de estudos psicanalíticos de estudiosos como Freud, Jung e Lacan.

Um dos principais estudos da psicanálise a respeito do tema foi desenvolvido por Freud, em seu ensaio “O inquietante” (*The Uncanny/Unheimlich*), no qual ele define esse inquietante como “as everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open” (Freud, 2023, p. 132), ou seja, aquilo que deveria manter-se oculto, mas causa estranhamento ao ser exposto ao mundo externo. Conforme explica Zanini, o artigo:

originalmente publicado em 1919, [foi] seminal para o entendimento de questões relacionadas ao duplo ficcional. O duplo inquietante se manifesta a partir da articulação do *Heimlich* (familiar, pertencente a casa, amigável, doméstico, domado, íntimo, confortável) e o *Unheimlich* (incômodo, angustiado, escondido, secreto, privado) (2010, p. 333-337). O termo *Heimlich* abarca a dialética da privacidade — há coisas que são da casa ou de casa e, portanto, devem permanecer privadas, uma vez que são particularidades da família ou do indivíduo, relacionadas a desejos, instintos e hábitos dos quais a pessoa provavelmente crê que deve se envergonhar. Desta forma, podemos pensar no *Heimlich* também como uma parte do eu que está escondida, e que deve permanecer assim para a manutenção da normalidade, da normatividade e da respeitabilidade. Já o *Unheimlich* — o estrangeiro, o indomado, não familiar — pode tornar-se público à revelia das pessoas, e apesar de seu caráter secreto, o que nos remete novamente à possibilidade da vergonha e da culpa (Zanini, 2018, p. 60-61).

Além de Freud, outros renomados psicanalistas também se debruçaram sobre o tema, como Jung, que define esse “outro” presente em nós como um de seus arquétipos, o qual ele chama de Sombra, e o explica da seguinte maneira:

If we are able to see our own shadow and can bear knowing about it, then a small part of the problem has already been solved: we have at least brought up the personal unconscious. The shadow is a living part of the personality and therefore wants to live with it in some form. It cannot be argued out of existence or rationalized into harmlessness (Jung, 2014, p. 20).

Ou seja, o duplo é, dessa forma, visto como uma sombra do ser, uma parte da personalidade que pode viver oculta, mas que talvez venha a emergir das profundidades da mente e causar um choque ao mundo externo. Tal sombra, que pode ser vista como um reflexo ou até mesmo como um *Doppelgänger*, que é uma duplicação completa de uma pessoa, pode até ser identificada, mas não eliminada ou sequer compreendida de maneira racional para que deixe de ser um problema. Isso significa que duplos sempre serão aspectos intrigantes de narrativas que nos assombrarão de uma forma ou de outra, pois a duplicidade das existências fragmentadas eventualmente será expressa de alguma maneira, seja na literatura ou em outras artes, e isso é uma forma através da qual o escritor, o artista e seu público se tornam capazes de refletir sobre os desdobramentos da realidade em que vivemos, assim como os desdobramentos de suas próprias personalidades.

### **A casa do matrimônio: A morada da conveniência**

O conflito entre o casamento por conveniência e o amor, ainda que este último seja um conceito impreciso e controverso até a atualidade, deu origem a diversas obras consideradas como integrantes do cânone da literatura mundial. Entre elas, podemos destacar romances como *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, e *Anna Karenina* (1877), de Lev Tolstói, autor que abordava constantemente a temática da infelicidade conjugal e do adultério em obras como as novelas *Sonata a Kreutzer* (1889) e *O diabo* (1910).

No conto “*A última névoa*” (1935), mais uma vez encontramos o questionamento da instituição do casamento, principalmente, por este ter ocorrido apenas por conveniência. Os noivos, que são primos, decidem se casar apenas por medo da solidão. Daniel, que está viúvo há menos de um

ano, propõe casamento à prima, a narradora-protagonista do conto. Ele decide se casar novamente por não suportar viver sozinho na mesma casa onde vivera, meses antes, com a falecida esposa, a quem realmente amara. A prima aceita a proposta apenas para livrar-se do estigma de ficar solteira. Vale ressaltar que não se casar, em uma sociedade católica no início do século passado, era uma carga pesada demais, principalmente para as mulheres.

O excerto a seguir se refere ao momento em que o casal, após chegar à casa onde viverá pelos próximos anos, reflete sobre o casamento:

O vendaval da noite anterior havia removido as telhas da velha casa de campo. Quando chegamos, a chuva gotejava em todos os quartos.

— Os tetos não estão preparados para um inverno como esse — disseram os criados ao conduzir-nos à sala e, como lançassem sobre mim um olhar de estranhamento, Daniel explicou rapidamente:

— Minha prima e eu nos casamos esta manhã.

Tive dois segundos de perplexidade.

“Por muito pouca importância que se haja dado ao nosso repentino enlace, Daniel deveria ter advertido a sua gente” — pensei escandalizada.

Na verdade, desde que o carro franqueou os limites da fazenda, meu marido se mostrou nervoso, quase agressivo.

E era natural.

Há apenas um ano ele fazia o mesmo trajeto com sua primeira mulher; aquela garota insociável e magra a quem adorava e que depois deveria morrer tão inesperadamente três meses depois. Mas agora, agora há algo como que de receio no olhar com que ele me envolve da cabeça aos pés. É o olhar hostil com que de costume acolhe sempre o estrangeiro (Bombal, 1985, p. 3).

O casamento pautado na conveniência e no desamor é materializado na casa, repleta de lembranças para o marido, mas vazia de emoções para a mulher. O local, um casarão antigo em ruínas, apartado da cidade, representa, para ela, mais uma prisão do que uma casa. Embora não seja prisioneira do esposo, ela está aprisionada pelo próprio tédio, por uma vida sem sentido. O marido tem a consciência de que não é amado pela mulher e a ausência de sentimentos dela encontrará reciprocidade nele, que não esconde o fato de não ter se conformado com a morte da primeira esposa.

O próximo excerto se refere ao que talvez tenha sido um dos maiores motivos que levaram Daniel a propor casamento à prima: “Quando era

criança, Daniel não temia os fantasmas nem os móveis que rangem na escuridão durante a noite. Desde a morte de sua mulher, dir-se-ia que sempre tem medo de ficar sozinho” (Bombal, 1985, p. 3). Durante toda a narrativa, fica evidente que o casal jamais consegue integrar-se: o marido, vivendo atormentado por lembranças, e a esposa, consciente de que não é a mulher com quem Daniel gostaria de estar casado, acaba por refugiar-se em devaneios, como veremos mais adiante.

Daniel se levanta e pega a lanterna. Põe-se a andar. [...] comprovo com surpresa que os seus sarcasmos não fazem mais que voltar-se contra ele mesmo. Está lívido e parece sofrer.

Ao entrar no quarto, solta a lanterna e vira rapidamente a cabeça, ao mesmo tempo que uma espécie de ronco que ele não consegue reprimir dilacera-lhe a garganta.

Olho para ele espantada. Tardo um segundo em compreender que está chorando.

Afasto-me dele, procurando persuadir-me de que a atitude mais discreta está em fingir uma absoluta ignorância da sua dor. Mas no meu íntimo algo me diz que essa é também a atitude mais cômoda (Bombal, 1985, p. 6).

Consciente da hostilidade inicial do marido, que evoluirá para a indiferença ao longo da narrativa, a personagem se mostra cada vez mais ensimesmada. A narradora perpassa os dias reclusa, conformada com seu destino, em uma aparente apatia. É somente após a visita de familiares que a jovem sente a necessidade de assumir o protagonismo da própria vida. Ao flagrar Regina, a esposa do irmão de Daniel, abraçando o amante, hospedado, também, na casa como amigo do casal, a narradora protagonista começa a se comparar a ela. Percebe as diferenças entre ambas, como os longos cabelos soltos de Regina, ao contrário dos seus, que são mantidos sempre trançados, com o mesmo penteado da primeira esposa de Daniel, por ordem do marido. A personagem então lamenta:

Olho-me atentamente no espelho e comprovo angustiada que meus cabelos perderam esse leve tom avermelhado que lhes imprimia um estranho fulgor quando eu mexia a cabeça. Meus cabelos escureceram. Vão escurecer cada dia mais.

E antes que percam seu brilho e sua violência não haverá ninguém que diga que tenho lindos cabelos (Bombal, 1985, p. 8).

Podemos entender essa perda da cor original do cabelo, que possui um movimento contrário dos cabelos que se tornam brancos com a passagem do tempo, como uma mudança apenas física e não fisiológica. Quando a narradora lamenta a perda do tom avermelhado dos cabelos, ela na verdade lamenta o longo período em que permanece dentro de casa, pois é a exposição à luz solar que causa o tom avermelhado nos cabelos escuros. A nova casa, a casa do matrimônio, é também uma prisão.

Lucía Guerra-Cunningham, escritora e crítica literária chilena, responsável por resgatar obras de escritoras e trazê-las para o meio acadêmico, em seu estudo “Vision de lo femenino em la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser” (1985), afirma que a casa seria, por excelência, a materialização da instituição do matrimônio. Guerra-Cunningham afirma:

Intimamente relacionado con esta vivencia sensual se da el impulso erótico que se expresa en el tema de la búsqueda del amor en un mundo dominado por convenciones sociales y estrictos códigos morales. [...] La casa es, en esencia, el ámbito de la regulación social, aquel lugar donde la existencia de la mujer está teñida por la frustración, la rutina y los actos intrascendentes, donde transcurre “una muerte en vida” (La última niebla), la degradación del ser femenino (La amortajada) o la alienación que momentáneamente protege de un enfrentamiento con la verdadera realidad (“El árbol”). [...] Básicamente, integrarse al Orden, es decir, cumplir con la meta del matrimonio, implica ser subyugada por lo que en apariencias proporcionará la realización para la existencia femenina. Sin embargo, la entrada en el ámbito regulado del matrimonio pone de manifiesto en toda su dramaticidad el conflicto entre el Ser y el Parecer. Aparentar ante los otros que se es feliz cuando, en realidad, cada día de la rutina hogareña no es sino frustración, búsqueda insatisfecha del amor en una sociedad que ha aniquilado sistemáticamente los impulsos sexuales de la mujer para reafirmar el principio de la propiedad y la instauración del núcleo familiar (Guerra-Cunningham, 1985, p. 95-96).

O excerto acima nos mostra que, para a autora, a casa seria um espaço de manutenção dessa estrutura social em que, mais importante do que a realização pessoal da mulher, é que ela cumpra um papel preestabelecido de esposa e mãe. Ao longo da obra de María Luisa Bombal, temos diversos personagens que vivenciam essa dualidade entre *ser* e *dever ser* proposta

por Guerra-Cunningham. No caso da protagonista de “A última névoa”, a personagem deseja viver o amor, mas está atrelada a um casamento que não foi construído com base nesse sentimento. Quando a personagem afirma que se casou “por casar” (Bombal, 1985, p. 5), sua afirmação oculta uma realidade já constatada pelo marido, que tem consciência de que a prima somente aceitou sua proposta de casamento para não ficar solteira como as irmãs. Em uma sociedade latino-americana, católica, do início do século passado, o casamento era visto como o mais importante objetivo a ser alcançado por uma mulher. Sendo assim, não é difícil constatar a origem dessa dualidade entre *ser* e *dever ser*. O *ser* é a essência do indivíduo, que possui anseios e desejos, enquanto o *dever ser* é o que esperam dele, é o papel que já está estabelecido para ele antes mesmo de seu nascimento. A casa, para Lucía Guerra-Cunningham, é o espaço de manutenção do *dever ser*.

### **A casa do adultério: a promessa de liberdade**

Passados alguns dias do flagrante da protagonista ao casal adúltero, o casal viaja para a cidade, onde se hospeda na casa da mãe de Daniel. A narradora-protagonista, após uma noite em que todos se embriagam, deixa o marido no quarto e sai sozinha, passeando pelas ruas desertas da cidade pela madrugada. Temos aí a primeira suposta transgressão da personagem, principalmente se levarmos em conta a época em que a obra foi publicada. Se, para uma mulher, sair desacompanhada já era motivo de desconfiança, devemos imaginar o que pensariam os seus familiares ao descobrir que ela havia saído sozinha e durante a madrugada.

A segunda suposta transgressão da personagem é acompanhar o desconhecido que se aproxima dela e a convida para ir à sua casa. A aproximação do homem, que em nenhum momento revela o seu nome, acontece de forma misteriosa. Durante todo o tempo, eles andam pelas ruas desconhecidas, envoltos pela névoa, que será recorrente ao longo da obra. O excerto a seguir se refere ao momento em que a narradora conhece o suposto amante:

E eis que, de repente, vejo outra sombra junto a minha. Levanto a cabeça. Um homem está à minha frente, bem perto de mim. É jovem; uns olhos muito claros num rosto moreno e uma das sobrancelhas, levemente arqueada, emprestam a sua face um aspecto quase sobrenatural. Dele se desprende um vago, porém envolvente calor.

É rápido, violento, definitivo. Compreendo que o esperava e que vou segui-lo seja como for, onde quer que for. Lanço os braços ao seu pescoço e ele então me beija, sem que por entre suas pestanas as pupilas luminosas cessem de me olhar (Bombal, 1985, p. 15).

A personagem se rende instantaneamente à sedução do estranho, assumindo os riscos que a situação poderia representar, o que não significa pouco. Se, nos dias de hoje, não podemos ignorar o fato de que a rua muitas vezes pode representar perigo para as mulheres, somente movida por um extremo desejo de transgressão, uma mulher seria capaz de arriscar a vida acompanhando um homem estranho para um local também desconhecido.

Ela, que, durante o trajeto, em nenhum momento hesita, acompanha o homem misterioso a sua casa. O excerto abaixo se refere à chegada dos dois:

Guia-me até uma rua estreita e em declive. Obriga-me a parar. Atrás de uma grade, distingo um jardim abandonado. O desconhecido desata com dificuldade os nós de uma corrente enferrujada.

Dentro da casa a escuridão é completa, mas uma mão quente procura a minha e me incita a prosseguir. Não tropeçamos em nenhum móvel; nossos passos ressoam em quartos vazios. Subo apalpando a longa escada, sem precisar apoiar-me no corrimão, pois o desconhecido ainda guia cada um dos meus passos (Bombal, 1985, p. 15).

Em nenhum momento, a personagem se impressiona com o aspecto sombrio da casa, aparentemente em ruínas, como o lugar em que habita com o marido. A casa, praticamente abandonada, não a perturba como a casa devastada pela tempestade para a qual foi levada logo após o casamento — justo pelo contrário. A seguir temos um excerto sobre as impressões da personagem sobre o quarto do suposto amante:

Dou um passo dentro de um aposento cujos tecidos desbotados lhe dão não sei que encanto antiquado, não sei que melancólica intimidade. Todo o calor da casa parece ter-se concentrado aqui. A noite e a neblina

podem adejar em vão contra os vidros da janela; não conseguirão infiltrar neste quarto um único átomo de morte (Bombal, 1985, p. 16).

É somente nessa casa que a personagem consegue resgatar a própria sexualidade, como não acontece na casa do matrimônio. O casamento, realizado apenas para cumprir uma convenção social, não permite que a personagem vivencie o amor, tampouco o sexo. A sexualidade, principalmente a sexualidade feminina, durante muito tempo foi considerada tabu em diversas sociedades. Embora a iniciação sexual fosse vista como algo natural para os homens, sempre foi encarada como uma questão muito delicada no que concerne às mulheres. De qualquer forma, a casa dos pais é um local considerado interdito para esse momento da vida do indivíduo. Para os homens, os bordéis foram, durante muito tempo, o lugar de iniciação por excelência. O início da atividade sexual feminina era visto como uma questão extremamente delicada. Segundo Michel Foucault:

Para as moças, existia, até meados do século XX, uma tradição que se chamava a “viagem de núpcias”: era um tema ancestral. A defloração da moça não poderia ocorrer em “nenhum lugar” e, naquele momento, o trem, o hotel da viagem de núpcias eram bem esse nenhum lugar, essa heterotopia sem referências geográficas (Foucault, 2009, p. 416).

No caso de “*A última névoa*”, a casa do matrimônio se configura como a casa dos pais, um lugar de manutenção da ordem social e da vida familiar, porém interdito para a sexualidade. Sendo assim, a casa — mais precisamente, o quarto — do amante é o lugar em que a protagonista vive de maneira mais intensa a sua sexualidade. Para a personagem, o ato sexual transgressor funciona como uma espécie de iniciação sexual. Pela primeira vez, a protagonista confronta a própria libido, o que dificilmente ocorreria na casa do matrimônio, pois o casamento dela foi muito mais a realização de uma etapa obrigatória da vida de uma mulher de sua época do que a satisfação de um desejo pessoal. A casa matrimonial está institucionalizada como um espaço reservado à família. Dessa maneira, não há alternativa para a personagem a não ser vivenciar essa experiência inédita na casa de um desconhecido.

Michel Foucault afirma que existem dois grandes tipos de espaço que estão ligados a todos os outros, porém os contradizendo. O primeiro grande tipo seria composto pelas utopias que “são os posicionamentos sem lugar real [...] essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (Foucault, 2009 p. 415). O segundo grupo seria composto pelas heterotopias. De acordo com Foucault:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 2009 p. 415).

[...]

Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois polos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada (Foucault, 2009 p. 420).

Podemos considerar a casa do adultério em “A última névoa” como uma heterotopia, pois ela é um lugar que não se encaixa em nenhum outro, apesar de existir fisicamente. A casa do amante não tem nenhuma outra função na narrativa a não ser abrigar os personagens durante o ato transgressor. Ela surge como uma oposição à casa do matrimônio, espaço onde a submissão da mulher à ordem vigente é legitimada. Outro aspecto importante a ser considerado para compreendermos a função heterotópica da casa do amante é que a protagonista somente consegue ter acesso ao local na presença do homem e durante a noite, em que se conhecem entre a névoa densa. Foucault afirma:

As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se

chega a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado, como é o caso da caserna, o caso da prisão, ou é preciso se submeter a ritos e purificações. Só se pode entrar com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos (Foucault, 2009 p. 420).

Devemos considerar que a personagem, ao retornar à cidade onde conheceu o suposto amante, empreende uma busca à casa, porém essa busca é frustrada. Ao chegar ao ponto onde ela acredita estar localizada a residência do homem misterioso, apesar de vagamente reconhecer nele elementos semelhantes aos que percebeu na primeira noite, como o velho portão de ferro e as árvores do jardim, vislumbradas entre a névoa — vale lembrar que esses elementos são facilmente encontrados em diversas casas —, ela acaba por descobrir que não há ninguém residindo no local com as mesmas características do homem. A busca termina com o seguinte excerto:

Com a vaga esperança de me haver enganado de rua, de casa, continuo errando por uma cidade fantasma. Dou voltas e mais voltas. Quisera continuar procurando, mas já anoitece e não distingo nada. Além disso, para que lutar? Era meu destino. A casa, e meu amor, e minha aventura, tudo se esvaneceu na névoa, algo assim como uma garra ardente me pega, de súbito, pela nuca; lembro que tenho febre (Bombal, 1985, p. 42).

O desfecho do conto, que pode facilmente ser lido como uma experiência sobrenatural, também pode ser entendido como a manifestação do sintoma da mesma enfermidade que acometeu a narradora na noite do encontro. Todavia, se entendermos a casa como um local existente e se não levarmos em conta a veracidade da experiência da narradora, podemos concluir que a casa é uma heterotopia acessível apenas por meio de seu proprietário. Só é possível entrar na casa “com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos” (Foucault, 2009 p. 420). A permissão na obra advém unicamente do amante. Seria ele, somente ele, a chave de todo o mistério.

### **Considerações finais**

Durante praticamente toda a obra, a narradora protagonista espera pelo retorno do homem que irá resgatá-la da vida vazia e entediante ao lado do marido. Porém, após ter todas as evidências da existência do homem negadas, surge uma oportunidade de esclarecer a dúvida quando ela mais uma vez encontra-se na cidade onde o conheceu. Quando, finalmente, ela localiza a casa do suposto amante, para a sua grande surpresa, e decepção, ela descobre que ele jamais morou na residência.

Podemos entender o amante desconhecido e, por consequência, a casa em que a narradora esteve com ele durante apenas uma noite como uma duplicação da própria história da personagem. Abaixo, temos excertos em que é possível observar alguns pontos de intersecção entre a casa do matrimônio e a casa do adultério:

O vendaval da noite anterior havia removido as telhas da velha casa de campo. Quando chegamos, a chuva gotejava em todos os cantos.

— Os tetos não estavam preparados para um inverno como esse — disseram os criados ao conduzir-nos à sala e, como lançassem sobre mim um olhar de estranhamento, Daniel explicou rapidamente:

— Minha prima e eu nos casamos esta manhã.

Tive dois segundos de perplexidade.

“Por muito pouca importância que se haja dado ao nosso repentino enlace, Daniel deveria ter advertido a sua gente — pensei escandalizada (Bombal, 1985, p. 3).

A névoa se adensa, cada dia mais, contra a casa. Já fez desaparecerem as araucárias cujos galhos golpeavam a balaustrada do terraço. Ontem à noite sonhei que, por entre as frestas das portas e janelas, ela se infiltrava lentamente na casa, no meu quarto, e esfumava a cor das paredes, os contornos dos móveis, e se entrelaçava nos meus cabelos e aderida ao meu corpo e o desfazia todo (Bombal, 1985, p. 12).

Guia-me até uma rua estreita e em declive. Obriga-me a parar. Atrás de uma grade, distingo um jardim abandonado. O desconhecido desata com dificuldade os nós de uma corrente enferrujada.

Dentro da casa a escuridão é completa, mas uma mão quente procura a minha e me incita a prosseguir. Não tropeçamos em nenhum móvel; nossos passos ressoam em quartos vazios. Subo apalpando a longa escada, sem precisar apoiar-me no corrimão, pois o desconhecido ainda guia cada um dos meus passos (Bombal, 1985, p. 14).

Dou um passo dentro de um aposento cujos tecidos desbotados lhe dão não sei que encanto antiquado, não sei que melancólica intimidade. Todo o calor da casa parece ter-se concentrado aqui. A noite e a neblina podem adejar em vão contra os vidros da janela; não conseguirão infiltrar neste quarto um único átomo de morte (Bombal, 1985, p. 16).

Podemos perceber, a partir da leitura do conjunto de excertos acima, que nos dois primeiros, que se referem à casa do matrimônio, há uma perspectiva negativa do espaço. A casa de Daniel reproduz a ruína em que a vida do proprietário havia se transformado após a morte da primeira esposa, ruína essa que se estenderá ao novo relacionamento. Logo na sua chegada, a narradora se espanta com o descaso do marido, que não havia informado aos empregados da casa que retornaria da cidade casado novamente. Outro aspecto importante a ser observado é a névoa que transpassa a casa em diversos momentos, amedrontando a personagem, como se fosse uma entidade.

Nos segundo e quarto excertos, temos a chegada da narradora à casa do amante, que também é uma casa em ruínas, mas que não a assusta em nenhum momento. O ápice da comparação se dá através da névoa: se, na casa do marido, o elemento representa uma ameaça, na casa do amante, ela é neutra — não consegue adentrar a casa. É somente na casa do amante que ela se sente imune à ameaça dessa névoa-entidade.

Todavia, ao constatarmos a inexistência do amante e da casa, fica impossível dissociar essa aventura do próprio casamento. Esse processo ocorre através dos devaneios de uma mulher recém-casada, extremamente entediada, que não encontra no casamento uma equivalência ao ideal romântico remanescente em sua época — e que, em certa medida, ainda sobrevive nos dias de hoje — que prometia às mulheres a realização pessoal através da felicidade conjugal. Diante da ausência da reciprocidade de afeto por parte do marido, não resta a ela uma alternativa a não ser buscar um amante e, se essa mulher se encontra, ainda, em uma situação em que não é possível a sua emancipação da figura masculina do marido, e, ao mesmo tempo, vive isolada em uma casa afastada da cidade — e, por consequência, das pessoas —, não resta a ela uma alternativa a não ser a fuga da própria realidade, mesmo que, durante essa fuga, ela permaneça atrelada a uma

figura masculina, em um lugar idealizado, que, apesar das semelhanças com a própria casa, é um lugar onde é possível vivenciar o amor.

## Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da modernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOMBAL, Maria L. A última névoa. In: BOMBAL, Maria L. *A última névoa*. Tradução de Neide T. Maia González. São Paulo: Difel, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. *The uncanny*. Translated and edited by David McLintock. London: Penguin Classics, 2003.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. Vision de lo femenino em obra de María Luisa Bombal: Una dualidade contradictoria del ser y deber-ser. *Revista Chilena da Literatura*, n. 25, 1985.

HOSIASSON, Laura J. Maria Luisa Bombal e Clarice Lispector: Encontros e traduções de uma mesma sensibilidade. *Revista Araticum*, 2013.

JUNG, Carl. *The archetypes and the collective unconscious*. New York: Routledge, 2014.

MAGGIO, Sandra Sirangelo; ZANINI, Claudio Vescia (org.). *O duplo, o espelho, a sombra: figurações de personagens nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

OROZCO VERA, Maria J. La narrativa de Maria Luisa Bombal: Principales claves temáticas. *Revista de Filologia y su Didáctica*, n. 12, 1989.

POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

RANK, Otto. *The double: a psychoanalytic study*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.

TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.

ZANINI, Claudio Vescia. “Meu nome é legião”: Do duplo ao múltiplo em filmes de possessão demoníaca. *In: ZANINI, Claudio Vescia. O duplo, o espelho, a sombra.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

## 24. Viagem e debate da ciência em duas obras sobre o período vitoriano

Pedro Theobald<sup>1</sup>

Este texto trata de aspectos do período vitoriano representados em *A Year in Brazil*, de Hastings Charles Dent (1886), e “Morpho Eugenia”, de A.S. Byatt (1994). Nessas obras pode-se ler o tema da viagem em dupla função: como recurso para aquisição de conhecimento e como confronto do conhecimento adquirido com a tradição e a novidade na segunda metade do século XIX. Em testemunho engajado a respeito da época, no relato de Dent, ou como retroprojeção ficcional, na novela de Byatt, tanto a imagem do Brasil quanto o debate proporcionado pela recepção das teorias de Charles Darwin (1872, 2018) se evidenciam nos textos, e assim são considerados no ensaio.

*A Year in Brazil with Notes on the Abolition of Slavery, the Finances of the Empire, Religion, Meteorology, Natural History, etc.* (Dent, 1886) contém a descrição de uma viagem realizada entre 1883 e 1884 e veio a público apenas dois anos depois do período em que seu autor esteve no Brasil. Os fatos do cotidiano do viajante encontram-se narrados na forma de diário, no qual se leem as cartas que o autor enviou à Inglaterra durante sua permanência em nosso país. Levando em consideração a extensão da obra (cerca de 430 páginas de texto e ilustrações, excluídas as referências e o índice) e as informações nela contidas, representou um trabalho intenso de coleta, organização de material e pesquisa bibliográfica.

Hastings Charles Dent era engenheiro e viveu entre 1855 e 1909.<sup>2</sup> Esteve no Brasil a serviço da Minas Central Railway, para a qual executou

---

1 Professor dos programas de graduação e pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2 Informações biográficas do obituário contido no *Grace's Guide to British Industrial History* ([https://www.gracesguide.co.uk/Hastings\\_Charles\\_Dent](https://www.gracesguide.co.uk/Hastings_Charles_Dent)). Dent trabalhara anteriormente como engenheiro para a Prefeitura de Manchester. No ano seguinte ao retorno do Brasil, aposentou-

levantamentos topográficos e trabalhos de supervisão da construção de um trecho da Estrada de Ferro Dom Pedro II na província de Minas Gerais. A pesquisa que deu origem ao livro foi desenvolvida paralelamente ao trabalho de engenharia:

Before starting for Brazil – which I did at a week’s notice – I received letters from scientific friends intimating that they expected me to carry on extensive researches, make collections, and take notes on most of the branches of natural science. Each of the subjects would have been sufficient to occupy my whole time; but I went out for a special purpose, to survey for a railway, in a position of considerable responsibility, and unexpected duties and anxieties devolved upon me. Respecting this work, which engrossed my attention and, of course, most of my time, I am thankful to say I was enabled to carry it out satisfactorily; but in my book, for many reasons, I have refrained from treating on that subject in detail (Dent, 1886, p. VII).

A obra de engenharia empreendida pelo autor poderia ter ocupado o foco principal do livro. Assim não foi porque o autor decidiu atender às encomendas dos cientistas e amigos da forma mais minuciosa que lhe permitiu o trabalho. Na leitura do livro, é frequente a impressão de que a execução desse trabalho paralelo constituiu, na realidade, o seu principal desígnio.

A parte narrativa da obra se inicia com a descrição da viagem a bordo do “Cotopaxi”. Da partida de Liverpool, passando por Bordéus, Lisboa e Fernando de Noronha, à chegada ao Rio de Janeiro, são dezenove dias de viagem. O relato minucioso ocupa um capítulo em que já se veem as qualidades do observador bem-informado sobre geografia, astronomia e biologia marinha. Nesse, como no capítulo seguinte, sobre a estada no Rio de Janeiro e a exploração de seus arredores, é quase impossível não se lembrar das descrições e observações de Charles Darwin, em seu *Journal of Researches*, em que relata experiências de cerca de cinquenta anos antes

---

-se precocemente por motivos de saúde, passando a dedicar-se a suas coleções particulares e a trabalhos científicos. Publicou textos sobre assuntos científicos e religiosos. *A year in Brazil* foi reeditado em 2014 (Gloucester, UK, Sagwan Press). Não foi possível encontrar traduções para outras línguas.

(Darwin, 1989, p. 58-69). O âmbito das observações é estendido da paisagem para vários domínios, a organização social, os costumes, a vegetação e os insetos:

To-day the streets [of Rio de Janeiro] are crowded by thousands of beggars. They are allowed by law to beg on Saturday, so they boldly enter every shop, and attack all the passers-by, while the church porches are full, as usual, of poor wretches exhibiting ghastly sores to excite sympathy (Dent, 1886, p. 45).

Após viagens exploratórias na direção de Petrópolis, no Rio de Janeiro, e Paraopeba, em Minas Gerais, Dent empreende a viagem a cavalo, a partir da última estação, para o interior da província de Minas. Ao lado das surpresas com as pessoas, a língua e os costumes patriarcais, a narrativa refere dificuldades constantes no deslocamento: estradas esburacadas, pontes precárias, vegetação cerrada. A quase total falta de hotéis e hospedarias obriga o viajante e sua comitiva a se hospedarem em fazendas e habitações improvisadas. Isso lhe dá oportunidade de observar os hábitos e a hierarquia desses locais. Suas observações estendem-se dos proprietários aos serventes, na maioria escravos. Este exemplo faz parte da descrição de uma fazenda na localidade de Capela Nova:

The mode of life here is very patriarchal. One is offered water to wash one's feet. The natives are very hospitable, rushing off to kill fowls and prepare food the moment you arrive. There are also many other customs which remind one of the time of Abraham, but the spell is broken when your Abraham appears – with a flowing beard, it is true, but with a pair of spectacles and a large Inverness cloak! (Dent, 1886, p. 57).

Para sua surpresa, também encontra pessoas informadas sobre a Inglaterra:

Between the whiles I talked to the old man, who is the most intelligent person among the lower orders that I have come across, and, having been a schoolmaster, is well read on many matters. ... He talked of England and the "*Lady Victoria*" with great respect; he esteems the Queen very highly. He wished to know all about our English fazendeiros, or farmers, as he heard they were very rich (Dent, 1886, p. 115).

Quando o autor lhe conta sobre o sistema de escrita e leitura para cegos, o mesmo senhor exclama: “What a wonderful country England must be! Here the blind have nothing to do, and are shut out from everything” (Dent, 1886, p. 116). Quando, mais tarde, lê em um jornal brasileiro sobre a morte do Duque de Albany, filho mais novo da Rainha Vitória, Dent escreve: “I am sure, for one, that the old schoolmaster at Casa Grande would grieve if he knew of the ‘Lady Victoria’s’ fresh sorrow” (Dent, 1886, p. 171).

Em toda parte, o autor repara no número e na posição dos escravos. Sobre o conceito em que eram tidos em relação ao homem branco, veja-se este parágrafo: “Two slaves were engaged the whole day in plastering the outside of Joaquim Ribeiro’s house, not even leaving off during Mass; and yet it was thought fearful of us to work at the office on Lady Day!” (Dent, 1886, p. 156s.).

Segundo um censo citado (Dent, 1886, p. 267), em 1872 o Brasil possuía 370.459 escravos, aproximadamente um quinto da população total, de pouco mais de 2 milhões de habitantes. Sobre o tratamento dos escravos, e como se via a questão na Inglaterra, Dent dá seu testemunho:

I have seen several letters in the *Times* – one about the end of December, 1884 – detailing fearful horrors practised on slaves, but not a word of the awful outrages committed by the Socialistic members of the Abolitionist movement. I may mention *en parenthèse*, that I had certainly opportunity of seeing something of the treatment of slaves, being thirteen months in the country; but I never came across any other than considerate kindness from master to slave, sometimes even far greater benevolence and consideration than is exercised towards servants in our own country which boasts of its freedom. I only heard of one case, but had no opportunity of further inquiry, in which shrieks were heard coming in from a neighbouring fazenda, one Sunday morning, when the master was apparently castigating some unfortunate, whether deservedly or not I cannot say (Dent, 1886, p. 285).

Embora historicie o movimento de libertação dos escravos no Brasil em detalhe (Dent, 1886, p. 281-296), duas páginas são dedicadas a exemplificar os efeitos deletérios do “abolicionismo socialista”, variante que, segundo o autor, incita o ódio dos escravos contra os senhores (Dent, 1886 p. 285-287). Praticamente todas as pessoas de posses mantêm escravos, uma

vez que tê-los é prático e um dos únicos símbolos de *status* econômico e social. Também os padres os compram, vendem e, eventualmente, os libertam em testamento.

Além do longo artigo final sobre religião, Dent faz inúmeras observações sobre os costumes religiosos, as orações, as superstições e a missa católica, da qual participa, pois não encontra uma congregação anglicana no interior de Minas Gerais:

The service, which was at midday, was called a Missa Cantata; but the choral part consisted merely of a brass band, which struck up dance music, with much drum accompaniment, at the most solemn parts of the Liturgy. After the Gospel and Creed, the priest gave a very good little sermon on the Good Samaritan, with practical directions as to entertaining strangers – I suppose with special reference to us; and I must repeat that, without exception, this direction appears to be obeyed to the very fullest extent, which I am afraid I could hardly say of our own country (Dent, 1886, p. 63).

Observações generosas como essas encontram contrapartida na extensa exposição de convicções a respeito das limitações da Igreja Católica no que diz respeito à liturgia, em que (à época) não há participação dos fiéis, e da falta de leitura da Bíblia como embasamento para a fé.

O contato intenso com a natureza, que faz parte do seu trabalho como engenheiro de campo e pesquisador, proporciona ao autor dois tipos de experiência: a admiração pela variedade da fauna e da flora brasileiras e o sofrimento com as pragas que ela contém. Sirvam de exemplos algumas passagens, em que o *locus amoenus* e o *locus terribilis*, experienciados por tantos viajantes, se alternam. Próximo à localidade de Brumado, encontramos a descrição de uma floresta:

I am now cutting my way through mata virgem, or virgin forest, a mere trifle compared with those on the coast and nearer the equator, but still beautiful. Our chief, however, is never tired of speaking of the really grand and immense forests of Spanish Honduras, which, he says, is the most splendid place in the world. But I will briefly describe my woods. ... The river-bank is fringed with trees, some of which are a mass of white, yellow, violet, or dark-blue flowers, beautiful leguminosae (*Inga* and *Mimosa*), with pink cistus-like blossoms – trees with fresh young leaves and flower-buds just bursting in the early spring, sweet daphne

and wild orange, good timber for ornamental purposes. ... You have the ceaseless hum of a hundred bloodthirsty diptera and of cicadas, with notes from the shrillest pitch to the deepest bass. A few sober-coloured brown, grey, or white butterflies (*Euptychia*, *Taygetis*, *Leucidia*, *Eurema*, etc.) and small moths skip and flit between the trees and undergrowth, while occasionally a brilliant *Morpho* floats lazily along, and a strong-winged *Papilio* or gay *Callidryas* rushes past with rapid flight. Then under one's feet is a carpet of dry leaves, among which creep countless ants – red, yellow and black; all sizes, from the smallest almost invisible, to savage-looking hairy, golden, or red and black creatures, half an inch long. Such is a faint picture of my surroundings to-day (Dent, 1886, p. 90-92).

O inferno dos insetos é descrito no artigo final “The parasitic torments of Brazil”: carrapatos, bichos-de-pé, bernes são inimigos terríveis do viajante e de sua equipe. As formigas não deixam por menos:

I must devote a few more lines to an ant already referred to at some length under the native names of cabeçudo and tanajura. The abnormally hard- and large-headed workers carried off my provisions, and destroyed my flannel shirts, so I reciprocated by frying and eating the plump and toothsome females. [...] The females are twice the size of the males, and over two inches across the wings. [...] I have repeatedly seen armies of the workers ascend a tree and strip off every leaf; these fall to the ground, and are then cut up into convenient sizes, and carried off by another legion to the nest. [...] The ants often struggle along with a piece of leaf a dozen times larger than themselves clasped in their mandibles, and held erect and so firmly that one can lift the leaf from the ground, and yet they cannot be persuaded do leave hold. It is amusing to observe what appears like a long line of animated leaves crossing a road or moving along some fallen tree-trunk over a stream (Dent, 1886, p. 400s.).

Em todas as instâncias até agora referidas, a descrição em *A Year in Brazil* emprega como elemento de comparação o mundo europeu e, especificamente, britânico de seu tempo. Por se constituir, em grande parte, em uma expedição de coleta e estudo de espécimes da natureza animal e vegetal, as avaliações científicas contidas no relato de Dent se situam no contexto da teoria da origem das espécies de Darwin, cuja primeira publicação ocorrera em 1859. O princípio básico da teoria de Darwin é a evolução com

base em mutações sucessivas, sendo que as transformações ocorrem pela seleção natural e não pela criação de novas espécies. Dent opõe-se claramente a essa teoria, e dedica várias páginas à defesa de sua posição:

I have constantly endeavoured to oppose the theory of evolution which is now so widely accepted, and for this reason – that while there are some who, believing in revelation, consider evolution to be one of the natural laws ordained by the Creator, there are others who uphold the theory in order to throw back the idea of creation to an immeasurable distance, and thus, even if they do not go so far as disbelieving in a Supreme Being, prepare the way for the denial of a personal God Who in any way influences the present order of Nature, and of Whom, therefore, we are individually independent. This destroys all the foundations of personal religion (Dent, 1886, p. 380).

Ao princípio do evolucionismo, de que os organismos têm continuamente aumentado sua complexidade e adaptado sua forma, Dent opõe o argumento da revelação divina. Em seu entender, a ciência também comprova que formas mais elevadas foram introduzidas, uma após outra, e concluíram com a criação do homem. Encerra com a crítica a uma obra do então embaixador do Brasil em Berlim em apoio às teorias de Lamarck, Darwin e Haeckel (Dent, 1886, p. 383).

Sem conter uma referência explícita a Dent, a obra de que trataremos a seguir replica e discute vários dos aspectos tratados até aqui. “Morpho Eugenia”, de A. S. Byatt, foi publicada pela primeira vez em 1992, no volume *Angels and Insects: Two Novellas*, em que faz paralelo com *The Conjugal Angel*.<sup>3</sup> Ambas as novelas, interligadas pela referência a alguns personagens, tratam de temas do mundo científico e pseudocientífico na Inglaterra da segunda metade do século XIX. Ao contrário de *A Year in Brazil*, “Morpho Eugenia” é uma obra ficcional, uma novela de época cuja base factual é a leitura de obras científicas como *A origem das espécies* e outras (cf. British

---

3 Antonia Susan Drabble, conhecida como A. S. Byatt (sobrenome de seu primeiro marido), nasceu em Sheffield, UK, em 1936. É autora de vários romances, ensaios e biografias, bem como organizadora de antologias de contos próprios e alheios. Sua obra mais bem-sucedida até o momento é *Possession: A Romance* (1990), que ganhou o Booker Prize for Fiction. *Angels and Insects* foi traduzido no Brasil (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), e “Morpho Eugenia” foi adaptada para o cinema (dir. Philip Haas, *Angels and Insects*, EUA/UK, 1995). Informações biográficas de: British Council Literature – <https://literature.britishcouncil.org/writer/a-s-byatt>.

Council, [s.d.]). Assim como no livro de Dent, a viagem constitui a moldura da narrativa.

William Adamson, um jovem cientista que esteve por dez anos na Amazônia e perdeu todos os bens em um naufrágio, é recebido pela família de Sir Harald Alabaster, no interior da Inglaterra vitoriana. É o início dos anos 1860, e o dono da casa deseja incrementar o aprendizado das filhas mais novas contratando William para tutor de história natural, ao mesmo tempo que ele próprio se beneficiará tendo-o como interlocutor e auxiliar na organização de sua coleção científica. William aceita o cargo em troca do financiamento de uma viagem futura, mas acaba se casando com Eugênia, a filha mais velha dos Alabaster. Enquanto os filhos se sucedem, William se afasta cada vez mais de seus objetivos. É salvo da situação por Matty Crompton, uma tutora que lhe revela a verdadeira natureza das relações dentro da família Alabaster.

Grande parte do enredo de “Morpho Eugenia” é constituída de analogias e paralelos. Guiadas por William e Matty, as crianças observam e registram os movimentos de um formigueiro. As formigas aprisionam e escravizam uma colônia adversária; na família Alabaster existem numerosos servos, que se submetem à vontade de seus senhores. A vida das formigas gira em torno da rainha, cuja função essencial é procriar; a família Alabaster gira em torno de duas mulheres – Lady Alabaster e Eugenia –, ambas inativas, cercadas de filhos. A função dos machos no formigueiro é reprodutora, e o mesmo acontece com os homens da mansão Alabaster.

Enquanto William, auxiliado por Matty Crompton, se dedica à redação de um livro sobre as experiências que realiza na companhia das crianças, Sir Harald escreve sua própria obra. Mesmo conhecendo os avanços da ciência de sua época – a primeira edição de *A origem das Espécies* era recente –, ele representa uma parte do pensamento de então, o qual tenta conciliar ciência com religião: “[...] I am writing a book. [...] The kind of impossible book everyone now is trying to write: A book which shall demonstrate – with some kind of intellectual respectability – that it is not impossible that the world is the work of a Creator, a Designer” (Byatt, 1992, p. 38).

Aos argumentos de William, acostumado a pensar segundo os achados da ciência, ele replica:

That sense that the idea of the Creator is as natural to man as his instincts will play an important part in what I hope to write. I am in a great puzzle about the relations between instinct and intelligence in all the creatures: does the beaver *design* the dam, does the bee understand – or in any way *think* – the intricate hexagonal geometry of her cells, which always are adapted to their space, however that is formed? It is our own free intelligence, Mr. Adamson, that leads us to find it impossible to conceive this infinitely wonderful universe, and our own intelligence within it, looking before and after, reflecting, contriving, contemplating, reasoning – *without* a Divine Intelligence as source of all our lesser ones. We cannot *conceive of it*, and there can be only two reasons for this incapacity. One, because *it is so*, the Divine First Cause is intelligent, and IS. Two, the opposite, which has been better and better argued of late – that we are limited beings, like arthropod or stomach-cyst. We make God in our image, because we cannot do otherwise. I cannot believe that, Mr. Adamson. I cannot. It opens the path to a dark pit of horrors (Byatt, 1992, p. 39s.).

As ideias conservadoras de Sir Harald acabam por tornar impossível a colaboração entre ele e William Adamson. A descoberta de que estava sendo usado pela bela e sensual Eugênia para acobertar uma relação incestuosa é o argumento de que William precisa para desvincular-se dos compromissos assumidos e partir para uma nova viagem de exploração científica ao Brasil. Assim como para Dent, para ele este país tem seu lado sombrio, mas predomina a percepção de que é um lugar onde pode buscar o conhecimento e as provas de que as teorias ainda precisam. Embora retrospectivos, os eventos ficcionais tratados por A. S. Byatt deixam mais patente o anacronismo científico de Dent. Esta talvez seja uma razão pela qual *A Year in Brazil* não teve reedições e é uma obra pouco conhecida, se comparada com *The Highlands of Brazil*, obra de Richard Burton (1869), a qual reconhece como uma de suas inspirações. *A Year in Brazil* e “Morpho Eugenia” também sugerem que não existe uma oposição entre as ciências e as artes. Independentemente de sua postura científica, qualidades literárias como a sugestividade, o realismo, o fascínio da natureza são compartilhadas por ambas as obras.

## Referências

BRITISH Council Literature. “Dame A. S. Byatt”. Disponível em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/a-s-byatt>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BURTON, Richard F. *Explorations of the highlands of Brazil: with a full account of the gold and diamond mines*. London: Tinsley, 1869. v. 1 e 2.

BYATT, A. S. Morpho Eugenia. In: BYATT, A. S. *Angels and Insects: two novellas*. New York: Vintage International, 1994. p. 1-183.

BYATT, A. S. Morpho Eugenia. In: BYATT, A.S. *Anjos e insetos*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 9-177.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies por meio de seleção natural: ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida*. Org., apr. e tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ubu, 2018.

DARWIN, Charles. *On the origin of species*. 6<sup>th</sup> ed. London: John Murray, 1872.

DARWIN, Charles. *Voyage of the Beagle: Charles Darwin's 'Journal of Researches'*. Edited and abridged with an introduction by Janet Browne and Michael Neve. London: Penguin, 1989.

DENT, Hastings Charles. *A year in Brazil: with notes on the abolition of slavery, the finances of the Empire, religion, meteorology, natural history, etc*. London: Kegan Paul, 1886. Disponível em: <http://www.archive.org/details/yearinbrazilwith00dentuoft>. Acesso em: 10 dez. 2021.

GRACE'S Guide to British Industrial History. “Hastings Charles Dent”. Disponível em: [https://www.gracesguide.co.uk/Hastings\\_Charles\\_Dent](https://www.gracesguide.co.uk/Hastings_Charles_Dent). Acesso em: 15 dez. 2021.

SLOAN, Phillip. Darwin: From Origin of species to Descent of man. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2019 Edition). Ed. by Edward N. Zalta. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/origin-descent/>. Acesso em: 15 dez. 2021.



## ⓪ Período Vitoriano: Rastros Literários e Desdobramentos

Adriane Ferreira Veras  
Alan Noronha  
Alisson Preto Souza  
Amanda Leonardi de Oliveira  
Ana Karina Borges Braun  
Ana Carolina Tavares Sousa  
Ana Gabriela da Silva Vieira  
Antônio Marcos Vieira Sanseverino  
Brenda Lins de Oliveira  
Carolina Laurino Rossini  
Caroline Navarrina de Moura  
Cinara Ferreira Pavani  
Débora Almeida de Oliveira  
Deborah Mondadori Simionato  
Elena Gallorini  
Fabian Quevedo da Rocha  
Fernanda Veeck

Fidelainy Sousa Silva  
Gustavo Vargas Cohen  
Ícaro Carvalho  
Jaqueline Bohn Donada  
Juan Carlos Acosta  
Leonardo Poggia Vidal  
Lis Yana de Lima Martinez  
Marcela Zaccaro Chisté  
Marina Pereira Penteado  
Patrícia Chittoni Ramos Reuillard  
Pedro Theobald  
Raynara Karenina Veríssimo Correia  
Renata Azevedo Requião  
Sandra Sirangelo Maggio  
Sophia Celina Diehl  
Valter Henrique de Castro Fritsch