

VIRTUDE MORAL, SOCIABILIDADE E PODER NO GÓTICO DO SÉCULO XVIII: RADCLIFFE E LEWIS

Mariana Dias Pinheiro Santos¹

RESUMO: Os autores góticos, desde sua origem, como se sabe, estão preocupados com uma recusa de certos ideais propostos pelo iluminismo e com um restabelecimento, em certa medida, de certas formas de lidar com a sociabilidade e a virtude moral. Para tornar isso evidente, será necessário, em um primeiro momento, situar o leitor acerca dos aspectos para a formação do novo gênero, ainda que tenham sido rejeitados por ele, e, no segundo momento, apresentar algumas noções comuns entre as obras que compunham a primeira fase do gótico. Com isso, acreditamos que teremos um arcabouço suficiente para compreender o problema posto pela forma pela qual Lewis e Radcliffe lidam com o sublime de herança burkeana. Nosso objetivo maior consistirá em delinear de que maneira o prazer estético de herança burkeana tomou forma nos escritos góticos de Radcliffe e de Lewis, evidenciando uma possível tensão entre as interpretações propostas por ambos os autores no que diz respeito às implicações que promovem na sociabilidade, na concepção da virtude moral e nas críticas que pretendem promover contra o iluminismo.

PALAVRAS-CHAVE: Radcliffe; Lewis; Burke; terror e horror; romance gótico.

¹ Graduanda do curso e filosofia da UFS, atualmente é bolsista CNPq em iniciação científica na pesquisa *A ficção gótica como crítica da modernidade*. Dedicar-se, também, a pesquisa sobre a relação da linguagem e da mecânica na filosofia de Hobbes. É membro do grupo de pesquisa de Ética e Filosofia Política da UFS, organizadora e coautora do livro *Entre o Mito e a Política*, vice-presidente do Centro Acadêmico de Filosofia Livre da UFS, representante discente do conselho departamental de Filosofia da UFS.

MORAL VIRTUE, SOCIABILITY AND POWER IN 18TH CENTURY GOTHIC: RADCLIFFE AND LEWIS

ABSTRACT: The gothic authors, since the beginning, as it is known, are concerned about the rejection of certain ideals proposed by the Enlightenment and a reestablishment, to a certain extent, of certain means of dealing with the sociability and the moral virtue. To make this clear, it will be required - to the development of the new genre, and, in second place, to present some common concepts between the two works which compose the first phase of gothic. With this, we believe that we will have enough theoretical framework to comprehend the problem put by the way in which Lewis and Radcliffe deal with the lofty of the burkean's heritage. Our most important aim will consist of outlining in which way the esthetic pleasure of the burkean's heritage took shape in the gothic writings of Radcliffe and Lewis, highlighting a possible stress between the interpretations proposed by both authors concerning the implications which foster themselves in the sociability, in the moral virtue and in the critics that intend to promote against the Enlightenment.

KEY-WORDS: Radcliffe; Lewis; Burke; terror and horror; gothic novel.

I Considerações iniciais

O nascimento do romance gótico, como o de qualquer outro novo gênero, pôde buscar suas formas a partir das raízes sociais, históricas e literárias dispostas em seu tempo. Este novo gênero, ao reunir tais características, inaugurou o "romance de horrores", que correspondia, segundo Carpeaux (2008), a uma necessidade espiritual das massas que permitia a evasão para fora da monotonia cinzenta da vida pequeno-burguesa, incluindo – e eis o novo ingrediente – elementos sobrenaturais para abordar tais necessidades. Diante de uma cultura que pretendia normatizar a sociabilidade e o tratamento com as paixões, era necessário reagir a esse tipo de doutrina; e o meio pelo qual a nova espécie de romance pode expressar o seu posicionamento em relação aos elementos que compunham certos ideais filosóficos (que podemos ver, por exemplo, Hume, Shaftesbury, Mandeville, Addison) ligados a moralidade e sociabilidade, foi através do uso de elementos sobrenaturais evocados pelo terror e pelo horror.

Este novo gênero, como se sabe, apesar de ter nascido com Walpole em *O castelo de Otranto*, se consolida apenas com Radcliffe em *Os Mistérios de Udolfo*, no qual as características do terror e do horror, herdadas de considerações desenvolvidas por Burke em *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, são exploradas e disseminadas com certa amplitude. A maneira pela qual o medo é engendrado no homem é posta em marchas de forma exemplar em *Os mistérios de Udolfo*; repetições distantes de sons da escuridão, luzes fracas que restringem o alcance da visão, arquitetônicas gigantes que paralisam o espírito são alguns dos exemplos que podemos mencionar.

Radcliffe buscou contemplar a obra estética de Burke para solidificar, em certa medida, o modelo de escrita gótica que integrou; o uso do medo era tido, pela autora, como um meio de expandir a mente humana – através do sublime – e forçá-la a um encontro com princípios morais

que considerava elevados, geralmente rejeitados pela sociedade moderna de sua época. Coisa que será tomada de forma diferente por autores como Lewis.

Dito isso, nosso objetivo consistirá em tentar delinear de que forma o prazer estético gerado pelo sublime, herdado de Burke, tomou forma nos escritos góticos de Radcliffe e de Lewis, evidenciando uma possível tensão entre as interpretações propostas por ambos. Ficará evidente, ainda, que os autores góticos, mesmo a partir de Walpole, estão preocupados com uma certa recusa dos ideais propostos pelo iluminismo e com a retomada, em certa medida, de certas formas “medievais” de lidar com a sociabilidade e com a virtude moral. Para isso, acreditamos que seja necessário, em um primeiro momento, situar o leitor acerca dos aspectos que contribuíram para a formação novo gênero – e rejeitados por ele –, e, no segundo momento, apresentar algumas noções comuns entre as obras que compunham a primeira fase do gótico. Com isso acreditamos que teremos um arcabouço suficiente para compreender o problema posto pela forma que Lewis e Radcliffe lidam com o sublime de herança burkeana, e as implicações que cada um pode notar no âmbito da sociabilidade e da virtude moral.

II Nascimento e aspectos comuns do gótico do XVIII

Antes de entrar propriamente nos eixos centrais do problema proposto, é importante apresentarmos, para fins introdutórios, alguns aspectos comuns que circundavam o gótico inglês dezoitista; esta atitude é justificada por nós como necessária em virtude da escassa bibliografia nacional sobre o tema. Dito isso, em primeiro lugar, precisamos sublinhar de que lugar político se viam as condutas adotadas pelo gênero. Como delineado anteriormente, os autores que fizeram parte deste movimento literário recusavam certos valores importantes para o iluminismo. Por exemplo, Bacon e Descartes, deslocaram, *grosso modo*, o encontro da verdade que se localizava na iluminação divina (ou nos valores escolásticos) para o uso de métodos empíricos ou racionais². Novas terras e culturas foram descobertas, antigos textos foram reencontrados e postos defronte com a tradição vigente. Essa revolução científica implicou em novos refinamentos e formas de lidar com o mundo, o eixo da sociabilidade, bem como o eixo da verdade foram alterados. Hobbes, Hume e Locke, por exemplo, construíram teorias que evidenciavam como a natureza e a razão humana operalizavam. Mandeville, Shaftesbury, Hume e Addison³ apontaram para a necessidade de se repensar a sociabilidade e o uso dos refinamentos. Em suma, a filosofia moldou novos valores que contradiziam os antigos.

Essa nova sociedade, inspirada por tais valores, causou medo e anseios em alguns, e, aqui, refiro-me em particular aos escritores góticos. Estes sentimentos inclinavam tais autores à insegurança; uma nova narrativa foi gerada, como aponta Botting (2005). A dualidade entre luz e trevas, barbárie e polidez, bem e mal faziam parte do repertório, mas o deletério, agora, referia-se à Idade das Trevas e seu obscurantismo. Não cabe, aqui, dizer se a resposta dada por tais autores é uma resistência a moldes impostos como aponta Carpeaux (2008), ou um ato de conservadorismo,

2 A este respeito conferir: SANTOS, M. D. P. O ideal de ciência na modernidade: Bacon e Descartes. *Investigação Filosófica*. Macapá, v. 10, n. 1, 2019, p. 63-73.

3 A este respeito conferir: CARPEAUX, O. *História da literatura ocidental (volume II)*. Brasília, Edições do Senado Federal – Vol.107-B, 2008.

como aponta Botting (2005). O que queremos é apenas evidenciar que – além de se relacionarem com uma certa identidade política da época – existiam tensões e anseios que precisavam ser trabalhados. O uso da razão, destituída de paixão, poderia privar o indivíduo de uma relação social com verdadeiros sentimentos, ou poderia realmente fornecer respostas a todos os problemas? O refinamento incentivado nas normas de convivência poderia fazer com que, por isso, os homens usassem máscaras sociais e se tornassem superficiais? Abrir mão da ordem e da verdade religiosa poderia nos condenar ao sofrimento eterno? As ordens hierárquicas e o jusnaturalismo seriam destruídos? Essas eram algumas das tensões vividas pelos romancistas.

Enquanto a maior parte da literatura, como apontam Botting (2005) e Carpeaux (2008), estava preocupada com uma formação moral refinada e adequada, o gótico era entendido de outra forma: como um formador deletério. A moral religiosa e jusnaturalista, a expansão da imaginação, o sublime, a representação natural foram preocupações do gótico, vistas pelos críticos como um convite a excitação e subversão. Note-se, ainda, que, segundo Massier (2005), as classes altas da Inglaterra não queriam participar da distribuição de obras consideradas como inadequadas, vulgares e de péssimo gosto; esta alta classe estava preocupada, ainda, com evitar a mistura entre uma alta e uma baixa cultura⁴. Seja como forma de escapismo, seja como resistência, seja como conservadorismo, o gótico deu voz a preocupações abafadas, oprimidas e limitadas, como aponta Botting (2005), pelos ideais iluministas.

Em suma, se de um lado vemos Hume defendendo um certo afastamento de paixões violentas⁵, por serem deletérias ao convívio e formação dos indivíduos ou, ainda, Mandeville, Shaftesbury e Addison apontarem para a necessidade uma sociabilidade refinada e respeitosa na qual as paixões mais grotescas sejam suprimidas; do outro, temos as personagens de Radcliffe, Lewis e Walpole⁶ optando sempre pelo uso e afloramento de tais paixões, criando laços e relações enviesadas pelo irascível. Lembremo-nos que as fantasias e os medos desenhados pelos romancistas, podem significar a projeção de medos sociais, e como afirma Botting (2005), “O excesso emanava de dentro, de motivações escondidas e patológicas que a racionalidade era impotente para controlar” e “Estas ansiedades variaram de acordo com as diversas mudanças: revolução política, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica, e descoberta científica”⁷. Em resumo, a ficção gótica pode ter sido vista por seus detratores como uma “celebração de paixões desenfreadas” e de valores incultos⁸ (Botting, 2005), mas o que estava produzindo, na verdade, eram limites capazes de distinguir (e de entender) aquilo que o iluminismo,

4 Talvez essa preocupação se deva a Walpole participar de uma alta classe, ser um legislador e um frequentador, como aponta Carpeaux (2008), dos salões refinados de madame Du Deffan. Este contava com figuras como Johnson, Turgot, Condoert e D'Allmbert.

5 A este respeito conferir: SANTOS, M. D. P. Educação e Polidez em David Hume. In: *VIII Encontro de Pesquisadores Inicantes das Humanidades*. São Cristóvão: Editora UFS, 2019.

6 Miles (2012) informa que uma distinção foi cunhada para apresentar as escolas góticas de Radcliffe e Lewis: romance feminino e romance masculino. Cada um contava com aspectos considerados como “comuns” ou mesmo “naturais” por seus respectivos gêneros.

7 BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005, p. 2. Tradução nossa.

8 Posteriormente, como veremos a partir de Radcliffe, tais ideais tornam-se associados a um potencial de expansão da mente, através da imaginação, que colaboraria com uma produção estética, como aponta Botting (2005), e para a formação moral dos indivíduos, como aponta Lipski (2018).

para eles, era incapaz de responder. Por isso era necessário, para tais autores, recusar aspectos importantes da modernidade filosófica⁹.

A religião passa a ser considerada um ambiente de explicações autoritárias, mas o romance gótico, como aponta Botting (2005), não vê a situação dessa forma. Em *O Castelo de Otranto* e em *O Monge*, há uma clara força divina e poderosa que pune, impiedosamente, as personagens que não souberam respeitá-las. Manfredo, príncipe do castelo de Otranto, ao longo do romance é atormentado por sua conduta herege. Ambrósio, por outro lado, é uma figura monástica que abandona seus valores religiosos para uma busca inesgotável da satisfação de seus prazeres. Em conclusão, o destino dessas personagens não é nada agradável; Manfredo vê seu principado sucumbir, mata – por engano – sua filha e é “preso” em um convento; enquanto Ambrósio, em última instância, sente-se obrigado a pactuar literalmente com o diabo e é condenado ao sofrimento eterno do pós-vida. *Grosso modo*, ainda que estes textos sejam considerados pelos comentadores, quase que unanimemente, como satíricos, isso não significa dizer que estavam destituídos de críticas e anseios. Ora, as figuras mais distantes da moral¹⁰ religiosa são punidas pela ordem divina, e, com isso, o mal é vencido pelo bem.

Não podemos perder de vista, ainda, que a obra inaugural do romance de horrores, *O Castelo de Otranto*, em sua primeira edição, contou com Walpole – por desejo próprio – ocultado sob a capa de um tradutor¹¹. Neste primeiro prefácio, nos é informado que o romance “traduzido” do italiano foi escrito em um dos períodos no qual a literatura mais floresceu, no qual as superstições poderiam ser amplamente e sem discricção alguma divulgadas. O “tradutor” chega a afirmar que esta obra pode ter sido escrita por algum padre não reformista com a intenção de reafirmar antigas crenças. Lembremo-nos que, a reforma promovida por Lutero, inicialmente as suas 95 *teses*, é uma das grandes marcas da modernidade, à qual Walpole fez questão de tecer sua crítica. Mas, não só isso, a alusão a Idade Média como suposta época em *O Castelo de Otranto* teria sido escrita, é um dos pontos característicos do romance gótico, “A escolha de tal cronótopo não é aleatória, já que a ontologia medieval acataria os elementos sobrenaturais e maravilhosos”¹². Notem que a suposta época é caracterizada, pelo autor, como um eixo de florescimento da literatura e da superstição, coisas inadmissíveis para o iluminismo. Wanderlei (2014) nos explica que a proposta de Walpole foi norteadada pela invenção em contraposição ao decoro, e, com isso, a imaginação é afirmada, e isto abre margem para os desdobramentos que este gênero terá. Não esqueçamos, ainda, que uma das razões que motivou Walpole a fundar o gênero gótico foi seu declarado anseio de reproduzir, de forma natural, as reações e paixões humanas – que em suas personagens sempre atuam contra o esperado pela modernidade.

Ademais, o jogo conceitual “trevas” e “luz” era feito conscientemente pelos modernos – como aponta Habermas (2000) em seu *Discurso Filosófico da Modernidade*. Esta conduta, ao lado das

9 Balieiro (2017) afirma que justamente por o gênero ter um caráter “marginal”, isso faria com que se tornasse um lugar seguro para retratar assuntos que não teriam espaço em outros campos e outros autores, como é o caso da violência e da sexualidade.

10 O vilão de *Os Mistérios de Udolfo*, Montoni, assim como as personagens supracitadas, não deposita nenhum respeito aos valores religiosos e sempre age segundo o mando de suas vontades sob a máscara de uma certa racionalidade. Seu fim, semelhante aos outros hereges, conta com o dualismo do bem vencendo o mal.

11 Este tipo de prefácio, segundo Botting (2005), tornou-se um dispositivo fundamental na escrita gótica. Trata-se, como afirma, de uma ficção da ficção, que tinha o intuito de conferir autenticidade e veracidade à história.

12 WANDERLEI, A. S. Os dois Teodoros: mutações do Gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann. *Soletas*. Rio de Janeiro, n. 27, 2014, p. 33.

anteriormente citadas, limitava o espaço que o gótico desejava reocupar. Essa dualidade, tal como a de bem e mal sobrenatural, pode ser vista representada na ambientação dos romances que compuseram esta primeira fase do gótico. Seja nas obras de Lewis, Radcliffe ou Walpole, o jogo de luzes está presente: sempre há, como apontam Botting (2005), Carpeaux (2008), Wanderlei (2014) e Miles (2012), escuridão em castelos, mosteiros, abadias, igrejas; essa escuridão, de certa forma, é capaz de direcionar suas personagens a passagens secretas e histórias familiares mal explicadas e, por vezes, para um bem. Isabella, de Walpole, através de uma passagem secreta¹³ e sombria do principado de Otranto, encontra, em primeiro lugar, o jovem virtuoso, e hierarquicamente compatível com seu status, com quem futuramente se casará; e, em segundo lugar, uma igreja na qual pode receber, temporariamente, segurança das vilanias de Manfredo. Emily, de Radcliffe, pode entrar em contato com a fonte dos segredos familiares¹⁴ que a circundavam, quando investigou recintos sombrios. Em suma, por vezes é necessário dirigir-se a ambientes tomados como sobrenaturais – com os quais a razão será incapaz de lidar – para encontrar a verdade e soluções das misérias vigentes. Ainda que essa jornada pelo sobrenatural possa ser terrível, penosa e, por vezes, apresentar-se como interminável, ao fim o bem e o mal serão revelados.

Lembre-mos, ainda, que a racionalidade e o do refinamento da sociabilidade, tão enaltecidos no século das luzes, podem ser entendidos como pontos de críticas interessantes nas obras de Radcliffe e Walpole. Os vilões de ambos os romances, Montoni e Manfredo, respectivamente, dissimulam uma natureza formada por paixões brandas e intelecto racional¹⁵ quando é necessário seduzir os outros e atingir os próprios objetivos. Ainda que, em determinado momento, tais máscaras caiam, isso apenas representa a vitória do bem contra o mal, na qual a ordem natural é estabelecida – seja por uma força sobrenatural ou não.

Até mesmo os locais em que os romancistas optavam por fazer com que seu maquinário gótico funcionasse são uma crítica à modernidade. A ambientação sempre conta com construções de caráter gótico¹⁶, recusados por serem considerados como valores adquiridos da Idade Média.

13 Lembre-mos que um dos principais locus do gótico, segundo Botting (2005), foi o castelo sombrio com passagens secretas que levavam a abadias, igrejas, cemitérios. Sempre era encontrado, pelas passagens, locais medievais que elucubravam um passado feudal, considerado bárbaro, repleto de superstição e medo.

14 Outro ponto que os romances góticos compartilham, além disso, é o segredo familiar. Ora, a jovem que a heroína de Radcliffe suspeita ser amante de seu pai, na verdade, é a sua tia. O principado de Otranto que o vilão de Walpole informava ser seu, foi dominado por seus antepassados, estes depuseram os verdadeiros donos. O monge de Lewis descobre que a moça pela qual tem os sentimentos mais impulsivos, é sua irmã.

15 No caso de Radcliffe, é importante ressaltarmos que a autora nutre uma relação muito particular com o que considera a verdadeira racionalidade, distinta da simulada pelo refinamento das paixões. Lembre-mos, de antemão que a autora em seu ensaio póstumo *Do sobrenatural na poesia*, nota que nossas faculdades são restritas no que diz respeito, por exemplo, a conceber de que forma se dá o nosso conhecimento da ligação entre o corpo e a alma, apostando mais na revelação divina nesse caso. Esta concepção contraria autores modernos como Descartes e Ann Conwey, que se esforçam para evidenciar como somos capazes de conceber tal ligação.

16 Schopenhauer define a bela arquitetura, *grosso modo*, como aquela que representa a vontade humana sobrepondo-se a vontade da natureza, a grandiosidade deveria ser expressa pela regularidade, grandiosidade e o uso de linhas retas que os olhos podem abarcar por completo sem ficar perdido. Entretanto, a arquitetura gótica, segundo o autor, não era capaz de valorizar nenhum destes elementos. Tal arquitetura, regular na Idade Média, era composta por linhas irregulares nas quais a base da estrutura era extensa e afinava-se até encontrar a finura, usava frontispícios envergados, frisos e faziam com que os olhos do indivíduo ficassem perdidos por conta da grandeza e irregularidade da construção (coisa que, com a herança de Burke, tornou-se uma das formas de causar o sublime contrariando todas as correntes filosóficas até então). Ainda que possam nos acusar de certo anacronismo ao trazer a *Metafísica do Belo* como auxiliar para entender tais estruturas, lembre-mos que, tal como apontam Carpeaux (2008) e Botting (2005), a arquitetura grega – exaltada por Schopenhauer ao longo de sua obra – é assumida e incorporada como valores que representam bom gosto para a cultura iluminista.

Além disso, Carpeaux sugere que tal escolha faz parte dos elementos pseudo-históricos que permitem que a realidade se transfigure em fantástica nos romances. Os detratores deste aspecto não eram poucos: Gerard, Addison, Kames, Hume, só para mencionar alguns. Em resumo, parte destes autores considerava que tais construções recobravam barbaridades do passado e escondiam o triunfo humano sobre a natureza. Desproporção, pontas agudas direcionadas para o céu com o intuito de se aproximar do divino eram algumas de suas características, e, lembremo-nos, “Qualquer desvio dos padrões do presente, qualquer sinal de imperfeição, irregularidade e desordem, insiste Kames, mais tarde, é dolorosamente desagradável e excita um sentimento de horror pela sua monstruosidade”¹⁷.

Ainda que possamos considerar, em certa medida, que Walpole, criador do gênero, estava preocupado apenas com uma retomada de valores antigos ao escolher tal arquitetura, como afirma Wanderley (2014); sabemos que, a partir de Radcliffe, tais características são elevadas ao serem observadas pela ótica do sublime burkeano – coisa que influencia escritores contemporâneos e posteriores a *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, como veremos nas seções seguintes.

O caminho que o gótico passou a seguir afastava-se do desejo moderno de exterminar, como afirma Botting (2005), os monstros da imaginação, e de engendrar os valores que consideravam necessários. Entretanto, os romancistas não estavam inconscientes do poder que a literatura era dotada para a instrução dos indivíduos, e, ao optarem pelo obscuro, pela construção gótica, pela recusa do uso de paixões refinadas e pela recusa de um racionalismo que escanteava a religião, o fizeram de forma consciente. Em suma, ao optar por tal modelo de escrita, os romancistas, tal como seus detratores, pretendiam, em certa medida formar – ou reestabelecer – uma certa forma de sensibilidade humana e ordem do mundo.

Seria inocente, para não dizer inadequado, de nossa parte ignorar o contexto filosófico ao qual o gótico respondeu, e com o qual teve íntima relação¹⁸; por isso, os aspectos apontados introdutoriamente até então, devido à escassa bibliografia nacional sobre o tema, não poderiam deixar de serem apresentado. Como exemplo dessa íntima relação entre a filosofia e a ficção gótica, lembremos que Walpole desejava reestabelecer valores medievais e divinos, como afirma Wanderley (2014); Radcliffe e Lewis questionavam o novo funcionamento da sociedade em termos

Além disso, Kames, em seu *Elementos da Crítica*, segundo Botting (2005), afirma que “uma ruína grega sugere antes o triunfo da barbárie sobre o gosto” (tradução nossa). Hume, por exemplo, afirma em seu *Ensaio sobre a cavalaria e honra dos modernos* que o castelo gótico é uma marca de formação bárbara, influência considerada deletéria pelo autor. Addison, segundo Botting (2005), era apreciador da arquitetura romana e só pode enxergar as formas góticas como deletérias. Em suma, vemos que tal arquitetura, usada com certa abundância na idade Média, como afirma Carpeaux (2008), permanece recusada e considerada como marcas de gostos bárbaros, maldosos ou ruins. Trazer Schopenhauer para o debate é interessante, pois, vemos que, ainda que na primeira fase do gótico exista uma certa “linha” presente de forma clara entre os filósofos e romancistas, o gênero sobrevive até o século seguinte usando a mesma ambientação na Inglaterra (pensemos em *Frankenstein*, *Carmilla*, *Drácula*), e inscreveu-se na Alemanha desde Walpole até a contemporaneidade do filósofo alemão com Hoffman, por exemplo. Para maior aprofundamento conferir BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005 e WANDERLEY, A. S. Os dois Teodoros: mutações do Gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann. *Soletas*. Rio de Janeiro, n. 27, 2014, p. 32-44.

17 BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005, p. 23. Tradução nossa.

18 Walpole, como afirma Wanderley (2014), escreveu usando as bases dadas pela produção aristotélica e shakespeariana. Radcliffe, como informa em seu ensaio póstumo, *Do Sobrenatural na Poesia*, atribui acredita que há grande importância do uso do horror e do terror burkeanos como forma de se educar moralmente – coisa que Lipisk (2018) desenvolve. Lewis, como afirma Miles (2012), está envolvido tanto com a estética burkeana, quanto com um certo debate sobre “representações” e suas implicações em um indivíduo oprimido.

de paixões e simulações, como afirmam Miles (2012) e Massier (2005); Radcliffe e Walpole invocam a importância da hierarquia social, como apontaram Wanderlei (2014) e Miles (2012); e, como um último exemplo, poucos dirão que a racionalidade não foi um tema com relação ao qual os romancistas supracitados nutriram diferentes anseios. Objetos maravilhosos, poderosos, sobrenaturais e, por vezes, sublimes evocaram um “senso indistinto de uma imensidão que excedeu a compreensão humana e, ao mesmo tempo, elevou sua sensibilidade”¹⁹. Por fim, lembremo-nos, a este respeito, das palavras de Scott²⁰ sobre as obras de Radcliffe:

mas dotadas do poder mais abençoado nesses momentos de dor e prostração em que toda a cabeça está ferida, e todo o coração, doente. Se aqueles que zombam indiscriminadamente dessa espécie de composição considerassem a quantidade de prazer real que ela produz, e a proporção ainda maior de mágoa e aflição que ela alivia, sua caridade moderaria seu orgulho crítico e sua intolerância religiosa. (SCOTT *apud* BALIEIRO, 2017, p. 81)

Em outras palavras, esse tipo de obra pode ser, ainda, considerada como abençoada para a superação de sofrimentos e produção de prazeres; poderia existir, de fato, características aceitáveis para a educação da sociedade caso a leitura deste gênero não fosse exacerbada. Direcionemo-nos, ainda, à palavra de Botting (2005), ao lado de Carpeaux (2008): o gótico foi um gênero que subverteu valores, forneceu um tipo de educação distinta do moralmente aprovável, atingiu a maior parte das classes de leitores e, acima de tudo, foi um dos gêneros mais famosos e vendidos quando nas mãos de Walpole, Radcliffe e Lewis.

Ainda que Radcliffe, Lewis e Walpole compartilhem características fundamentais – como a ambientação, histórias familiares escondidas, o jogo de luzes, o uso do medo sobrenatural, a luta entre o bem e o mal – lembremo-nos, ainda que não pretendamos nos aprofundar em tais minúcias, que os anseios e os inimigos a serem combatidos mudam de romance para romance. Dito isso, após dispormos elementos suficientes para contextualizarmos de forma introdutória este gênero, acreditamos que é importante não perdemos de vista que temas como hierarquia, juspositivismo, loucura, patriarcado, distinção entre romance feminino e romance masculino, dentre outros, podem ser, sem grandes dificuldades, encontrados nos romances góticos e em sua relação instável – e ao mesmo tempo íntima – com a modernidade filosófica. Aqui, direcionaremos nosso foco para as implicações estéticas na moral relacionada ao poder e à virtude, mais especificamente, no diálogo que ocorre entre Radcliffe e Lewis. Para isso, será necessário passarmos pela filosofia estética burkeana, que se apresenta como fio condutor e elemento basilar para desenvolvermos tal investigação.

III O terror e o horror: herança burkeana na literatura gótica

O gótico “significava uma tendência para uma estética baseada no sentimento e na emoção e associada principalmente ao sublime” e “Em contraste com a beleza, cujos contornos proporcionados podiam ser tomados pelo olhar do observador, o sublime estava associado à

19 BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005, p. 17. Tradução nossa.

20 Balieiro (2017) afirma que Scott talvez estivesse menos inclinado a aceitar algo como uma expansão de cânones até o gótico, determinando-o como literatura adequada. O autor, segundo Balieiro, admitiria, ainda, que o gótico sempre será incapaz de ser aceitável pelo “orgulho crítico”; entretanto, estes aspectos não fazem com que o gênero mereça ser ignorado: ainda que seja baixa literatura pode, como a citação evidencia, ter certas utilidades.

grandeza e magnificência”²¹. Lembremo-nos ainda que “O interesse pelo sublime” como afirma Miles:

é crucial na reavaliação dos artefatos da era gótica. Implicados na transformação das ideias relativas à natureza e à sua relação com a arte, tanto os objetos góticos como os sublimes participaram, também, numa transformação de noções de individualidade, na relação da mente consigo mesma, bem como nos mundos naturais, culturais e metafísicos.²²

A experiência do terror sobrenatural na literatura inaugurada por Walpole, ainda que possa ter características do sublime burkeano, não está ligada a nenhum registro de intencionalidade em tal representação. Segundo Wanderlei (2014), suas influências consistiam na *Poética* e na *Retórica* aristotélicas (principalmente na noção de catarse), alinhadas ao uso de recursos shakespearianos. A grande revolução, como concordam quase unanimemente os comentaristas, do gênero ocorre no momento em que Burke é inserido por Radcliffe – e posteriormente Lewis – como basilar para a formação das imagens góticas.

Na contramão do que estava até então proposto pela estética moderna²³, o autor de *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo* propõe que elementos regulares, pequenos e abarcáveis pela visão ou pelos sentidos humanos são incapazes de gerar o sentimento sublime. O sublime burkeano estava relacionado a uma emoção extremamente forte e poderosa, incapaz de ser contida pela natureza humana. Entretanto, para Burke, era necessário, para que atingíssemos esse sentimento, nos submetemos a experiências que ultrapassam nosso intelecto. De um lado, veremos que Radcliffe propõe uma interpretação da *Investigação* que servirá de forma elementar para o funcionamento da estética gótica²⁴ que contribuirá para a formação de uma excelência moral e virtuosa; do outro lado, entretanto, como aponta Smith (2015), Lewis proporá uma leitura da estética burkeana na qual o sublime é incapaz de auxiliar na excelência moral. Essa tensão ficará clara na seção seguinte.

Dito isso, vale a pena esboçar de que forma a *Investigação* de Burke lida com o engendramento do sublime através do terror. Em suma, o filósofo afirma que algumas de suas causas podem ser: repetição no espírito, sucessão e da uniformidade, magnificência, infinitude, grandiosidade, intermitência, ideia de dor física, olfato e paladar. Mas estas características nada incitam sozinhas diante do homem, elas precisam, para causar o sublime, da falta de clareza para que aí a imaginação – elemento crucial da estética burkeana – possa atuar.

Isso se dá, por exemplo, se o homem tem uma sensação de maneira moderada, como quando descritas ou narradas em um texto, conforme Burke nos exemplifica na seção XXI da parte II; ou quando o indivíduo está diante de uma estrutura grandiosa e, devido à continuidade dos blocos, os olhos são incapazes de perceber os limites da estrutura observada, o espírito fica confuso com as incertezas. Em ambos os casos, é cedido espaço para a imaginação atuar, assim, esta fará com que o espírito conceba noções maiores do que as coisas realmente são, e atinja o sublime. No primeiro

21 BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005, p. 2. Tradução nossa.

22 MILES, R. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: David Punter (Org.), *A New Companion to the Gothic*. UK: WileyBlackWell, 2012, p. 94. Tradução nossa.

23 Conferir nota 16.

24 Miles (2012) afirma que o sublime ao qual Radcliffe se detém pode ser encontrado em Shaftesbury. Isto é, um sublime causado pela grandiosidade da natureza, e, este, seria um importante elemento para a formação da excelência moral dos indivíduos pois os aproxima do divino. A romancista faz uso de grandes descrições de cenários naturais ao longo de *Os mistérios de Udolfo* que sempre contribuem para a sensibilidade de Emily.

caso, o homem fica impressionado com o poder das palavras, por não ser capaz de apreender uma compreensão perfeita, e, no segundo caso, aterrorizado diante de sua pequenez, tendo a impressão de infinitude. Os casos diversos que Burke descreve representam a forma pela qual atingimos o sublime, evidenciam que o homem não está iminentemente diante do perigo ou da dor, e a faculdade da imaginação tem espaço para agir – coisa que terá as implicações morais exploradas por Radcliffe e Lewis.

Em resumo, tudo que incita o terror é sublime. De outro lado, na *Investigação*, a palavra “horror” ocorre treze vezes²⁵. O que notamos, *grosso modo*, é que na *Investigação* não existe uma descrição sobre um certo tipo de natureza do horror²⁶. Ademais, quando se trata da palavra “horrendo”, tem-se uma descrição de fatos comum às três²⁷ ocorrências. O máximo que, provavelmente, pode-se extrair é que se trata de uma paixão definitivamente iminente, perturbadora, dolorosa e que não dá espaço para a atuação da imaginação, sendo, assim, incapaz de ser *sublime*. O que queremos evidenciar com isto é que Burke, ao falar em horror, diferente de quando lida com o terror, não nos traz uma definição clara.

Ainda que tais concepções burkeanas, como a produção do terror, sejam postas em marcha nas obras de Radcliffe – considerada, como aponta Miles (2012), como grande aluna do autor da *Investigação* –, é importante não nos esquecermos que a verdadeira descrição da dualidade é posta pela romancista em seu ensaio póstumo *Do sobrenatural na poesia*. Este ensaio, como nos informa Balieiro (2019), ainda que não trate especificamente sobre o romance gótico, contém contribuições que implicam na forma como o gótico inglês dezoitista se desenvolverá – incidindo no debate entre Radcliffe e Lewis²⁸, como ficará claro na seção seguinte. Dito isso, lembremo-nos da passagem na qual a autora delimita, claramente, o dualismo entre terror e horror:

25 Nossa contagem exclui as ocorrências em que o autor da obra a usa em citações. Três delas aparecem nas seções V, VI e XXI da parte 2, como “horror divino”, “horror religioso” e “horror sagrado” respectivamente. Nestas passagens entendemos que não se trata de um tipo de sentimento distinto, mas de uma descrição de um tipo de terror. A tradução de Enid Dobránsky da editora da Universidade de Campinas, de 1993 contém doze ocorrências. Mas, através da consulta com original, o Prof. Dr. Marcos Balieiro – a quem agradeço o auxílio – observou que na passagem que é traduzida como “As ideias de dor, de doença e de morte encham o espírito de intensos sentimentos de pavor...” (BURKE, p. 47, 1993), no original é “The ideas of pain, sickness, and death, fill the mind with strong emotions of horror” (BURKE, p. 44, 1823), ou seja, no lugar de pavor, a tradução mais adequada seria horror.

26 Nos momentos em que este termo aparece, não é submetido a um critério descritivo, como é o caso do terror, ou do sublime. Quando seguido de sagrado, de divino ou de religioso, não passam de ferramentas linguísticas – apontadas extensamente por Miles (2012) – que auxiliam o autor a demonstrar como o poder e a infinitude podem ser terríveis e, necessariamente, sublimes, quando se pensa na natureza de Deus. Coisa que talvez se relacione com a formação que o sublime pode ter para Radcliffe, a este respeito conferir nota 24.

27 Apesar da edição Universidade de Campinas, na tradução de Enid Dobránsky, apontar apenas duas ocorrências, na passagem que eles traduzem como “...os nervos estão mais sujeitos a convulsões extremamente violentas do que quando bem retesados e tonificados.” (BURKE, p. 140, 1993), no original tem-se “...the nerves are more liable to the most horrid convulsions, than when they are sufficiently braced and strengthened” (BURKE, 1823), ou seja, como observou o Prof. Dr. Marcos Balieiro – a quem agradeço o auxílio –, no lugar de “convulsões extremamente violentas”, a tradução mais adequada seria “as mais horrendas convulsões”.

28 Smith (2015) afirma que a razão pela qual Radcliffe se coloca no debate com Lewis, é o intuito de reavaliar sua relação com a estética burkeana. Ainda que isto seja dito e o comentador evidencie que certos compromissos teóricos com Burke foram restabelecidos por Radcliffe em *The Italian*, quando, neste, remove os poemas – coisa que existe um impasse em Burke sobre se estes são ou não possíveis engendadores de sentimentos maiores que a relação sensível com a coisa mesma –, optaremos seguir a vertente de Carpeaux (2008) e Botting. Isto é, a vertente que acredita que os compromissos de Radcliffe sempre estão em vigor com Burke desde *Os Mistérios de Uldofo*. Acreditamos nesta vertente, pois, parece, como aponta Massier, que Radcliffe apenas tenta evidenciar como o uso do horror e do terror – já feito em sua obra de estreia – poderia ser aplicado a uma obra como a de Lewis. Não se trata de rever os compromissos estéticos, mas de reafirmá-los. Coisa que em certo momento Smith (2015) parece admitir: “A narrativa gótica envolvendo o monge é exposta enquanto o romance trabalha no sentido de corrigir, através das possibilidades de redenção, tudo o que Lewis tinha aparentemente profanado em *O Monge*” (tradução nossa).

Terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila. Apreendo que nem Shakespeare nem Milton, por suas ficções, nem o Sr. Burke, por seu raciocínio, consideraram, em qualquer parte, o horror positivo como uma fonte do sublime, ainda que todos concordem que o terror é uma fonte considerável. E onde estará a grande diferença entre horror e terror, senão na incerteza e na obscuridade, que acompanham o primeiro, no que diz respeito ao mal temido?²⁹

Esta dualidade, geralmente esquecida por parte dos comentadores³⁰, é essencial para compreendermos o desenvolvimento do gótico e sua íntima relação com a filosofia, como notam Botting (2005), Massier (2005), Smith (2015), entre outros. Ademais, Balieiro (2019) nos lembra que grande poder e capacidade de causar dano estão relacionados com o sublime; acreditamos que a recepção de alguns temas da *Investigação* de Burke, como o poder, a relação dúbia entre terror e horror, os efeitos do sublime, ocorreu de forma distinta em Lewis e em Radcliffe – nisso concordamos com a leitura de Smith (2015). Ora, ainda que Radcliffe tenha proposto uma dualidade na qual o terror pode ser entendido como causador de virtude e expansão positiva da mente; talvez Lewis tenha fornecido mais atenção ao fato de que o sublime, como aponta Smith (2015), poderia ser causador de um desejo de poder incontrolável, causador de situações perniciosas. Isso, como notaremos na seção seguinte, distingue a forma pela qual esses autores irão conceber as consequências na sociabilidade e na moral dos indivíduos.

IV Lewis e Radcliffe: as implicações do prazer estético sublime

Lewis³¹ e Radcliffe, como apresentado nas partes anteriores, dividiram preocupações e formas semelhantes ao trabalhar o maquinário gótico. Entretanto, os romancistas incorporaram de maneiras distintas as consequências do prazer estético sublime de herança burkeana, coisa que levou a uma disputa conceitual entre os autores. Radcliffe publica *Os mistérios de Udolfo* em 1794, apresentando o sublime como causa de virtudes morais. Apenas dois anos depois Lewis publica *O Monge*, com uma apropriação do sublime e do dualismo entre terror e horror burkeano, como aponta Miles (2012), muito distinta da interpretação radcliffeana. Desta forma, como indica o comentador supracitado, uma disputa é iniciada, chegando ao ponto de a romancista reafirmar³² os valores estéticos em resposta ao *O monge* em *O italiano*.

O argumento da romancista, como informa Massier (2005), de que o horror é dotado de propriedades aniquiladoras que restringiam o espírito, é mal recebido por Lewis. Este opta por evidenciar os imperativos morais que podem ser evocados ao abrir mão do terror. O romancista opta por pelo uso do choque e da resposta visceral como elemento formativo. Resumidamente, a experiência e a impressão que o leitor terá em sua formação, como aponta Massier (2005), irá ser

29 RADCLIFFE, A. Do sobrenatural na poesia. Tradução de Marcos Balieiro. *Prometheus*. São Cristóvão, n 31, 2019, p. 263.

30 Botting aponta que, erroneamente, muitos usam horror e terror como sinônimos – coisa que podemos inclusive observar na escassa tradição de comentários nacionais e em comentários como o de Lovecraft em *Sobre o horror sobrenatural na literatura*. Entretanto, como apontamos aqui, esses termos não podem ser entendidos de tal forma, já que implicaria abrir mão de todo o contexto filosófico apresentado.

31 Ainda que os comentadores aceitem, quase que unanimemente, que a intenção de Lewis tenha sido a sátira, seria um erro grave assumir, como também concordam, que *O monge* estava destituído de crítica. A título de exemplo, lembremo-nos do estudo de Miles (2012). Este afirma que o excesso teatral representa uma mensagem de que as identidades dos indivíduos são performativas e isto consistiria em uma crítica aos moldes sociais de sua época.

32 A este respeito, conferir nota 28.

distinto ao ler Lewis ou Radcliffe. Em nossa perspectiva, isso significa que o autor de *O monge* acredita que a escolha pelo incentivo da repulsa é mais efetiva na formação do que a permissividade da imaginação em expansão de Radcliffe. Uma opta por deixar a mente correr solta para encontrar valores virtuosos, enquanto o outro tentará evocar uma resposta imediata de repulsa ao paralisar o espírito.

Ademais, há uma preocupação, por parte de Radcliffe, com a virtude promovida pelo prazer estético, com o grotesco da sociabilidade, com uma moral iluminista impensada: é necessário o uso da razão e da virtude para se encontrar a melhor sociabilidade. Dito isso, os anseios de Radcliffe, acreditamos, dizem respeito à reprodução impensada dos refinamentos e ideais fornecidos pelo século das luzes. O luxo, o desejo de sobrepor a mente humana à religião, são negados pela romancista; a autoridade patriarcal³³ deve ser mantida, não burlada. Lewis, por sua vez, conduz a situação por outra via, usa: do grotesco fornecido pelo horror, ações injustificáveis, atos irracionais e, até mesmo, do próprio diabo para fazer com que a sociedade questionasse seus próprios valores. A religião e a luta do bem contra o mal estão claras desde a obra de Walpole, entretanto, a maquinaria usada para apresentar essa luta é distinta. E era justamente isso que os críticos temiam: uma ressignificação de valores morais que se dissocia do refinamento e da polidez, para se aproximar do horror e da imoralidade.

A noção de que o prazer estético burkeano é característico para a virtude, tão presente em Radcliffe, é brutalmente recusada em Lewis. Neste autor, este aspecto torna-se, no fim das contas, a razão pela qual Ambrósio abre mão da vida espiritual e sucumbe, cada vez mais, aos desejos da carne. Talvez por isso, para este autor, seja necessário não permitir que a mente se expanda através do terror para locais indefinidos, mas que ela seja paralisada pelas consequências sórdidas que podem resultar. A heroína radcliffeana, como evidencia Lipski (2018), sempre recorre à beleza da natureza, da construção humana, do sublime como que a um escapismo da realidade cinzenta que vive, mas, por conta de sua posição social sempre inferior e submissa na sociedade, seus prazeres não passam de meros devaneios. Ambrósio de Lewis, por outro lado, tem poder de ação.

O despertar estético sublime desta personagem, como informa Smith (2015), será pela contemplação da pintura da *Madonna* (e satisfação através de Matilda). Com isso o monge faz uso de seu poder e se encaminha para a ação, levando a cabo seus prazeres estéticos – atitude que resulta, em última instância, no pacto com o próprio diabo. Em resumo, Lewis tentou, em certa medida, apresentar as consequências de tais prazeres sublimes, e a forma pela qual optou mostrar isso aos seus leitores foi paralisando-os com o uso do horror. Com isso, a mente não se expande para o território do não definido, mas torna-se consciente das consequências da imaginação furtiva. Lewis, ao que tudo indica, seria um detrator da dignidade e da delicadeza apontadas por Radcliffe, como informa Massier (2005), como incentivadas pelo prazer sublime comentado por Lipski (2018).

Ora, era necessário, para Lewis, imaginar as consequências de ações enviesadas pelo sublime, não simplesmente deixar que a mente do leitor, tal qual Radcliffe recomendaria, se expandisse para os locais que desejasse. Pode-se argumentar que o sublime que Ambrósio atingiu

33 Para aprofundamento sobre a relação da ficção gótica com o patriarcalismo conferir: LIPSKI, J. The perils of aesthetic pleasure in Ann Radcliffe's *The Romance of the Forest* and *The Mysteries of Udolpho*. *Nordic Journal of English Studies*. Goteborg, n. 17 v. 1, 2018, p.120-134. e MASSIER, V. P. The conservative, the transgressive, and the reactionary: Ann Radcliffe's the Italian as a response to Matthew Lewis' *The Monk*. *Atenea*. Porto Rico, v. 25, n. 2, 2005, p. 37-48.

deveu-se à contemplação de uma produção humana, coisa que para Radcliffe seria de fato uma possível via para a deturpação moral, visto que não é engendrado em termos, em certa medida, shaftesburianos³⁴. Quanto a isso, devemos lembrar que Lipski (2018)³⁵ afirma que o uso do prazer estético em *Os mistérios de Udolfo* tem caráter dúbio, isto é, pode engendrar uma sensibilidade e uma virtude adequadas ou forçar o indivíduo a um escapismo deletério que se materialize em uma realidade potencialmente sórdida. Além disso, Radcliffe coloca sua heroína defronte com uma situação na qual, como observado por Miles (2012), a curiosidade e terror, através do sublime, encontram a loucura momentânea. Isso acontece quando Emily é posta diante das cartas que prometeu, para seu pai, queimar. Ela deseja abri-las, ver do que se trata, mas teme pela promessa feita em um leito de morte, por desejar ultrapassar o proibido, e enlouquece por um breve momento. Note-se, este é um dos poucos momentos nos quais Emily tem pleno controle de uma situação, tudo que irá ocorrer encontra-se sob seu poder.

É provável, então, que a romancista estivesse ciente das consequências deletérias do sublime. Acreditamos que esta consistiu em uma das preocupações de Lewis e recebe maior atenção na obra deste autor, o qual estaria ciente de que, devido aos refinamentos engendrados pela ciência e polidez, o humano teria mais experiências artificiais do que naturais, então, era necessário apontar os efeitos do sublime como deletérios.

Mesmo nos romances de Radcliffe, podemos ver alguns momentos, como aponta Lipski (2018), em que as personagens sofrem por sua expansão da imaginação. Emily, ao ouvir um canto inexplicável, às vezes opta por tentar responder-lhe ou chamar sua atenção, uma curiosidade que não é consequente. Por isso, Lewis, talvez, tenha tentado esboçar, através de Ambrósio, que existem locais pelos quais a mente não deve correr solta, ela deve saber com o que está se relacionando, não se expandir arbitrariamente pela força da imaginação. Radcliffe preocupou-se com o encontro do sublime como potencial elevação da mente humana e, conseqüentemente, das suas virtudes; enquanto Lewis denunciaria as consequências desta atitude livre e furtiva. A estética, como diz Smith (2015), moveu Ambrósio; mas também moveu a virtuosa Emily.

Quanto às reações de Emily em situações sublimes, “ela responde ao seu vislumbre proibido com curiosidade e terror”, mas não encontrou as nefastas consequências de Ambrósio por conta do *enlightenment decorum* adotado por Radcliffe em sua escrita, como aponta Massier (2005). Isso faria, inclusive, com que a autora sempre optasse por superar o sobrenatural com explicações racionais. De qualquer forma, tal como Manfredo e Ambrósio – e, por vezes, Emily – podem evidenciar, o envolvimento com o sobrenatural e o terrível contam com consequências nefastas, desde o assassinato de sua própria filha (Manfredo) ao estupro e potencial aprisionamento no inferno (Ambrósio). Aparentemente, a relação meramente teórica de sublime que Radcliffe expõe como consequência do terror, para os outros autores, não poderia simplesmente elevar o espírito através de uma consciência estética; mas corrompê-lo. Segredos familiares e aprisionamentos, se nutridos de poder, só podem ocasionar o horror.

³⁴ A este respeito conferir nota 24.

³⁵ Esta comentadora nota, ainda, que a maior parte das experiências sublimes da heroína de Radcliffe está ligada a música. Como sabemos, esta, ainda que possa, por representação, nos dirigir ao sublime natural, ainda é uma experiência refinada. Coisa que corrobora, em certa medida, com nossa leitura da crítica de Lewis contra Radcliffe.

“A arte torna-se, neste caso, tanto um meio de transcendência (pois permite que Ambrósio escape dos limites de uma vida monástica) como de aprisionamento (porque expõe Ambrósio como hipócrita)”³⁶; bem como permitiu que Emily escapasse do aprisionamento de Montoni e fizesse com que a heroína radcliffeana quase enlouquecesse por um breve instante. A diferença fundamental entre ambos é que o primeiro tinha poder de ação, enquanto que a segunda não o tinha – ou não aceitava que o tivesse por conta de valores patriarcais. Justamente essa zona de ação, zona de enfrentamento (com o horror) e não de imaginação, torna visível os efeitos deletérios de deixar a mente correr solta para que se expanda. Miles (2012), ainda, percebe que há um desejo de poder na heroína ao ceder às tentações da imaginação, coisa que Lewis notou, e cujas consequências descreveu. Curiosidade e terror, para Lewis, são indicativos de horror. Em outras palavras, dar forças à imaginação pode ocasionar algo com que nossos espíritos não devem entrar em contato.

Lembremo-nos do momento em que a heroína radcliffeana, por desejar ultrapassar o proibido, enlouquece por um breve momento. E, note-se, este é um dos poucos momentos nos quais Emily tem pleno controle de uma situação, que tudo que irá ocorrer encontra-se sob seu poder. Ambrósio, por outro lado, também não cedeu aos seus desejos na primeira vez, a abertura regular de possibilidades que estavam em seu horizonte de poder e de escolha fez com que o monge sucumbisse – a loucura momentânea tornou-se regular. Isso é, ainda, observado por Burke, que aponta que o sublime pode fazer com que a vontade humana, como ressalta Miles (2012), seja grandiosa. Caberia questionar o que ocorreria caso a virtuosa Emily se encontrasse em mais momentos nos quais pode usar seu poder arbitrariamente; enlouqueceria como Ambrósio? Lewis afirmaria que sim.

Este desejo sublime é entendido por Miles (2012) como egoísta por tentar imaginar – no caso de Radcliffe – ou forçar – no caso de Lewis – que o mundo represente a sua própria imagem; há uma vontade de poder³⁷ atuando nas personagens dos romancistas. O que ocorre é que, para os autores góticos, as implicações dessa vontade dependem de uma regulação, que nem sempre é possível, do espírito humano. Em Radcliffe o perigo de causar morais depravadas ou inaceitáveis é quase que nulo, enquanto que para Lewis não há território seguro após o encontro com o sublime.

Em Lewis, não há elevação moral pelo sublime. Por essa razão, quando Ambrósio tem o deleite estético pela imagem da *Madonna*, o poder de que até então não fez uso é posto em prática de forma gradativamente deletéria. Em conclusão, se o que *O monge* realmente faz é contestar “sistema de justiça que assenta em noções de identidade fixa, em padrões de verdade capazes de distinguir o natural do antinatural”³⁸, Lewis não poderia deixar de notar que, da mesma forma que pode ser que o sublime radcliffiano eleve o espírito, pode deturpá-lo. De qualquer forma, ainda que Lewis e Radcliffe discordem das implicações do sublime na sociabilidade, ambos se apropriaram de Burke, cada um à sua forma, como uma tentativa de apontar problemas deixados pela filosofia na sociedade dezoitista de sua época.

36 SMITH (2015), A. Radcliffe's Aesthetics: Or, The Problem With Burke And Lewis. *Women's Writing*. Bristol, v. 22, n. 3, 2015, p. 324. Tradução nossa.

37 Este termo não é relacionado com a vontade de poder de Nietzsche.

38 MILES, R. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: David Punter (Org.), *A New Companion to the Gothic*. UK: WileyBlackWell, 2012, p. 106. Tradução nossa.

V Considerações finais

O gótico surgiu como uma reação a certos ideais modernos, com o intuito de abrir espaço para temas que seriam recusados pela maior parte dos filósofos da época. Um maquinário foi criado para lidar com tais temas e, de forma geral, há no gótico dezoitista inglês certas características gerais que permitem configurar o gênero como um único bloco. O uso do sobrenatural, certo jogo de luzes, anseios expostos em personagens ou cenas são algumas destas características.

Por outro lado, ainda que existam certas características gerais que se enquadrem nos romances de Walpole, Radcliffe e Lewis, vimos que os autores depositam seus focos em anseios distintos. Walpole estaria preocupado com uma representação natural das reações humanas e com a retomada de valores suprimidos por certos ideais modernos, Radcliffe aponta para o efeito deletério do uso de uma “máscara” racional e Lewis apresenta as implicações da restrição e da falta de religiosidade.

Ademais, notamos, também, que é impossível fazer uma leitura adequada do gótico dezoitista inglês destituindo-o de seu íntimo relacionamento com a filosofia de sua época. Isso seria ingênuo, para não dizer equivocado, pois implicaria abrir mão do claro debate que os autores estavam inseridos.

O debate entre Radcliffe e Lewis se estabelece, em certa medida, pelas preocupações distintas que os autores depositavam nas consequências do prazer estético sublime. É neste ponto que Burke entra como fio condutor de tal debate; afinal, sua *Investigação* abre margem para interpretações distintas das consequências do horror, do terror e do sublime.

Em conclusão, como notado, há uma distinção na maneira pela qual Radcliffe e Lewis pretendem formar seus leitores. Essa distinção não se deve ao gosto, opinião ou mero desejo dos autores. Ambos fizeram apropriações distintas da obra de Burke para evidenciar, em certa medida, o mesmo ponto: a influência do prazer estético sublime na formação dos indivíduos. Entretanto, Radcliffe acredita que, pela expansão da imaginação, o sublime elevaria moralmente os indivíduos, enquanto Lewis apresenta tal expansão como deletéria e causadora de situações sórdidas. Por essa razão este romancista opta por incentivar uma reação visceral no leitor.

REFERÊNCIAS:

BALIEIRO, M. O gótico e os limites do iluminismo: o caso *Wuthering Heights*. *A palo seco*. São Cristóvão, n. 10, 2017, p. 79-84.

BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

BURKE, E. *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Tradução de Enid Dobránsky. São Paulo: Universidade de Campinas, 1993.

CARPEAUX, O. *História da literatura ocidental (volume II)*. Brasília, Edições do Senado Federal – Vol.107-B, 2008.

- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HUME, D. Um ensaio histórico sobre a cavalaria e a honra dos modernos. *Prometeus*, no 10, n. 23, 2017.
- LEWIS, M. G. *O monge*. Tradução de Maria Aparecida Mello Fontes. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2017.
- LIPSKI, J. The perils of aesthetic pleasure in Ann Radcliffe's *The Romance of the Forest and The Mysteries of Udolpho*. *Nordic Journal of English Studies*. Goteborg, n. 17 v. 1, 2018, p.120–134.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LUTERO, Martinho. *As 95 teses e a essência da igreja*. Trad. Carlos Caldas. São Paulo: Editora Vida, 2016.
- MANDEVILLE, B. *A Fábula das Abelhas: ou vícios privados, benefícios públicos*. Tradução de Bruno Costa Simões. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- MASSIER, V. P. The conservative, the transgressive, and the reactionary: Ann Radcliffe's the Italian as a response to Matthew Lewis' *The Monk*. *Atenea*. Porto Rico, v. 25, n. 2, 2005, p. 37-48.
- MILES, R. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: David Punter (Org.), *A New Companion to the Gothic*. UK: WileyBlackWell, 2012.
- RADCLIFFE, A. Do sobrenatural na poesia. Tradução de Marcos Balieiro (2017). *Prometheus*. São Cristóvão, n 31, 2019, p. 253-267.
- RADCLIFFE, A. *Os mistérios de Udolpho: volume I*. Tradução de Bianca Costa Sales. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2015.
- RADCLIFFE, A. *Os mistérios de Udolpho: volume II*. Tradução de Bianca Costa Sales. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2015.
- SANTOS, M. D. P. Educação e Polidez em David Hume. In: *VIII Encontro de Pesquisadores Inicantes das Humanidades*. São Cristóvão: Editora UFS, 2019.
- SANTOS, M. D. P. O ideal de ciência na modernidade: Bacon e Descartes. *Investigação Filosófica*. Macapá, v. 10, n. 1, 2019, p. 63-73.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SCHOPENHAUER, A. *A Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.
- SMITH (2015), A. Radcliffe's Aesthetics: Or, The Problem With Burke And Lewis. *Women's Writing*. Bristol, v. 22, n. 3, 2015, p. 317–330.
- WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- WANDERLEI, A. S. Os dois Teodoros: mutações do Gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann. *Soletas*. Rio de Janeiro, n. 27, 2014, p. 32-44.