

**GLORIOSOS BASTARDOS E CASAMENTOS DESFEITOS:
ANTIQUARIATO, PROVA E O SUBLIME EM HORACE WALPOLE, CLARA
REEVE E ANN RADCLIFFE (1764-1791)¹**

***GLORIOUS BASTARDS AND BROKEN MARRIAGES:
ANTIQUARIANISM, PROOF AND THE SUBLIME IN HORACE WALPOLE,
CLARA REEVE AND ANN RADCLIFFE (1764-1791)***

Pedro Telles da Silveira¹

Resumo: O objetivo deste artigo é compreender a relação entre a prática antiquária e o romance gótico na Inglaterra do século XVIII. Procura-se demonstrar como a prática antiquária serve de enquadramento ficcional para uma expansão do conceito de verossímil. Por meio do conjunto de procedimentos metodológicos do antiquário e de sua aproximação com a prática jurídica da época, elementos fantásticos que seriam inverossímeis passam a ser aceitos na trama do romance gótico. Estes elementos, por fim, abrem espaço para a experiência do sublime, de modo que o uso de procedimentos de prova e a escrita ficcional estavam intimamente ligados.

Palavras-chave: Antiquariato; Romance gótico; sublime.

Abstract: This paper seeks to study the interrelation between antiquarian practices and the gothic novel in eighteenth-century England. It tries to show how antiquarianism provides a fictional framing for an expansion of the concept of verisimilitude. Because of the methodological procedures developed by the antiquarian and their rapprochement with the judicial practices of its time, fantastical elements that would be otherwise discarded as implausible are accepted in the gothic novel. Therefore those elements create the possibility of experiencing the sublime, so the procedures regarding the ascertainment of truth and proof of historical discourse are intimately entangled with fictional writing.

Keywords: Antiquarianism; Gothic novel; sublime.

Introdução

Na Sicília do século XIII, a inexplicável queda de um capacete gigante do céu iniciou a trama daquele que seria considerado o primeiro romance gótico a ser escrito, *The Castle of Otranto* (1764). No livro, a inusitada ocorrência resultou na morte de Conrad, sucessor de Manfred, usurpador do castelo de Otranto, justamente no dia de seu casamento com Isabella, filha do Marquês de Vicenza. O casamento legitimaria a posse do castelo pela linhagem de Manfred e seria realizado apesar da existência de uma maldição, tão enigmática quanto os eventos que aparecem no restante do livro, segundo

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS Email: doca.silveira@gmail.com

a qual o castelo trocaria de mãos “assim que o dono verdadeiro se tornasse grande demais para habitá-lo” (WALPOLE, 1766, pp. 2-3). Essa sequência de acontecimentos e lendas inexplicáveis, ainda que apresentados, na primeira edição do romance, como um achado do antiquário William Marshall na “biblioteca de uma antiga família católica do norte da Inglaterra” (WALPOLE, 1766, p. V; VASCONCELOS, 2007, p. 404),² foram, na verdade, criações da pena de Horace Walpole (1712-1797), antiquário e nobre britânico tão idiossincrático quanto a única obra de ficção que deixou para a posteridade.

O capacete gigante e a maldição, entretanto, não são as únicas instâncias do sobrenatural ou do miraculoso a aparecer no romance. Como desabafa uma das continuadoras do gênero, Clara Reeve (1729-1807),

Uma espada tão grande ao ponto de necessitar de uma centena de homens para erguê-la; um capacete que por seu próprio peso força a passagem através de um jardim em direção a uma cripta arqueada e que é grande o bastante para que um homem o atravesse; uma pintura que sai de seu quadro; um esqueleto fantasma nos trajes de um ermitão,

não fazem nada menos que “destruir o trabalho de imaginação e, ao invés de chamar a atenção, levam aos risos” (REEVE, 1778, p. VI).³ *The Castle of Otranto*, logo, talvez teste demais os limites da verossimilhança – e isso a tal modo que se torna difícil compreender o juízo de Walter Scott segundo o qual o romance de Walpole se caracteriza por sua “precisão minuciosa” e pela sua “pintura da vida doméstica e dos costumes durante o período feudal tal como poderiam ter, de fato, existido” (SCOTT *apud* MACK, 2008, p. 371).

Embora o juízo de um, Reeve, se centre sobre os elementos fantásticos do romance, e a asserção de outro, Scott, sobre o retrato de uma realidade histórica diversa, a coexistência de ambos entre as capas de um mesmo volume demonstra que o romance gótico representa, procurarei argumentar aqui, uma expansão do conceito de verossímil que é justificável não apenas pela tentativa de Walpole de “combinar dois tipos de *romance*, o antigo e o moderno” (WALPOLE, 1766, p. XIV; VASCONCELOS, 2007, p. 406), mas também pelo artifício de que “milagres, visões, necromancia, sonhos e outros acontecimentos sobrenaturais”, ainda que inexistentes na vida do século XVIII, eram correntes e críveis na época em que o suposto original fora escrito (WALPOLE, 1766, p. VII; VASCONCELOS, 2007, p. 404). O distanciamento antiquário, portanto, legitima o exótico do romance.

Desde que seu “Ancient History and the Antiquarian” foi publicado em 1950, o nome de Arnaldo Momigliano vem sendo evocado na revalorização do antiquário moderno. Segundo a argumentação do historiador italiano, a principal contribuição do antiquário teria sido a elaboração de um conjunto de ferramentas metodológicas que ajudaram a história a superar a crise cética que a assolara no século XVIII (MOMIGLIANO, 2014, p. 21). A “era dos antiquários”, todavia, admite Momigliano, também foi uma de alteração na sensibilidade com relação ao passado:

(...) as pessoas começaram lentamente a se tornar conscientes de que elas podiam encontrar beleza e emoção de um tipo novo se simplesmente olhassem para sua igreja paroquial ou para o castelo vizinho – assim como poderiam encontrar poesia se eles ouvissem as canções e as histórias dos camponeses (MOMIGLIANO, 2014, p. 20).

O objetivo do presente trabalho é estudar a correlação entre romance gótico e a prática antiquária na Inglaterra da segunda metade do século XVIII. Embora esta conexão já tenha sido feita em outros estudos, como será visto, o propósito destas páginas é, de certa forma, inverter a direção do argumento de Momigliano e perguntar como os procedimentos metodológicos dos antiquários levaram à modificação na sensibilidade com relação ao passado e, mais importante, à aceitação de novos limites ao que era ou não verossímil na literatura.⁴ Com isso, creio que uma apreciação ampla da pesquisa antiquária poderá fornecer um ponto de vista mais equilibrado para o romance gótico entre a alegoria das maquinações políticas de sua época e a concessão a uma estética do sublime e do inefável.

Este estudo está dividido em três partes. A primeira, mais longa, apresenta um panorama da pesquisa antiquária na Inglaterra do século XVIII e se foca nos desafios para garantir a legitimidade destes estudos; estes problemas eram parecidos com os enfrentados pelo romance gótico para justificar suas escolhas estéticas, de modo que antiquariato e romance gótico compartilhavam um mesmo conjunto de problemas. Um segundo momento é dedicado à aproximação entre os procedimentos do antiquário e determinados aspectos do enredo dos romances aqui analisados no conjunto de uma “cultura do fato” mais ampla. Por fim, a terceira seção esboça a ligação entre os sentidos da história, o romance gótico e o sublime, entendendo que os romances aqui estudados se desenvolvem sobre um pano de fundo de profundas alterações tanto políticas quanto estéticas e epistemológicas.

O século XVIII na Inglaterra foi um período de intensa atividade antiquária. De acordo com Stephen Bending, a novamente fundada *Society of Antiquaries*⁵ viu o número de seus membros aumentar de 300 para 800 ao longo do século (BENDING, 2002, p. 520). O interesse pelo passado, entretanto, foi estimulado um pouco antes dessa data pela publicação, entre 1695 e 1699, dos volumes da *The English Historical Library*, por William Nicholson, que mapeavam os repertórios de manuscritos distribuídos pela Inglaterra (LAKE, 2013, p. 492, nota 7). Além disso, a descoberta, na década de 1730, das ruínas de Pompeia e Herculano adicionaria o ímpeto final a uma sociedade que então pendia aos protocolos do neoclassicismo e tornaria possível a uma parte da elite britânica se engajar com os vestígios da cultura clássica – através do chamado *Grand Tour* – de uma maneira que antes não era possível.

Ainda assim, o antiquário era normalmente objeto de desprezo e escárnio. Na segunda metade do século XVIII, conforme o apelo das ruínas italianas perdia seu ar de novidade e os antiquários britânicos se voltavam ao estudo do passado de seu próprio território, eles encararam uma espécie de crise de legitimidade. Como destaca Rosemary Sweet, o dilema que acompanhava o estudo antiquário era aquele de encontrar “um delicado equilíbrio entre erudição e gosto” (SWEET, 2001, p. 183). O fascínio pelo passado, de um lado, poderia levar o antiquário a se perder em discussões demasiadamente minuciosas, confirmando a imagem de que o antiquário é aquele que se interessa pelo passado às expensas de seu próprio tempo (MACK, 2008, p. 369); de outro lado, entretanto, o antiquário poderia querer tanto agradar ao público de sua época que sua erudição perderia o rigor necessário. Como lembra, novamente, Sweet, o antiquário tinha de

trilhar o perigoso caminho entre a erudição seca que garantia credibilidade intelectual e os floreios literários que estimulariam o interesse latente a respeito das antiguidades entre o público leitor (SWEET, 2001, p. 183).

Nos dois casos, observava-se uma tensão, no que toca ao antiquariato enquanto uma das formas de escrita da história, entre o que Mark Salber Philips chama de pretensões mimética e instrutiva do discurso historiográfico.⁶

Em ambas estas alternativas, a relevância dos estudos antiquários era normalmente pensada – assim como aquela associada à história – em termos de sua pertinência à vida pública, trazendo aos antiquários a necessidade de se legitimar de

formas semelhantes àquelas que se impunham aos romancistas. Em 1775, o antiquário Francis Grose (1731-1791) afirmou, na introdução a seu *The Antiquarian Repertory*, que “sem uma base competente em conhecimento antiquário, ninguém será uma figura respeitável” (GROSE *apud* SWEET, 2001, p. 188). O próprio Grose, porém, caía num dos extremos acima, e suas edições de antiguidades, ricamente adornadas de gravuras que reimaginavam os burgueses e a aristocracia rural inglesa em meio aos vestígios da antiguidade clássica e anglossaxã, ainda que obtivessem sucesso popular, eram consideradas frívolas e pouco respeitáveis por seus pares (BENDING, 2002). A carga de frivolidade podia pesar sobre o antiquário de tal forma que não apenas seu conhecimento podia ser visto como inútil para a educação dos homens de sua época e, por extensão, para a vida pública (GOODE, 2009, p. 108), mas também lançava suspeitas sobre o próprio caráter do antiquário:

(...) os estudos antiquários constituem ou uma assexualidade emasculada ou (...) uma sexualidade emasculada e estéril que carrega consigo as marcas da necrofilia, da homossexualidade e do autoerotismo (GOODE, 2009, p. 76).⁷

A validade do conhecimento, portanto, dependia de quem o realizava – e, no contexto cada vez mais conturbado da última década do século XVIII e começo do século XIX, esta será uma acusação que será cada vez mais lançada sobre o antiquário (GOODE, 2009).

No contexto aqui estudado, entretanto, muitos antiquários defendiam a utilidade de seus estudos através da eliminação das fábulas e da correção dos erros presentes nas histórias. Nesse sentido, para James Douglas (1753-1819),

Se o estudo da Antiguidade for realizado em nome da História, ele resgatará a si mesmo de uma reprovação apontada indiscriminada e fastidiosamente para trabalhos que foram considerados frívolos. Na proporção em que este estudo foi negligenciado por historiadores antigos e modernos, se verá que a autoridade desviará da conjectura (DOUGLAS *apud* SWEET, 2001, p. 187).

Como a história era matéria de conhecimento público, a depuração dos erros era vista, intrinsecamente, como um benefício. Com isso, o antiquariato promovia o artefato do passado, fosse um manuscrito de arquivo ou um objeto material, enquanto fiador do conhecimento de outrora capaz de “compensar a ‘deficiência dos registros antigos’” (SWEET, 2001, p. 187). O vestígio, como exploraremos melhor em momento posterior deste trabalho, se transformava em *evidência histórica*.

Neste ponto, é interessante voltar a atenção a dois artigos recentes que interpretam *The Castle of Otranto* por meio da ligação de seu autor aos estudos antiquários. Antes de tudo, ambos concordam que Horace Walpole é uma figura pouco representativa da condição dos estudos antiquários no século XVIII. O autor, que possuía uma extensa coleção de antiguidades em sua residência, nomeada Strawberry Hill, foi sócio da Society of Antiquaries até 1772, quando disputas em torno à relevância do estudo do passado anglossaxão (ao qual ele se opunha) o indispueram com seus colegas de agremiação (LAKE, 2013, p. 183). Além disso, ele era visto, em sua própria época, como um *mau* antiquário, ao qual faltava a minúcia de interpretar corretamente suas evidências e designar de modo adequado suas referências (MACK, 2008, p. 370).⁸ Os dois artigos aqui brevemente apresentados, entretanto, procuram transformar em exemplar o próprio caráter excepcional de Horace Walpole enquanto antiquário.

Para Ruth Mack, Walpole teria feito uma contribuição decisiva à “filosofia da história” ao teorizar, ainda que em um romance, a transformação de uma historiografia que utilizava apenas textos para outra que compreendia os objetos como portadores de historicidade (MACK, 2008, p. 370), isto é, *semióforos*, no dizer de Krzystof Pomian (1990, p. 30). Os objetos miraculosos de *Otranto*, nesse sentido, seriam uma resposta sublime que denota o poder transhistórico de fascinação que o vestígio histórico possui (MACK, 2008, pp. 376-377). Eles apontariam, portanto, os limites de uma abordagem que procura apreender o passado apenas discursivamente.

Ainda que interessante em sua proposta – e pertinente, como veremos, no que diz respeito à ligação entre o objeto e o sublime –, a interpretação de Mack talvez leve longe demais a oposição entre o estudo das evidências textuais e o das evidências materiais. No caso de *Otranto*, por exemplo, basta pensar que antes do capacete gigante, da espada que necessita de cem homens para carregá-la, entre outros, existe um texto, o qual – segundo o enquadramento ficcional do romance – foi impresso em Nápoles em 1529 e no qual está relatada a história (WALPOLE, 1766, p. V). Uma apreciação da reflexão antiquária no livro, portanto, tem de levar em conta a presença desta evidência textual.

Este é o ponto de partida de Crystal B. Lake. Escrevendo em resposta a Ruth Mack, seu argumento é o de que, através de uma leitura alegórica do romance, é possível pensar em *The Castle of Otranto* como uma reação aos debates políticos de seu tempo (LAKE, 2013, p. 508). O romance, dessa forma, seria uma espécie de sátira

condenando o mau uso dos documentos medievais ingleses e a inclinação política dos antiquários de seu tempo, daí a indignação de Walpole com a Society of Antiquaries (LAKE, 2013, p. 490), e o prólogo ficcional revelaria, em seu decurso, como as evidências do passado *não* podem ser estudadas, zombando dos antiquários em geral (LAKE, 2013, pp. 493-494).

O texto de Lake traz importantes evidências através do exame da correspondência do autor, todavia a leitura alegórica, apesar das declarações de Walpole, não deixa de ser uma espécie de sobreinterpretação do texto.⁹ Em especial, parece-me que as duas contribuições ou dividem o romance em uma parte louvável e, outra, condenável, ou atribuem características a *Otranto* que o transformam em um livro tão singular que ele não pode ser aproximado de outros romances que vieram depois. Ainda que o texto de *Otranto* seja único, uma abordagem mais cautelosa poderá apreendê-lo como parte da ficção gótica enquanto um fenômeno literário e cultural mais amplo.

Um dos problemas inerentes à empresa antiquária, nota Ruth Mack, era “em especial no que tocava à história eclesiástica (...) explicar os produtos de um sistema de crenças supersticioso que não mais se aplicava” (MACK, 2008, p. 373). Este problema é retrabalhado ficcionalmente no prefácio a *The Castle of Otranto*. Como já afirmei acima, Walpole – sob o disfarce de William Marshall – sustenta que o miraculoso não faz mais parte da vida de seus contemporâneos, porém

Isso não era assim quando nosso autor escreveu; muito menos quando se supõe que a própria história tenha ocorrido. A crença em todo tipo de prodígio estava tão estabelecida nessas eras tenebrosas que um autor que omitisse as menções a eles não seria fiel aos *costumes* da época (WALPOLE, 1766, p. VII; VASCONCELOS, 2007, p. 404).

O autor representa as crenças de sua época, não sendo obrigação do editor – no caso, Walpole/Marshall – condená-las, mas sim compreendê-las, até mesmo porque, sob o véu de inconsistência, Walpole pede a seus leitores que acreditem “que uma catástrofe, de algum modo semelhante à que ele descreve” realmente aconteceu, de modo a tornar a história “ainda mais comovente”.¹⁰ A crença é determinada historicamente e, ao se tornar um atributo da realidade passada, o inverossímil pode se tornar crível.

A relação tensa de Horace Walpole com os antiquários de sua época permite colocar em suspenso a pretensão de fidelidade histórica de seu romance. Como destaca James Watt, o primeiro prefácio ficcional de Walpole apresenta uma argumentação

contraditória a respeito da datação do suposto original no qual o livro foi baseado (WATT, 1999, p. 28),¹¹ de forma que

(...) ainda que seja difícil determinar o quanto Walpole estava preocupado com que os leitores da primeira edição de *Otranto* aceitassem o romance como um trabalho antiquário, (...) é possível dizer que ele tinha o objetivo, desde o começo, de apresentá-lo como uma falsificação calculada (WATT, 1999, p. 29).¹²

O uso irônico do antiquariato enquanto recurso de enquadramento ficcional de sua narrativa, entretanto, atesta pela via negativa a possibilidade da crença no discurso antiquário como elemento de construção do pacto de leitura do romance moderno – e a *performance* de procedimentos da investigação antiquária é um elemento que, argumentarei aqui, passa de *Otranto* ao “vocabulário do gênero ‘gótico’” (WATT, 1999, p. 38) nos três romances ora analisados.

A mesma relação toca na distinção entre o romance antigo e o moderno que Horace Walpole pretende combinar em *The Castle of Otranto*. No prefácio à segunda edição do livro, Walpole define o romance antigo como aquele no qual “tudo era imaginação e improbabilidade”, enquanto, no romance moderno, “sempre se tenciona que a natureza seja, e às vezes o foi, copiada com êxito” (WALPOLE, 1766, p. XIV; VASCONCELOS, 2007, p. 406). Esta tensão entre romance antigo e moderno é invocada por Clara Reeve em seu *The Old English Baron*, o qual, segundo a autora, é “o filho literário” de *Otranto* (REEVE, 1778, p. III). Reeve, entretanto, explora-a mais a fundo alguns anos mais tarde em seu diálogo intitulado *The Progress of Romance* (1785). Segundo Euphrasia, uma das personagens do diálogo,

Não há escritos mais diferentes do que o *romanesco* antigo e o *romance* moderno, contudo, frequentemente são misturados e confundidos um com o outro (REEVE *apud* VASCONCELOS, 2007, p. 448).

Na argumentação da personagem, a condenação da mistura entre ambos os tipos de romance diz respeito à carga de inverossimilhança que o romanesco antigo traz para os romances recentes:

O Romanesco é uma fábula heroica, que trata de pessoas e coisas fabulosas. – O Romance é um quadro da vida e dos costumes reais, e dos tempos em que é escrito. O Romanesco, em linguagem grandiosa e elevada, descreve o que nunca aconteceu nem é provável que aconteça. – O Romance oferece um relato familiar de coisas que se passam todos os dias diante de nossos olhos, tal como podem acontecer com nosso amigo, ou conosco; e sua perfeição é representar todas as cenas de maneira tão fácil e natural e fazê-las parecer tão

prováveis a ponto de nos enganar e persuadir (pelo menos durante a leitura) de que tudo é real, até sermos afetados pelas alegrias ou aflições das pessoas da história, como se fossem nossas (REEVE *apud* VASCONCELOS, 2007, p. 448).¹³

Enquanto o romance possui uma carga realista mais acentuada, ele acaba por se aproximar da história enquanto relato do que aconteceu. Não é à toa que seja em termos da aproximação entre o romance e o gênero histórico que Clara Reeve sustente a relevância de seu *The Old English Baron*:

A História representa a natureza humana como ela é na vida real; – ah! uma visão tão frequentemente melancólica! – [enquanto o] Romance mostra apenas o lado amável deste quadro; ele mostra as características aprazíveis, e lança um véu sobre o que é vergonhoso (REEVE, 1778, p. IV).

E, assim como a história, a atribuição do romance é “primeiro, chamar a atenção; e, depois, direcioná-la a algum fim útil ou, ao menos, inocente” (REEVE, 1778, p. V). Percebe-se, portanto, que para justificar o romance gótico, Clara Reeve o transporta para a proximidade da história em nome da utilidade da ficção.¹⁴ Mesmo o fabuloso, portanto, tem de ser combinado com os “costumes da vida real, para dar probabilidade à obra; e muito do patético para engajar o coração a seu favor” (REEVE, 1778, p. V).

Não se trata de ver posições unívocas, mas sim de perceber um mesmo campo de tensões entre elementos diversos – o romance gótico, a utilidade das letras, o discurso histórico. Gostaria de pensar, entretanto, se o *romance antigo* tal como caracterizado por Horace Walpole e Clara Reeve não funciona simultaneamente como um modelo literário e como um expediente narrativo para encaminhar o andamento das obras. A condenação do romance antigo, dessa forma, seria hesitante, uma vez que, pela consideração antiquária de que os costumes de outrora permitiam a ocorrência do fabuloso, o maravilhoso que caracteriza o romance gótico poderia fazer sua entrada.

Nesse sentido, é interessante traçar como o *original encontrado* passa progressivamente das margens dos romances para o centro de seu enredo. Em *The Castle of Otranto*, o suposto original publicado em 1529 faz parte somente dos dispositivos paratextuais do livro, sendo mencionado apenas no prefácio; em *The Old English Baron*, por sua vez, o manuscrito por vezes irrompe no texto, estabelecendo – por suas próprias características físicas – a transição entre as seções da trama:

Aqui se segue um intervalo de quatro anos, seguindo-se o manuscrito; e esta omissão parece proposital pelo Escritor. O que se segue está em uma grafia diferente e os caracteres são mais modernos (REEVE, 1778, p. 25).¹⁵

E, novamente,

A partir daqui os caracteres no manuscrito estão apagados pelo tempo e obscuros. Aqui e lá podem-se ler algumas frases, mas não o suficiente para seguir o fio da história. É feita menção a várias ações das quais os jovens participaram (...) (REEVE, 1778, p. 33).¹⁶

Por fim, em outro momento, “*Aqui o manuscrito não é legível por várias páginas. Há uma menção, por volta desta época, à morte de Lady Fitz-Owen, mas não à causa*” (REEVE, 1778, p. 39). Já em *The Romance of the Forest* (1791), de Ann Radcliffe, o manuscrito é um dos elementos da trama, conforme a protagonista Adeline o encontra, lê e descobre nele o infausto destino de seu pai. Num primeiro momento, o manuscrito é descrito com toda a minúcia de uma descoberta antiquária:

Era um pequeno rolo de papel, amarrado com uma fita e coberto de poeira. Adeline o tomou e, ao abri-lo, percebeu que estava escrito. Ela tentou lê-lo, mas a parte do manuscrito que ela olhou estava de tal modo apagada que ela teve dificuldade em fazê-lo, ainda que algumas poucas palavras lhe tenham causado forte impressão de curiosidade e terror e a induzido a retornar imediatamente a seu quarto com ele (RADCLIFFE, 1872, p. 139).¹⁷

Ao cabo do livro, o manuscrito é o que sela o romance e faz Adeline reconciliar-se com seu verdadeiro pai:

Quando ela se lembrou do manuscrito encontrado de forma tão singular, e considerando que, quando ela chorava pelo sofrimento que ele descrevia, suas lágrimas rolaram por aquelas de seu pai, sua emoção não pode ser facilmente imaginada. As circunstâncias em torno da descoberta destes papéis não mais pareciam ser o trabalho do acaso, mas de um poder cujos desígnios são grandes e justos (RADCLIFFE, 1872, p. 409).¹⁸

Esse poder, “grande e justo”, não deixa de ser o da autora, que reconcilia o *topos* do manuscrito encontrado com a verossimilhança e a estrutura narrativa que se espera do romance moderno, não do antigo.

Romance gótico e ficção jurídica

A seção anterior permitiu compreender como o jogo com as formas do romance caminhava *pari passu* com a legitimação do antiquariato perante a opinião pública ou, ao menos, com o horizonte histórico que é descortinado através das pesquisas antiquárias. Existe, todavia, uma forma pela qual os instrumentos críticos do antiquário, enquadrados num contexto de práticas culturais mais amplas, fazem sua entrada no campo do romance gótico. Como destaca Rosemary Sweet, os antiquários participavam

de “uma sociedade que ainda estava baseada no precedente e na autoridade do passado”, de modo que “os estudos antiquários tinham importância fundamental para o processo legal e para a conduta dos negócios públicos” (SWEET, 2001, p. 195). Nesse sentido, gostaria de explorar o argumento de que os romances aqui analisados se transformam, através da proximidade entre o antiquariato e a prática jurídica, numa espécie de “ficção jurídica”, a qual aparece com maior força nos momentos de suas tramas quando a identidade de alguma das personagens é confirmada ou desmascarada.

Como já vimos, os antiquários defendiam seus estudos através do argumento de que os vestígios do passado podiam completar as lacunas no conhecimento histórico. Com isso, estes mesmos vestígios se transformavam em evidências, as quais tinham peso para confirmar ou invalidar testemunhos literários já estabelecidos. Da mesma forma, os antiquários insistiam, lembra Rosemary Sweet, na verificação empírica de suas evidências e na utilização de procedimentos que permitissem a remissão e a referência a fontes e outros autores, de modo a fornecer um conhecimento sólido do passado (SWEET, 2001, p. 189). Uma boa parcela destes protocolos de pesquisa provém da própria tradição antiquária humanista e, posteriormente, da erudição religiosa setecentista, sendo novamente apropriada pelos antiquários ingleses do XVIII; no caso britânico, porém, tradições legais bastante específicas têm um papel relevante tanto na condução das pesquisas antiquárias quanto na participação destas na esfera pública.

Segundo Barbara J. Shapiro, a noção de *fato* procede não do campo das ciências naturais, mas sim do campo jurídico (SHAPIRO, 2000, p. 2). A *common law* inglesa, afirma a autora, distinguia entre as *matters of fact* e as *matters of Law*, sendo a primeira responsabilidade dos jurados e, a segunda, dos juízes. Como consequência, a “experiência em lidar com ‘fatos’ e com a determinação de fatos se tornou familiar a um grupo bastante substancial de indivíduos normais passíveis de serem eleitos para servir em júris” (SHAPIRO, 2000, p. 9); logo,

A experiência e a familiaridade, até certo ponto bastante difundidas, com as instituições legais, com a linguagem do fato e com os métodos de determinação dos mesmos trouxeram, então, os fatos facilmente à atenção dos ingleses de forma que eles se tornaram parte de sua “aparelhagem mental”,

e, sugere a autora, “teria sido precisamente esta familiaridade e esta confiança nos júris que possibilitaram ao ‘fato’ ser tão facilmente transportado a contextos não-legais” (SHAPIRO, 2000, pp. 9-10).¹⁹

Esta prática legal, distribuída entre grande parcela da população, contava ainda com características que diferiam do direito canônico ou romano. Por exemplo, a regra da necessidade de duas testemunhas para atestar uma ocorrência não era necessária, pois, no limite, não era necessário nem mesmo *uma* testemunha para a condução do processo (SHAPIRO, 2000, p. 18). Como consequência da ampla difusão destas práticas, também, o estatuto social das testemunhas era um fator bastante diminuto na averiguação de sua validade, uma vez que os próprios jurados provinham de camadas mais baixas da sociedade (SHAPIRO, 2000, p. 26).²⁰ Tudo isso acabava por dar mais peso tanto às evidências que eram encontradas em apoio ao testemunho quanto ao processo de comprovação do mesmo – do mesmo modo, demonstra Shapiro, a noção de *fato* apenas paulatinamente tem seu sentido transformado daquilo que precisa ser confirmado para aquilo cuja existência não se duvida (SHAPIRO, 2000, p. 31).

A pesquisa antiquária, desse modo, encontrava um precedente na prática legal. Podemos pensar ser esta ligação que Rosemary Sweet tem em mente quando afirma que o objeto histórico é transformado em evidência do passado. Ao contrário de Ruth Mack, portanto, o peso de *evidência* do vestígio histórico não provém pelo espanto e pela reação causada pelo sublime, mas sim pelo processo de comprovação que o torna crível (MACK, 2008, pp. 377-378). O vestígio se transforma em *prova*.

É interessante perceber como, apesar de toda a presença do macabro e do sobrenatural, dois dos romances aqui estudados são histórias que contêm – em maior ou menor medida – encenações do processo legal. Em *The Old English Baron*, por exemplo, a trama gira em torno dos esforços de Edmund Twyford, jovem de origem camponesa que é tomado sob os cuidados do barão Fitz-Owen. Este último comprou o castelo de seu cunhado, Lord William Lovel, que o herdou após a morte da esposa de Richard Lovel, que era, por sua vez, amigo de Sir Philip Harclay, cavaleiro de destaque nas guerras do Oriente e amigo de Richard Lovel. Conforme o enredo progride, ficamos sabendo que Edmund é, na verdade, o herdeiro de Richard Lovel, que foi assassinado por William, e que fora encontrado pelo casal de camponeses que o criara como filho, até que ele passasse a residir no castelo de Fitz-Owen. Este caso de identidade trocada – um segundo *topos* a marcar os romances aqui estudados – é resolvido ao longo de várias instâncias no romance.

Num primeiro momento, Edmund, que atrai a inveja de Richard Fitz-Owen, filho do barão, por ser bem-quisto por seu pai, é ameaçado de ser expulso do castelo e do serviço do barão caso ele não prove sua coragem. Havia, no castelo, uma

dependência que era considerada assombrada e, caso Edmund não dormisse nela por três noites, não mais seria admitido em seu convívio. Durante uma das noites, Edmund recebe a visita do pároco local, Osvald, e de um antigo serviçal do castelo, Joseph, que começa a lhe contar a história daqueles aposentos:

A partir do momento em que a morte de meu senhor foi reportada, começou-se a ouvir estranhos sussurros e consultas entre o novo Lorde e alguns dos servos; houve muitos assuntos privados sendo tratados neste apartamento. Logo depois, eles informaram que a senhora estava perturbada; mas ela não dava nenhum sinal que fizesse pensar em loucura. Ela disse que o fantasma de seu falecido marido lhe havia aparecido e revelou as circunstâncias de seu assassinato (REEVE, 1778, p. 70).²¹

Logo depois, Lady Lovel faleceu e um suntuoso funeral foi feito; todavia outro serviçal contou a Joseph que viu a senhora sair ao campo na mesma noite em que ela faleceu e, portanto, não estava doente como se dizia. A partir deste momento, começou-se a comentar que os aposentos estavam assombrados, eles foram fechados e o novo Lord Lovel rapidamente vendeu o castelo e foi para suas terras (REEVE, 1778, pp. 70-71). Para Joseph, as suspeitas de que Edmund não possui a identidade que se atribui a ele são trazidas por uma série de sinais:

(...) Eu preciso lhe contar, ainda que eu nunca tenha dito isso para ninguém; a assombrosa semelhança que este jovem tem com meu querido senhor, o estranho desprezo que seu suposto pai tem para com ele, suas maneiras cortesãs, seu coração generoso, suas nobres qualidades tão incomuns entre aqueles de seu nascimento e condição, o som de sua voz. Você pode rir da força de minha imaginação, mas eu não consigo tirar da minha mente que ele é o filho de meu próprio senhor (REEVE, 1778, p. 72).²²

Para confirmar estas suspeitas, Edmund, Osvald e Joseph, no dia seguinte, se dirigem até o casebre de seus pais, onde sua mãe conta que Edmund, de fato, foi encontrado perto do rio que corre perto do castelo (REEVE, 1778, pp. 82-83). Esta história é confirmada por duas provas que Margery Twyford ainda guardava: um brinco de pérolas e um colar no qual estava inscrito o nome de Lady Lovel. Ambos são tomados por Edmund, sob a sugestão de Osvald, pois estes “indícios são uma prova de peso”.²³

As desventuras de Edmund são, na verdade, o relato da coleção de uma série de testemunhos – materiais ou não – para provar seu caso. A chave do armário de um dos aposentos do apartamento assombrado, dentro do qual ele encontrara um esqueleto; os relatos de Margery Twyford e Joseph; os indícios encontrados na casa de seus pais.

Junto com seu próprio relato, todas estas evidências são apresentadas a Sir Philip, que promete ajudar o jovem a recuperar o que é seu por direito.

Após um duelo entre Sir Philip e William Lovel, este, perto da morte, relata que assassinou Richard Lovel. Este relato, todavia, não é repetido quando mais testemunhas – o barão Fitz-Owen e seus filhos e outros nobres que seriam imparciais à causa – estão presentes. Para prosseguir em sua reivindicação, Edmund tem de refazer o caminho de suas evidências. Ele lhes mostra os brincos e o colar dados por sua mãe; depois, entrega aos filhos de Fitz-Owen e aos demais nobres a chave do armário, para que verifiquem seu conteúdo e, por último, Lord Graham, um dos nobres chamados para atender o caso, toma a resolução de investigar a localidade onde Edmund afirma que o corpo de sua verdadeira mãe foi enterrado (REEVE, 1778, pp. 181-182). Todo este processo de apresentação das evidências é enquadrado por Lord Graham da seguinte maneira:

Nós pensamos que existam grandes provas conjecturais de que este jovem é o verdadeiro herdeiro de Lovel, *mas elas precisam ser confirmadas e autenticadas*. A respeito do assassinato do último Lorde, não há dúvidas, uma vez que o criminoso o confessou e as circunstâncias o confirmam; as provas deste crime têm de ser ligadas àquelas a respeito do nascimento deste jovem, já que uma não pode se tornar pública sem a outra (REEVE, 1778, p. 182; *grifo meu*).²⁴

Após o exame de todas as circunstâncias e confirmação da verdadeira identidade de Edmund, por fim, o padre que acompanhava Lord Graham propõe que

(...) um relato seja escrito desta descoberta e assinado por todas as testemunhas aqui presentes e que uma cópia certificada seja deixada em mãos deste nobre [Graham] e que o original seja mandado aos barões e a Sir Philip Harclay para convencê-los da verdade do caso (REEVE, 1778, p. 198).²⁵

Percebe-se, portanto, que a condução da trama do romance é simultânea ao estabelecimento da *matter of fact* que permite que o caso da identidade de Edmund seja julgado. Para isso, não bastam a credibilidade das testemunhas envolvidas, como o próprio Edmund, o caráter pio e cristão de Sir Philip, que o apóia, ou a elevada condição social de William Lovel. Na verdade, toda a averiguação é conduzida *contra* este último, que se vê, por fim, condenado a peregrinar à Terra Santa tanto por causa de assassinato quanto de perjúrio.²⁶

Algo semelhante acontece em *The Romance of the Forest*. No livro, a protagonista, Adeline, é perseguida pelo vilão, o Marquis de Montalt, em uma série de localidades. Seu objetivo, primeiro, é casar-se com ela; depois, matá-la. Quando o primeiro protetor de Adeline, Pierre de la Motte, é levado a julgamento, um dos

comandados de Montalt chamado Du Bosse aparece como testemunha e revela a verdadeira identidade tanto do Marquis quanto de Adeline:

O finado Marquis de Montalt, o pai de Adeline, recebeu de seus antepassados um patrimônio em muito inadequado à manutenção do esplendor de seu estatuto, mas ele se casou com a herdeira de uma ilustre família cuja fortuna supriu amplamente a falta da sua própria. Ele teve o infortúnio de perdê-la (...) logo após o nascimento de uma filha, e foi então que o presente Marquis formou o diabólico plano de destruir seu irmão (RADCLIFFE, 1872, p. 405).²⁷

Este capturou seu irmão, prendeu-o numa abadia de sua propriedade – a mesma na qual Pierre de la Motte, já com Adeline, encontrará como refúgio na primeira parte do romance – e, depois, assassinou-o, gerando os rumores que circulavam no povoado vizinho à construção abandonada. Não terminando aí, o Marquis buscou uma resolução para o caso de sua sobrinha – que ele não sabia ser Adeline – pagando para que outro homem se passasse por seu irmão e a enganasse, deixando-a sozinha.

É interessante que, neste caso, trata-se de uma *dupla* identidade trocada. Adeline não sabe que seu pai era o verdadeiro Marquis de Montalt – e, por uma parte do romance, acredita ser filha justamente daquele que a persegue –, enquanto o Marquis não sabe que ela é sua sobrinha.²⁸ Este último só apreende a real identidade dela por meio de um vestígio: um selo com o qual Adeline fechou um bilhete que encaminhou para seu amado, Theodore, e que foi interceptado pelo Marquis (RADCLIFFE, 1872, p. 252). Este selo é roubado por Du Bosse, que o apresenta como prova no julgamento onde o Marquis é desmascarado (RADCLIFFE, 1872, p. 407).

No romance de Ann Radcliffe, a coleta de evidências e a argumentação em seu entorno não ocupam tamanha parcela do livro quanto em *The Old English Baron*, todavia o caso de identidade trocada é avaliado, bastante significativamente, “em uma corte pública de justiça” (RADCLIFFE, 1872, p. 399). O que mostra a intersecção entre romance gótico, vida pública e processo legal – e que este processo se valha das mesmas ferramentas de verificação e autenticação utilizados pelo antiquário apenas atesta a proximidade entre ambos assim como entre o antiquariato e a vida pública.

O sublime, o passado e o romance gótico

Conforme o século XVIII chegava ao seu fim, o cenário político inglês – e europeu – se tornava cada vez mais intenso e perturbador. A independência das colônias americanas, o longo conflito com a França e as complexas reações à Revolução Francesa, desavenças políticas internas, todos estes fatores sugerem um pano de fundo conflituoso

para o desenvolvimento do romance britânico na virada do século XVIII para o XIX, ainda que esse mesmo contexto passe muitas vezes despercebido pelo leitor incauto (JOHNSON, 1995). No caso inglês, James Watt sustenta, esse conturbado contexto político fomentou o debate público e literário a respeito das origens culturais britânicas e suas especificidades. Nesse sentido, “a categoria do gótico era cada vez mais invocada como parte do urgente projeto de reimaginar a identidade nacional” (WATT, 1999, pp. 46-47) e, com isso, “a categoria ‘histórica’ do gótico teve sua associação tanto com a democracia quanto com a frivolidade expurgadas em favor de sua crescente definição em termos de uma orgulhosa herança militar” (WATT, 1999, p. 44). O romance gótico, como o conjunto dos romances, seria um mediador para as instabilidades a respeito de “como contar a verdade numa narrativa” e acerca das categorias sociais e sua representação (MCKEON, 2002, p. 20).

Essa situação deu origem ao que o autor denomina de “romance gótico legalista” (*loyalist Gothic romance*), caracterizado por se situar num cenário predominantemente medieval inglês e por representar o conflito entre ambição e patriotismo (WATT, 1999, p. 58). Pode-se perceber, em ambos os romances de Clara Reeve e Ann Radcliffe aqui estudados, que a “agência sobrenatural é apresentada de forma mínima e está subordinada ao propósito de expulsar aqueles que usurpam o nome das famílias e restaurar as reivindicações legítimas de governantes ou propriedades” (WATT, 1999, p. 59). O romance gótico setecentista provê outro significado para as tramas que envolviam a troca de identidade, elemento narrativo que já fazia parte do repertório romanescos, inserindo-as no debate sobre a continuidade ou ruptura da antiga constituição inglesa e, por extensão, da própria história da Inglaterra.

O antiquariato também faz parte desse contexto, com a *Society of Antiquaries* participando da restauração de construções medievais e, através desse trabalho, tendo uma atuação decisiva na retomada do interesse pela arquitetura gótica (SWEET, 2001, pp. 194-195). Com isso, as qualificações pejorativas do gótico como um estilo carregado de barbarismo (WATT, 1999, p. 57) são minimizadas face à valorização dos vestígios medievais enquanto objetos de valor histórico (CRANE, 2000, pp. 26-27) e, ocasionalmente, símbolos da identidade nacional. Os procedimentos que garantem um melhor conhecimento do passado, portanto, são os mesmos que fazem o objeto reter “num mundo supostamente esclarecido, uma espécie de atração e poder inexplicáveis” (MACK, 2008, p. 374). Esses dois possíveis efeitos da erudição histórica – ambos

interligados – permitem relacionar a prática do antiquariato a uma estética ligada ao sublime.

A reflexão estética sobre o sublime ganhou força entre os séculos XVII e XVIII com a publicação, em 1674, da tradução feita por Boileau do tratado do pseudo-Longino (MORRIS, 1985, p. 300). Ela sofreu sua primeira sistematização com Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). A argumentação de Burke distingue o belo e o sublime. Enquanto o primeiro indicaria uma ideia de ordem e estrutura, o último levaria ao desproporcional e seria governado pelo terror, não pela compreensão (MORRIS, 1985, p. 300).

Os romances aqui estudados, em especial *The Castle of Otranto*, abundam com cenas de terror. Mais importante, porém, do que perceber o catálogo de tópicos assustadoras – como o já mencionado esqueleto no armário –, é perceber a reação das personagens àquilo que as assombra. Nesse sentido, como lembra Ruth Mack, a reação de Manfred ao capacete que atinge seu filho é uma resposta ao sublime (MACK, 2008, p. 375-376):

Seu silêncio durou mais ainda do que o pesar poderia ocasionar. Ele fixou seus olhos no que ele queria acreditar, em vão, que fosse uma visão e pareceu dar menos atenção à sua perda do que na reflexão acerca do estupendo objeto que a ocasionou. Ele tocou, ele examinou o elmo fatal e nem mesmo os restos ensanguentados do jovem Príncipe poderiam tirar os olhos de Manfred do prodígio que estava em sua frente (WALPOLE, 1766, pp. 5-6).²⁹

Outro exemplo é dado em *The Romance of the Forest*, onde La Motte, investigando a abadia que serve momentaneamente de casa a ele e sua família, se aventura em um aposento mais afastado, onde encontra

(...) um baú, que ele se aproximou para examinar e, levantando a tampa, onde ele viu os restos de um esqueleto humano. O horror lhe veio ao coração e ele involuntariamente deu passo atrás. Durante uma pausa de alguns momentos, suas primeiras emoções se acalmaram. Aquela emocionante curiosidade que os objetos de terror muitas vezes excitam a mente humana o impeliu a dar uma segunda olhada neste sinistro espetáculo (RADCLIFFE, 1872, p. 66).³⁰

Noutro caso descrito no mesmo romance, Adeline expressa uma reação tanto de horror quanto de fascínio quando ela se vê no palácio do Marquis, ao mesmo tempo uma coleção de antiguidades e um covil de luxúria:

As paredes estavam pintadas com afrescos representando cenas de Ovídio e acima estavam penduradas sedas ricamente adornadas em formato de grinalda. Os sofás também eram de seda. Do centro do

teto, o qual exibia uma cena da Armida, de Tasso, descia um lustre de prata com desenho etrusco: dele emanava uma luz difusa que, refletida sobre os grandes vidros, iluminava completamente o salão. Bustos de Horácio, Ovídio, Anacreonte, Tíbulo e Petrônio Arbiter adornavam os recessos, e suportes com flores, colocadas em vasos etruscos, emanavam a mais suave fragrância. (...) Tudo parecia o resultado de um feitiço e lembrava mais o palácio de uma fada que algo da resolução humana (RADCLIFFE, 1872, pp. 185-186).³¹

Em todos estes casos, é a visão do objeto de terror ou do local inusitado que gera a reação das personagens. Nesse sentido, pode-se pensar com Susan Crane que o sublime do século XVIII centrava-se sobretudo no papel da percepção. “O olho”, afirma ela, “era o meio pelo qual o conhecimento podia ser obtido”, porém “o papel da visão na estética era determinado pela relação estabelecida entre os sentidos e o pensamento, isto é, a razão” (CRANE, 2000, p. 24). O sublime surgia quando havia uma espécie de ruído na comunicação entre o olho e a mente:

Avassalador, à beira do conhecimento do sagrado, o sublime compreendia o campo daquilo que podia ser revelado e que podia ser inspirador, ao mesmo tempo em que indicava aquilo que era potencialmente aterrador, trazendo o medo do desconhecido (...) (CRANE, 2000, pp. 24-25).³²

No caso do romance gótico, porém, a visão incluía não apenas a percepção dos objetos externos mas também o mundo interno proveniente da intuição, como os sonhos. Tratava-se, como afirma Jayne Lewis, estudando o papel da descrição em Ann Radcliffe, da mediação de significados invisíveis através de signos visíveis (LEWIS, 2006, p. 381).

É possível pensar também nos sentidos que a história assumia numa experiência marcada pelo gótico e pelo sublime. Tomando-se a tópica da identidade trocada, sua coincidência com o assassinato demonstra que se trata de um elemento que é reapropriado e reelaborado pelo romance gótico. Os casos de identidade trocada remetem a um passado que se mantém, de certa forma, latente e que é preciso tanto publicizar quanto exorcizar. Como afirma David B. Morris, seria uma “visão especificamente gótica da história” aquela na qual

(...) o passado interpenetra o tempo presente, como se os eventos nunca fossem inteiramente únicos e o produto não passível de repetição de escolhas humanas, mas sim a replicação de um padrão desconhecido ou escondido (MORRIS, 1985, p. 304).³³

O sublime se expressava no interstício entre o explícito e o oculto, o visível e o invisível.

Esta última constatação aponta para uma transformação em andamento ao longo do final do século XVIII e do século XIX. Como destaca Susan Crane, é preciso pensar que tanto a “teoria estética quanto a teoria da história estavam presas a objetos da visão” (CRANE, 2000, p. 26) desse modo,

Ainda que Kant e Burke tenham argumentado que o sublime não tinha objeto, que ele era experienciado como escuridão e obscuridade, no caso do sublime histórico o objeto era bastante visível e seu estatuto desafiava as categorias de arte e artefato (CRANE, 2000, p. 27).³⁴

O sublime histórico, portanto, deixa de ocupar o espaço do informe para se encarnar em formas específicas – e a intensidade da experiência e o desejo de compreendê-la indicam que a experiência do sublime era tudo menos duradoura (CRANE, 2000, p. 27). A repetição faz sentido enquanto análogo da tentativa de conservar o que motivava esta sensação fugidia.

O sublime então oscilava entre o erro de percepção – possível num mundo onde os significados são estáveis – e uma sensação fugidia na qual, paradoxalmente, os objetos eram transitórios (CRANE, 2000, pp. 34-35). Pode-se encontrar um paralelo no enredo dos romances aqui estudados novamente no uso do *topos* da identidade trocada. É significativo que estas situações sejam introduzidas por sinais físicos que confirmam suspeitas internas – e que poderiam, muito simplesmente, ser apenas o resultado do erro cognitivo das personagens. Em *The Castle of Otranto*, descobre-se que Theodore, o camponês acusado por Manfred de ter realizado o feitiço pelo qual seu filho, Conrad, foi morto, é filho de Jerome através de uma marca que o mesmo carrega no ombro (WALPOLE, 1766, p. 83). Da mesma forma, Theodore é exatamente igual à imagem do quadro vista por Matilda no castelo, de modo que quando ela o vê pela primeira vez não apenas confunde entre ambos como também encontra a confirmação de seu objeto de desejo (WALPOLE, 1766, pp. 50; 146). Em *The Old English Baron*, por sua vez, como já vimos, é a partir da leitura feita por Joseph do caráter e da aparência física de Edmund que a investigação a respeito de sua identidade é iniciada (REEVE, 1778, p. 72).

Embora tênue, estes exemplos servem para mostrar a proximidade entre os sentidos e o objeto que é por eles percebido e, com isso, parcela da extensão da categoria do sublime. O objeto encarna a historicidade e, por causa disso, ele é passível tanto de crítica quanto motivo de fascínio – e, na verdade, ambas as operações são complementares: os imperativos metodológicos de crítica e verificação, mais do que encerrar o fascínio do objeto, são o que o possibilitam.

Referências

- BENDING, Stephen. “Every Man is Naturally an Antiquarian: Francis Grose and Polite Antiquarianism”, in *Art History*, vol. 25, n° 4, September 2002, pp. 520-530.
- CRANE, Susan. *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- GOODE, Mike. *Sentimental Masculinity and the Rise of History, 1790-1890*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- JOHNSON, Claudia L. *Equivocal Beings: Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s – Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- LAKE, Crystal B. “Bloody Records: Manuscript and Politics in *The Castle of Otranto*”, in *Modern Philology*, vol. 110, n° 4, May 2013, pp. 489-512.
- LEVINE, Joseph M. “Eighteenth-Century Historicism and the First Gothic Revival”, in *Humanism and History: Origins of Modern English Historiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1987, pp. 190-213.
- LEWIS, Jayne. “‘No Colour of Language’: Radcliffe’s Aesthetic Unbound”, in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 39, n° 3, Spring 2006, pp. 377-390.
- MACK, Ruth. “Horace Walpole and the Objects of Literary History”, in *English Literary History*, vol. 75, n° 2 (Summer, 2008), pp. 367-387.
- _____. *Literary Historicity – Literature and Historical Experience in Eighteenth-Century Britain*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- MCKEON, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 2002.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. “A história antiga e o antiquário”, in *Anos 90*, v. 21, n° 39, julho de 2014, pp. 19-76.
- MORRIS, David B. “Gothic Sublimity”, in *New Literary History*, vol. 16, n° 2, Winter 1985, pp. 299-319.
- PHILLIPS, Mark Salber. *Society and Sentiment – Genres of Historical Writing in Britain, 1740-1820*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectors and Curiosities – Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- RADCLIFFE, Ann. *The Romance of the Forest*. Philadelphia: Claxton, Remsen & Haffelfinger, 1872.
- REEVE, Clara. *The Old English Baron*. London: Edward and Charles Dilly, 1778.
- SHAPIN, Steven. *A Social History of Truth – Civility and Science in Seventeenth-Century England*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SHAPIRO, Barbara J. *A Culture of Fact – England, 1550-1720*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- SWEET, Rosemary. “Antiquaries and Antiquities in Eighteenth-Century England”, in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 34, n° 2, Winter 2001, pp. 181-206.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês. Ensaios teóricos*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2007.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. London: William Bathoe, 1766.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WATT, James. *Contesting the Gothic – Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

¹ Estudante de doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde realiza a pesquisa intitulada “*Por escrituras de pedras, ou o que por nossos olhos ainda podemos ver: antiquariato, filologia e história em André de Resende (c. 1498-1573)*”, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Nicolazzi e que conta com apoio CNPq. O presente trabalho foi resultado da disciplina “Romance, Gênero e História” realizada no PPG em História da UFRGS e ministrada pela Profa. Dra. Renata Dal Sasso Freitas.

² Alguns dos prefácios aqui citados também receberam tradução em português no volume organizado por VASCONCELOS, 2007. Quando a passagem citada também tiver sido traduzida naquela obra, farei a referência, primeiro, à localização da passagem no original e, depois, na versão traduzida por Sandra Vasconcelos.

³ “A sword so large as to require an hundred men to lift it; a helmet that by its own weight forces a passage through a court-yard into an arched vault, big enough for a man to go through; a picture that walks out of its frame; a skeleton ghost in a hermit’s cowl (...) these circumstances take it down with a witness, destroy the work of imagination, and, instead of attention, excite laughter” (REEVE, 1778, p. VI).

⁴ Deve-se lembrar que o problema da verossimilhança, de certo modo, se traduz em parcela da tradição crítica a respeito do assunto como o problema central do romance, pensando-se, por exemplo, na valorização que Ian Watt faz da noção de “realismo formal” como elemento que caracteriza o romance moderno frente a outras formas narrativas anteriores (WATT, 2010). Meu argumento não visa necessariamente apoiar a tese de Watt, uma vez que, se também faço a ligação entre romance (*novel*) e verossimilhança, faço-o para ampliar esta categoria, e não restringi-la ao “realismo” proposto por Watt. Creio que uma visão mais equilibrada seja a proposta por Michael McKeon, para quem a categoria de romance (*novel*) se cristaliza como uma abstração de uma realidade multifacetada e como, para utilizar as palavras de Sandra Vasconcelos, “um espaço de disputa epistemológica, ideológica e cultural” (VASCONCELOS, 2007, p. 33; MCKEON, 2002), de onde o variegado caráter de sua estrutura narrativa e de seus conteúdos, com o que – para nós – seriam maiores ou menores graus de verossimilhança.

⁵ A primeira *Society of Antiquaries* foi criada no século XVI e esteve em funcionamento até sua proibição em 1614 pelo rei Jaime I. Em 1707 ela voltou a se organizar, daí sua refundação moderna.

⁶ Segundo o autor, “conforme as narrativas se moviam em direção ao mimético, elas se concentravam em registrar a concretude dos eventos. (...) se levado adiante, [entretanto] o impulso mimético também pode resultar na dissolução da narrativa conectada em favor da compilação de dados diversos e discretos”, enquanto os “impulsos didáticos (...) envolvem em geral privilegiar a ordem intelectual sobre a concretude representacional (...) [e], levado demasiadamente adiante, contudo, o impulso argumentativo, assim como o mimético, pode quebrar as estruturas narrativas, com o resultado de que o texto é reorganizado em um conjunto de dissertações” (PHILIPS, 1999, p. 23).

⁷ “(...) antiquarian’s pursuits constitute either an unmanly asexuality or – as seems to be indicated by their substitution for a socially sanctioned heterosexuality – an unmanly, non-reproductive sexuality that carries hints all at once of necrophilia, homosexuality, and autoeroticism” (GOODE, 2009, p. 76).

⁸ Seguindo-se a argumentação de James Watt, pode-se compreender as disputas de Horace Walpole com a *Society of Antiquaries* como resultado de sua afirmação de um *ethos* aristocrático que buscava outra forma de se localizar em meio ao duplo chamado da erudição e da acessibilidade do conhecimento: “O ‘je ne sçais quos’ da etiqueta aristocrática definida nas *Letters*, de Chesterfield, era uma área produtivamente ambígua, mas a noção do comportamento apropriado ao qual a frase se referia era definido sem nenhuma ambiguidade *contra* uma construção inclusiva do ‘trabalho’ (*labour*) que incorporava a pesquisa acadêmica ou antiquária (e, em especial, a prática da revisão textual) ao lado de formas mais exigentes de trabalho” (WATT, 1999, p. 19); em outras palavras, o interesse pelo passado e pela escrita não poderia se assemelhar ao trabalho especializado de pesquisa do passado.

⁹ Walpole admite, em carta a George Montagu, que escreveu o romance “in the midst of grave nonsense and foolish councils of war” (LAKE, 2013, p. 508). James Watt também examina parte desta correspondência, porém alerta a respeito da citação de partes demasiadamente selecionadas e menores da extensa correspondência de Walpole (WATT, 1999, p. 23), a qual, vista no seu conjunto, tornaria difícil “traduzir” qualquer de seus trabalhos em uma intervenção ostensiva no campo da política ou argumentar que a máscara pode ser retirada para revelar a essência oculta ou a verdade a respeito de Walpole e sua agenda” (WATT, 199, p. 24). Mais tarde, o mesmo autor reitera que a leitura política de *Otranto* só pode ser feita às custas da diminuição dos elementos fantásticos e extravagantes do livro (WATT, 1999, p. 38). Concordamos com estas duas afirmações.

¹⁰ A passagem completa, no original, é a seguinte: “If a catastrophe, at all resembling that which he describes, is believed to have given rise to this work, it will contribute to interest the reader, and will make the castle of *Otranto* a still more moving story” (WALPOLE, 1766, p. X; VASCONCELOS, 2007, p. 406).

¹¹ O autor se centra sobre o fato de que William Marshall, o antiquário fictício criado por Walpole para assinar a autoria do prefácio da primeira edição, sugere, a respeito do original, que “Se a história foi escrita próximo da época em que se supõe que tenha ocorrido, deve ter sido entre 1095, a era da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso” (WALPOLE, 1766, p. V; VASCONCELOS, 2007, p. 404). Logo em seguida, porém, ele afirma os nomes dos criados, tal como aparecem na narrativa, “parecem indicar que essa obra não foi composta antes que o estabelecimento dos reis de Aragão em Nápoles tivesse tornado familiares nesse país os apelativos *espanhóis*” (WALPOLE, 1766, p. V; VASCONCELOS, 2007, p. 404), dominação de Aragão sobre Nápoles que só teria acontecido dois séculos depois, durante o século XV. Uma análise semelhante a esta, buscando no prefácio de Walpole a paródia das contradições dos antiquários, é feita por Crystal B. Lake (2013, p. 494).

¹² “Though it is difficult to determine how far Walpole was concerned to make readers of *Otranto*’s first edition accept it as an antiquarian work, therefore, it is fair to say that he ensured from the outset that he had the scope, if necessary, to present *Otranto* as a calculated deceit (...)” (WATT, 1999, p. 29)

¹³ Infelizmente não encontrei o original para saber se Clara Reeve utiliza as palavras *novel* e *romance* para distinguir os dois gêneros ou se a tradução em “romance” e “romanesco” é realizada por Sandra Vasconcelos. É importante notar que, no prefácio a *The Old English Baron*, Reeve utiliza a palavra *romance* para os dois, assim como o faz Walpole, demonstrando certa ambigüidade na caracterização dos romances (*novels*) modernos.

¹⁴ Segundo a autora, “História fictícias constituíram o prazer de todos os tempos e todos os países, pela tradição oral entre os bárbaros, pela escrita entre os mais civilizados; e ainda que algumas pessoas de inteligência e estudo tenham as condenado indiscriminadamente, eu ousaria afirmar que, mesmo aqueles que pretendem desprezá-las em uma forma, as receberão e aceitarão sob outra” (REEVE, 1778, pp. III-IV). É preciso lembrar que o recurso à utilidade, sob a dupla injunção do deleite e do ensino, era tanto o meio de valorização quanto de condenação da poesia, na qual era compreendida também a ficção, da Antiguidade até à Idade Moderna e mesmo posteriormente.

¹⁵ “Here follows an interval of four years, as by the manuscript; and this omission seems intended by the Writer. What follows is in a different hand, and the character is more modern” (REEVE, 1778, p. 25).

¹⁶ “From this place the characters in the manuscript are effaced by time and damp. Here and there some sentences are legible, but not sufficient to pursue the thread of the story. Mention is made of several actions in which the young men were engaged (...)” (REEVE, 1778, p. 33).

¹⁷ “It was a small roll of paper, tied with a string, and covered with dust. Adeline took it up, and on opening it perceived a handwriting. She attempted to read it, but the part of the manuscript she looked at was so much obliterated, that she found this difficult, though what few words were legible impressed her with curiosity and terror, and induced her to return with it immediately to her chamber” (RADCLIFFE, 1872, p. 139).

¹⁸ “When she remembered the manuscript so singularly found, and considering that, when she wept for the sufferings it described, her tears had flowed for those of her father, her emotion cannot easily be imagined. The circumstances attending the discovery of these papers no longer appeared to be a work of chance, but of a power whose designs are great and just” (RADCLIFFE, 1872, p. 409).

¹⁹ “The quite widespread experience and familiarity with legal institutions and the language of the fact and methods of fact determination thus brought facts easily to the attention of the English so that they became part of the ‘furniture of mind’. I suggest that it was precisely this familiarity and this confidence in juries that made ‘fact’ so easily transported to a variety of nonlegal contexts” (SHAPIRO, 2000, pp. 9-10).

²⁰ A autora escreve como uma resposta ao livro de SHAPIN, 1994, o qual tem como argumento principal a indissociabilidade entre as proposições “científicas” nos séculos XVII e XVIII e o exame da posição social daquele que as sustenta. Neste sentido, o livro pode ser pensado um precursor da proposta de Mike Good de que o debate a respeito da pertinência da história não se dá apenas no plano epistemológico mas também social e relativo ao gênero, principalmente no que diz respeito à discussão a respeito do *sentimento* na caracterização dos gêneros e, em especial, da masculinidade em fins do XVIII (GOODE, 2009). Não tenho espaço para uma discussão a respeito do *sentimento* na época, não obstante sua importância para o entendimento do romance, todavia gostaria de propor que, como atenção às *formas* jurídicas e sua expressão, por assim dizer, ideal, nos romances aqui estudados, é possível ver os estudos de Barbara Shapiro e de autores como Steven Shapin e Mike Goode como complementares, e não opostos.

²¹ “From the time that my Lord’s death was reported, there were strange whisperings and consultations between the new Lord and some of the servants; there was a deal of private business carried on in this apartment: Soon after, they gave out that my poor Lady was distracted; but she threw out strong expressions that favoured nothing of madness: She said, that the ghost of her departed Lord had appeared to her, and revealed the circumstances of this murder” (REEVE, 1778, p. 70).

²² “(...) I must tell you, though I never uttered it to mortal man before; the striking resemblance this young man bears to my dear Lord, the strange dislike his reputed father took to him, his gentle manners, his generous heart, his noble qualities so uncommon in those of his birth and breeding, the sound of his voice – You may smile at the strength of my fancy, but I cannot put it out of my mind but that he is my own Master’s son” (REEVE, 1778, p. 72).

²³ No original, “tokens are a proof of consequence” (REEVE, 1778, p. 88).

²⁴ “We think there are strong presumptive proofs that this Young man is the true heir of Lovel; but they ought to be confirmed and authenticated. Of the murder of the late Lovel there is no doubt; the criminal hath confessed it, and the circumstances confirm it; the proofs of his crime are so connected with those of the young man’s birth, that one cannot be public without the other” (REEVE, 1778, p. 182).

²⁵ “I propose, said Lord Graham’s priest, that an account be written of this discovery, and signed by all the witnesses present; that an attested copy be left in the hands of this gentleman, and the original be sent to the Barons and Sir Philip Harclay, to convince them of the truth of it” (REEVE, 1778, p. 198).

²⁶ É interessante que, no romance, Sir Philip possui uma trajetória semelhante à do protagonista, pois após passar cerca de trinta anos no estrangeiro, ele tem de reivindicar novamente suas propriedades na Inglaterra, o que faz “pelo testemunho de alguns antigos servos de sua família” (REEVE, 1778, p. 3). Isso permite pensar que o romance gótico, como sugere David B. Morris, tem uma estrutura repetitiva como uma de suas características (MORRIS, 1985, p. 304).

²⁷ “The late Marquis de Montalt, the father of Adeline, received from his ancestors a patrimony very inadequate to support the splendor of his rank; but he had married the heiress of na illustrious family, whose fortune amply supplied the deficiency of his own. He had the misfortune to lose her, for she was amiable and beautiful, soon after the birth of a daughter, and it was then that the present Marquis formed the diabolical design of destroying his brother” (RADCLIFFE, 1872, p. 405).

²⁸ O fato de que o Marquis pretendia casar-se com Adeline corrobora a interessante sugestão de David B. Morris de que “O incesto (...) é o novo e muitas vezes não-dito terror no centro do sublime gótico” (MORRIS, 1985, p. 305).

²⁹ “He fixed his eyes on what he wished in vain to believe a vision; and seemed less attentive to his loss, than buried in meditation on the stupendous object that had occasioned it. He touched, he examined the fatal casque; nor could even the bleeding mangled remains of the young Prince, divert the eyes of *Manfred* from the portent before him” (WALPOLE, 1766, pp. 5-6).

³⁰ “Upon the ground within it, stood a large chest, which he went forward to examine, and, lifting the lid, he saw the remains of a human skeleton. Horror struck upon his heart, and he involuntarily stepped back. During a pause of some moments, his first emotions subsided. That thrilling curiosity, which objects of terror often excite in the human mind, impelled him to take a second view of this dismal spectacle” (RADCLIFFE, 1872, p. 66).

³¹ “The walls were painted in fresco, representing scenes from Ovid, and hung above with silk drawn up in festoon and richly fringed. The sofas were of a silk to suit the hangings. From the centre of the ceiling, which exhibited a scene from the Armida of Tasso, descends a silver lamp of Etruscan form: it diffused a blaze of light, that, reflected from large pier glasses, completely illuminated the saloon. Busts of Horace, Ovid, Anacreon, Tibullus, and Petronius Arbiter, adorned the recesses, and stands of flowers, placed in Etruscan vases, breathed the most delicious perfume. (...) The whole seemed the works of enchantment, and rather resembled the palace of a fairy than any thing of human conformation” (RADCLIFFE, 1872, pp. 185-186).

³² “At once awesome, verging on knowledge of the sacred, the sublime comprised the realm of that which might be revealed and that which might be inspiring, and at the same time that which was potentially terrifying, arousing fears of the unknown (...)” (CRANE, 2000, pp. 24-25). O caso clássico do erro de percepção no romance gótico é a reação de Emily St. Aubert, a protagonista de *The Mysteries of Udolpho*, também de Ann Radcliffe, frente ao que crê ser o corpo da falecida esposa de Montono, residente do castelo de Udolpho e vilão do romance. Para uma leitura deste episódio, ver JOHNSON, 1995, pp. 95 e seguintes.

³³ “(...) the specifically Gothic vision of history in which the past interpenetrates the present time, as if events were never entirely the unique and unrepeatable product of human choices but rather the replication of an unknown or buried pattern” (MORRIS, 1985, p. 304).

³⁴ “Even though Kant as well as Edmund Burke had argued that the sublime had no object, that it was experienced as darkness and obscurity, in the case of the historical sublime, the object was very much visible, and its status contested the categories of art and artifact” (CRANE, 2000, p. 27).

Artigo recebido em 30/01/2015. Aprovado em 27/03/2015.