


DM
Luis/M1

INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA
APLICADA

MESTRADO EM PSICOLOGIA E EDUCAÇÃO
AMBIENTAIS

A FLORESTA NO ROMANCE DE ANN RADCLIFFE

MARIA JOSÉ RICÁRDIO LUÍS
Nº 858

 Instituto Superior de Psicologia Aplicada
C
Registo: 15652
Data: 01/04/05
Tel: 21 621 17 53 • lib@ispap.pt

Apresentação

Dissertação apresentada no Instituto de Psicologia Aplicada de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Psicologia e Educação Ambientais.

Tema: A Floresta no Romance de Ann Radcliffe

Orientador: Professor Doutor Luís Soczka

Lisboa

2001

Dedicatória

Àqueles que me têm acompanhado devotadamente neste projecto, com todo o seu amor e a sua força: ao meu Pai, à minha Mãe, à Mana e à Inês. A eles, pelo seu exemplo de vida, tenacidade, dedicação, solidariedade e pelo espírito de sacrificio com que me presentearam neste percurso.

Palavras nenhuma poderão jamais expressar o sentimento de gratidão que me preenche com o orgulho de vos ter comigo!

Agradecimentos

Na génese progressiva de uma visão da *Floresta no Romance de Ann Radcliffe*, esteve presente o professor doutor Luís Soczka que, desde a primeira hora, se dignou aceitar e orientar este trabalho de índole literário-psicanalítica. O entusiasmo contagiante, a experiência científica aliada à prontidão do conselho sempre oportuno criaram as condições necessárias à elaboração deste projecto e ao surgimento de um sentimento de profunda gratidão.

O nosso reconhecimento deveras grato, manifestamo-lo ao professor doutor José Gabriel Pereira Bastos que gentilmente se dignou também co-orientar a génese deste trabalho. A ele, o nosso agradecimento pelas orientações importantes, passíveis de criar novas perspectivas de estudo.

Confessamo-nos, verdadeiramente agradecidos à professora doutora Helena Buescu, catedrática da Faculdade de Letras de Lisboa, reconhecida investigadora no domínio da Literatura Romântica, pelas suas sugestões determinantes para o desenvolvimento da vertente literária deste estudo.

Dirigimos palavras de reconhecimento, igualmente, a todos os professores do mestrado, particularmente, aos professores Gerda Speller e Jonathan Sime, ao mestre António Gonzalez e ao doutor Carlos Lopes, pelos ensinamentos, apoio e confiança que nos dispensaram.

À doutora Cristina Anahory do serviço de empréstimos inter-bibliotecários da Biblioteca Nacional, tributamos o nosso agradecimento pela disponibilidade e interesse que encurtaram distâncias e barreiras à consulta de obras remotas.

Ao senhor Padre José Esteves Luís, a expressão de um apreço profundo pela riqueza humana e espiritual que se dignou votar ao nosso trabalho.

À Doutora Maria Ofélia Henriques cujos ensinamentos e carinho contribuíram para a construção deste projecto que acompanhou com desvelo.

É, finalmente de realçar, o contributo de todas as pessoas amigas, feito de encorajamento, interesse e carinho. O nosso muito obrigado aos colegas, cuja amizade é um privilégio inestimável: Maria da Graça Vasconcelos, Lígia Sequeira, Ilda Martins, Rui Laureano, Ana Cruz, Filomena Camacho, Ana Nestório, Eneida Costa, Marina Azevedo, Idalina Bravo, Virgínia Viegas, Isabel Gomes, Sandra Leça, Isabel Silva, Clarice Costa e Elza Morais.

Em Epígrafe

“Fate sits on these dark battlements, and frowns,
And as the portals open to receive me,
Her voice, in fullen echoes through the courts,
Tells of a nameless deed.”

(Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*)

“I would a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes like stars start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part,
And each particular hair to stand on end
Like quills upon the fretful porcupine.”

(Shakespeare, *Hamlet*, I. v. 15-22)

“I think it is the weakness of mine eyes,
That shapes this monstrous apparition.”

(Shakespeare, *Julius Caesar*, IV. iii. 276-277)

Índice

Apresentação	1
Dedicatória	2
Agradecimentos	3
Em Epígrafe	5
Índice	6
Introdução	8
1. Enquadramento Teórico	12
1.1. Os Ambientes Naturais	12
1.2. Percepção e Cognição Ambientais	16
2. Ann Radcliffe e o romance ‘Gótico’	18
3. A Génese do Terror	21
4. A Paisagem	31
5. O Jardim, o Bosque e a Floresta	41
6. A Árvore	46
6.1. A Árvore no Romance Radcliffeano	46
6.2. A Árvore — uma abordagem simbólica	50
7. O Jardim e o Labirinto	61
8. A Floresta	65

8.1. A Floresta Anagógica	66
8.2. A Temporalidade da Floresta	71
8.3. O Modelo Shakespeareano	72
8.4. A Floresta Labiríntica e a Viagem Interior	74
8.5. A Floresta Disfórica	76
8.6. A Floresta Regeneradora	88
9. A Paisagem e o Sublime	94
10. A Literatura de Viagens	105
11. O Pitoresco	110
12. Ann Radcliffe, ambientalista <i>avant la lettre</i>	117
13. A Floresta Metafísica	124
14. Para um Retrato Psicobiográfico da Obra Radcliffeana	137
14.1. O Romance Familiar	144
14.2. A Escolha entre o Princípio de Prazer e o Princípio de Realidade	147
Conclusão	153
Referências	157
Obras de Ann Radcliffe	165

Introdução

No âmbito da psicologia ambiental, procedemos à leitura do romance de Anne Radcliffe explorando as relações dinâmicas que se estabelecem entre o sujeito e a natureza. Deste ponto de vista, procurámos compreender a centralidade da floresta no universo ficcional radcliffeano, enquanto espaço físico-cenário-suporte da acção, passível de proporcionar ao observador experiências espirituais de elevação ou terror profundo. Procurámos determinar as idiossincrasias que dotam tal espaço de significado, numa vastidão, onde pequenos lugares surgem imbuídos de um valor simbólico e com os quais são estabelecidos laços afectivos, resultando da aplicação de constructos como, por exemplo, estética e localização.

Um estudo deste tipo pretende analisar a relação que se estabelece entre indivíduos e ambiente. Neste contexto preciso, o nosso enfoque recai sobre os ambientes naturais, onde o impacto humano não se fez ainda sentir, logo dotados de maior *naturalness* (conceito que Mausner (1996) aborda e que conclui não ser definível senão por oposição aos ambientes construídos). Partindo da discussão sobre o conceito de *ambientes naturais*, seleccionámos a designação proposta por Mausner (op. cit.) e que classifica a natureza agreste e intocada pelo homem, como *ambientes totalmente naturais*. Aqui incluímos a floresta radcliffeana recriada de acordo com os postulados burkeanos, num tratado estético-filosófico versando a dicotomia belo-sublime.

Procurámos determinar o valor simbólico e afectivo de espaços arbóreos descritos por Anne Radcliffe, os quais surgem com considerável preeminência nas suas

descrições, levando-nos a perscrutar o texto literário a fim de reconstituir os quadros mentais e sociais do universo cultural inglês no período de transição entre o século XVIII e o século XIX, alimentado pelo espírito iluminista e por um ecologismo onde a Natureza, venerada por artistas, invadida por um turismo exploratório de cenários até então inacessíveis ao homem, se oferece a um outro tipo de análise. Da preocupação latente pela invasão de cenários até então no seu estado selvagem, descobrimos uma atitude de veneração da floresta-santuário ameaçada e tornada local de entretenimento banalizado pelo Grand Tour.

Reconhecemos, igualmente, na exaltação da floresta, um processo de construção do processo de identidade entre o indivíduo e o espaço que tenta preservar, sob pena de perder as suas próprias referências de vida, os laços que o ligam ao passado e facilitam a continuidade. A este nível, estendemos a nossa discussão ao plano cultural do folclore nacional que coloca seres ameaçadores na floresta, como os duendes ou o próprio Robin Hood.

Ao introduzir na nossa reflexão a discussão de conceitos importantes como percepção e preferência de determinados cenários naturais, damos conta da importância da experiência individual de cada sujeito, independentemente de generalizações reveladoras de uma mundividência onde o gosto comum de sobrepõe ao respeito pela natureza. O nosso estudo organiza-se em torno de uma abordagem fenomenológica, observando a relação entre indivíduo e espaço, tentando determinar o significado do cenário natural para aqueles que com ele interagem.

O romance de Ann Radcliffe celebra a descoberta da natureza subjectiva, passível de recriar estados de espírito, adquirindo um estatuto equivalente ao das personagens humanas que secundariza. A descrição de paisagens sublimes ou pitorescas estilizadas,

ocupa portanto um lugar central na diegese narrativa, moldando-se, porém, ao gosto da autora que colhe a sua expressividade nas inesgotáveis fontes artísticas, constituídas por gravuras da época; os quadros de Salvator Rosa, de Claude, de Poussin, Piranesi ou Constable; as narrativas de viagens. A construção do discurso narrativo de Ann Radcliffe inspirou-se ainda nas obras literárias de outros autores, de entre as quais salientamos, por exemplo, *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole que viria a influenciar de forma decisiva a génese da escrita radcliffeana, a par de toda a produção literária de Shakespeare; as baladas populares que retomam os temas e tradições nacionais, por oposição aos modelos clássicos.

Sem evidenciar qualquer preocupação de reprodução mimética do real nos seus cenários naturais, Ann Radcliffe manifesta antes a intenção de produzir *décors* com alma própria, tão animados quanto as personagens, envolventes e avassaladores, onde a floresta se destaca pelo seu mistério e obscuridade alimentados não apenas pela sua imensidão física, mas também pelas crenças populares que a povoam de seres malignos de natureza sobrenatural ou, simplesmente, réprobos. Da sua dimensão material evoluímos rapidamente para uma dimensão espiritual em que a floresta deve ser entendida como espaço sagrado propício à reflexão, imagem divina de um Deus que se espelha na sua obra terrena.

Percorremos, assim, diversas representações da árvore, do bosque e da floresta, detendo-nos particularmente sobre este último motivo, o qual surge, invariavelmente, ligado a uma concepção de amadurecimento, enquanto lugar de provação e de recolhimento.

À preferência poética de Wordsworth pelo elemento arbóreo, Ann Radcliffe responde com um não menor apreço pelas árvores que povoam os seus romances

rivalizando com as paisagens de bosques exuberantes que ocupam o território do seu país. Da valorização constante dos motivos fitomórficos surge uma natureza onde a simplicidade dos meios rurais se sobrepõe à aculturação dos espíritos supérfluos da cidade, pouco sensíveis à preservação ambiental.

Por estes motivos, podemos entender na obra de Ann Radcliffe e de Wordsworth, uma vocação embrionária da postura pró-ambientalista que viria a desenvolver-se e a implementar-se mais efectivamente, muitos anos mais tarde. Embora se confira maior atenção à floresta radcliffeana pelo seu valor estético ou pela sua dimensão psicanalítica e antropológica, dever-se-ão ter em conta as suas aplicações sociais de valorização e consciencialização para o abate desnecessário das árvores com base em valores consumistas.

Mais ainda, o discurso descritivo pode inserir-se num quadro de enaltecimento e consolidação de identidade ligada ao espaço físico imbuído de um sentido. A este respeito, Twigger-Ross & Uzzell (1996) sugerem: "all identifications have location implications, place is part of the content of an identification" (p. 218). No contexto que nos propomos abordar, os lugares arborizados favorecem este mesmo processo, uma vez que ocupam parte considerável do próprio território nacional. Logo, talvez possamos articular uma aparente preferência estético-literária de Ann Radcliffe por paisagens sublimes com um prenúncio revelador da ameaça da urbanização contra a biodiversidade e a própria estabilidade do indivíduo e da sua comunidade.

Numa análise seguindo este tipo de orientação centrada numa comunidade do País de Gales, Henwood & Pidgeon (2001) concluem que: "woods, forests and trees seem to be important to people as settings for activities that result in their capacity to relive and recall valued personal and family memories, together with other associated aspects of

woodland and woodland experiences (such as beauty, tranquility, enjoying the pleasures of nature)” (p. 143).

O universo narrativo de Ann Radcliffe aborda precisamente os cenários naturais de acordo com os postulados de Burke (1998), sobre a natureza sublime que alterna com os quadros pitorescos onde as personagens se movem. É justamente o ambiente natural que detém maior centralidade neste romance, o jardim, o bosque e a floresta constituem os cenários que Kaplan & Kaplan (1989) designariam por “nearby nature”, a julgar pela sua presença quase exclusiva e predominante face aos cenários construídos pelo homem. A própria floresta é um cenário proximal tão acessível quanto o jardim ou o parque dos nossos dias, na medida em que, é nesse espaço que se desenrola, preferencialmente, a acção, tendo como única marca de “urbanidade”, a abadia ou o castelo-fortaleza que servem de habitação às personagens.

O objectivo do nosso trabalho é, pois, reconhecer e articular as várias representações da floresta radcliffeana, de acordo com diferentes perspectivas, e determinar qual o valor simbólico deste cenário físico na ficção de Ann Radcliffe.

1. Enquadramento Teórico

1.1. Os Ambientes Naturais

A Psicologia Ambiental põe em evidência a interdependência entre o indivíduo e o ambiente físico e social com os quais ele interage no seu processo evolutivo. No centro desta reflexão encontramos, pois, o conjunto de relações dinâmicas e transacções entre o sujeito e o ambiente em que ambos se influenciam e condicionam mutuamente. De entre

as questões abrangidas nestes estudos, destaquemos aquelas que se relacionam com a percepção e a preferência por cenários naturais, onde o impacto da acção humana dificilmente se fez sentir.

Situamo-nos, assim, numa abordagem centrada no próprio ambiente, descobrindo no texto literário do romance gótico de Ann Radcliffe uma dimensão ecologista de conservação, preservação e defesa do meio ambiente.

Paralelamente, e, conforme Henwood & Pidgeon (2001) sugerem tentámos corresponder a um tipo de abordagem semelhante àquela que descrevem nos seguintes termos: “we see a crucial role here for environmental psychology, both in developing methodologies that are sensitive to the meaning and value people place on intangible aspects of the environment, and in instigating studies that place human perceptions and constructions of the environment”

C. Mausner (1996) apresenta um modelo caleidoscópico passível de contribuir para a definição do conceito de *ambientes naturais* a respeito dos quais afirma: “natural environments are conceptualized as interactive systems, with transactional relationships between the individual elements of each setting, and dynamic tension between each element and the setting as a whole.” (p. 346)

Desta perspectiva holística, nasce a seguinte conclusão:

The complexity of this concept and its defining themes can be effectively portrayed with the analogy of a three-tiered kaleidoscope. The innermost circle contains the attributes and dimensions associated with naturalness; the next concentric ring is comprised of the meta-level themes; and the outer ring represents the subordinate categories. (p. 346)

Relativamente àquele que classifica como o círculo exterior, Mausner define quatro subcategorias que designa por: a) ambientes totalmente naturais; b) ambientes naturais civilizados; c) ambientes quase naturais; d) ambientes semi-naturais. A predominância de elementos naturais por oposição à presença implícita da acção do homem constituem os factores de distinção de cada uma das diferentes subcategorias.

No primeiro caso, segundo Mausner, “prominent geological features such as mountains or rivers, and abundant natural elements such as the trees in a forest, are closely identified with totally natural environments. [...] Because access is so difficult, these environments are almost always ‘uninhabited’ and ‘untrammelled’ by humans.” (p. 344)

A acrescer a este perspectiva, e, citando Burke, Kaplan & Talbot (1983) afirmam o carácter ambíguo do espaço a que chamam “wilderness” e introduzem uma nova dimensão baseada nos benefícios psicológicos do convívio com este tipo de cenário: “A person’s experiences in wilderness surroundings can cause panic and fear, or they can inspire a deep sense of tranquility and peace rarely matched in other surroundings.” (p. 163)

De entre as qualidades do ambiente natural, Kaplan & Kaplan (1989) referem o seu contributo regenerador para o equilíbrio do indivíduo padecendo de “fadiga mental”. Numa abordagem cognitiva, apresentam a Natureza enquanto catalisador imperceptível do processo de recuperação do indivíduo, cuja atenção é espontaneamente captada sem qualquer esforço ou constrangimento e, os autores concluem: “From this perspective, the reason that emergencies and other interesting events can rouse the mentally fatigued individual is that these circumstances are high in involuntary interest and hence do not enquire direct attention.” (p. 180)

Por conseguinte, estes *ambientes reparadores*¹ (Kaplan & Talbot, op. cit.), parecem comportar em si propriedades curativas, na medida em que se encontram totalmente despojados de *environmental stressors*, como sejam, a poluição nas suas diversas manifestações, e a sensação de *crowding* (Ulrich et al., 1991). Em consonância com esta conclusão, Ulrich et al. atestam a possibilidade de indivíduos em contacto com ambientes naturais desenvolverem um processo de recuperação mais rápido que aqueles que se encontram inseridos em ambientes urbanos. Tal parece-nos ter sido uma prática corrente na época que Ann Radcliffe retrata no seu universo ficcional, deslocando-se, amiúde, as personagens enfermas a cenários onde *naturalness* é o traço mais evidente,

Laura Fredrickson & Dorothy Anderson (1999) apresentam um estudo onde sugerem que a experiência do espaço de *wilderness* beneficia os indivíduos na expressão da sua espiritualidade e sugerem que: “it could be said that wilderness helps humans to achieve transcendence by putting them in a receptive mood for contact with ‘sacred power’. [...] The beneficial aspects of wilderness recreation include not only the potential for physical and emotional growth, but moreover the opportunity to grow spiritually.” (pp. 37-38)

De modo semelhante, Kaplan & Talbot acrescentam a dimensão de *integração* que propicia o desenvolvimento de “self-identity” por parte dos sujeitos, mediante um processo de contemplação. Numa fase ainda mais profunda é possível atingir um estado de fusão, que os autores designam por “oneness” e que unifica ambiente e indivíduo.

¹ *Restorative environments*, no original.

1.2. Percepção e Cognição Ambientais

A vivência do ambiente físico pressupõe um processo gradual de aquisição e interpretação dos dados emitidos pelo próprio ambiente, envolvendo a integração de todos os sentidos. Chamamos a este processo, percepção ambiental.

Referindo-se ao conceito de percepção, Kaplan (1988) faz coincidir o processo cognitivo de apreensão da informação veiculada pelo ambiente com a descodificação da sua capacidade de vir de encontro aos nossos objectivos pessoais, colocando, assim, um ênfase na funcionalidade do espaço físico.

Concomitantemente, Kaplan define preferência como “an outcome of a complex process that includes perceiving things and spaces and relating to them in terms of their potential usefulness and supportiveness.” (p. 45).

Schroeder (1991) também conduz um estudo sobre a preferência de um grupo de pessoas por determinados espaços arborizados, que articula com o conceito de significado, afirmando resumidamente: “I define ‘preference’ as the degree of liking for one landscape as compared to another, and ‘meaning’ as the set of thoughts, feelings, memories and interpretations evoked by a landscape.” (p. 232).

Subjacente ao conceito de preferência, o valor estético submete-se, assim, igualmente, ao mesmo princípio de funcionalidade, acrescentando Kaplan: “for understanding the patterns underlying what we consider to be aesthetic.” (p. 47). Preference judgements are not antithetical to aesthetics providing a powerful tool

A informação que o indivíduo recolhe do ambiente é organizada na sua mente permitindo-lhe construir forma de mapas cognitivos que o ajudam a mover-se com segurança no espaço. Associada à cognição espacial surge uma qualidade intrínseca ao

cenário físico e que o torna mais facilmente apreensível e utilizável, trata-se da *legibilidade*, que consiste, no dizer de Kaplan (1988), “[of] the possibility of making sense within a three-dimensional space” (p. 51), numa adaptação da definição do mesmo conceito, assim enunciado por Kevin Lynch (1989): “a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente” (p. 13).

Kaplan & Kaplan (1989) acrescentam: “a *legible space* is one that is easy to understand and to remember. It is a well-structured space with distinctive elements, so that it is easy both to find one’s way within the scene and to find one’s way back to the starting point. [...] Legibility thus entails a promise, or prediction, of the capacity both to comprehend and to function effectively.” (p. 55)

Mediante a aplicação de uma matriz preferencial (Kaplan, 1988; Kaplan & Kaplan, 1989) de interligação entre os constructos: coerência, legibilidade, complexidade e mistério, é possível, ao sujeito, envolver-se no ambiente que se propõe explorar.

Para a nossa análise do espaço radcliffeano, parece-nos mais relevante o conceito de “mistério” que Kaplan (1988) define como: “Mystery involves not the *presence* of new information, but its promise. Mystery embodies the attraction of the bend in the road, the view partially obscured by foliage, the temptation to follow the path ‘just a little farther’.” (p. 50) É precisamente este, o caminho que se abre à conquista da floresta para os heróis de Ann radcliffe, num misto de curiosidade, incerteza e medo, que abordaremos mais à frente, a propósito do conceito de *uncanny* (Freud, 1994).

2. Ann Radcliffe e o romance ‘Gótico’

Inserindo-se perfeitamente na tipologia do romance gótico inglês, Ann Radcliffe entregou-se à produção literária, manifestando igual gosto quer pela prosa quer pela poesia. É possível encontrar na sua obra uma profusão de espaços e caminhos sinuosos, ora velados na mais profunda escuridão sob ou sobre a terra, ora inundados de uma luz que se espalha por encostas verdejantes, cobertas de árvores de fruto ou de aspecto mais agreste, salpicadas de conventos e castelos perdidos vedando o acesso e a saída ao seu interior. Numa outra versão mais redutora, mas concisa:

“Bela! como os portais e as torres ao abandono

Saxónias, que entreviu Ana Radcliffe.” (Gomes Leal, 1988)

A autora corresponde, da forma mais elaborada, à máxima de Walpole publicada na *Walpoliana* (Nd.), e que preconizava o seguinte: “I am firmly convinced that a story might be written, of which all the incidents should appear supernatural, yet turn out natural. [This remark was made in 1784.]” (Vol. 1; L)

Mais que o próprio Walpole, Ann Radcliffe aplicou este princípio inovador aos seus romances, o que lhe valeria, por um lado, a fidelidade dos seus admiradores e, por outro, a crítica jocosa daqueles que viam nesta opção da autora alguma leveza no tratamento das situações, a princípio obviamente inexplicáveis e aterradoras e, finalmente, tão lógicas e naturais.

Este facto mereceria, por parte de Lévy (1995) um comentário bastante elucidativo:

On comprend dès lors mieux la vraie nature du surnaturel radcliffian, auquel, encore une fois, l'explication finale, quant elle intervient, n'enlève rien de son efficacité immédiate. Il s'agit d'un surnaturel *poétique*, qui n'implique pas nécessairement l'adhésion parfaite et entière de la Raison, mais qui, se situant plutôt à mi-chemin entre le Réel et le Rêve, se satisfait d'une participation émotive du lecteur. (p. 287)

De entre os defensores de Ann Radcliffe, destacamos Walter Scott que, na sua obra *The Lives of the Novelists* (1928) viria, precisamente, a justificar o tratamento que a autora dispensava ao sobrenatural.

It may be true, that Mrs. Radcliffe rather walks in fairy-land than in the region of realities, and that she has neither displayed the command of the human passions, nor the insight into the human heart, nor the observation of life and manners, which recommend other authors in the same line. But she has taken the lead in a line of composition, appealing to those powerful and general sources of interest, a latent sense of supernatural awe, and curiosity concerning whatever is hidden and mysterious; and if she has been ever nearly approached in this walk, which we should hesitate to affirm, it is at least certain that she has never been excelled or even equalled. (p. 244)

Jane Austen (1980), por sua vez, não hesitou em parodiar algumas das convenções do romance radcliffeano, em *Northanger Abbey* :

Charming as were all Mrs Radcliffe's works, and charming even as were the works of all her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the midland counties of England, was to be looked for. Of the Alps and Pyrenees, with their pine forests and their vices, they might give a faithful

delineation; and Italy, Switzerland, and the South of France, might be as fruitful in horrors as they were there represented. (p. 160)

Da incursão de Ann Radcliffe na literatura gótica resulta, no dizer de Evans (1990), um romance de tipo sentimental onde o gosto poético pela natureza se combina com o mecanismo da narrativa de terror. Este autor nomeia particularmente *The Mysteries of Udolpho* enquanto obra emblemática portadora da fórmula que Ann Radcliffe aplicaria aos seus restantes trabalhos — se exceptuarmos *Gaston de Blondville* —, a qual Evans resume nos seguintes termos: “an innocent and sensitive girl in the hands of a powerful and sadistic villain named Montoni, who owns a grim and isolated castle, where mystery and horror stalk in the lonely corridors and haunted chambers” (pp. 233-234).

Para lá dos altos muros quase incorruptíveis que rodeiam esta morada forçada da heroína atormentada do romance, sucedem-se bosques e florestas cerradas suportadas por montanhas igualmente enclausurantes, numa repetição ritmada do motivo da barreira natural ou construída por mão humana que veda o acesso ao mundo exterior, confinando os sujeitos aos contextos intra-domiciliários:

From her casement she looked out upon the wild grandeur of the scene, closed nearly on all sides by alpine steeps, whose tops, peeping over each other, faded from the eye in misty hues, while the promontories below were dark with woods, that swept down to their base, and stretched along the narrow vallies. The rich pomp of these woods was particularly delightful to Emily; and she viewed with astonishment the fortifications of the castle spreading along a vast extent of rock, and now partly in decay, the grandeur

of the ramparts below, and the towers and battlements and various features of the fabric above. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 241)

3. A Gênese do Terror

Arauto da sensibilidade romântica, Ann Radcliffe recolhe do espírito iluminista a necessidade de dotar quase todos os acontecimentos e fenômenos que aparentemente resultam de intervenção sobrenatural, de uma explicação lógica e natural, permitindo-se, justamente, por esse motivo, encenar as situações mais terríficas que enquadra em paisagens passíveis de condicionar comportamentos, despertar fobias ou, ao contrário, sublimar a dor ampliada pelo terror.

Tomemos, pois, este sentimento que procede da articulação entre o novo romance idealizado por Walpole e os princípios da teoria do *sublime* enunciados por Burke (1958), numa síntese que Ann Radcliffe incorpora nas suas narrativas, como forma de adensar o *suspense*, num crescendo quase insuportável alimentado por artifícios que tendem a avolumar-se praticamente até às páginas finais da ficção radcliffeana. Um dos recursos mais ao gosto da autora consiste na ocultação da verdade pela sobreposição de véus materiais ou intangíveis com os quais ilude as suas heroínas e as submete a constantes enganos ou simplesmente lhes prolonga o prazer de assistir ao desvelar da natureza matinal, cujos contornos se vão precisando lentamente:

Her fears dissipated with the darkness. — The sun now appeared amid clouds of inconceivable splendour; and unveiled a scene which in other circumstances Julia would have contemplated with rapture. From the side of the hill, down which they were winding, a vale appeared, from whence arose

wild and lofty mountains, whose steeps were cloathed with hanging woods, except where here and there a precipice projected its bold and rugged front. Here, a few half-withered trees hung from the crevices of the rock, and gave a picturesque wilderness to the object; there, clusters of half-seen cottages, rising from among tufted groves, embellished the green margin of a stream which meandered in the bottom, and bore its waves to the blue and distant main. (*A Sicilian Romance*, p. 151)

Desta imprecisão deliberada na apresentação de certos elementos da paisagem apenas entrevistos, resulta uma forte ambiguidade cujo pendor acentuadamente pictórico favorece a eclosão de sentimentos antagônicos de arrebatamento e de um medo atônito intensificado pela predominância da escuridão.

Tomemos como exemplos paradigmáticos desta perspectiva, as duas passagens abaixo, colhidas em *The Italian*:

1) They soon arrived at the tremendous pass, through which Ellena had approached the monastery, and whose horrors were considerably heightened at this dusky hour, for the moonlight fell only partially upon the deep barriers of the gorge, and frequently the precipice, with the road on its brow, was entirely shadowed by other cliffs and woody points that rose above it. (p. 145)

2) Vivaldi looked forward, and Ellena perceived the Alpine bridge, she had formerly crossed with so much alarm, in the moonlight perspective, airily suspended between tremendous cliffs, with the river far below, tumbling down the rocky chasm. One of the supporting cliffs, with part of the bridge, was in deep shade, but the other, feathered with foliage, and the

rising surges at its foot, were strongly illumined; and many a thicket wet with the spray, sparkled in contrast to the dark rock it overhung. Beyond the arch, the long-drawn prospect faded into misty light. (p. 146)

Nestes dois excertos, merece-nos, ainda, especial atenção a presença do elemento arbóreo que surge sob forma de uma sinédoque, a qual põe em relevo os cumes lenhosos, constituídos por um aglomerado de espécies vegetais de grande porte — “woody points that rose above” — que integram a composição do cenário disfórico, e parecem delimitar de forma opressiva o espaço em que as personagens se encontram. Igualmente, em *The Mysteries of Udolpho*, se acentua o pendor enclausurante do pinheirame que encurta o horizonte observável por Emily, cercado por barreiras naturais tornadas incomensuráveis pela condição de cativo em que a heroína se encontra: “Wherever she turned, appeared mountain-tops, forests of pine and narrow glens, opening among the Apennines and retiring from the sight into inaccessible regions” (p. 245).

Uma leitura psicanalítica da obra de Ann Radcliffe, realizada por Arnaud (1976), coloca um enfoque particular nas manifestações de terror que, e segundo a própria romancista, obedecem a uma tipologia complexa e tripartida. Tomando como exemplo o sentimento de medo que advém da permanência involuntária de Emily no castelo de Udolfo, Arnaud considera a existência de três categorias integrantes deste sistema que define a natureza da sensação de terror condicionante dos comportamentos das personagens: (a) “terrors of superstition”; (b) “glooms of apprehension”; (c) “terrors of reason”.

As distinções nocionais entre estes conceitos podem ser intuídas através da leitura dos excertos de *The Mysteries of Udolpho* em que Ann Radcliffe se lhes refere, e cuja

contextualização nos permite aceder ao *modus operandi* que a autora aplica às restantes obras favorecendo a criação de situações em que o “terror of superstition” domina, não apenas a acção, mas as diferentes personagens, submetendo-as a duras provas, mediante o confronto com aparentes manifestações sobrenaturais. Atenemos, pois, nas seguintes passagens:

a) “Daylight dispelled from Emily’s mind the glooms of superstition, but not those of apprehension.” (p.241)

b) “She hurried from the room, without waiting Emily’s reply, whose heart, lightened by the certainty, that Morano was not arrived, allowed her to smile at the superstitious terror, which had seized on Annette; for, though she sometimes felt its influence herself, she could smile at it, when apparent in other persons.” (p. 247)

c) “Emily was relieved by this conversation from some of the terrors of superstition, but those of reason increased, as, waiting while Ugo searched for a flint, to strike fire, she watched the pale lightning gleam over the woods they were about to enter, and illumine the harsh countenances of her companions.” (pp. 408-409)

Pela natureza do romance gótico em si, podemos aperceber-nos da supremacia de cenas em que a superstição toma conta das personagens e lhes envolve os sentidos, num estado semi-extático, caracterizado por uma curiosidade, por vezes obsessiva e até mórbida, capaz de prover as frágeis heroínas da coragem que as leva a explorar os corredores e as passagens mais lúgubres em busca de respostas para essa mesma curiosidade.

Em carta a Castilho (1907), Alexandre Herculano de Carvalho refere-se, precisamente, a Ann Radcliffe e a Lewis como “romanistas horribili-metaphysicos”, por serem ambos cultores de um género em que o terror se pode definir enquanto: “sentimento que o homem procura, por uma tendência semelhante á da mariposa, que procura a luz que a destroe”

É precisamente numa das suas incursões nocturnas, ditada pela proximidade do misterioso objecto velado, que Emily vai experimentar um sentimento de terror extremo, o qual começara por assumir contornos de credice e se materializa em algo, cuja visão tem um efeito contundente na heroína.

Conforme podemos inferir, o “terror of superstition” dá lugar a uma sensação diferente, próxima de um paroxismo resultante de um acto de contemplação, que concretiza os perigos que, anteriormente, não passavam de suposições ou imagens disfóricas do domínio onírico. Ann Radcliffe clarifica: “But a terror of this nature, as it occupies and expands the mind, and elevates it to high expectation, is purely sublime, and leads us, by a kind of fascination, to seek even the object, from which we appear to shrink.” (p. 248)

Sentimento análogo, é pois, aquele que se experimenta ante a contemplação de cenários de uma grandeza sublime e ameaçadora da integridade física das personagens, resultante de um terror de natureza diferente, que Ann Radcliffe denomina de “glooms of apprehension”.

Igualmente importantes, os terrores fundados na razão nascem a partir de todas as situações de infortúnio e risco que determinam o percurso diegético das personagens, as quais são invariavelmente raptadas, encarceradas ou ameaçadas de morte. Podemos, pois, novamente a este respeito, encontrar em Emily o exemplo paradigmático deste tipo

de heroína que sintetiza todos os comportamentos fóbicos e apreensões que afligem as restantes personagens. Vejamos novamente o seguinte exemplo ilustrativo destas asserções:

Emily was relieved by this conversation from some of the terrors of superstition, but those of reason increased, as, waiting while Ugo searched for a flint, to strike fire, she watched the pale lightning gleam over the woods they were about to enter, and illumine the harsh countenances of her companions. (pp. 408-409)

Neste pequeno excerto, confundem-se no espírito de Emily todos os receios que a promessa de uma violenta tempestade coloca no interior de uma floresta, na companhia daqueles que crê serem os algozes do seu destino, o que a leva a distorcer a realidade, numa visão alucinada do espaço circundante e dos dois malfeitores que a conduzem, sob o ribombar crescente dos trovões — som evocador do rufar do tambor que antecede as execuções, tão comuns na França, no período pós-revolução — aliado à sucessão rápida de momentos de obscuridade e luz reveladores de um cenário fantasmagórico:

1) Ugo could not find a flint, and Bertrand became impatient, for the thunder sounded hollowly at a distance, and the lightning was more frequent. Sometimes, it revealed the nearer recesses of the woods, or, displaying some opening in their summits, illumined the ground beneath with partial splendour, the thick foliage of the trees preserving the surrounding scene in deep shadow. (p. 409)

2) “She could not approach these woods, without experiencing keener sense of her danger. Their deep silence, except when the wind swept among their branches, and impenetrable glooms shewn partially by the sudden flash,

and then, by the red glare of the torch, which served only to make 'darkness visible,' were circumstances, that contributed to renew all her most terrible apprehensions." (p. 409)

Aos olhos de Emily, a floresta é investida de um significado macabro, palco de imolação, distante dos olhares humanos, onde os elementos conspiram em conjunto com os verdugos, numa visão delirante que encontra a sua expressão no oxímoro "make *darkness visible*".

A obra radcliffeana corporiza um debate importante que opõe *horror* a *terror*, dois efeitos que se distinguem com base no tipo de resposta que suscitam nos leitores e, segundo a própria autora refere em 'On the Supernatural in Poetry' (1826): "Terror and Horror are so far opposite that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them" (p. 149).

Pretendendo acentuar, mais claramente, esta oposição, Ann Radcliffe conclui mais à frente: "and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreading evil?" (p. 150)

Apesar da sua manifesta preferência pelo terror, Ann Radcliffe transforma determinados cenários em *locus caóticos*, povoados por elementos próprios do macabro que infundem horror em quem os observa:

At every step she took, Emily feared to see some vestige of death. Coming soon after to an opening in the woods, Bertrand stopped to survey the ground, which was encumbered with massy trunks and branches of the trees, that had so lately adorned it, and seemed to have been a spot particularly fatal to the

besiegers; for it was evident from the destruction of the trees, that here the hottest fire of the garrison had been directed' (*The Mysteries of Udolpho*, p. 425)

A chegada de Emily ao castelo de Udolfo coloca em evidência uma profusão de emoções e sentimentos que traem o crescente receio que, com a sua aproximação física, se instala no espírito da heroína, convertendo a agrura da paisagem em sinais de um perigo latente:

Towards the close of day, the road wound into a deep valley. Mountains, whose shaggy steeps appeared to be inaccessible, almost surrounded it. To the east, a vista opened, that exhibited the Apennines in their darkest horrors; and the long perspective of retiring summits, rising over each other, their ridges clothed with pines, exhibited a stronger image of grandeur, than any that Emily had yet seen. The sun had just sunk below the top of the mountains she was descending, whose long shadow stretched athwart the valley, but his sloping rays, shooting through an opening of the cliffs, touched with a yellow gleam the summits of the forest, that hung upon the opposite steeps, and streamed in full splendour upon the towers and battlements of a castle, that spread its extensive ramparts along the brow of a precipice above. The splendour of these illumined objects was heightened by the contrasted shade, which involved the valley below.

Ann Radcliffe prepara, assim, o aparecimento do majestoso castelo de Udolpho, num jogo de luminosidade e matizes que direccionam todos os olhares para a sua figura rodeada de uma natureza tornada feroz à vista de Emily.

Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiess of evening. Silent, lonely and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign. As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity, and Emily continued to gaze, till its clustering towers were alone seen, rising over the tops of the woods, beneath whose thick shade the carriages soon after began to ascend.

(pp. 226-227)

E conclui com uma afirmação que encerra a chave para a decifração e desmontagem dos mecanismos básicos de concepção do terror gótico, o qual procura na incomensurabilidade excessiva da paisagem sublime a fonte de um sentimento confrangedor pressentindo a eminência de um perigo que a escuridão e a intransponibilidade impedem de descodificar ou, simplesmente, materializam na forma familiar e evidente de *banditti*, população temível intrínseca aos cenários físicos selvagens e de aspecto solitário: "The extent and darkness of these tall woods awakened terrific images in her mind, and she almost expected to see banditti start up from under the trees." (p. 227)

Em *The Italian*, deparamos com uma descrição do castelo-prisão onde se acentua a intransponibilidade física da construção numa ameaça de permanência perene para

quem se interna para lá dos seus muros. Efectivamente, através do recurso a epítetos que destacam a sua incomensurabilidade, Ann Radcliffe amplia aos nossos olhos e aos das personagens em risco, o peso da condenação, adensado por um crescente sentimento de claustrofobia:

The carriage having reached the walls, followed their bendings to a considerable extent. These walls, of immense height, and strengthened by innumerable massy bulwarks, exhibited neither window or grate, but a vast and dreary blank; a small round tower only, perched here and there upon the summit, breaking their monotony.

The prisoners passed what seemed to be the principal entrance, from the grandeur of its portal, and the gigantic loftiness of the towers that rose over it; and soon after the carriage stopped at an arch-way in the walls, strongly barricaded. (p. 196)

Chloe Chard, responsável pela apresentação crítica da edição de *The Romance of the Forest*, de 1999, propõe-nos uma curiosa perspectiva de análise, quando, ao sublinhar a inquietação que domina Adeline, face à descoberta de um velho manuscrito, estabelece uma analogia entre o leitor do romance gótico e a heroína da obra, cuja avidez pela leitura se alimenta do avolumar de revelações adiadas, da germinação de uma violência latente capaz de caldear segredos tenebrosos e cenários propícios à manifestação do terror.

4. A Paisagem

A inclusão do discurso descritivo na diegese do romance radcliffeano não proporciona apenas uma breve paragem contemplativa do mundo exterior; se tivermos em conta a riqueza de pormenores sensoriais expressos, poderemos intuir alguns dados sobre a centralidade que a autora confere aos cenários físicos.

Talfourd (1976) refere-se a Ann Radcliffe e à sua capacidade descritiva num discurso acentuadamente elogioso, que coloca em evidência a sua ligação afectiva à natureza denotando uma profunda sensibilidade:

Mrs. Radcliffe's faculties of describing and picturing scenes and appropriate figures was of the highest order. Her accurate observation of inanimate nature, prompted by an intense love of all its varieties, supplied the materials for those richly coloured representations, which her genius presented. Without this perception of the true, the liveliest fancy will only produce a chaos of beautiful images, like the remembered fragments of a gorgeous dream. (p. 117)

A narração processa-se mais lentamente entre deambulações sobre os contextos físicos que modelam e reflectem as personagens e graduam o seu valor moral, precisamente com base no nível de envolvimento, respeito e amor pela natureza que cada um evidencia.

Helena Buescu (1997) equaciona a problemática da descrição apontando a coexistência de cinco dimensões de análise:

[...] a dimensão simbólica (e fantástica) que a descrição pode eleger como efeito predominante; a dimensão histórica, a que o discurso descritivo se encontra associado desde o início; a dimensão espacial propriamente dita,

configurada quer em torno dos *topoi* atrás referidos quer através de registos como o ruralista, o exótico e o sensorial; a dimensão quotidiana, através por exemplo da descrição psicológica, ou ainda do tema da viagem, que permite a introdução de notações descritivas de orientação realista; e finalmente a dimensão das “impressões de viagem” e do discurso memorialístico, cuja articulação com o descritivo conhece diferentes, mas não menos significativas, relações. (pp.: 120-121)

Mediante a aplicação destes conceitos tão diversificados, podemos associar as paisagens exteriores intelectualizadas de Ann Radcliffe, em certa medida, a cada um deles, em momentos distintos das suas obras, tendo em conta, sobretudo, a profusão de relatos de viagens por lugares exóticos ou bucólicos capazes de produzir emoções profundas de tranquilidade ou de um êxtase *sublime* : “She raised her thoughts in prayer, which she felt always most disposed to do, when viewing the sublimity of nature, and her mind recovered its strength.” (*The Mysteries of Udolpho*, p. 242)

Aos *retratos do real* subjaz um olhar personalizado dos objectos materiais pelo indivíduo que os contempla transformando-os em novas fontes que se oferecem para a interpretação e caracterização do perfil psicológico das personagens.

Dos romances em análise, apenas em *Gaston de Blondeville* se reconhece uma preocupação mais evidente, por parte de Ann Radcliffe, na construção de um ambiente histórico quasi-verosímil, recriando, para tal, os hábitos e os festejos da corte de Henry III, detendo-se, contudo o enfoque descritivo, em signos exteriores pessoais e decorativos, rituais e celebrações em detrimento dos espaços físicos.

Aguiar e Silva (1986) refere-se igualmente à descrição como componente da diegese do romance, pondo o acento tónico na verosimilhança que, através da

reconstituição de cenários físicos e sociais, se constrói sob diversos pretextos, como por exemplo:

[...] mudanças de luminosidade (uma luz que se acende, o dia que desponta, o cair do crepúsculo, etc.) que obrigam ou convidam a personagem a reparar nos seres, nos objectos e nas paisagens; deambulação da personagem, com conseqüente descrição do que vê durante a deambulação; situação da personagem ou na proximidade de uma janela que lhe permite ver o mundo exterior, ou num lugar morfologicamente adequado à visão de um grande espaço (alto de um monte, cimo de um edifício) etc. (p. 744)

Aguiar e Silva detém-se especialmente sobre aquele a que chama *artifício da localização da personagem junto de uma janela* que, pela sua recorrente utilização na literatura portuguesa merece menção particular.

Semelhante motivo é igualmente aplicado por Ann Radcliffe, em cuja obra a predominância da descrição se alimenta de cada um daqueles recursos, podendo encontrar-se, justamente, circunstâncias em que o mundo exterior é dado a conhecer através de uma janela providencialmente colocada.

Vejamos, a este respeito, o seguinte exemplo colhido em *The Mysteries of Udolpho*:

A vast gothic window, embroidered with *clematis* and *eglantine*, that ascended to the south, led the eye, now that the casements were thrown open, through this verdant shade, over a sloping lawn, to the tops of dark woods, that hung upon the brow of the promontory. Beyond, appeared the waters of the Mediterranean, stretching far to the south, and to the east, where they

were lost in the horizon; while, to the north-east, they were bounded by the luxuriant shores of Languedoc and Provence, enriched with wood, and gay with vines and sloping pastures; and, to the south-west, by the majestic Pyrenées, now fading from the eye, beneath the gradual gloom. (p. 469)

A janela responde ainda à necessidade de evasão das personagens mantidas em cativeiro, como Hugh Woodreeve, Osbert, Emily e Ellena que encontram na visão do mundo exterior, a ilusão de liberdade. Senão, vejamos o seguinte exemplo retirado de *The Italian*:

She ascended to the winding steps hastily, and found they led only to a door, opening into a small room, where nothing remarkable appeared, till she approached the windows, and beheld thence an horizon, and a landscape spread below, whose grandeur awakened all her heart. The consciousness of her prison was lost, while her eyes ranged over the wide and freely-sublime scene without. (p. 90)

Mais que uma extensão do eu que se insere ou que vagueia pela Natureza indomada, os matizes que recriam as suas paisagens reflectem sentimentos tão apaixonados quanto aqueles que às personagens sensatas dos seus romances o bom senso e o decoro não permitem exteriorizar, como se essa mesma Natureza descrita despertasse de repente por forma a repetir livremente os conflitos emocionais incontroláveis que os homens ocultam.

Também em *The Mysteries of Udolpho*, ao cantar pungente de Monsieur Du Pont, encarcerado por Montoni e enamorado de Emily, corresponde um vento que se levanta repentinamente e mais intensifica o efeito da dor do cantor (ainda anónimo) junto da sua amada, que o toma por Valancourt, num equívoco apenas alimentado pela saudade e

pelo amor. A aparição súbita do vento que num crescendo se instala no silêncio reinante, surge numa eclosão de sons que nos induzem no erro de crer que algo de muito importante se irá passar, numa comunhão de sentimentos com a heroína, determinados pelo descomedimento da ansiedade, que transforma os elementos naturais em hipérboles à medida do suspense que envolve a identidade do prisioneiro:

There was a kind of breathless stillness in the chambers, that permitted her to distinguish from below the tender notes of the very lute she had formerly heard, and with it, a plaintive voice, made sweeter by the low rustling sound, that now began to creep along the wood-tops, till it was lost in the rising wind. Their tall heads then began to wave, while, through a forest of pine, on the left, the wind, groaning heavily, rolled onward over the woods below, bending them almost to their roots; and, as the long-resounding gale swept away, other woods, on the right, seemed to answer the 'loud lament,' then others, further still, softened it into a murmur, that died into silence. Emily listened, with mingled awe and expectation, hope and fear; and again the melting sweetness of the lute was heard, and the same solemn-breathing voice. (p. 439)

Este excerto apresenta claramente a evolução do estado de espírito da heroína, numa expressão livre das emoções mais genuínas, não contida ou moldada pelas convenções sociais da época.

O ambiente físico envolve completamente e condiciona os comportamentos daqueles que nele se encontram, chegando, Ann Radcliffe, a conseguir um efeito de contaminação e, por ventura, até de identificação entre personagens e espaço, como acontece em *The Castles of Athlin and Dunbayne* em que Mary reconhece no bosque a

imagem do seu próprio estado de alma: "the sun was declining when she entered a wood, whose awful glooms so well accorded with the persive tone of her mind." (p. 19). Cottom (1985) adiciona a esta perspectiva uma outra dimensão mais profunda, segundo a qual, se pode ajuizar sobre o carácter de cada personagem a partir da atitude que assume perante a natureza; mais ainda, o mesmo autor afirma a supremacia dessa mesma natureza com os seguintes termos: "characters often seem nothing but reflections of those landscapes" (p. 35). A ilustrar tais asserções, Cottom cita a passagem de *The Mysteries of Udolpho* na qual Emily St. Aubert e Valancourt se encontram, reconhecendo-se nos dois, "whose ideas were simple and grand, like the landscapes among which they moved" (p. 49), um conjunto de afinidades alicerçadas, sobretudo, no amor pelo campo e na simplicidade inerente à vida daquele meio rural; St. Aubert, pai de Emily, chega mesmo a apreciar Valancourt com base na manifestação destes valores, por parte do jovem, o que se pode compreender em:

He found great pleasure in conversing with Valancourt, and in listening to his ingenuous remarks. The fire and simplicity of his manners seemed to render him a characteristic figure in the scenes around them; and St. Aubert discovered in his sentiments the justness and the dignity of an elevated mind, unbiassed by intercourse with the world. (p. 49)

A Natureza radcliffeana presta, portanto, culto aos cenários bucólicos e pastoris, imagens de uma vida idílica quase contemplativa onde os seres superiores procuram conforto e cultivam a virtude:

- 1) The scene was highly interesting, and what added to its picturesque beauty was a group of cattle that stood, some on the brink, some half in the water, and others reposing on the green bank, while several peasant girls,

dressed in the neat simplicity of their country, were dispensing the milky feast. (*The Romance of the Forest*, p. 360)

2) While Vivaldi listened a hautboy and a pastoral drum were heard considerably nearer. They followed the sound over the turf, and came within view of a cabin, sheltered from the sun by a tuft of almond trees. It was a dairy-cabin belonging to some shepherds, who at a short distance were watching their flocks, and, stretched beneath the shade of chestnuts, were amusing themselves by playing upon these rural instruments; a scene of Arcadian manners frequent at this day, upon the mountains of Abruzzo. (*The Italian*, pp. 149-150)

A supremacia do campo sobre a cidade entronca numa outra dicotomia que opõe a pureza à corrupção. Neste quadro de referência e, como antes o fizera Rousseau, Ann Radcliffe compõe cenários campestres, onde os homens são naturalmente bons, acabando por se corromper apenas quando em contacto com os falsos valores cultivados nos meios urbanos. Assim acontece em *The Mysteries of Udolpho*, onde Valancourt sucumbe às seduções dos ambientes nos quais o vício e a promiscuidade o envolvem e gradualmente desviam dos seus valores mais puros, inicialmente enaltecidos por St. Aubert.

The gaiety of the most splendid court in Europe, the magnificence of the palaces, entertainments, and equipages, that surrounded him — all conspired to dazzle his imagination, and re-animate his spirits, and the example and maxims of his military associates to delude his mind. (p. 295)

Do confronto entre a vida sã que o campo proporciona e os prazeres efémeros e insipientes da cidade, fica-nos a lição moralizadora que contradiz a máxima de Jacinto,

(personagem principal de *A Cidade e as Serras*): “O homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado” (Eça de Queirós, 1995). Também o Count De Villefort se manifesta contra os meios cosmopolitas, quando,

[...] comparing this with the scenes of such gaiety as he had witnessed at Paris, where false taste painted the features, and, while it vainly tried to supply the glow of nature, concealed the charms of animation — where affectation so often distorted the air, and vice perverted the manners — sighed to think, that natural graces and innocent pleasures flourished in the wilds of solitude, while they drooped amidst the concourse of polished society. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 597)

Quaisquer contrastes “emocionais” entre sujeito e natureza causam estranheza, conforme pode verificar-se no seguinte excerto, retirado de *The Mysteries of Udolpho*: “as she gazed on the mountain-view beyond, the deep repose of its beauty struck her with all the force of contrast, and she could scarcely believe herself so near a scene of savage discord” (p. 318). Ao contrário das convulsões que frequentemente agitam a existência dos seres humanos, a calma e a tranquilidade que emanam dos elementos naturais, por vezes, influenciam de forma terapêutica e lenitiva o estado de espírito mais atormentado. Emily St Aubert é disso prova quando, ao contemplar a paisagem ao redor do castelo de Udolfo se deixa acalmar progressivamente, como se de outro ser humano se tratasse: “The scene before her of woods and mountains, reposing in the moon-light, formed a regretted contrast with the state of her mind; but the lonely murmur of these woods, and the view of this sleeping landscape, gradually soothed her emotions and softened to tears.” Poder-se-á identificar neste curto excerto a personificação da própria paisagem que praticamente assume a função de uma ama ou mãe que vela por Emily e

lhe transmite a tranquilidade necessária, através do murmúrio, pequena onomatopeia que evoca as canções de embalar. Para acentuar este efeito, são audíveis os sons sibilantes, cuja repetição lembra o sussurro entorpecedor e tranquilizante produzido pela própria natureza. A personificação, figura de estilo recorrente nos romances de Ann Radcliffe revela, pois o papel central que a Natureza desempenha, subjectivada, elevada ao estatuto de personagem e cujos diferentes elementos traduzem estados de espírito e influenciam os comportamentos sociais das outras personagens.

À semelhança de *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian*, reafirma o forte pendor quase hipnótico, quase maternal da Natureza que influencia as personagens, como se pode constatar num momento em que Ellena, tendo sido raptada por um grupo de malfeitores, se afasta vertiginosamente dos cenários que lhe são familiares e de Vivaldi, o seu amado. Veja-se a este respeito o seguinte excerto:

“Ellena, after having been so long shut in darkness, and brooding over her own alarming circumstances, found temporary, though feeble, relief in once more looking upon the face of nature; till, her spirits being gradually revived and elevated by the grandeur of the images around her, she said to herself, ‘If I am condemned to misery, surely I could endure it with more fortitude in scenes like these, than amidst the tamer landscapes of nature! Here the objects seem to impart somewhat of their own force, their own sublimity, to the soul.’” (pp. 62-63)

A este propósito, E. J. Clery, apresentador crítico da edição de 1998 de *The Italian*, introduz uma nota explicativa em que comenta: “the idea that a sensitive observer could internalize some of the greatness of sublime objects — such as a

mountainous landscape — was an important aspect of eighteenth-century aesthetic theory.” (p. 418)

Dirigindo-se a Valancourt, Emily St. Aubert fá-lo lembrar-se dos valores que antes o tornavam digno aos seus olhos e aos de seu pai; de entre as qualidades que o convívio com os meios cosmopolitas parece ter dissipado, ou pelo menos relegado para segundo plano, Emily destaca o amor pela natureza e a capacidade de extrair das suas paisagens o deleite e o consolo essenciais, qualidades estas capazes de atenuar culpas e abrir caminho para a redenção:

Observe those moon light woods, and the towers, which appear obscurely in the perspective. You used to be a great admirer of landscape, and I have heard you say, that the faculty of deriving consolation, under misfortune, from the sublime prospects, which neither oppression, or poverty withhold from us, was the peculiar blessing of the innocent. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 503)

Para além da dimensão claramente moralizante que a autora colhe da observação da paisagem e que começa já a esboçar o percurso de reabilitação de Valancourt, entramos, assim, na temática do sublime, tão em voga no século XVIII, e que mais à frente será, de novo, abordada.

5. O Jardim, o Bosque e a Floresta

Biedermann (1994) sugere a existência de uma gradação entre os espaços verdes, consoante o seu grau de organização/ civilização /domesticidade. Este autor apresenta os elementos *jardim*, *bosque* e *floresta* como sendo qualitativamente diferentes devido ao seu aspecto físico que reflecte gradativamente menos ordem e maior dimensão, reconhecendo-se na *floresta obscura* os atributos que fazem dela um espaço em que os nossos medos se revelam. Seguindo o percurso conceptual delineado pelo autor, chegamos facilmente a esta citação que nos remete para a *selva oscura* em que Dante se encontra no início da *Divina Comédia* (1993, p. 7), “Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura!”. Aprofundando esta discussão, Biedermann refere que esses mesmos medos que o sujeito sente face à floresta são aquilo que a psicanálise entende como os medos do inconsciente.

Também a floresta radcliffeana recebe os epítetos de *thick* e *gloomy* (*Gaston de Blondville*, p. 4), o que propicia a inerência de qualidades duvidosas, transformativas deste espaço em “home of the doubtful fugitive, and so much the terror of the traveller, that it had been found necessary to clear the ground, for a breadth of six acres on each side, in order to protect the wayfaring part of his Majesty’s liege subjects.”

Por oposição ao *locus* caótico que é a floresta, o motivo do jardim, encerra em si uma concepção ordenada do universo, possuindo já limites físicos e obedecendo a um plano de organização e disposição no espaço a que se encontra circunscrito. Y. Centeno

(1991) apresenta o jardim como um dos atributos de Nossa Senhora e, citando Eithne Wilkins acrescenta:

O jardim é um lugar secreto, fechado (onde se acumulam forças naturais) e ao mesmo tempo aberto para o céu. O secretismo resulta de ser um pequeno espaço, rodeado de muros, ou de estar no meio da floresta, ou de ser difícil de encontrar. O jardim [...] é um microcosmo representando a criação primordial (p. 71).

Encontramos neste contributo a evocação do Éden, constituído por diversas árvores, entre as quais, a árvore da ciência do bem e do mal e a árvore da vida. Foi neste local aprazível que o “Senhor Deus fez brotar da terra toda sorte de árvores de aspecto agradável, e de frutos bons para comer” (Génesis 2, 9).

Em *The Mysteries of Udolpho*, Emily dá-nos a conhecer a sua visão do jardim italiano embebida numa rica panóplia de estímulos visuais, olfactivos e tácteis em que prima uma natureza em flor:

The majestic forms and rich verdure of cypresses she had never seen so perfect before: groves of cedar, lemon, and orange, the spicy clusters of the pine and poplar, the luxuriant chestnut and oriental plane, threw all their pomp of shade over these gardens; while bowers of flowering myrtle and other spicy shrubs mingled their fragrance with that of flowers, whose vivid and various colouring glowed with increased effect beneath the contrasted umbrage of the groves. The air also was continually refreshed by rivulets, which, with more taste than fashion, had been suffered to wander among the green recesses. (pp. 212-213)

Contrariamente, o jardim inglês do século XVIII, com o qual Ann Radcliffe se encontrava familiarizada e que transporta para os seus romances, reflecte a atmosfera *arcádica e neo-medieval* (Leslie, 1993) onde se recriam ruínas por entre as árvores decorativas ou se rodeiam castelos com espaços verdes próprios para a celebração de torneios e outros rituais de cavalaria. Tal é o cenário que em *Gaston de Blondville* testemunha os acontecimentos terríveis em que o Bem e o Mal se confrontam, sob forma de um torneio, perto de Kenilworth:

Here, at least, was a mass and pomp of foliage worthy of the noble ruin he was approaching and of the memory of Arden; and when he first caught a view of the grey walls and turrets overtopping the woods, lighted up by the evening sun, whose long beams, slanting now under the boughs, touched with a golden flush the bending trunk of many an old beech standing deep within the shade, he uttered a note of admiration and curiosity (pp. 10-11).

Neste quadro preambular da acção do romance, a autora transpõe, assim, para a paisagem da Idade Média, os parâmetros estéticos próprios do gosto da sua época. Introduce, igualmente, a figura do indivíduo que perdido numa espécie de *rêverie* (Rousseau, 1964) se imobiliza numa atitude contemplativa desfrutando a beleza da paisagem que se oferece aos seus olhos e que Friedrich tão bem soube captar (Cludon 1986, Honour 1984) e transpor para as suas telas.

Em referência ao romance gótico, em cuja tipologia se inscrevem as obras de Ann Radcliffe, Calixto (1956) argumenta:

Os heróis são discípulos de Rousseau, que choram perante a Natureza, emocionados pela música ou pelas suas próprias palavras, de arrebatamento

ou resignação. O cínico é insensível e sombrio como as muralhas do castelo tenebroso, teatro dos seus crimes nefandos. (p. 14)

Precisamente de acordo com esta linha de pensamento, surge-nos Schedoni — o vilão radcliffiano mais cruel — , o qual, não apenas evidencia um carácter desmedidamente ambicioso, a sua desumanidade é acentuada pela autora que o retrata como alguém estranho e imune aos efeitos da paisagem envolvente: “Over the gloom of Schedoni, no scenery had, at any moment, power; the shape and paint of external imagery gave neither impression or colour to his fancy.” (*The Italian*, p. 255)

Ao contrário desta personagem lúgubre e, tomando como referência o excerto abaixo transcrito de *The Romance of the Forest*, algumas considerações de natureza oposta, podem ser tecidas relativamente ao comportamento da heroína que, absorpta na contemplação do cenário que a rodeia, parece buscar em cada detalhe a beleza pictórica com tal intensidade, que por instantes o seu absorvimento a faz abandonar por completo a lembrança e a angústia que antecedem a sua fuga da abadia da floresta de Fontangville.

Adeline anxiously watched from her chamber window the sun set behind the distant hills, and the time of her departure draw nigh: it set with uncommon splendour, and threw a fiery gleam athwart the woods, and upon some scattered fragments of the ruins, which she could not gaze upon with indifference. (p 152)

É necessário, pois, entender-se a paisagem enquanto espaço de manifestações alegóricas, providenciando, deste modo, uma leitura passível de responder às palavras de Alberto Caeiro (1994):

“Que metafísica têm aquelas árvores?

A de serem verdes e copadas e de terem ramos

E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar” (V, pp.: 18-19)

Numa abordagem do romance radcliffeano, sob esta perspectiva, podemos, então concluir que, mais importante que a catalogação científica destas espécies vegetais é a determinação simbólica que norteia a sua escolha, não apenas por parte das personagens, mas por parte de quem as selecciona para as paisagens literárias. Neste sentido, podemos ainda observar a composição do *décor* físico por Ann Radcliffe, a qual fragmenta a paisagem para a recompor em seguida, com uma intenção não apenas estética, mas moralizante.

Helena Buescu (1990) sugere também:

Sejam quais forem os símbolos intuídos pelo sujeito na sua apreensão da natureza, o facto é que todos eles aparecem marcados por uma carga de *excepcionalidade*, pela marca do que é *único, solitário*, e se dá a ler apenas também ao que conhece a solidão do irremediavelmente diferente. (p. 125)

Falamos assim, não apenas dos cenários radcliffeanos, mas de toda a criação literária em que o elemento arbóreo conhece tão preciso e frequente destaque. Tal constatação levaria María del Pilar del Río (1991) a concluir, concomitantemente, que

El árbol presenta [...] tal frecuencia de uso, que ésta nos hace sospechar que existe una corriente mítico-arquetípica subliminar que ha persistido con constancia en el inconsciente colectivo y que se manifiesta de un modo casi compulsivo a la hora de elaborar imágenes poéticas. (p.104)

. A Árvore

A árvore, no dizer de Michael Riffaterre (1982), pode constituir um núcleo referencial de onde ramificam diversas associações lexicais e semânticas, seguindo um processo de derivação metonímica, a que os autores recorrem frequentemente nos seus enunciados. Riffaterre refere-se à árvore num discurso que reflecte o aproveitamento que a literatura faz do seu conceito, das suas propriedades e da multiplicidade de aplicações que pode produzir, bem como das representações decorrentes do seu emprego:

“Le concept d’ «arbre», avec encore une fois ses diverses implications littérales ou métaphoriques, fournit au locuteur un modèle idéal d’associations familières: des racines, tant littérales que métaphoriques, au feuillage, comme ombrage ou résidence d’oiseaux, ou des pensées (si l’arbre représente l’homme) aux variations thématiques sur l’arbre comme microcosme — le passé, s’il symbolise un témoin éternel, ou l’avenir [...]”

(p. 111)

6.1. A Árvore no Romance Radcliffeano

Procedendo ao isolamento de algumas das espécies arbóreas de grande porte que Ann Radcliffe escolheu para cenário dos seus romances, vemos assim, por exemplo, que os pinheiros e os abetos se conjugam num todo ameaçador de que se compõem as florestas. Junto aos lugares a que as personagens atribuem características mais positivas,

de segurança e carinho e com os quais de algum modo se identificam, surgem invariavelmente ou uma árvore predilecta ou um pequeno grupo de árvores, geralmente próximos de cursos de água, que propiciam a evocação de momentos de harmonia pessoal, social ou familiar. A este respeito, vejam-se os seguintes excertos:

1) Here, under the ample shade of a plane-tree, that spread its majestic canopy towards the river, St. Aubert loved to sit in the fine evenings of summer with his wife and children, watching, beneath its foliage, the setting-sun, the mild splendour of its light fading from the distant landscape, till the shadows of twilight melted its various features into one tint of sober grey. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 4)

2) [Adeline] would frequently ramble into the forest, where the river, winding through a glade, diffused coolness, and with its murmuring accents, invited repose: there she would seat herself, and resigned to the illusions of the page, pass many hours in oblivion of sorrow. (*The Romance of the Forest*, pp. 34-35)

3) One evening [Julia] took her lute to a favorite spot on the seashore (...). The beauty of the scene, the soothing murmur of the high trees, waved by the light air which overshadowed her, and the soft shelling of the waves that flowed gently in upon the shores, insensibly sunk her mind into a state of repose. (*A Sicilian Romance*, p.42)

4) These terraces, shaded with acacias and plane-trees, were the favourite haunt of Ellena. Between the opening branches, she looked down upon Villa Altieri, which brought to her remembrance the affectionate Bianchi, with all the sportive years of her childhood; and where some of her

happiest hours had been passed in the society of Vivaldi. (*The Italian*, pp.

301-302)

Ultrapassando a mera repetição de padrões específicos que determinam a escolha de pinheiros e abetos, representados como pináculos escurecidos das abadias que frequentemente ocultam, para a composição de florestas imensas e agrestes, Ann Radcliffe propôs, igualmente, a presença de um figurino mais variado e complexo na criação de paisagens ditas humanizadas e cultivadas, capazes de atenuar os efeitos cênicos mais assustadores e próprios do enredo em curso. Tanto em *The Mysteries of Udolpho* como em *The Italian* ou *A Sicilian Mystery*, é surpreendente a alteração que sofre o estado de espírito das suas heroínas que, embora em situação desesperada de cativo, se deixam acalmar e até sentir em aparente segurança face ao aparecimento e contemplação de pomares e vinhedos. Vejam-se os seguintes excertos ilustrativos destas afirmações:

- 1) The cottage was nearly embowered in the woods, which were chiefly of chestnut intermixed with some cypress, larch and sycamore. Beneath the dark and spreading branches, appeared, to the north, and to the east, the woody Apennines, rising in majestic amphitheatre, not black with pines, as she had been accustomed to see them, but their loftiest summits crowned with antient forests of chestnut, oak, and oriental plane, now animated with the rich tints of autumn [...]. Vineyards stretched along the feet of the mountains, where the elegant villas of the Tuscan nobility frequently adorned the scene, and overlooked slopes clothed with groves of olive, mulberry, orange and lemon. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 413)

- 2) Ellena followed unresistingly, like a lamb to the sacrifice, up a path that wound among the rocks, and was coolly overshadowed by thickets of almond trees, figs, broad-leaved myrtle, and ever-green rose bushes, intermingled with the strawberry tree, beautiful in fruit and blossoms, the yellow jasmine, the delightful *accacia mimosa*, and a variety of other fragrant plants. (*The Italian*, p. 64)

- 3) They now descended into a deep valley, which appeared more like a scene of airy enchantment than reality. Along the bottom flowed a clear majestic stream, whose banks were adorned with thick groves of orange and citron trees. (*A Sicilian Mystery*, p. 110)

A aproximação de cenários naturais cultivados pelo homem condiciona invariavelmente as personagens que se deixam envolver e passam a exibir comportamentos subitamente submissos e *domesticam* as suas apreensões e paixões mais profundas. Assim acontece em *The Mysteries of Udolpho* onde a heroína se esquece, momentaneamente da sua condição de órfã arrancada ao seu *milieu* social e familiar e deixa que os seus sentidos deambulem por momentos em torno de si, reconstituindo a paisagem circundante numa profusão de imagens sensoriais, partindo da sua janela que transforma em eixo imaginário ou *centro de percepção* (Landow, 1999):

The cottage which was shaded by the woods from the intenser rays of the sun, and was open only to his evening light, was covered entirely with vines, fig-trees and jessamine, whose flowers surpassed in size and fragrance any that Emily had seen. These and ripening clusters of grapes hung round her little casement. The turf, that grew under the woods, was inlaid with a variety

of wild flowers and perfumed herbs, and, on the opposite margin of the stream, whose current diffused freshness beneath the shades, rose a grove of lemon and orange trees. (pp.413- 414)

Idêntica visão idílica se pode descobrir em *The Italian*, onde Ellena reconhece ao meio físico as mesmas qualidades que a sociedade conventual, onde voluntariamente procurara asilo e protecção, lhe parece oferecer:

These extensive domains included olive-grounds, vineyards, and some corn-land; a considerable tract was devoted to the pleasures of the garden, whose groves supplied walnuts, almonds, oranges, and citrons in abundance, and almost every kind of fruit and flower, which this luxurious climate nurtured. (p. 301)

6.2. A Árvore — uma abordagem simbólica

Não nos podemos esquecer das referências implícitas a episódios bíblicos que estes trechos nos oferecem. Lembremo-nos, pois, da festa dos Tabernáculos, vide das vindimas que celebram as boas colheitas das uvas com as quais se confecciona o vinho tão apetecido e que reúnem toda uma comunidade. Em *The Romance of the Forest*, o mesmo espírito transparece nas palavras da autora que propõe uns quadros plenos de cor e de vida sobre os festivais em curso na região de Lelencourt e que, de algum modo celebram o fim da forte tensão que até aí dominara os acontecimentos narrados na obra:

[...] music sounded over the water, and they presently saw a large party of the villagers assembled on a green spot that sloped to the very margin of the

waves, and dancing in all their holiday finery. It was the evening of a festival. The elder peasants sat under the shade of the trees that crowned this little eminence, eating milk and fruits, and watching their sons and daughters frisk it away to the sprightly notes of the tabor and pipe, which was joined by the softer tones of a mandolin. (p. 360)

O motivo das vindimas serve ainda de pretexto para a criação de cenários dotados de uma riqueza pictórica própria dos tons naturais dos campos no Outono:

1) In the evening, the Count, with all his family, except the Countess and Mademoiselle Bearn, went to the woods to witness the festivity of the peasants. The scene was in a glade, where the trees, opening, formed a circle round the turf they highly overshadowed; between their branches, vines, loaded with ripe clusters, were hung in gay festoons; and, beneath, were tables, with fruit, wine, cheese and other rural fare, — and seats for the Count and his family. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 500)

2) The landscape was tinted with rich and variegated hues; and the autumnal lights, which streamed upon the hills, produced a spirited and beautiful effect upon the scenery. All the glories of the vintage rose to their view: the purple grapes flushed through the dark green of the surrounding foliage, and the prospect glowed with luxuriance. (*A Sicilian Mystery*, p. 110)

Mais ainda, a profusão de árvores de fruto conduz-nos aos jardins descritos no *Cântico dos Cânticos* em que as analogias entre os esposos que se amam profundamente e os animais e as plantas circundantes estreitam a relação íntima que se estabelece entre

homens e natureza, vivendo em harmonia e felicidade, numa espécie de Éden recuperado.

³Como a macieira entre as árvores da floresta,

assim é o meu amado entre os jovens;

gosto de sentar-me à sua sombra,

e o seu fruto é doce à minha boca.

⁴ Ele introduziu-me num celeiro,

e o estandarte, que levanta sôbre mim, é o amor.

⁵ Restaurou-me com tortas de uvas,

fortaleceu-me com maçãs,

porque estou enfêrma de amor. (Cânt. 2, 3-5)

Neste cenário onírico o autor sagrado apresenta um espaço simbólico povoado de um número restrito de árvores de fruto em que também a figueira e a videira — esta de menor porte — têm o seu lugar e nos remetem para outros episódios bíblicos, já do Novo Testamento, como por exemplo aquele que relata o primeiro milagre de Jesus, ao transformar água em vinho durante as bodas de Caná (Jo 2, 1-12). Ainda a respeito da videira e do vinho, não nos podemos esquecer da Última Ceia do Senhor em que Jesus se oferece aos discípulos, transformando o vinho no seu próprio sangue, como dádiva profunda para salvar e redimir a humanidade (Mt 26 — 29); noutra passagem da Bíblia pode ainda ler-se: “Eu sou a videira verdadeira, e meu pai é o agricultor” (Jo 15, 1).

Já numa dimensão pagã, o motivo da videira representada metonimicamente pelas suas folhas encontra-se, igualmente, associado aos festejos dos antigos ao figurar nas coroas ornamentais de Dioniso/ Baco, deus das vindimas e do vinho. Junto das parras de videira surge frequentemente a hera que, pela sua perene verdura, simboliza a imortalidade (Brewer 1993, Lurker 1997), “la permanence de la force végétative et la persistance du désir” (Chevalier & Gheerbrant, 1992). A este propósito, é de referir o facto de Ann Radcliffe decorar determinadas habitações envelhecidas e degradadas com uma cobertura escura de folhas de hera, dificultando assim a apreensão da sua configuração e aumentando o desconhecimento dos conteúdos que possam tais edifícios ocultar. Em *Gaston de Blondville*, a esta planta trepadeira que sobreviveu às ruínas que decora é emprestado um sentido mais positivo de tapeçaria decorativa, natural e embelezadora, ainda que se possa pressentir um tom algo irónico por detrás das palavras da autora: “On the left, the shattered walls of that lofty pile, built by Leicester and still called by his name, advanced proudly to the edge of the eminence that overlooked the lower court, hung with the richest drapery of ivy.” (Vol. 1, p. 14)

De algum modo, pode perceber-se, nestas palavras ominosas, a anterior ostentação feita com requinte por mãos perecíveis e adornos efémeros, tão falsos como os valores que se escondiam por detrás dos mantos, quer do próprio Gaston de Blondville como do Pryor of Saint Mary’s. Tal como a hera, só a Verdade e o Bem haveriam de permanecer por sobre as ruínas de toda a pompa enganosa e breve.

Lévy (1995) atribui à hera que se prende aos edifícios antigos, uma conotação essencialmente política, citando para tal, Michael Sadleir, o qual terá imbuído a planta de propriedades corrosivas, que a transfiguram num desafio progressivo ao despotismo e à tirania política, ou seja, no caos que ameaça a ordem estabelecida.

O cedro, árvore emblemática do Líbano, traz consigo, segundo Biedermann (op. cit.) uma forte carga simbólica que o associa à perenidade e robustez, pois qualquer casa construída com a sua madeira deverá durar para sempre. Também no Cântico dos Cânticos se pode encontrar esta imagem de durabilidade nas palavras da esposa que afirma “as vigas de nossa casa são de cedro,/ suas traves de cipreste” (Cânt. 1, 17). Em *The Mysteries of Udolpho* não é, pois, de estranhar que Montoni, o vilão temível do romance, forte e poderoso se encontre, quase sempre, rodeado pelos seus homens no *cedar room*, que se pode entender como extensão física do seu imenso poder e irredutibilidade.

A figueira, igualmente presente em determinados cenários, constitui a imagem da rebeldia do povo de Israel face ao Evangelho, não frutificando e sendo por isso perecível. Segundo a tradição popular não documentada, esta árvore é comumente aceite como sendo aquela em que Judas viria a enforcar-se após ter traído Jesus.

Na tradição budista, a figueira é investida de um significado sacralizante, constituindo a copa dos seus ramos o espaço propício à reflexão e à elevação espiritual que permitiria a Bodisatva a ascensão ao estado de *iluminação perfeita*, após a profissão dos seus votos, na presença dos Budas de antanho (Lamas, 1959).

Nos romances de Ann Radcliffe, à figueira é apenas emprestado um valor ornamental que a faz surgir no meio de outras árvores de fruto, sobretudo em cenários que encerram, aparentemente, uma conotação positiva, e recorrem à figueira, com alguma frequência, associando-a à oliveira e à videira, como expressão global de abundância (Chevalier & Gheerbrant, 1992):

Vines, their purple clusters blushing between the russet foliage, hung in luxuriant festoons from the branches of standard fig and cherry trees, while

pastures of verdure, such as Emily had seldom seen in Italy, enriched the banks of a stream that, after descending from the mountains, wound along the landscape, which it reflected, to a bay of the sea. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 413)

A figueira surge ainda representada metonimicamente através dos seus frutos que, participando de uma oferta a Emily, de algum modo atenuam a dor que o cativo imposto por Montoni lhe causa. O figo, dádiva da natureza fértil e próspera, constitui o subterfúgio escolhido por Ann Radcliffe para velar uma realidade incerta e opressiva, subtilmente encoberta por uma natureza radiante em articulação com toda a hospitalidade enganosa: “The peasant placed before them all, that his cottage afforded — ham, wine, figs, and grapes of such size and flavour, as Emily had seldom tasted.” (*The Mysteries of Udolpho*, p. 412).

Na mitologia celta, o carvalho ocupa um lugar primordial, encontrando-se investido de um significado místico-sagrado enquanto cenário privilegiado dos rituais levados a cabo pelos druidas (ou *oak men*, de acordo com a origem etimológica do vocábulo). Desta concepção sacralizante, partilham os Gregos e os Romanos que consagram à árvore a identidade da sua divindade mais importante: Zeus ou Júpiter, consoante o sistema cultural e religioso. Com base neste culto, institui-se um pacto de não abate ou agressão, sob pena de se ofender a divindade ou o espírito que a árvore encarna.

Entre os Lituanos, homens e mulheres dividem-se nos sacrifícios que consagram, respectivamente, ao carvalho e à tília, esperando obter colheitas abundantes. A este propósito, Sir James Frazer (1993) conclui: “we may infer that they regarded oaks as male and lime-trees as female” (p. 161).

Ann Radcliffe confere ao carvalho uma centralidade simbólica evidente em *Gaston de Blondville*, explorando as suas várias representações, colocando, contudo, especial realce na imagem de incorruptibilidade e imponência da árvore. Assim, a visão repentina de um carvalho majestoso antecipa, nas primeiras páginas de *Gaston de Blondville*, a chegada à floresta de Arden, confirmando o carácter sagrado da árvore, com base na sua longevidade e reverência que lhe terão permitido a contemplação de pessoas ilustres, como a rainha Isabel e o próprio Shakespeare, estabelecendo uma ponte entre o presente e o passado, através da revisitação da memória colectiva. Posteriormente, no desenrolar da acção principal, o Arcebispo é comparado a um carvalho, assumindo todas as características positivas da árvore:

[...] with his firm, composed, and solemn countenance and lofty figure, made all other dignity appear as nothing. He was like some oak of our forest, whose grey top braved the storms of centuries, and whose mighty branches still afford shelter to the storm-beset traveller, and to the plants and flowers at his feet. (Vol. II, pp. 13-14)

Nesta metáfora vegetal, Lady Barbara e o Barão de Blondville são comparados, respectivamente, a um lírio e a uma jovem faia. Detendo-se sobre esta última, a narradora lança, premonitoriamente, a sombra da dúvida que atingirá o Barão : “[...] a young beech, growing at hand, with all its glossy branches and light foliage, spreading forth in graceful beauty. What pity, if the lightning should sere those green leaves, and destroy its promise!” (p. 14)

O dia do torneio faz-se anunciar por meio de uma atmosfera radiosa em que de novo o carvalho se destaca:

It was a pleasant day to behold, and most fresh and sweet was the forest-air to those, who came prancing through it, and delightsome were those shades of green and red and orange-tawney, that over canopied the way, and seemed in stately mournfulness to bid farewell to summer. The redbreast, piping his lonely song amongst the leaves, seemed to have stolen their livery, and hardly could he be distinguished from the beechen bough, on which he sat. Thus stood the beech, the elm and chestnut, the slender ash, and lordly plane. Not so, with mark of past prime, stood the oak; warrior of winter — he yet stretched forth his mighty limbs, clad in strong verdure, to defy frost and storm, and, when he should doff it, to brave, in his crimson surcoat, even old Yule, when, with shrill whistle on the sharp north, he should come to scatter snows on his tawney crest (p. 319)

Em *The Mysteries of Udolpho*, o carvalho é osmoticamente associado à velha fortaleza que o acompanha de perto, numa configuração simultaneamente majestosa e decadente que apenas a passagem do tempo pode ter acentuado:

In this court of entrance stood the gigantic remains of an oak, that seemed to have flourished and decayed with the building, which it still appeared frowningly to protect by the few remaining branches, leafless and moss-grown, that crowned its trunk, and whose wide extent told how enormous the tree had been in a former age. (p. 606)

A exaltação do campo compreende ainda o cultivo da oliveira, árvore que encerra em si uma dualidade na medida em que, segundo a tradição cristã, a visão de um ramo seu, trazido por uma pomba, permitiu a Noé descobrir a existência de terra seca após o Dilúvio (Gén 8, 11). Por outro lado, de acordo com o Evangelho segundo São Lucas, é-

nos revelado que, pouco antes de ser preso, Jesus encontrou o recolhimento necessário retirando-se para o monte das Oliveiras, a fim de orar e de assim se preparar para a Paixão (Luc 22, 39).

A leitura do apólogo de Joatão (Juí 9, 8-16) revela-nos um possível confronto entre algumas espécies arborícolas passíveis de ocupar o trono principal do reino vegetal. Instadas isoladamente, a oliveira, a figueira e a videira declinam tal distinção em favor de outras funções que, apesar da sua humildade, consideram mais edificantes. O espinheiro, contudo, numa atitude menos modesta aceita tornar-se soberano e rei de todas as árvores. Para além da intenção moralizante imediata que teria presidido à génese desta curta narrativa, subentende-se a nobreza que isola a oliveira, a figueira e a videira face aos restantes arbustos de grande porte.

A oliveira introduz, na paisagem radcliffeana, uma nota do exotismo que faz brotar junto a outras espécies arbóreas, como a amoreira e a videira, próprias de um cenário familiar, a palmeira, signo claramente evocador de outros lugares distantes:

Early on the following morning, the travellers set out for Turin. The luxuriant plain, that extends from the feet of the Alps to that magnificent city, was not then, as now, shaded by an avenue of trees nine miles in length; but plantations of olives, mulberry and palms, festooned with vines, mingled with the pastoral scenery, through which the rapid Po, after its descent from the mountains, wandered to meet the humble Doria at Turin. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 171)

Sem que Ann Radcliffe proceda à sua classificação científica, outra árvore é mencionada em *Gaston de Blondville*. Trata-se da Árvore da Honra, de cujos ramos os

cavaleiros fazem pender escudos e mensagens encerrando o desafio aos outros concorrentes:

[...] they withdrew to the Tree of Honour, standing on a little hillock, raised near the King's pavilion and bearing on its boughs the shields of all the knights, who offered themselves, this day, for the lists. There they pointed to the words of the challenge, which having done, they retired in procession to the eastern barrier, where their tent and the empty car of the lady-prize stood, there to await the appearance of the defenders. (p. 351)

Gaston Bachelard (1996) põe em relevo a importância de cada árvore *per se* enquanto imagem emblemática dos autores que a elas recorrem para compor a imagética dos seus enunciados. Continuando esta análise, Bachelard (pp: 241-242) atribui um valor fenomenológico do redondo, logo, da unidade, às árvores que se encontram mais próximas do céu, e que ele concentra num só espécime que observa como se este ser redondo partisse de um centro hipotético do mundo e se erguesse até ao plano superior, a abóbada celeste que por sua vez se arredonda para lembrar que “O mundo é redondo ao redor do ser redondo” (p. 242). Também Chevalier & Gheerbrant (op. cit.) mencionam a dimensão ascendente da árvore e acrescentam: “Symbole de la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité” (p. 62). Mais à frente, pode ler-se ainda: “L’arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos: le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s’enfoncent; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. ”

Cook (1975) evoca a este respeito o motivo da *árvore da vida*, a que associa uma dimensão onírica e à qual Oliveira Martins (1986) atribuiria a designação de *mito psíquico*. O segundo autor sugere a análise dos diversos mitos religiosos seguindo uma tipologia dupla em que se consideram as narrativas cósmicas e as narrativas escatológicas, sendo que: alguns mitos são “originados na observação da natureza e dos seus fenómenos, outros [são] originados nas impressões dos sonhos e em todo o corpo das visões mentais” (p.32). Não será, pois de estranhar que a árvore possa ser entendida sob uma perspectiva mais transfigurada conforme se pode depreender das afirmações de Adler que Cook citaria: “L’arbre apparaît aussi dans les rêves comme un symbole de renouveau. [...] La porte mène aux profondeurs de l’inconscient et symbolise le besoin de rajeunir la conscience angoissée et troublée par un retour aux profondeurs de la vie psychologique” (p. 9).

Considerando a imagética da *ponte*, Oliveira Martins fornece um conjunto de representações sócio-culturais, sendo de mencionar o caso de Bornéu em que domina a árvore sagrada, a qual se direcciona para o céu, oferecendo, àquele que não matou, a acessão ao plano superior, numa verticalidade que aproxima o homem da divindade (p. 61).

Esta mesma questão se pode colocar quando estudamos os mitos eslavos em que uma única árvore ocupa o centro do mundo. Trata-se da Árvore do Conhecimento, ou Yggdrasil, representada frequentemente como um teixo, do qual Ódin se suspendeu durante nove dias e nove noites, voluntariamente trespassado por uma lança a fim de poder passar a possuir um conhecimento mais profundo, o qual lhe viria a ser concedido. Entramos, assim, na temática do *axis mundi* que Eliade (1987) aborda mediante o conceito de complexidade nos seguintes termos:

“[...]o eixo sustenta o céu e assegura, simultaneamente, a comunicação entre a terra e o céu. Perto de um axis mundi supostamente colocado no centro do mundo, o homem pode comunicar com os poderes celestes. A concepção do axis mundi, enquanto coluna de pedra sustentando, reflecte, muito provavelmente, as crenças características das culturas megalíticas (IV-III milénios a.C.).”

Neste quadro de referência podemos integrar a narrativa bíblica da génese do mundo onde surge primeiro o jardim do Éden, espaço dotado de várias espécies arbóricolas e, entre as quais, “a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal” (Gen 2, 9).

7. O Jardim e o Labirinto

Prosseguindo nesta linha de análise, em que se desenvolve a temática da fenomenologia do centro, podemos ainda encontrar em Eliade (op. cit.), um outro conceito que direcciona esta reflexão para uma dimensão mais antropológica. Falamos, assim, do labirinto que se constrói em torno de um centro, cuja conquista corresponde, segundo o autor, a um ritual iniciático. Afirma ainda a multiplicidade de labirintos com que cada indivíduo se depara no seu percurso de vida entendendo que “toda a existência humana se constitui por uma série de provações iniciáticas; o homem constrói-se a partir de uma série de iniciações inconscientes ou conscientes” (p. 27).

Caracterizados pela proliferação de construções labirínticas, os cenários radcliffeanos surgem com dois tipos de configurações, representando igual número de perigos para aqueles que se propõem explorá-los. Falamos, assim, de um plano vedado ao conhecimento humano, muitas vezes subterrâneo onde se emaranham infundáveis corredores de passagens secretas; já num plano à superfície, surgem os bosques cuja intransponibilidade é consideravelmente ampliada pela floresta. Pese embora esta primeira análise do tema do labirinto que para autores como: Botting (1996), Miles (1995) e Norton (1999) tem implicações políticas, podemos atentar nesta imagem como uma metáfora da leitura, em que a autora vai desfiando o fio do enredo que tece e nos conduz até ao centro, o *nó lírico-moral* (Calvino, 1997) em torno do qual a história foi amadurecendo e se foi expondo lentamente.

Pretendendo esboçar uma representação rudimentar dos cenários aprisionadores radcliffeanos, foram reunidos, no diagrama que seguidamente propomos, os elementos mais significativos que, na paisagem física, Ann Radcliffe selecciona e conjuga para construir o ambiente asfixiante de clausura a que são sujeitos os protagonistas dos seus romances. Destaquemos, contudo, a ligação subterrânea entre o castelo e a abadia que maior representatividade tem em *Gaston de Blondville*, reforçando, a autora, desta forma, a relação de proximidade funcional que se estabelece entre os dois espaços simbólicos, em tudo estranhos à heroína/ ao herói que aí se interna, involuntariamente e longe do seu ambiente familiar.

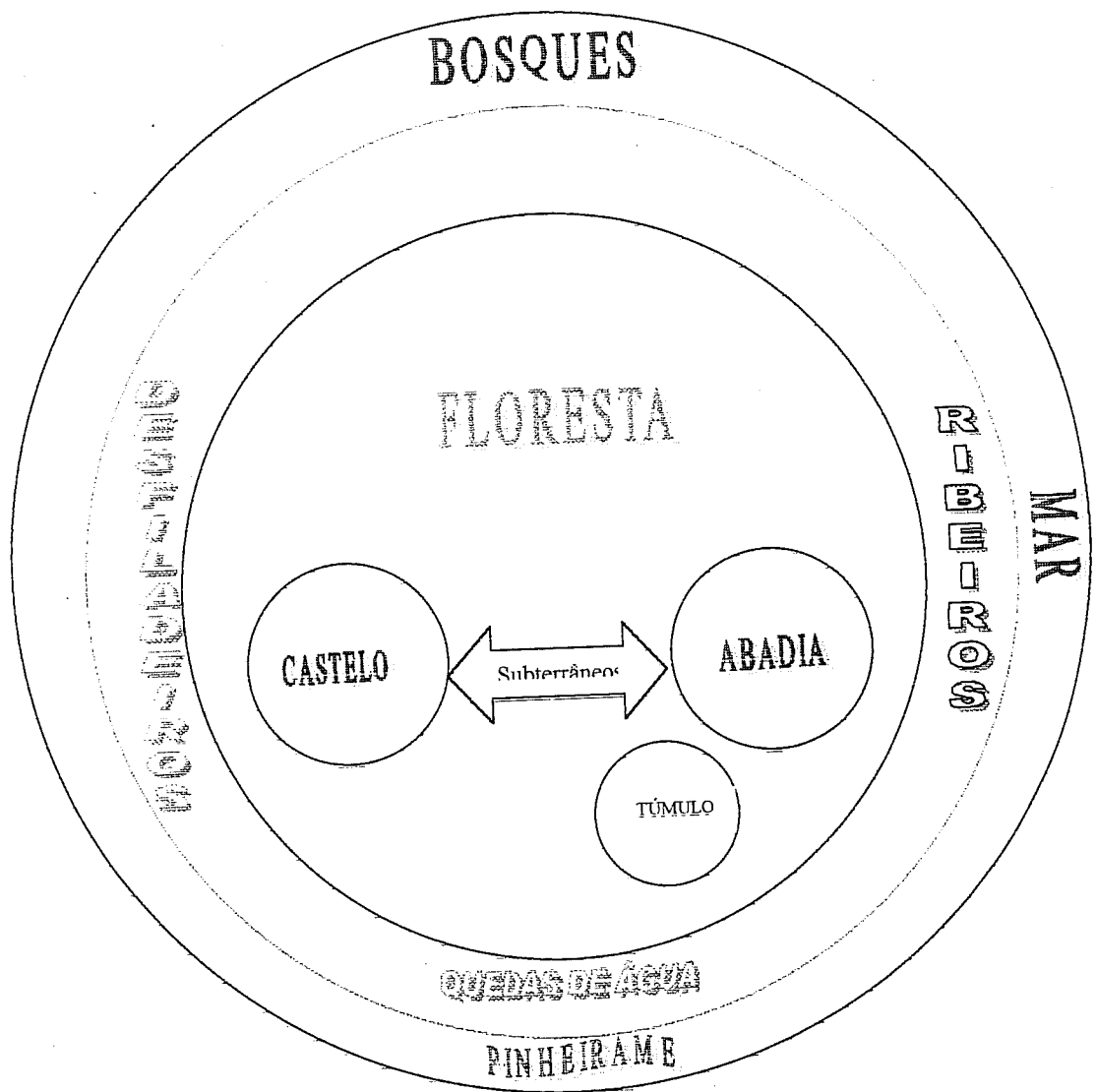


Figura 1: A Paisagem Radcliffeana

Reconheçamos nos bosques, no pinheirame, nas montanhas e nos cursos de água de maior ou menor caudal verdadeiras barreiras naturais opressivas e encontraremos um espaço de cativo cercado e circunscrito numa encadeação muralhada pela própria natureza sublime.

Num estudo versando esta mesma temática, Lévy (1995) detém-se, especialmente, sobre a paisagem construída à qual atribui uma dimensão simbólica importantíssima, que acresce à sua própria funcionalidade e afirma:

Le château, l'abbaye, le souterrain, la tombe deviennent un vocabulaire de l'angoisse, le moyen d'exprimer sous le voile du symbole, les craintes ancestrales de l'espèce. [...] Ainsi le château est-il le plus grand de tous les symboles maternels et toutes les histoires de réclusion que nous avons lues peuvent-elles s'interpréter comme autant de représentations symboliques du *retour à la mère*. (*Le Roman "Gothique" Anglais*, p. 622)

A *Sicilian Romance* pode ser encarado como o exemplo paradigmático do romance da busca da figura materna, pressupondo a travessia, por parte da jovem heroína, de caminhos sinuosos que conduzem ao coração dos subterrâneos do castelo-prisão, assim investido de características punitivas pela figura paterna, neste contexto, o autor do destino de reclusão (e sepultamento em vida) da legítima senhora.

Invocando os contributos de Freud e Jung relativamente à interpretação dos sonhos, Lévy prossegue ainda:

Monter ou descendre à l'intérieur d'une maison — et à combien plus forte raison à l'intérieur d'un château — c'est passer d'un niveau de conscience à un autre. Descendre dans les souterrains du château, c'est descendre en nous mêmes jusqu'aux sites profonds de notre vie intime, c'est quitter le niveau de la conscience claire pour s'enfoncer dans les couches les plus archaïques de l'être. (p. 630)

8. A Floresta

Um pouco a exemplo da tradição dos antigos contos de fadas, a floresta propicia aos jovens a ultrapassagem de duras provas que conduzem à sua entrada num estado de maturidade e de fortalecimento pessoal e moral . Num estudo dos contos cujo tema versa a relação entre dois irmãos, Bruno Bettelheim (1995) propõe uma abordagem em que, partindo desta premissa, afirma a necessidade de permanência na floresta como forma de aquisição de meios de sobrevivência fundada na experiência directa dos indivíduos. O autor vai mais longe redireccionando o seu discurso numa perspectiva psicanalítica:

Depuis les temps les plus reculés la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient. Si, après avoir perdu le cadre qui servait de structure à notre vie passée, nous devons chercher seuls à devenir nous-mêmes, et nous engager dans ce monde hostile avec une personnalité qui n'est pas encore développée totalement, le jour où nous parvenons à trouver notre route, nous émergeons avec une humanité hautement épanouie. (pp. 209-210)

A leitura de *The Romance of the Forest* permite-nos apontar esta obra como sendo aquela que mais emblematicamente responde a esta perspectiva, facultando-nos a oportunidade de acompanhar uma heroína menos temerosa que, tal como os dois irmãos que Bettelheim menciona, prefere internar-se na floresta a fim de resistir às forças adversas, acabando por encontrar na natureza a liberdade, o amor, o abrigo e a segurança, vencendo o desafio de afirmação pessoal que lhe está destinado, ultrapassando as provações com que se vai deparando e construindo, finalmente, o seu

futuro numa morada em que as árvores abundam em torno de um centro no qual se encontra, então, o castelo, como se da chegada ao mítico labirinto pessoal de Adeline se tratasse:

The chateau was almost encircled with woods, which forming a grand amphitheatre swept down to the water's edge, and abounded with wild and romantic walks. Here nature was suffered to sport in all her beautiful luxuriance, except where here, and there, the hand of art formed the foliage to admit a view of the blue waters of the lake, with the white sail that glided by, or of the distant mountains. In front of the chateau the woods opened to a lawn, and the eye was suffered to wander over the lake, whose bosom presented an ever moving picture, while its varied margin sprinkled with villas, woods, and towns, and crowned beyond with the snowy and sublime alps, rising point behind point in awful confusion, exhibited a scenery of almost unequalled magnificence. (p. 362)

8.1. A Floresta Anagógica

Le Goff (1994), ao referir-se a floresta, fá-lo no âmbito do estudo do deserto-floresta, explorando uma outra vertente deste espaço, elegendo-o como local privilegiado para a reflexao e o isolamento social próprios dos homens espiritualizados que se afastam do mundo civilizado, a fim de encontrar a paz que os leva a ascender a um estado de espírito mais próximo de Deus. Paralelamente, em *The Romance of the Forest*, Ann Radcliffe, confere a montanha um estatuto próximo na medida em que é nela que La Luc se reconcilia consigo mesmo, dando largas à sua dor, longe dos olhos

indignos: "Often he retired to the deep solitude of the mountains, and amid their solemn and tremendous scenery would brood over the remembrance of times past, and resign himself to the luxury of grief." (p. 246)

Esta floresta encontra-se povoada por eremitas, *salteadores silvestres* — conforme Le Goff designa (p. 96) este grupo social que se auto-marginaliza — e, também, por aventureiros. Considerando este último grupo, o autor evoca o cavaleiro medieval cujo percurso de aprendizagem e provações determina a sua passagem reiterada pela floresta a qual é, "em termos de moral feudal, o lugar das alucinações, das tentações e dos embustes característicos do simbolismo do deserto" (p. 96). Para Le Goff, a floresta é ainda lugar de fuga para os amantes, propiciando a "fuga voluntária para a utopia silvestre do deserto do amor", tema que Ann Radcliffe viria a desenvolver em *The Romance of the Forest* em que Adeline empreende uma fuga dramática com Theodore, o seu amado cavaleiro, pela floresta a fim de se libertar do cativo em que um Marquês libertino a pretende manter.

Seguindo esta linha de pensamento, Thoreau (1997) elege o bosque como o depositário da verdade, numa passagem de *Walden* em que pode ler-se: "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived." (p. 83)

Esta quase confissão de solidão deliberada característica da floresta e do bosque vem, então de encontro ao dualismo deserto-floresta tal como Le Goff (op. cit.) o enunciou, atribuindo aos dois espaços a capacidade de proporcionar o recolhimento e o afastamento necessários a uma vida introspectiva de aprendizagem e de amadurecimento em comunhão com a natureza. Correspondendo a esta perspectiva,

Julia, uma das heroínas de *A Sicilian Romance* é disso prova ao buscar no bosque a solidão: "She loved to indulge the melancholy of her heart in the solitude of the woods" (p. 42).

Emily, heroína da obra mais extensa de Ann Radcliffe, descreve um longo percurso de amadurecimento pessoal, vencendo todo o tipo de adversidades que o destino tortuoso lhe reserva, extraindo, afinal da contemplação da natureza sublime ou bucólica, a melancolia e a deleitação tranquila de uma alma superior e em paz:

The sun was now set , and, recalling her thoughts from their melancholy subject, she continued her walk; for the pensive shade of twilight was pleasing to her, and the nightingales from the surrounding groves began to answer each other in the long-drawn, plaintive note, which always touched her heart; while all the fragrance of the flowery thickets, that bounded the terrace, was awakened by the cool evening air, which floated so lightly among their leaves, that they scarcely trembled as it passed. (*The Mysteries of Udolpho*, pp. 584-585)

Emily procura no bosque feito santuário, a protecção e o abrigo que lhe permitem afastar-se daquele sentimento de densidade social que a leva a alienar-se em busca de um espaço de privacidade e isolamento físico e espiritual.

Acentuar, pois, o carácter sacralizante do espaço arboreal, conduz-nos à evocação de Freud e do seu trabalho *Totem et Tabou* (1968), onde o estudo da relação de povos primitivos com a natureza fomentou a identificação dos dois termos.

Caracterizado pela ambivalência, o tabu implica, pois, a coexistência de dois significados contrários na sua essência: "d'un côté, celle de *sacré, consacré*; de l'autre,

celle d'*inquiétant*, de *dangereux*, d'*interdit*, d'*impur*"; e, acrescenta o autor: "c'est ainsi qu'au tabou se rattache la notion d' une sorte de réserve, et le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions. "

O sistema totémico, próprio das tribos australianas, comporta em si constrangimentos relacionais que enraízam na visão anímica da natureza enquanto parte integrante de cada clã. Segundo Freud,

le totem est en premier lieu, l'ancêtre du groupe; en deuxième lieu, son esprit protecteur et son bienfaiteur qui envoie des oracles et, alors même qu'il est dangereux pour d'autres, connaît et épargne ses enfants. [...] Presque partout où ce système est en vigueur, il comporte la loi d'après laquelle *les membres d'un seul et même totem ne doivent pas avoir entre eux de relations sexuelles, par conséquent ne doivent pas se marier entre eux*. C'est la loi de l'*exogamie*, inséparable du système totémique. (p. 12)

Deste estreitamento de laços familiares entre o homem e o mundo físico, nasce, por um lado, um compromisso de não agressão ao totem, mas por outro lado, é colocada a questão da proibição do incesto entre os membros do mesmo grupo.

Acercamo-nos, assim, da temática do conflito edipiano que constitui um dos temas centrais do romance de Ann Radcliffe, fazendo da floresta o palco preferencial para as perseguições movidas a Adeline, Emily, Ellena e Julia pela figura paterna (nos três primeiros casos, na pessoa do tio tirano e ambicioso ou, simplesmente, dissoluto e luxurioso). Paralelamente, desta desordem moral, surge o afastamento inevitável dos apaixonados, fundado na objecção irreductível dos progenitores contrariados nos seus propósitos.

Ainda da nossa incursão nos meandros da floresta medieval, um outro par dicotómico se presta para discussão, sobretudo na literatura ocidental, falamos, pois, da oposição cultura-natureza que distingue tudo aquilo “que é construído, cultivado e habitado (cidade-castelo-vila, em conjunto)” daquilo “que é propriamente selvagem (mar, floresta, os equivalentes ocidentais do deserto oriental)”; o “universo dos homens em grupos” do “universo da solidão” (Le Goff, op. cit.). Com esta temática prende-se inevitavelmente a sacralização da floresta, templo alojado no silêncio, habitáculo de espíritos e divindades, lugar de ascese e adoração.

A concepção do espaço floresta, onde se manifestam sentimentos tão opostos como, o receio e a felicidade, pode implicar um conflito mais lato, compreendendo as forças do Bem e do Mal. De alguma forma, a obra de Ann Radcliffe leva-nos a encará-la como exaltação da Natureza por oposição às grandes cidades; os valores veiculados pelos que habitam o meio rústico encontram-se, desde cedo, expressos nas descrições idílicas dos cenários físicos e sociais onde a acção tem início e posteriormente o seu final, criando uma circularidade regular — que só não se verifica de forma tão evidente em *The Romance of the Forest* — equivalente a um retorno ao Paraíso Perdido. É em *The Mysteries of Udolpho* que mais claramente se equaciona a problemática da perda de identidade motivada pelo desenraizamento forçado da heroína. Curiosa é a certeza que Emily verbaliza sobre a imutabilidade dos cenários primitivos, sem atender à acção desgastadora do tempo:

these are the same high trees, that used to wave over our terrace, and these the same flowery thickets — the liburnum, the wild rose, and the cerinthe — which were wont to grow beneath them! Ah! and there too, on that bank, are the very plants, which Valancourt so carefully reared! (p. 583)

8.2. A Temporalidade da Floresta

Aparentemente, Emily parece ignorar a mudança que se possa ter operado na paisagem que lhe é familiar, entendamos, contudo, nesta atitude uma vontade imensa de regressar ao tempo em que era feliz e uma necessidade muito forte da segurança que reside nos objectos que nos são familiares e constantes. Uma posição semelhante é manifestada pelo Count De Villefort, o qual reconhece a inexorabilidade do tempo face aos humanos, mas não sobre a paisagem:

Many years have intervened since that period,' said he; 'and though the grand features of the scenery admit of no change, they impress me with sensations very different from those I formerly experienced (p. 474).

O conde antecipa, assim o final da sua vida, a qual descreve um percurso diverso do ciclo natural das estações que ajudam a natureza a renovar-se constantemente e o homem a perecer. A imutabilidade que erroneamente associa à natureza contraria profundamente a visão de Heraclito sobre o "incessante devir das coisas" (Abbagnano, 1981) que este autor editou sob forma de *Fragmentos*, onde postulou: "Nós não nos lavamos duas vezes no mesmo rio". Alheio a esta perspectiva, o Count acrescenta:

the landscape is not changed, but time has changed me; from my mind the illusion, which gave spirit to the colouring of nature is fading fast! If you live, my dear Blanche, to re-visit this spot, at the distance of many years, you will, perhaps, remember and understand the feelings of your father. (p. 474)

O conde manifesta claramente a consciência da passagem do tempo que favorece o nascimento, o crescimento e o amadurecimento de todos os seres vivos; contudo, homens e animais encontram a morte no final deste percurso; às plantas, a Primavera reserva-lhes a oportunidade de renascem dando flores e frutos que vivificam a natureza num ciclo equilibrado e ininterrupto. Esta mesma imagem pode ser encontrada sob várias variantes na obra de Ann Radcliffe, como, por exemplo em *Gaston de Blondville*, onde um velho carvalho sobrevivente a muitas gerações dá um exemplo de longevidade e de resistência face aos humanos que o vêm contemplando, desde tempos imemoriais, nomeadamente Shakespeare.

8.3. O Modelo Shakespeareano

Encontramos, precisamente, um modelo precioso que Ann Radcliffe citou nas suas obras quer sob forma de epígrafes antecipadoras de capítulos, quer pela integração de momentos e personagens que contaminam as situações mais dramáticas com laivos de comédia, quer ainda pela apropriação e reutilização dos temas e motivos de peças, como: *Hamlet*, *As you like it* ou *Macbeth*.

Em *Gaston de Blondville*, Ann Radcliffe evoca, precisamente a floresta de Arden, citando, num tom nostálgico, o enredo de *As You Like It* nos seguintes termos:

“Now, albeit the landscape was still wild and woody, he could not any where espy a forest scene of dignity sufficient to call up before his fancy the exiled duke and his court, at their hunter-feast, beneath the twilight of the boughs; nor a single beech, under the grandeur of whose shade the melancholy Jaques, might ‘lose and neglect the creeping hours of time,’ while

he sadly sympathized with the poor stag, that, escaped from the pursuit of man, came to drop his tears into the running brook, and to die in quiet. Not even a grove appeared, through whose deep vista the traveller might fancy that he caught, in the gayer light, a glimpse of the wandering Rosalind and her companions, the wearied princess and the motley fool, or of the figure of Orlando, leaning against an oak, and listening to her song [...].” (pp. 4-5)

Tal como nas obras de Shakespeare, também o desenlace nos romances de Ann Radcliffe conduz ao advento de uma nova sociedade, em que a ordem é reposta e o poder entregue aos justos. Contudo, o seu discurso híbrido compreende características muito precisas que o aproximam do percurso tradicional da comédia shakespeariana e artificios próprios da tragédia. Frye (1965) refere, a propósito das comédias:

The birth of a new society is symbolized by a closing festive scene featuring a wedding, a banquet, or a dance. This conclusion is normally accompanied by some change of heart on the part of those who have been obstructing the comic resolution. (*A Natural Perspective*, p. 73)

A parturição de um novo cenário social na obra de Ann Radcliffe, fica assinalada pela realização de festejos que celebram o casamento da heroína; simultaneamente, aos vilões, a autora reserva um destino punitivo de encarceramento ou morte — a catástrofe da tragédia shakespeariana.

Os ritos festivos radcliffeanos transformam-se de uma lógica de construção de *cor local* para surgir numa lógica de interpretação da sucessão cíclica do tempo. Parece, pois pertinente, adaptar a este contexto de referência a apreciação de Helena Buescu (1995) sobre o *romance rústico francês e português*: “o quotidiano do homem está em articulação com a natureza. [...] Diversos elementos pertencendo ao natural — estações,

trabalhos agrícolas, ritmos, momentos — estabelecem uma relação directa com a forma pela qual o homem organiza a sua vida e o seu quotidiano.” (p. 52)

8.4. A Floresta Labiríntica e a Viagem Interior

O ambiente festivo que encerra o romance radcliffeano marca ainda um regresso à origem; a reposição da identidade do Eu que se perdera num universo de alteridade através de mecanismos enganosos; a chegada ao centro do labirinto (Eliade, op. cit.) que é a essência do próprio Eu; o retorno ao Paraíso Perdido. Ante esta perspectiva, a floresta sinuosa e selvagem pode entender-se como o labirinto que leva o Eu ao encontro de si mesmo e o fortalece no auto-conhecimento.

Também Tolkien e Conrad investem a floresta (a selva, no caso do segundo) de um sentido aproximado, conferindo-lhe poderes sobrenaturais que a tornam num caminho de acesso sinuoso ao interior do sujeito. Quer em *The Lord of the Rings*, como em *The Heart of Darkness*, a floresta constitui ponto obrigatório de passagem ou destino final, surge no centro de uma viagem instrospectiva, onde o horror ombreia com o terror.

Numa análise de *The Heart of Darkness*, Jean-Marc Moura (op. cit.) refere a importância do *récit d'exploration* sobre o qual afirma: “Les récits sont ceux de *voyages intérieurs* parce que l'exploration de la forêt se mue presque forcément en une

exploration de la conscience mobilisant à la fois de grands schèmes imaginaires et un mouvement d'introspection qui ne se conclut pas." (p. 220)

Sobre *The Lord of the Rings*, Monteiro (1996) produz uma afirmação que aproxima a obra de Tolkien a esta mesma concepção de viagem introspectiva:

o significado iniciático do sonho da montanha é reforçado pelo momento em que estes sonhos lhe ocorrem: no Outono. Esta estação do ano marca o período de transição entre o domínio da luz (Verão) e o domínio das trevas (Inverno). Uma viagem pelo inconsciente é uma viagem ao domínio das trevas, do mesmo modo que uma viagem até ao vulcão Orodruin é uma viagem ao coração de Mordor, o domínio do Senhor das Trevas, Sauron. O facto de Frodo sonhar com as montanhas quando a noite começa a impor-se à luz, reforça o significado iniciático do sonho, ao mesmo tempo que indica que a viagem física de Frodo terá como objectivo o centro do mundo das trevas, tal como a viagem psicológica terá por objectivo o inconsciente, o lugar onde não chega a luz da consciência. (p. 172)

Também as viagens que os heróis e as heroínas de Ann Radcliffe empreendem os conduzem, a dada altura do seu processo de desenvolvimento físico e social, à realização de uma passagem pela floresta, de duração maior ou menor, contribuindo, assim, para a sua integração futura numa nova sociedade para a qual transportam os valores do Bem que invariavelmente triunfa sobre o Mal.

Detenhamo-nos, finalmente, na leitura de um excerto de *A Sicilian Romance*, onde esta mesma visão maniqueísta da floresta labiríntica se pode descobrir nas palavras do narrador:

On his left lay a forest, to which the path he was then in led; its appearance was gloomy, but he preferred it to the mountains; and, since he was uncertain of its extent, there was a possibility that he might pass it, and reach a village before the night was set in. At the worst, the forest would afford him a shelter from the winds; and, however he might be bewildered in its labyrinths, he could ascend a tree, and rest in security till the return of light should afford him an opportunity of extricating himself. (p. 158)

8.5. A Floresta Disfórica

Ann Radcliffe ofereceu à floresta, em *The Castles of Athlin and Dunbayne* um papel muito pouco significativo. Este espaço apenas mencionado brevemente como sendo sombrio e passível de ocultar seres malignos, não merece no *corpus* do romance senão referências vagas e de pequeno relevo. Contudo, percebe-se já uma dimensão embrionária da floresta ameaçadora, enquanto lugar escuro, propício à imergência de malféitores ou de qualquer outro tipo de entidades (de natureza não sobrenatural) passíveis de pôr em risco a integridade física e moral dos mais incautos e, sobretudo, das donzelas indefesas, ou ainda *Belles Dames Sans Mercy* que punem os injustos (Keats, 1990).

Gaston Bachelard (1996) introduz um conceito específico que vem de encontro a este tipo de floresta povoada de seres feéricos e maliciosos onde nós nos internamos e perdemos, uma floresta por desbravar à qual ele chama *floresta antiga*.

É, no entanto, nos romances posteriores a *The Castles of Athlin and Dunbayne* que Ann Radcliffe empresta à floresta um estatuto mais evidente de personagem. Para

além da sua dimensão física e de enquadramento das peripécias que se vão relatando, assume progressivamente uma força maior que condiciona os comportamentos daqueles que dela temem aproximar-se; sob um ponto de vista verdadeiramente determinista, ela molda os que nela se internam; a floresta é, pois o lugar proibido, espaço monstruoso, cujo carácter horrífico, em tudo semelhante a um pesadelo, a aproxima de uma vertente onírica, fruto da imaginação dos seres humanos. Senão vejamos o seguinte exemplo colhido em *The Mysteries of Udolpho*:

Towards evening, they wound down precipices, black with forests of cypress, pine and cedar, into a glen so savage and secluded, that, if Solitude ever had local habitation, this might have been 'her place of dearest residence.' To Emily it appeared a spot exactly suited for the retreat of banditti, and in her imagination, she already saw them lurking under the brow of some projecting rock, whence their shadows, lengthened by the setting sun, stretched across the road, and warned the traveller of his danger. (p. 402)

Conforme Punter (1980) afirma, a aspereza de determinadas paisagens transforma os seus recessos em habitat natural e preferencial destes *banditti*, evoluindo para uma relação osmótica em que homem e ambiente se confundem, numa antropomorfose do meio físico:

1) "I would advise you to be more cautious how you penetrate the depths of this forest. I, myself, have not ventured beyond a certain boundary; and am, therefore, uninformed what inhabitants it may harbour. Your account has alarmed me," continued he, "for if banditti are in the neighbourhood, I am not safe from their deprivations: 'tis true, I have but little to lose, except my life." (*The Romance of the Forest*, p. 80)

2) "See, said Vivaldi, 'where Monte-Corno stands like a ruffian, huge, scared, threatening, and horrid! — and in the south, where the sullen mountain of San Nicolo shoots up, barren and rocky!'" (*The Italian*, p. 158)

3) "Sometimes, indeed, a gigantic larch threw its long shade over the precipice, and here and there a cliff reared on its brow a monumental cross, to tell the traveller the fate of him who had ventured thither before. This spot seemed the very haunt of banditti; and Emily, as she looked down upon it, almost expected to see them stealing out from some hollow cave to look for their prey. Soon after an object not less terrific struck her, — a gibbet standing on a point of rock near the entrance of the pass, and immediately over one of the crosses she had before observed. These were hieroglyphics that told a plain and dreadful story." (*The Mysteries of Udolpho*, p. 54)

Notemos, particularmente no terceiro excerto, um crescendo de horror que baseia no aspecto agreste e selvagem, a implementação progressiva de uma atmosfera insuportavelmente ominosa, onde à sua desolação se associam apenas possíveis facinoras que perdem a sua compleição humana para se tornarem em algo de sobrenatural. Com uma nova configuração, a floresta frondosa dos romances de Ann Radcliffe leva-nos a uma outra dimensão onde, a alimentar os receios de Emily surge o larício solitário e de grandes dimensões, espécie próxima do pinheiro, a única das coníferas que perde a folhagem no Inverno para a retomar apenas na Primavera. A acompanhá-la, um lúgubre conjunto de cruces igualmente imensas, entre as quais avulta uma forca, num quadro de signos inquestionáveis de sofrimento e morte,

geradores de um sentimento próximo do paroxismo e da loucura, num processo em que as fronteiras entre realidade e pesadelo se diluem completamente.

A força que a autora confere às suas florestas vem ao encontro de um certo pendor anímico que cria movimento e reconhece à paisagem uma vida própria. Tomemos como ponto de análise o seguinte excerto de *The Italian*: “Dark woods seemed to spread along the banks, and ascend among the cultivated slopes towards the mountains”. O emprego de verbos na activa, que tão claramente revelam capacidade de movimentação por parte do bosque, corrobora a tendência que a autora demonstra ter para a personificação do elenco natural dos seus romances. Também em *Gaston de Blondville* a realização de um importante torneio chama às árvores uma multidão que, misturada com a folhagem cria a ilusão de que: “the very trees, up to top-most bough, sent forth peals of joy and laughter” (p. 358).

O horror — efeito pelo qual a autora não nutre especial interesse, em benefício do terror — pode explicar-se na fraca nitidez com que se distinguem e isolam as espécies arbóreas que constituem este espaço. Exímia paisagista, Ann Radcliffe *pinta* as suas florestas como se de uma mancha enorme se tratasse, imensa, cerrada, obscura; esporadicamente, fala dos pinhais escuros ou abetos que se abeiram dos caminhos e vedam a entrada ou o conhecimento aos seres humanos.

A atenção dispensada aos efeitos tímbricos revela-nos uma autora capaz de recriar emoções a partir das cores que empresta às suas paisagens, escolhendo uma tonalidade dominante que menciona ou apenas sugere. Adoptando a terminologia de Gilo Dorfles (1988), podemos afirmar que Ann Radcliffe emprega um *cromatismo tonal*, ou seja, “aquele em que os diversos componentes cromáticos de uma pintura se fundiram entre si, de forma a obter quase uma harmonia entre as diversas cores. Neste género de

pintura, cada um dos elementos cromáticos perdem as suas características individuais e adquirem uma natureza comum, para criarem, numa pintura, a atmosfera, e portanto, o tom.” (p. 95)

Se nos detivermos na adjectivação aplicada ao elenco florestal, podemos dar-nos conta da frequência com que a melancolia e a escuridão o qualificam de forma ominosa. Vejamos, a título de exemplo, algumas expressões colhidas numa das suas obras:

The Mysteries of Udolpho :

“gay with luxuriant woods” (p. 1); “forests of gloomy pine” (p. 1); “refreshing shade” (p. 2); “shadowy woods” (p.66); “dark foliage” (p. 162); “the waving blackness of the forests” (p. 165); “woods of lively verdure” (p. 167); “romantic landscapes” (p. 168); “pleasant woods” (p. 169); “dark woods” (p. 242); “dark summits of the woods” (p. 245); “woody precipices” (p. 252); “tall heads” (p. 336); “dark verdure” (p. 414); “dusky woods” (p. 441); “gloomy woods”, “solitary wildness” (p. 468); “dark green pines”; (p. 618); “dark groves” (p. 472); “the fresh woods” (p. 475); “the wild scenery of the woods”, “feathery woods” (p. 482); “deep woods” (p. 501); “massy woods” (p. 540); “a solitary forest” (p. 554); “the deep solitudes of the woods” (p. 664).

Da dicotomia LUZ / TREVAS nasce, então, a floresta de ambientes claustrofóbicos adensados pela compressão de vários motivos fitomórficos, mergulhados numa escuridão total ou parcial impeditiva da diagnose precisa dos agentes causadores de ansiedade e angústia, afectando até mesmo o mais céptico:

He continued, however, to pursue the way before him: it conducted him through the most gloomy part of the forest he had yet seen, till at length it terminated in an obscure recess, over-arched with high trees, whose interwoven branches secluded the direct rays of the sun, admitted only a sort of solemn twilight. Louis looked around in search of La Motte, but he was nowhere to be seen. While he stood surveying the place, and considering what farther should be done, he observed, through the gloom, an object at some distance, but the deep shadow that fell around prevented his distinguishing what it was.

In advancing, he perceived the ruins of a small building, which, from the traces that remained, appeared to have been a tomb. [...] He remained with his eyes fixed upon the spot, and presently saw a figure arise under the arch of the sepulchre. It started, as if on perceiving him, and immediately disappeared. Louis, though unused to fear, felt at that moment an uneasy sensation (*The Romance of the Forest*, pp. 72-73).

Resistindo ao profundo receio que a noite lhe inspira, também Adeline, mais tarde, se dirige, a ocultas, a este lugar situado numa parte recôndita da floresta de Fontangville, a fim de aí encontrar o refúgio necessário à sua fuga: "Often did she start as the breeze shook the light leaves of the trees, or as the bat flitted by gamboling in the twilight; and often, as she looked back towards the abbey, thought she distinguished, amid the deepening gloom, the figures of men." (p. 153)

À fraca iluminação, outro elemento vem juntar-se: o ruído próprio de uma natureza desperta, moldando as sombras numa alucinação que as transforma em figuras humanas ameaçadoras. Ilusão idêntica pesara já sobre o amargurado e incrédulo

Macbeth quando vê que a própria floresta de Birnam se ergue para caminhar na sua direcção, a fim de resgatar o bem e o punir a ele pelos seus actos sangrentos.

Perseguida por vozes e luzes que distingue a custo por entre as árvores, Adeline chega ao local onde Peter a deverá resgatar, não sem sentir um misto de terror e angústia que procedem do medo de ser descoberta, mas também da solenidade imposta por essa mesma morada.

All was soon after hushed in silence and darkness, yet she endeavoured to find the way to the cell, She remembered the situation of the outer door and of the passage, and having passed these she unclosed the door of the cell. Within it was utterly dark. She trembled violently, but entered; and, having felt about the walls, at length seated herself on a projection of stone. (p. 154)

Este pequeno episódio convida-nos a reflectir sobre a poesia sepulcral onde Ann Radcliffe poderá ter colhido inspiração para a composição deste cenário nocturno, onde a morte e as ruínas surgem representadas sob forma de um túmulo oculto, sob o qual se encontra uma cela, espaço subterrâneo tão ao gosto das narrativas góticas. A autora oferece, contudo, uma perspectiva diferente, subvertendo a atmosfera macabra inerente a este *locus horrendus*, o qual é encarado por Adeline como o único espaço acolhedor, o último reduto na floresta a ser invadido por outros seres humanos. Paralizante é, pois, a ameaça de morte intensificada pelas sombras, pelo silêncio, pela ausência de vida simbolizada pelas pedras tumulares que compõem exclusivamente este pequeno recanto ao qual a heroína, por instantes, se encontra confinada, debatendo-se entre os seus receios sobrenaturais e os seus receios materiais.

Cúmplice de todos os medos, a obscuridade encontra na floresta o espaço privilegiado para sua permanência quase constante. Lévy (1978) e Sousa (1978) referem,

a este respeito, a predominância de cenas noturnas, mergulhando a acção numa espécie de “univers carceral”, propício não apenas à manifestação do sobrenatural, mas também ao surgimento de *uma angústia quase material* (Lévy, op. cit.). Em *A Sicilian Romance*, é igualmente evidente a persistência desta relação FLORESTA / ESCURIDÃO, pois a luz apenas a custo penetra por entre a folhagem e, a chegada de um novo dia, coincide forçosamente com o abandono da floresta:

the lady Julia was at that time concealed in a cottage of the forest Marentino. [...] The forest lay several leagues distant from the castle of Mazzini, and the day was closing when they entered upon the borders. The thick foliage of the trees spread a deeper shade around, and they were obliged to proceed with caution. Darkness had long fallen upon the earth when they reached the cottage, to which they were directed by a light that glimmered from afar among the trees. [...] The road lay for several leagues through the forest, and the darkness, and the probability of encountering banditti, made the journey dangerous. About the break of day they quitted the forest, and entered upon a wild mountainous country, in which they travelled some miles without perceiving a hut, or a human being. No vestige of cultivation appeared, and no sounds reached them but those of their horses feet, and the roaring of the winds through the deep forests that overhung the mountains.

(pp. 80-82)

Um pouco à margem da dimensão regeneradora e vivificante da paisagem, Ann Radcliffe parece ter recorrido à utilização das suas florestas num sentido oposto e mais profundo, adensando a sua composição como se de uma carga essencialmente ameaçadora se pudessem revestir, como acontece claramente numa passagem de *The Italian* em que a escuridão praticamente transfigura a paisagem num pesadelo: “It was

now so dark that the road, though the soil was a limestone, could scarcely be discerned, the woods on either side forming a 'close dungeon of innumerable boughs' that totally excluded the twilight of the stars." (p. 272)

Esta sobreposição de imagens de luz e de sombra constitui um processo recorrente na composição dos cenários radcliffeanos, passível de acentuar a tensão, mediante a gênese de uma atmosfera semelhante às cenas representadas nas telas de Salvator Rosa. Responsável pela apresentação crítica de *The Mysteries of Udolpho*, Terry Castle (1998) refere a este respeito que: "In his paintings, as in Radcliffe's pages on mountains, outline, mass, and elaborate shadings of chiaroscuro create an atmosphere in which awe serves only to heighten the sense of imminent danger and permanent terror which goes into an experience of the sublime." (p. 679)

A par da luz e da sua ausência, o silêncio contribui fortemente para aumentar o sentimento de fragilidade ante a indefinição dos perigos latentes, conforme pode verificar-se em *The Mysteries of Udolpho*: "the deep gloom of the woods made Blanche lament, that the evening was so far advanced; for the surrounding stillness and obscurity rendered her sensible of fear" (p. 649).

Freud (1994) considera igualmente o poder da obscuridade como fonte de insegurança e de medo que provem de tudo aquilo que se não conhece, que não é familiar, ou seja, *the uncanny*. Partindo da análise semântica deste vocábulo, Freud atribui-lhe um valor polissêmico que implica a coexistência de sentidos opostos, por outras palavras, *uncanny* encerra em si a ideia de algo que provoca o medo com base quer na sua familiaridade com o indivíduo, como na sua não familiaridade.

A repetição de imagens ou de acontecimentos pode favorecer "a gênese do sentimento de algo ameaçadoramente estranho" (perífrase escolhida em língua

portuguesa como equivalente de *uncanny*), o qual parte do interior da personagem, por oposição ao sublime burkeano, gerado com base em estímulos exteriores, de uma natureza manifestamente adversa.

Ann Radcliffe usou um artifício semelhante em *Gaston de Blondeville*, fazendo surgir reiteradamente a figura de um cavaleiro anónimo em diversos momentos da narrativa, provocando uma ansiedade crescente nos poucos que o vêem e adensando o único mistério em que o sobrenatural se manifesta claramente, não propondo, a autora, qualquer explicação natural para semelhantes aparições. O recurso à repetição de situações e imagens serve, assim e, de forma clara e decisiva para confrontar os transgressores com a sua culpa clandestina, produzindo, nos seus espíritos, a incómoda sensação de *déjà vu*.

Igualmente em *The Mysteries of Udolpho* se cria uma situação passível de ser analisada sob o ponto de vista de “*uncanniness*”, radicando num conceito de determinismo. Trata-se da identificação de uma toada angelical que periodicamente se faz ouvir no coração da floresta, quando particularmente iluminada pela Aurora Boreal, e que os locais encaram como um sinal ominoso, anúncio da morte próxima de alguém. Alimentadas pelo factor coincidência, estas superstições são confirmadas quando a vida de St. Aubert conhece o seu termo no meio desse cenário. Contudo, e como a quase totalidade dos mistérios aparentemente sobrenaturais que Ann Radcliffe entretece, também este encontra a sua explicação banal no final da obra, sob forma de devaneio de uma freira enlouquecida pelos excessos da paixão, que encontra na floresta e na música os bálsamos para a sua melancolia e remorso:

During many years, it had been her only amusement to walk in the woods near the monastery, in the solitary hours of night, and to play upon a favourite

instrument, to which she sometimes joined the delightful melody of her voice, in the most solemn and melancholy airs of her native country, modulated by all the energetic feeling, that dwelt in her heart [...] and thus the mysterious music of Laurentini had combined with other circumstances, to produce a report, that not only the chateau, but its neighbourhood, was haunted. p. 661

Sendo, deste modo, transgredida a regra de clausura, impôs-se o sigilo necessário que, não só fomentou a circulação de suspeições infundadas relativamente à proveniência de tão admirável música, como também alargou o âmbito de acção de entidades sobrenaturais, ao castelo próximo.

Conforme Jean Verdon (1994) afirma, relativamente à noite na Idade Média, nos cenários nocturnos “les arbres et la nuit se conjuguent ainsi pour occulter la lumière, multiplier les périls et augmenter l’angoisse.” (p. 15); no entanto, a obscuridade torna-se, ainda, propícia à eclosão de manifestações de espiritualidade, devido ao recolhimento que proporciona, facilitador do encontro místico com Deus, sobretudo através da oração, que encerra em si “a mística das trevas”.

Ann Radcliffe adopta, precisamente, esta mesma concepção da noite contemplativa, associada a rituais nocturnos que decorrem nos conventos ou mosteiros rodeados pela floresta, conforme podemos verificar, no exemplo abaixo, colhido em *The Italian*:

Vivaldi, unable to endure long the excess of feeling, which this harmony awakened, was leaving the church, when suddenly it ceased, and the tolling of a bell sounded in its stead. This seemed to be the knell of death, and it occurred to him, that a dying person was approaching to receive the last sacrament; when he heard remotely a warbling of female voices, mingling

with the deeper tones of the monks, and with the hollow note of the bell, as it struck at intervals. So sweetly, so plaintively, did the strain grow on the air, that those, who listened, as well as those, who sung, were touched with sorrow, and seemed equally to mourn for a departing friend. (p. 117)

A autora integra, na atmosfera sombria, um novo elemento de “uncanniness” adensado pela música lúgubre e ominosa dos sinos que anunciam ou a morte de alguém ou a hora da oração das vésperas, partindo de um convento ou mosteiro sediado nas cercanias da floresta, acompanhado pelos cortejos de peregrinos ou religiosos. No excerto seguinte, retirado de *The Mysteries of Udolpho*, as entidades religiosas que dão voz a hinos impressionantes irrompem na paisagem, proporcionando, aos observadores enlevados, a sua visão parcialmente encoberta pelas sombras da floresta, adornada por um crescendo melodioso que, após atingir maior elevação se esbate, de novo, num movimento semelhante ao das ondas do mar, para depois voltar a mergulhar no silêncio inicial.

All without was silent and forsaken; but, while Blanche gazed with admiration on this venerable pile, whose effect was heightened by the strong lights and shadows thrown athwart it by a cloudy sunset, a sound of many voices, slowly chanting, arose from within. The Count bade his men rest on their oars. The monks were singing the hymn of vespers, and some female voices mingled with the strain, which rose by soft degrees, till the high organ and the choral sounds swelled into full and solemn harmony. The strain, soon after, dropped into sudden silence, and was renewed in a low and still more solemn key, till, at length, the holy chorus died away, and was heard no more.

— Blanche sighed, tears trembled in her eyes, and her thoughts seemed

wafted with the sounds to heaven. While a rapt stillness prevailed in the boat, a train of friars, and then of nuns, veiled in white, issued from the cloisters, and passed, under the shade of the woods, to the main body of the edifice. (p. 483)

Desta concepção da floresta conventual e nocturna resulta um cenário próprio da Idade Média, no dizer de Verdon, capaz de produzir sentimentos de um terror supersticioso nas personagens. Todavia, é precisamente esta forte comoção que torna possível o encontro espiritual entre o indivíduo e a divindade.

8.6. A Floresta Regeneradora

No seu *Romance of the Forest*, Ann Radcliffe confere à floresta uma função complexa e ambivalente, contrapondo a um sentido imediato de terror o motivo do *locus* regenerador e protector daqueles que nele se abrigam. Enquanto, por um lado, constitui o refúgio (“a forest with liberty”, p.23) de um fora-da-lei, M. de La Motte, que, ao contrário de outros heróis, como Robin Hood e o seu bando, não procura no exercício das infracções o proveito de outrém, mas o seu próprio benefício, que constitui o jogo ilícito que o conduz à sua ruína pessoal e daqueles que o acompanham. A família de La Motte inicia o processo da sua regeneração ao entrar na floresta, sediando a sua residência num local abandonado e em ruínas, já no meio das árvores, noutros romances cenário a evitar por comportar em si demasiados riscos e ameaças quase irracionais. Adeline, a heroína deste romance sintetiza assim os seus sentimentos face ao cenário em que se enquadra o seu destino inicialmente:

The forest, which at first seemed to her a frightful solitude, had lost its terrific aspect; and that edifice, whose half demolished walls and gloomy desolation had struck her mind with the force of melancholy and dismay, was now beheld as a domestic asylum, and a safe refuge from the storms of power. (p. 34)

Noutro momento, já sem impressões reveladoras de qualquer receio: "As she inhaled the breeze, her strength seemed to return, and, as her eyes wandered through the romantic glades that opened into the forest, her heart was gladdened with complacent delight." (p. 13)

Volta-se, assim a uma espécie de lugar arcádico, em que a Natureza *amena* se harmoniza com todos os seres e lhes oferece paz e felicidade, na forma de animais mansos e dóceis que não temem os seres humanos, de música, de poesia e do suspiro que ao evoluar-se, proporciona à heroína a descoberta do amor na pessoa do seu Chevalier, num pequeno recanto "formed by high trees; [where] the wind sighed mournfully among the branches, and as it waved their lofty heads scattered their leaves to the ground." (p. 100).

A luz do sol devolve à natureza adormecida a nitidez e a agitação próprias de um *locus amoenus* onde:

Every feature of the landscape was slowly unveiled, moist with the dews of night, and brightening with the dawn, till at length the sun appeared and shed the full flood of day. The beauty of the hour invited her to walk, and she went forth into the forest to taste the sweets of morning. The carols of new-waked birds saluted her as she passed, and the fresh gale came scented with

the breath of flowers, whose tints glowed more vivid through the dew drops that hung on their leaves.

She wandered on without noticing the distance, and, following the windings of the river, came to a dewy glade, whose woods, sweeping down to the very edge of the water, formed a scene so sweetly romantic, that she seated herself at the foot of a tree, to contemplate its beauty. These images insensibly soothed her sorrow, and inspired her with that soft and pleasing melancholy, so dear to the feeling mind. For some time she sat lost in a reverie, while the flowers that grew on the banks beside her seemed to smile in new life, and drew from her a comparison with her own condition. She mused and sighed, and then, in a voice, whose charming melody was modulated by the tenderness of her heart, she sung (p. 75)

Neste excerto de *The Romance of the Forest* predomina o tema da vida, ou, mais precisamente, da regeneração natural, em consonância com o ideal clássico da *áurea mediocritas*, onde uma natureza harmónica e tranquila suaviza os corações dos que a contemplam. Sucedem-se, assim, imagens que evocam o renascer do dia, bem como, o acordar das aves e das flores, acompanhados pela utilização de vocábulos que favorecem a expressão de sensações visuais, auditivas e olfactivas. Cobrindo toda esta natureza, o orvalho que reitera o significado profundo desta passagem do romance, encerrando em si e, segundo Chevalier & Gheerbrant (op. cit.), o sentido de *graça vivificante*, constitui a imagem-chave que nos leva a crer que se trata de uma manhã primaveril.

É, contudo, no seio deste cenário que continuam a esconder-se segredos terríveis e de onde surgem os inimigos da virtude que acabam por raptar a ingénua heroína, a qual

ao libertar-se mais tarde procura na floresta, sua aliada, a ocultação necessária à sua fuga.

Acedemos, de novo, a uma dimensão de ambivalência que caracteriza este espaço povoado de árvores, passível de uma interpretação simbólico-moral com base num conceito de complementaridade, assim enunciado por Chevalier & Gheerbrant (op. cit.):

au plan du monde phénoménal, le tronc dressé vers le ciel, symbole de force et de puissance éminemment *solaire*, est bien le *Phallus*, image archétypale du *père*. Tandis que l'arbre creux de même que l'arbre au feuillage dens et enveloppant, où nichent les oiseaux, et qui se couvre périodiquement de fruits évoque, lui, l'image archétypale lunaire de la *mère fertile*. (p. 66)

Em *The Castles of Athlin and Dunbayne* bem como em *Gaston de Blondeville*, encontramos traços comuns que conduzem a uma concepção de floresta primitiva eminentemente geradora de terrores, conforme pode constatar-se nas seguintes passagens:

1) “[Mary] was tempted by the fineness of the evening to prolong her ride beyond its usual limits: the sun was declining when she entered a wood, whose awful glooms so well accorded with the persive tone of her mind. The soft serenity of evening, and the still solemnity of the scene, conspired to lull her mind into a pleasing forgetfulness of its troubles; from which she was, ere long, awakened by the approaching sound of horses’ feet. The thickness of the foliage limited her view; but looking onward, she thought she perceived through the trees, a glittering of arms [...]. Mary, who had fainted in the arms

of the villain who seized her, was borne away through the intricate mazes of the woods” (*The Castles of Athlin and Dunbayne*, pp. 19-20).

2) “three years before, travelling with a very large sum of money in his possession, and, being in company with three other travellers, two of them merchants of good repute, and the other a kinsman of his own, they were attacked in the forest of Ardenn, when about two miles from Kenilworth, and robbed of nearly all they carried.” (*Gaston de Blondville*, p.109)

Com algumas afinidades temáticas, estes dois excertos revelam aspectos dos habitantes de má natureza que podemos entender como materialização dos medos que as personagens nutrem em relação à floresta. No entanto, o segundo excerto encerra uma dimensão mais próxima dos mitos populares, constituindo uma variação da história de *Robin Hood*, herói das antigas baladas, fundador de uma sociedade *verde*, oculta na floresta de Nottingham, onde saqueava os ricos para ajudar os pobres. O Barão de Blondville e o seu bando constituem a antítese deste grupo, agindo por detrás de máscaras — um *leitmotive* poderoso neste romance — e atacando os viajantes para proveito próprio. A imagem da máscara é tão forte que se encontra presente desde as primeiras páginas, em que Willoughton chega aos arredores de Kenilworth e se confessa decepcionado por não encontrar a paisagem que esperava; mais tarde, é a hera que cobre as paredes em ruína ao invés de sumptuosas tapeçarias e oculta as paredes a que se agarra; tendo início a acção principal, narrada num *velho manuscrito encontrado* (artifício usado regularmente no romance gótico), a dualidade de carácter do Barão, sugere a ostentação de uma máscara moralizante, própria de um bravo imaculado vítima da inveja alheia; um dos seus cúmplices, o Pryor of Saint Mary’s acaba por ser desmascarado, depois de ter assumido uma identidade religiosa falsa e de veicular

princípios pouco condizentes com a sua suposta posição clerical. Sucedem-se as representações de enredos que reflectem, como se de um espelho moral se tratassem, os actos pecaminosos. Encontramos neste ponto um artifício de denúncia utilizado por Shakespeare em *Hamlet*, em que se encena um crime passado, confrontando-se o culpado com a sua culpa oculta, funcionando, a dramatização levada a cabo, como uma *mise en abîme* da acção principal — ainda que já passada — que desencadeia todos os acontecimentos que levam ao *dénouement* de condenação para os pecaminosos.

Para desmistificação da floresta junto à qual se encontra edificado o castelo de Kenilworth, celebra-se com grande pompa um banquete por entre as árvores, seguido de folguedos e demonstrações de perícia na arte do arco. A pedido do rei, encena-se, assim, a vida tranquila na sociedade vegetal:

- 1) “On the hills, opposite to the demi-circle of these tents, were drawn out the three hundred foresters, who feigned to be out-laws of the forest, presenting Robin Hood and his company.” (p. 131)
- 2) “After these feats, the archers of Robin Hood practised with their bows, the hazel-wands having been removed to more than treble the distance; and they played off such cunning skill, as made marvel all those, who had before prided themselves in their performances.” (pp. 133-134).

Podemos entender, por meio desta ilusão *encomendada* pelo próprio rei, o esforço de reabilitação do cenário, recentemente apontado como lugar de crimes horrendos; a absolvição dos habitantes da floresta, incapazes de infligir sofrimento quer aos homens, quer aos animais; a reconstituição da beleza original deste arvoredo, que tão despojado e insignificante parece, inicialmente a Willoughton — responsável pela transcrição e actualização linguística deste manuscrito.

9. A Paisagem e o Sublime

Por oposição ao jardim e ao bosque, a floresta pode estender-se até perder de vista, o que impede o seu conhecimento total e imediato e a torna, portanto, passível de ser analisada sob o ponto de vista do *sublime* tal como este viria a ser exposto por Burke (1998) — citado em notas explicativas de *The Mysteries of Udolpho*. Este autor entendia que as dimensões incomensuráveis de determinados elementos da paisagem, a sua grandiosidade, quer no plano vertical quer no plano horizontal contribuíam para a criação, nos sujeitos, de sentimentos muito fortes de admiração e fascínio ante a magnificência da Natureza, mas também e, conseqüentemente, do medo decorrente da consciencialização da pequenez do homem face à imponência dessa mesma Natureza:

Greatness of dimension, is a powerful cause of the sublime. This is too evident, and the observation too common, to consider in what ways greatness of dimension, vastness of extent, or quantity, has the most striking effect. [...] Extension is either in length, height, or depth. Of these the length strikes least; an hundred yards of even ground will never work such an effect as tower an hundred yards high, or a rock or mountain of that altitude. I am apt to imagine likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down from a precipice, than at looking up at an object [...] (Part 2, section 7)

A construção do sublime radcliffeano alimenta-se da criação de ambientes que apresentam configurações completamente distintas. Falamos, assim de espaços:

- a) nocturnos patenteados por um encadeamento alternado de silêncios profundos ou ruídos ensurdecedores, acompanhados por uma quase constante e esmagadora escuridão geradora de incertezas que conduzem ao terror pelo qual as personagens se vêem invadidas;
- b) diurnos, enquadrando profundos vales com montanhas imponentes, cobertas por florestas enegrecidas, de onde irrompem violentas quedas de água, que correm em direcção a um mar tempestuoso, sob cujas vagas, embarcações fragilizadas se deixam sucumbir.

Por oposição ao horror, a sensação de terror que advém da contemplação de cenários físicos *sublimes*, encerra, em si, uma dimensão ambígua, podendo proporcionar, aos sujeitos um prazer que se sobrepõe ao receio instintivo, segundo palavras do narrador de *The Mysteries Of Udolpho*: “To a warm imagination, the dubious forms, that float, half veiled in darkness, afford a higher delight, than the most distinct scenery, that the sun can shew.” (pp. 597-598)

A luz denuncia, tal como Burke sugere, a natureza e define os contornos dos agentes terrificantes, ao invés do escurecimento dominante, o qual propicia a eclosão de manifestações oníricas intensificadas pelo seu carácter velado e impreciso.

Em *The Romance of the Forest*, o castelo de La Luc enquadra-se perfeitamente num cenário grandioso, onde as características naturais de uma paisagem hiperbolizada,

ganham relevo pela adjetivação eleita por Ann Radcliffe, que, recorrendo ao motivo do lago-espelho amplia e prolonga a natureza observável:

His chateau stood on the borders of a small lake that was almost environed by mountains of stupendous height, which, shooting into a variety of grotesque forms, composed a scenery singularly solemn and sublime. Dark woods, intermingled with bold projections of rock, sometimes barren, and sometimes covered with the purple bloom of wild flowers, impended over the lake, and were seen in the clear mirror of its waters. The wild and alpine heights which rose above were either crowned with perpetual snows, or exhibited tremendous crags and masses of solid rock, whose appearance was continually changing as the rays of light were variously reflected on their surface, and whose summits were often wrapt in impenetrable mists. (p. 247)

Para além do próprio castelo de La Luc, algumas povoações de pequena densidade populacional parecem descontinar esta profusão de motivos colhidos numa natureza simultaneamente indomada e aprazível: "Some cottages and hamlets, scattered in the margin of the lake, or seated in picturesque points of view on the rocks above, were the only objects that reminded the beholder of humanity." (p. 247)

Do primeiro romance de Ann Radcliffe, atentemos num excerto em que a floresta se torna palco preferencial para a conjugação de forças malignas, apenas passíveis de observação numa experiência nocturna e ameaçadora:

On recovering, she found herself travelling through a forest, whose glooms were deepened by the shades of night. The moon, which was now up, glancing through the trees, served to shew the dreary aspect of the place, and

the number of men who surrounded her; and she was seized with a terror that almost deprived her of reason. They travelled all night, during which a profound silence was observed. At the dawn of day she found herself on the skirts of a heath, to whose wide desolation her eye could discover no limits.

(*The Castles of Athlin and Dunbayne*, p. 102)

À visão de cenários naturais banhados por uma luminosidade diurna pode sobrevir, mecanicamente, uma resposta negativa de recusa e receio por parte do sujeito observador, contudo, a sua natureza ameaçadora prende-se, essencialmente, com a rara grandiosidade dos objectos circundantes, cuja profundidade ou elevação surge ampliada aos olhos humanos:

1) The solitary grandeur of the objects that immediately surrounded her, the mountain-region towering above, the deep precipices that fell beneath, the waving blackness of the forests of pine and oak, which skirted their feet, or hung within their recesses, the headlong torrents that, dashing among their cliffs, sometimes appeared like a cloud of mist, at others like a sheet of ice — these were features which received a higher character of sublimity from the reposing beauty of the Italian landscape below, stretching to the wide horizon, where the same melting blue tint seemed to unite earth and sky. (*The Mysteries of Udolpho*, pp. 165-166)

2) At a little distance, was discovered a rude and dangerous passage, formed by an enormous pine, which, thrown across the chasm, united the opposite precipices, and which had been felled, probably by the hunter, to facilitate his chase of the izard, or the wolf. The whole party, the guides excepted, shuddered at the prospect of crossing this alpine bridge, whose sides

afforded no kind of defence, and from which to fall was to die. The guides, however, prepared to lead over the mules, while Blanche stood trembling on the brink, and listening to the roar of the waters, which were seen descending from rocks above, overhung with lofty pines, and thence precipitating themselves into the deep abyss, where their white surges gleamed faintly in the moon-light. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 603)

3) It was a valley almost surrounded by a barrier of wild rocks, whose base was shaded with thick woods of pine and fir. A torrent, which tumbled from the heights, and was seen between the woods, rushed with amazing impetuosity into a fine lake which flowed through the vale, and was lost in the deep recesses of the mountains. (*The Castles of Athlin and Dunbayne*, p. 6)

4) Wild shrubs grew from crevices of the rocks beneath, and the high trees of pine and cedar that waved above, afforded a melancholy and romantic shade. The silence of the scene was interrupted only by the breeze as it rolled over the woods, and by the solitary notes of the birds that inhabited the cliffs.

From this point the eye commanded an entire view of those majestic and sublime alps whose aspect fills the soul with emotions of indescribable awe, and seems to lift it to a nobler nature. (*The Romance of the Forest*, p. 273)

5) Having reached an eminence, where the trees were more thinly scattered, Ellena perceived the forests spreading on all sides among hills and vallies, and descending towards the Adriatic, which bounded the distance in front.

The coast, bending into a bay, was rocky and bold. Lofty pinnacles, wooded to their summits, rose over the shores, and cliffs of naked marble of such gigantic proportions, that they were awful even at a distance, obtruded themselves far into the waves, breasting their eternal fury. Beyond the margin of the coast, as far as the eye could reach, appeared pointed mountains, darkened with forests, rising ridge over ridge in many successions. Ellena, as she surveyed this wild scenery, felt as if she was going into eternal banishment from society. (*The Italian*, p. 209)

Não apenas a literatura concorre para a ilustração deste princípio, se se tiver em conta que muitas das descrições presentes nos romances radcliffianos tiveram como fonte de inspiração os quadros de pintores da época e outros que os antecederam (como por exemplo, Salvator Rosa, cujas obras recriam a natureza selvagem em toda a sua rudeza e força).

A esta perspectiva, acresce a divinização que se faz da Natureza, constante revelação da presença de Deus criador dessa obra de infinita beleza para fruição e deleite dos seres humanos, cenário natural muito próximo do ascetismo que eleva os espíritos até à divindade, conforme podemos observar nos seguintes excertos de *The Romance of the Forest*:

- 1) ““The stillness and total seclusion of this scene,” said Adeline, “those stupendous mountains, the gloomy grandeur of these woods, together with that monument of faded glory on which the hand of time is so emphatically impressed, diffuse a sacred enthusiasm over the mind, and awaken sensations truly sublime.”” (p. 264)

2) ““The view of these objects,” said La Luc, ‘lift the soul to their Great Author, and we contemplate with a feeling almost too vast for humanity — the sublimity of his nature in the grandeur of his works. — La Luc raised his eyes, filled with tears, to heaven, and was for some moments lost in silent adoration.” (p. 265)

Numa postura em que nos conduz por um itinerário panteísta, Blanche exalta, precisamente o convívio directo com a natureza, que lhe permite mais facilmente adorar a Deus, face à sua obra, por oposição à vida de recolhimento, em ambiente de reclusão no seio de cada convento:

God is best pleased with the homage of a grateful heart, and, when we view his glories, we feel most grateful. I never felt so much devotion, during the many dull years I was in the convent, as I have done in the few hours, that I have been here, where I need only look on all around me — to adore God in my inmost heart! (*The Mysteries of Udolpho*, pp. 475-476)

Em profunda articulação com esta temática detenhamo-nos nas palavras de Ellena, a heroína de *The Italian*, que num discurso anagógico enaltece a paisagem montanhosa e agreste, de onde emana a força retemperadora necessária, projectada pela *própria Divindade* no seio da sua obra:

If I am condemned to misery, surely I could endure it with more fortitude in scenes like these, than amidst the tamer landscapes of nature! Here, the objects seem to impart somewhat of their own force, their own sublimity, to the soul. It is scarcely possible to yield to the pressure of misfortune while we walk, as with the Deity, amidst his most stupendous works! (pp. 62-63)

Na escrita de Ann Radcliffe descobrem-se vestígios fortes de outras artes, nomeadamente, a pintura e a arquitectura, a qual transforma os ramos das árvores em abóbadas e arcos vegetais de edificios perdidos nos bosques:

- 1) "They entered by a track, a road it could not be called, which led among oaks and gigantic chestnuts, apparently the growth of centuries, and so thickly interwoven, that their branches formed a canopy which seldom admitted the sky." (*The Italian*, p. 209)
- 2) "[...] they entered between rows of antient oak and chestnut, whose intermingled branches formed a lofty arch above." (*The Mysteries of Udolpho*, p. 63)
- 3) "They entered upon a land confined by high banks and overarched by high trees, on whose branches appeared the first green buds of spring glittering with dews." (*The Romance of the Forest*, p. 9)

O emprego da metáfora arquitectónica nestes três excertos salienta o pendor sagrado da floresta, enquanto santuário natural. A presença da anáfora que resulta da repetição de "they entered" reforça a ideia de um espaço circunscrito praticamente fechado ao exterior. Curiosa é ainda a repetição do padrão castanheiro/carvalho que une duas árvores lenhosas de grande porte, caracterizadas, sobretudo, pela sua longevidade.

O convívio com a arte que procura em museus ou em livros, permite a Ann Radcliffe o conhecimento da obra dos paisagistas da escola italiana, sobretudo Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Piranesi e Claude Lorrain. Esta relação criativa suscita o seguinte comentário de Paul Van Tieghem (1969):

[Mrs. Radcliffe] fait preuve d'une imagination visuelle remarquable et d'un don exceptionnel pour décrire ces montagnes escarpées, recouvertes d'un manteau uniforme de forêts, ces gorges profondes, ces cascades impétueuses, ces châteaux perchés en nids d'aigle, que les tableaux de Claude Lorrain et surtout de Salvator Rosa lui avaient déjà révélés comme à tant d'Anglais du siècle. (p. 62)

Tompkins (1969) reconhece ainda na descrição radcliffeana uma filiação mais clara relativamente aos quadros de Claude, definindo essa proximidade estética como "a close discipleship".

Contudo, poderemos encontrar paisagens igualmente *sublimes* na obra de Turner, Koch, Friedrich ou até de Delacroix, onde quedas de água, tempestades no mar e florestas parecem conferir uma força quase animalesca, selvagem e indomável aos elementos naturais.

É possível descobrir no romance gótico de Ann Radcliffe, um *cromatismo literário* e uma composição que a aproximam, realmente, dos pintores mencionados, sobretudo se atentarmos ainda na força expressiva dos seus "tableaux animés" (Lévy, 1995), onde a própria natureza secundariza as personagens humanas, tornando-se estas, por vezes, o elemento decorativo na paisagem ou o observador que a contempla de uma posição tão exterior quanto a do leitor. Evocando o papel da autora, Lévy (op. cit) confere-lhe uma posição semelhante ao afirmar: "Écrire un roman comme un peintre fait une toile, c'est rester en dehors du tableau".

O protagonismo esmagador que Ann Radcliffe confere à paisagem merece por parte de Walter Allen (1991) o seguinte comentário:

The *Alpes maritimes* and castles in the Apennines, then, are just as important, as much essential to the novel as a novel, as the characters who haunt them. It is this that is new — new because it is successful for the first time — in the fiction of Mrs Radcliffe. In her work the characters are wholly subordinate to environment; it plays upon them, invades them, almost takes them over altogether. (p. 98)

A descoberta da paisagem sublime das grandes cadeias montanhosas da Europa, vide os Pirinéus, os Apeninos e os Alpes, inspira a criação artística nos seus diversos meios de expressão, permitindo-lhe a inclusão de uma nota de exotismo nas suas diversas nuances.

Também Ann Radcliffe concede a estes *topos* um lugar estratégico nas suas descrições, não se limitando ao discurso apreciativo das paisagens, preferindo criar efeitos que acentuam o terror provocado pela visão de tão sublimes abismos:

1) Vivaldi looked forward, and Ellena perceived the Alpine bridge, she had formerly crossed with so much alarm, in the moonlight perspective, airily suspended between tremendous cliffs, with the river far below, tumbling down the rocky chasm. One of the supporting cliffs, with part of the bridge, was in deep shade, but the other, feathered with foliage, and the rising surges at its foot, were strongly illumined; and many a thicket wet with the spray, sparkled in contrast to the dark rock it overhung. Beyond the arch, the long-drawn prospect faded into misty light. (*The Italian*, p. 146)

2) “La Luc and his party arose at an early hour, and having taken a slight breakfast, they set out towards the Glacier of Montanvert, which lay at a

few leagues distance. [...] It is unnecessary to describe the high enthusiasm of Adeline, the more complacent pleasure of La Luc, and the transports of Clara, as the scenes of this romantic country shifted to their eyes. Now frowning in dark and gloomy grandeur, it exhibited only tremendous rocks, and cataracts rolling from the heights into some deep and narrow valley, along which their united waters roared and foamed, and burst away to regions inaccessible to mortal foot: and now the scene arose less fiercely wild; 'The pomp of groves and garniture of fields' were intermingled with the ruder features of nature, and while the snow froze on the summit of the mountain, the vine blushed at its foot." (*The Romance of the Forest* pp. 263-264)

3) Blanche viewed the scene in silence, and listened with enthusiasm to the murmur of the pines, that extended in dark lines along the mountains, and to the faint voice of the izard, among the rocks, that came at intervals on the air. But her enthusiasm sunk into apprehension, when, as the shadows deepened, she looked upon the doubtful precipice, that bordered the road, as well as on the various fantastic forms of danger, that glimmered through the obscurity beyond it [...]. (*The Mysteries of Udolpho* pp. 597-598).

Estes três excertos comungam entre si de um mesmo amor pela natureza *sublime* e selvagem (ou *romantic*, neste contexto), geradora de um misto de medo e de fascínio, de atracção e de repulsa, onde a proliferação de imagens sensoriais nos permite uma percepção mais real dos sons, das cores, das variações de temperatura, — efeito este, só possível quando em presença do cenário. Também à génese dos ambientes que são

descritos presidiu o encaixar de contrastes básicos entre luz e obscuridade; frio e calor; terra selvagem e cultivada.

O primado da visão sobre os outros sentidos não impede a sensação de uma maior aproximação física motivada pela presença de dados sensoriais ligados ao olfacto: “As they approached the low grounds, the scent of orange blossoms breathed upon the morning air, and the spicy myrtle sent forth all its fragrance from among the cliffs, which it thickly tufted. [...] the scent of the orange was exchanged for the aromatic perfume of the pasturage.” (*The Italian*, p. 149)

Helena Buescu (1990) refere a este respeito:

Esta abertura à sensação [...] permite um contacto com o natural não necessariamente subordinado a um processo de cognição intelectualizado, uma apreensão através da qual se privilegia, por um lado, a manifestação *corporal* do sujeito do texto *no* texto (pelo seu confronto com a natureza) e, por outro lado, a emergência de uma natureza que, por este processo, se incorpora ao sujeito ao mesmo tempo que afirma, perante ele, o seu alheamento e, até, a sua estranheza. (p. 106)

10. A Literatura de Viagens

Thompkins (op. cit), por sua vez, refere a complementaridade da literatura de viagens que, conjuntamente com a pintura tão em voga na época de Ann Radcliffe viriam a inspirar de forma decisiva a produção literária que então florescia, quer em prosa quer em verso:

Mrs Radcliffe was an enthusiast for natural beauty. Travelling was the romance of her life, and where she could not go herself she sent her heroines, taking the works of landscape-painters and the accounts of picturesque tours and vivifying them with her glowing imagination. [...] Descriptions, infected with picturesque terminology, but beautiful in their mannered way, flood the romances with colour. More than that, they reflect and enhance the emotions of the principal characters. (pp. 262-263)

Numa análise dos *récits de voyages*, Moura (1998) cita o contributo de Thibaudet, segundo o qual, três tipos de viagens se podem realizar na obra literária a partir do século XIX:

- a) “voyage pittoresque, où les voyageurs transposent leurs impressions de scène exotiques en des tableaux bigarrés”;
- b) “voyage de l’esthète aux lieux marqués par la mémoire religieuse, historique, culturelle”;
- c) “voyage moderne, où s’exprime une identification de la personne et du lieu”.

Detenhamo-nos, pois, sobre este último tipo, acerca do qual o autor acrescenta ainda: “le voyageur se découvre lui-même en trouvant un espace nouveau, approprié à sa sensibilité ou bien dont la nouveauté éveille en lui des résonances inédites et profondes. Le périple et son aboutissement deviennent ainsi les corrélatifs objectifs d’un tempérament.”

Com efeito, as viagens que então passam a conferir uma maior mobilidade ao indivíduo com algum poder económico levam-no a empreender o *Grand Tour* que

permite, não apenas uma maior abertura à toponímia exterior, mas também a novas tendências culturais e ideológicas, nomeadamente aquelas que a França revolucionária pretende veicular. A passagem de importantes barreiras naturais, como os Alpes, constitui um marco fundamental para a génese literária da época, que Ann Radcliffe emprega no seu romance, como motivo de construção da atmosfera sublime que envolve os seus espaços exteriores.

Em referência aos cenários físicos e sociais do romance radcliffiano, Virginia Woolf (1962) menciona o *dom descritivo* que preside à sua criação, nos seguintes termos:

Quelques dames et messieurs purement XVIII^e siècle par l'esprit, les manières et le langage errent dans de vastes campagnes, écoutent les rossignols chanter amoureuxment dans les bois de minuit, voient le soleil se coucher sur la lagune à Venise et les Alpes lointaines virer au rose et au bleu du haut des tours d'un château italien. Ces gens, quand ils sont nés, sont du même sang que les aristocrates de Scott, silhouettes amincies et formelles qui ont le même curieux pouvoir d'être par eux-mêmes négligeables et insipides mais de se fondre harmonieusement dans le tableau d'ensemble. [...] [Mrs Radcliffe] a le don de nous rendre le paysage présent et fait naître ainsi une sorte d'humeur vacante propice aux sentiments romantiques. (pp. 107-108)

A possibilidade de ultrapassar a insularidade não permite, contudo, a Ann Radcliffe, o conhecimento *in loco* das paragens de França, da Suíça, da Itália ou da Sicília, que descreve. No entanto, tal dificuldade não chegaria para cercear a liberdade criativa da autora.

Com efeito, Ann Radcliffe apenas viria a deixar o solo inglês no verão de 1794 (Talfourd, 1976), portanto, posteriormente à publicação da maior parte das suas obras. Como consequência dessa viagem publicou, então, *A Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany, With a Return Down the Rhine: To Which Are Added Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire and Westmoreland, and Cumberland*, onde podemos encontrar numa nota de humor acompanhando as observações e reflexões produzidas: “English landscape may be compared to cabinet pictures, delicately beautiful and highly finished; German scenery to paintings for a vestibule, of bold outline and often sublime, but coarse and to be viewed with advantage only from a distance” (pp. 370-371).

Sem demonstrar grande entusiasmo pelos cenários físicos do continente, Ann rende-se aos encantos da sua pátria que recorda constantemente e sobrepõe a quaisquer outros:

Gentle hills, swelling all round from the water, green with woods, or cultivation, and speckled with towns and villages, with now and then the towers of an old fortress, offered a landscape particularly cheering to eyes accustomed to the monotonous flatness of Dutch views. And we landed in England under impressions of delight more varied and strong than can be conceived, without referring to the joy of an escape from districts where there was scarcely an home for the natives, and to the love of our own country, greatly enhanced by all that had been seen of others. (p. 370)

Nesta distinção que reconhece ao seu país, podemos aperceber-nos da afirmação da sua própria identidade reforçada pela depreciação dos outros, o que se aproxima muito das observações de Twigger-Ross & Uzzell (1996): “The first principle of

identity is the desire to maintain personal distinctiveness or uniqueness. [...] This research suggests that distinctiveness summarizes a lifestyle and establishes that person as having a specific type of relationship with his/her home environment, which is clearly distinct from any other type of relationship.” (p. 207)

Inserindo-se numa tipologia diferente, *A Journey* confere, obviamente um espaço privilegiado à descrição, no entanto, as divagações e digressões tomam agora um destaque fundamental já que a autora não se coíbe de tecer os comentários que as realidades geográfico-sociais dos outros países lhe inspiram. Acresce a este facto, uma tendência de crítica constante que faz com que esta obra seja, ainda por muitos, considerada como veiculadora de posturas políticas e de crítica social (Miles 1995, Norton 1999).

Sobre o valor pictórico de *A Journey*, Miles (op. cit., p. 54) apresenta um excerto de *Critical Review* (1795b) onde, não apenas se tecem elogios à obra, mas também se afirma o seguinte:

Her scenery is a grand combination of moving and fixed objects: — the effect of the rising or setting sun — the remote and indefinite wood — the obscure summit — the rocky promontory — the varied hues — the towering stem — the feathery branch — the heavy foliage — the spreading lawn — the abrupt break — the mouldering tower — the rushing torrent — and the many objects that are lost to a common eye, or neglected by an impatient one, are here brought together, enriched with successive images and nervous expression, and contribute to raise in the mind the highest emotion of perfect grandeur or sublimity.

11. O Pitoresco

Se retomarmos a nossa reflexão em torno da paisagem radcliffeana, poderemos constatar, ainda, que a autora desenvolve um gosto profundo pelo pitoresco, ou seja, de acordo com Gilpin (op. cit. por Hunt & Willis, 1990), cria cenários agradáveis à vista. Hunt & Willis (op. cit.) referem ainda um sentido mais lato para o vocábulo “picturesque”, publicado num suplemento do *Johnson's Dictionary* o qual “allowed a range of meanings which include what is pleasing to the eye, what strikes the viewer as singular or appeals to him with the force of a painting, what is expressible in painting or would either afford a good subject for a painted landscape or help in conceiving one” (p. 337).

O cenário radcliffeano, ilustrando perfeitamente tais postulados, constitui uma síntese daquilo que na natureza mais agradaria à autora, permitindo-se, a mesma, reconstituir espaços exteriores, dispondo arbitrariamente espécies vegetais alienígenas entre as autóctones e, sobrepondo o exotismo à figuração fidelíssima do real. Exemplo destas pequenas inexatidões, podemos encontrar em *The Italian*:

The lattices were thrown open, to admit the prospect, as well as the air loaded with fragrance from an orangery, that spread before them. Lofty palms and plantains threw their green and refreshing tint over the windows, and on the lawn that sloped to the edge of the precipice, a shadowy perspective, beyond which appeared the ample waters of the gulf, where the light sails of feluccas, and the spreading canvas of larger vessels, glided upon the scene and passed away, as in a camera obscura. Vesuvius and the city of Naples were seen on the coast beyond, with many a bay and lofty cape of that long

tract of bold and gaily-coloured scenery, which extends toward Cape Campanella, crowned by fading ranges of mountains, lighted up with all the magic of Italian sunshine. (pp. 291-292)

Outras imprecisões de igual ordem mereceram, por parte de Umberto Eco (1995), referência e destaque num estudo recente, onde se conclui que Ann Radcliffe terá povoado erroneamente as margens do Garona com oliveiras, ficando tal facto a dever-se ao seguinte:

Portanto, Ann Radcliffe não somente pede aos seus leitores que colaborem com ela, baseando-se na competência que têm do mundo real, e lhes fornece parte dessa competência; e não apenas lhes pede que façam de conta que sabem sobre o mundo real coisas que não sabem, como os leva a acreditar que há no mundo real aspectos que na verdade não possui. (p. 102)

A este propósito, refere, igualmente, Arnaud (1976):

Il était possible, au cours de la synthèse de recomposer un paysage donné non seulement à partir de ses éléments jugés pittoresques, mais aussi à partir d'éléments pittoresques appartenant à d'autres paysages. C'était une révélation, ou si l'on veut, la condition *sine que non* de la description littéraire de *paysages imaginaires*. (p. 366)

Propondo uma análise de *The Romance of the Forest* à luz deste conceito, Miles (1995) associa a contemplação de cenários pitorescos à criação artística sob forma de composições musicais, poemas e desenhos; à presentificação da mãe; à plenitude; ao surgimento de estados melancólicos. O autor vai mais longe acrescentando: "The pre-Romantic values associated with the picturesque — sensibility, melancholy, isolation, a

heightened sense of mortality — form a contemporary ‘iconography’ of the creative, what one might call genius in its various moods” (p. 123).

A paixão pelos cenários naturais, por parte de Ann Radcliffe impede-a de se limitar a reproduzir mimeticamente o mundo físico que estiliza, justificando a sua filiação cultural nos postulados de Gilpin, relativamente à reprodução recriadora do meio circundante. Também à sua heroína Emily, a autora confere uma capacidade reconstrutiva do real filtrado pela sua própria subjectividade: “On the distant horizon to the south, she discovered the wild summits of the Pyrenées, and her fancy immediately painted the green pastures of Gascony at their feet.” (*Mysteries of Udolpho*, p. 120)

Conforme foi afirmado anteriormente, ela dota as suas paisagens de vida própria, escolhendo um cromatismo mais subjectivo que retratista do real, como se a natureza espelhasse verdadeiramente a alma humana. Relativamente a esta predominância do discurso descritivo sobre a própria narrativa, bem como aos efeitos estilísticos que se propõe criar, consideremos as palavras de Calixto: “O romancista gótico não se limita a acrescentar um ponto ao seu conto, trata-o à maneira impressionista, destaca certos traços mais apropriados aos fins que se propõe, deformando-os à sua maneira, corta ou acrescenta, sem atender à economia da acção” (p. 12).

Considerando a oposição real / obra de arte, Zola (1880) fornece uma explicação da sua prática literária que, de alguma forma se aproxima da paisagem radcliffeana. Partindo do postulado de que, na criação artística, o *real* representado pode ser encarado como produto de um *temperamento*, ele conclui: “Comme toute chose, l’art est un produit humain, une sécrétion humaine; c’est notre corps qui sue la beauté de nos oeuvres”, e acrescenta ainda: “si le tempérament n’existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies.” (p. 281)

Semelhante posição é apresentada por Fradique Mendes, personagem do universo romanesco de Eça de Queirós (n. d.), que postula, a este propósito: “A arte é um resumo da natureza feito pela imaginação.”

A profusão de cor, de nuances, de movimentos mereceu, por parte de Walter Scott (1928), o reconhecimento e as edificantes palavras:

Indeed the praise may be claimed for Mrs Radcliffe, of having been the first to introduce into her prose fictions a beautiful and fanciful tone of natural description and impressive narrative which had hitherto been exclusively applied to poetry. [...] Mrs. Radcliffe has a title to be considered as the first poetess of romantic fiction, that is, if actual rhythm shall not be deemed essential to poetry. (*The Lives of the Novelists*, pp. 213-214)

Partindo de um tipo de análise semelhante, Landow (op. cit.) atribui a Ann Radcliffe a autoria de uma técnica descritiva de raiz *proto-cinématica* a que dá o nome de *word-painting*.

Dando corpo a estas asserções, concentremo-nos, pois, nos dois excertos abaixo, recriando respectivamente o nascer do sol e as impressões de viagem pela região de Piedmont:

- 1) The first tender tints of morning now appeared on the verge of the horizon, stealing upon the darkness; — so pure, so fine, so aetherial! it seemed as if Heaven was opening to the view. The dark mists were seen to roll off to the west, as the tints of light grew stonger, deepening the obscurity of that part of the hemisphere, and involving the features of the country below; meanwhile, in the east, the hues become more vivid, darting a trembling

lustre far around, till a ruddy glow, which fired all that part of the Heavens, announced the rising sun. At first, a small line of inconceivable splendour emerged on the horizon, which, quickly expanding, the sun appeared in all his glory, unveiling the whole face of nature, vivifying every colour of the landscape, and sprinkling the dewy earth with glittering light. (*The Romance of the Forest*, p. 22)

2) The sky began to assume the serene and beautiful tint peculiar to the climate of Italy; patches of young verdure, fragrant shrubs and flowers looked gaily among the rocks, often fringing their rugged brows, or hanging in tufts from their broken sides; and the buds of the oak and mountain ash were expanding into foliage. Descending lower, the orange and the myrtle, every now and then, appeared in some sunny nook, with their yellow blossoms peeping from among the dark green of their leaves, and mingling with the scarlet flowers of the pomegranate and the paler ones of the arbutus, that ran mantling to the crags above; while, lower still, spread the pastures of Piedmont, where early flocks were cropping the luxuriant herbage of spring. (*The Mysteries of Udolpho*, p. 167)

A paisagem radcliffeana mereceria, ainda, por parte de Lovecraft (1973) uma observação particular: “Mrs Radcliffe’s visual imagination was very strong, and appears as much in her delightful landscape touches — always in broad, glamorously pictorial outline, and never in close detail — as in her weird phantasies.”

A abundância de imagens sensoriais sugere um conhecimento vivenciado dos lugares descritos, por parte de Ann Radcliffe, levando-a a desenvolver uma topografia ao gosto da sua época, baseando, contudo, a composição dos seus cenários físicos em

quadros ou até nos romances de outros autores, num momento em que os homens redescobrem o apreço pela literatura de viagens.

Ann Radcliffe cumpre igualmente esta tendência que confere à natureza um novo protagonismo, revestindo, no entanto, os seus quadros, de um cariz de auto-expressão muito forte.

Neste universo deambulatório inscrevem-se com elevada frequência cenários exteriores que os olhares errantes percorrem extasiados como, por exemplo em *The Italian*: "It was when the heat and the light were declining that the carriage entered a rocky defile, which shewed, as through a telescope reversed, distant plains, and mountains opening beyond, lighted up with all the purple splendor of the setting sun" (p. 63).

A valorização dos motivos que a própria natureza oferece ao observador sugere, assim, o recurso a pequenos artificios, propiciadores de momentos de deleite que, conforme Watson (1970) refere, se utilizavam do seguinte modo: "To help them in the search for picturesque landscape, many travellers carried a Claude glass. This was a tinted reflecting glass, often oval or circular, and the viewer stood with his back to the landscape, moving the glass until the perfect scene appeared framed as if in a picture." (p. 14)

Kroeber (1994) radica este procedimento numa visão bipolarizada do mundo, que descreve sob uma perspectiva *macroscópica* ou *microscópica*, estendendo as suas fundações ao espírito Iluminista, impulsionador de um *modus operandi* capaz de aliar recursos científicos à contemplação e reprodução artísticas dos cenários físicos naturais. A este respeito, refere, mais precisamente, o autor: "On the one hand there was what may be called the macroscopic vision of nature as an indifferent mechanism of cosmic

physical forces. On the other hand, there was the microscopic view of the natural world as the wonderfully contingent play of minutely particularized biochemical processes.”
(p. 43)

Reportando-nos, de novo, ao excerto de *The Italian* acima apresentado, podemos ainda intuir sobre o olhar descritivo de Ellena, um conjunto de características que o aproximam de um plano móvel cinematográfico, ajustável por uma câmara capaz de estabelecer as distâncias que mais convenham ao enquadramento da acção.

O domínio desta sua técnica descritiva mereceria, por parte de Talfourd (1976), um comentário elogioso:

Perhaps no writer in prose, or verse, has been so happy in describing the varied effects of light in winged words. It is true, that there is not equal discrimination in the views of natural scenery, which she presents in her romances. In them she writes of places, which she has not visited; and, like a true lover, invests absent nature with imaginary loneliness. She looks at the grandeurs and beauties of creation through a soft and tender medium, in which its graces are heightened, but some of its delicate varieties are lost. Still it is nature that we see, though touched with the hues of romance, and which could only be thus presented by one who had known, and studied its simple charms.’ (p. 119)

12. Ann Radcliffe, ambientalista *avant la lettre*

Ann Radcliffe revela nos seus romances um apreço muito grande pelo elemento arbóreo, que se traduz numa presença constante, a qual contribui, efectivamente, para a produção de um gozo estético, com base no cromatismo e na recreação de uma percepção sensorial das paisagens em que a árvore se enquadra; a variedade de espécies nomeadas cumpre também uma função que, sendo primordialmente decorativa evolui num sentido simbólico-afectivo.

As árvores constituem verdadeiros “anchors of human life” — conceito que Altman (1993) associa à casa — que acompanham o desenvolvimento das personagens e contribuem para o seu equilíbrio pessoal. O plátano, o castanheiro e o carvalho constituem exemplos da árvore emblemática, que pelas suas características físicas oferece a protecção e a segurança, tradicionalmente inerentes ao espaço interior da casa. A ilustrar estas afirmações, vejamos o seguinte excerto de *The Mysteries of Udolpho*, onde o plátano acaba por ser investido de um valor sentimental tão intenso, que as personagens o transformam numa espécie de altar à memória de St. Aubert:

Valancourt led her to the plane-tree on the terrace, where he had first ventured to declare his love, and where now the remembrance of the anxiety he had then suffered, and the retrospect of all the dangers and misfortunes they had each encountered, since last they sat together beneath its broad branches, exalted the sense of their present felicity, which, on this spot, sacred to the memory of St. Aubert, they solemnly vowed to deserve, as far as possible, by endeavouring to imitate his benevolence, — by remembering, that superior attainments of every sort bring with them duties of superior exertion, — and by affording to their fellow-beings, together with that portion

of ordinary comforts, which prosperity always owes to misfortune, the example of lives passed in happy thankfulness to GOD, and, therefore, in careful tenderness to his creatures. (p. 671)

Neste contexto, parece-nos, pois, pertinente e adequado aplicar à árvore de grande porte, a afirmação de Speller & Sime (1993) sobre a casa: “[It] is invested with meaning and significance over time through appropriation, attachment and identity.”

Consequentemente, o sentimento de perda que pode resultar do afastamento físico imposto dos cenários familiares pode entender-se através da apreciação da concepção de *attachment*, proposta por Bowlby (1975): “[It is] a way of conceptualizing the propensity of human beings to make strong affectional bonds to particular others and the many forms of emotional distress and disturbance, which include anxiety, anger and depression, to which unwilling separation and loss give rise.”

Considerando esta temática, Proshansky, Fabian & Kaminoff (1983) retomam o conceito de *place attachment* que consideram:

a substructure of the self-identity of the person consisting of broadly conceived, cognitions about the physical world in which the individual lives. These cognitions represent memories, ideas, feelings, attitudes, values, preferences, meanings and conceptions of behaviour and experience which relate to the variety and complexity of physical settings that define the day-to-day existence of every human being.

Ann Radcliffe leva esta relação de afecto entre homem e árvore, ao extremo, num episódio de *The Mysteries of Udolpho* em que St. Aubert se insurge contra M. Quesnel, o qual manifesta um desapego total face à natureza, que encara como palco de modas, a

decorar consoante as tendências em voga, não se coibindo de, para isso, abater árvores centenárias para as substituir por outras de acordo com o gosto estrangeiro. Atentemos nos dois excertos que denunciam as duas posições antagónicas:

1) "Certainly. Why should I not? they interrupt my prospects. There is a chestnut which spreads its branches before the whole south side of the chateau, and which is so ancient that they tell me the hollow of its trunk will hold a dozen men. Your enthusiasm will scarcely contend that there can be either use, or beauty, in such a sapless old tree as this." (*The Mysteries of Udolpho*, p. 13)

2) "You surely will not destroy that noble chestnut, which has flourished for centuries, the glory of the estate! It was in its maturity when the present mansion was built. How often, in my youth, have I climbed among its broad branches, and sat embowered amidst a world of leaves, while the heavy shower has pattered above, and not a rain drop reached me! How often I have sat with a book in my hand, sometimes reading, and sometimes looking out between the branches upon the wide landscape, and the setting sun, till twilight came, and brought the birds home to their little nests among the leaves! How often $\frac{3}{4}$ but pardon me' added St. Aubert, recollecting that he was speaking to a man who could neither comprehend, nor allow for his feelings, 'I am talking of times and feelings as old-fashioned as the taste that would spare the venerable tree.'" (*The Mysteries of Udolpho*, p. 13)

O discurso anafórico de St. Aubert, marcado pela emoção, pode conter em si o germen de uma consciencialização ambiental fundada no amor e respeito pela natureza

e, em particular neste contexto, pelo património vegetal, cujo culto se inscreve numa tradição generalizada a que Kroeber (1994) dá o nome de *natural patriotism*. A este conceito associa-se, segundo o autor, uma espécie de “loyalty to country referring to both political state and geographical locale” (pp. 42-43), fruto de uma prática romântica próxima desta postura proto-ecológica, reveladora de uma nova relação entre homem e natureza.

A atitude de St. Aubert viria a ser, de alguma forma, eco daquela que Addison (op. cit. em Jarrett, 1978) verbalizara em 1712, no *Spectator* 14:

I do not know whether I am singular in my Opinion, but for my part I would rather look upon a tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is ... cut and trimmed into a Mathematical Figure; and cannot but fancy that an Orchard in Flower looks infinitely more delightful than all the little Labyrinths of the most finished Parterre.

Igual opinião seria dois anos antes veiculada pelo Third Earl of Shaftesbury (cit. por Jarrett), que afirmara: “I shall no longer resist the passion in me for things of a natural kind; where neither Art, nor the Conceit of Caprice of Man has spoil'd their genuine Order by breaking in upon the Primitive State.”

Manifestando uma preocupação semelhante, María del Pilar del Río (op. cit.) atribui a Wordsworth o papel de pioneiro: “Wordsworth, con su preocupación por la conservación de las especies autóctonas de árboles puede ser considerado como el primer hombre preocupado por la preservación de un ecosistema.” (p. 103)

A mesma perspectiva é, ainda, defendida por Bate (1991) que afirma: "I shall argue that Wordsworth went before us in some of the steps we are now taking in our thinking about the environment" (p. 5).

Destes dois exemplos paradigmáticos do escritor ambientalista *avant la lettre*, convém ainda ressaltar uma dimensão moralizante que apela à acção impeditiva da depleção do capital vegetal, em favor da disposição de novos espécimens futilmente encarados como objectos efémeros e meramente decorativos.

A construção de uma cosmovisão radcliffeana gira, portanto, em torno de uma concepção maniqueísta da sociedade retratada na escrita, onde facilmente nos aperceberemos do valor da sensibilidade enquanto traço distintivo das personagens que realmente comportam em si uma caracterização modelar. É precisamente neste sentido, que o respeito pelo elemento arbóreo, manifestado por essas personagens nos leva a evocar de novo, Freud (1968, op. cit.) através do seu contributo sobre o animismo, segundo o qual, "d'après cette conception, le monde serait peuplé d'un grand nombre d'êtres spirituels, bienveillants ou malveillants à l'égard des hommes qui attribuent à ces esprits et démons la cause de tout ce qui se produit dans la nature et considèrent que ces êtres animent non seulement les animaux et les plantes, mais même les objets en apparence inanimés" (p. 90).

Possivelmente, é dado, a estas personagens amantes da natureza, o espaço para a manifestação de um comportamento arquetípico, de recuperação de uma conduta arcaica enraizada no conceito de *totem* (já antes referenciado neste trabalho) e que Freud definiu nos seguintes termos: "D'une façon générale, c'est un animal, comestible, inoffensif ou dangereux et redouté, plus rarement une plante ou une force naturelle (pluie, eau), qui se trouve dans un rapport particulier avec l'ensemble du groupe" (pp.

11-12). Noutra passagem, o autor profere uma explicação que facilmente se ajustará ao comportamento de St. Aubert: “Ceux qui ont le même totem sont donc soumis à l’obligation sacrée, dont la violation entraîne un châtement automatique, de ne pas tuer (ou détruire) leur totem, de s’abstenir de manger de sa chair ou d’en jouir autrement” (p. 11).

Por outro lado, a expressão do gozo estético aliado à protecção da árvore de valor intangível reconhece-se claramente em *The Mysteries of Udolpho*, onde novamente Ann Radcliffe alude à beleza rústica, intocada pelo homem e que reflecte o gosto dominante do jardim inglês, mais próximo da autenticidade, precisamente por evidenciar o natural, onde até as ruínas vegetais e arquitectónicas se harmonizam e se confundem com a paisagem :

She was particularly fond of walking in the woods , that hung on a promontory, overlooking the sea. Their luxuriant shade was soothing to her pensive mind, and, in the partial views, which they afforded of the Mediterranean, with its winding shores and passing sails, tranquil beauty was united with grandeur. The paths were rude and frequently overgrown with vegetation, but their tasteful owner would suffer little to be done to them, and scarcely a single branch to be lopped from the venerable trees. On an eminence, in one of the most sequestered parts of these woods, was a rustic seat, formed of the trunk of a decayed oak, which had once been a noble tree, and of which many lofty branches still flourished united with beech and pines to over-canopy the spot. Beneath their deep umbrage, the eye passed over the tops of other woods, to the Mediterranean, and, to the left, through an opening, was seen a ruined watch-tower, standing on a point of rock, near the sea, and rising from among the tufted foliage. (pp. 539-540)

Ralph Pite (1996) propõe uma abordagem avaliativa do valor *verde* de alguns poetas românticos, nomeadamente Shelley e Wordsworth, reconhecendo a este último, uma complexidade que o torna, de facto precursor de uma postura pró-ambientalista, situando-se entre as posições radicais de *shallow* e *deep ecology*. O mesmo autor fundamenta o surgimento dos movimentos ambientais “in a conviction that modern, industrial society is ecologically destructive and unsustainable”. Resultando desta perspectiva, podemos fazer uma leitura do diálogo entre St. Aubert e M. Quesnel, como sendo um discurso ominoso (ou de *previsão*, se nos restringirmos ao simbolismo que rodeia o próprio castanheiro ameaçado de derrube), prevendo o desastroso devir da flora, em termos globais.

A delapidação do nosso património florestal conhece hoje uma dimensão alarmante, residindo sobretudo no desfasamento entre a nossa capacidade de quantificar os danos efectivos e a velocidade a que a deflorestação avança. Podemos, nesta contingência, compreender a actualidade do debate St. Aubert/M. Quesnel, em que aos valores naturais e sentimentais se sobrepõem outros consumistas e pouco dignificantes para o ambiente.

Ante a actual crise ambiental, Viriato Soromenho-Marques (1995) lança o seguinte repto:

O desafio que se coloca, hoje e no horizonte de todo o século XXI, será o de sermos capazes de renunciar e superar o carácter destrutivo de uma actividade económica que se comporta para os ecossistemas naturais como o lendário personagem que ao matar a galinha dos ovos de ouro exterminou a fonte perene da sua prosperidade. [...] Numa visão larga, o que está em causa é a capacidade de construirmos uma civilização tão avançada que seja capaz

de compreender, de se adaptar, de imitar os ciclos e ritmos naturais em vez de os destruir.

13. A Floresta Metafísica

A floresta radcliffeana constitui, à superfície, um correlato dos corredores labirínticos que minam as fundações do castelo gótico. A subjectividade com que é apresentada, faz com que um espaço físico comum surja imbuído de faculdades antropomórficas, deformadas pelo olhar temeroso das personagens, com a mesma intensidade que encontramos nas narrativas dos contos infantis — a floresta abrigo de seres maléficos, princípio de inquietação secundada por infortúnios inimagináveis. Evolui num plano horizontal, afundando-se para lá da vista e da luz; encerra, por isso, perigos óbvios, agravados pela sua densidade e agrura, capazes de gerar o mal que, de imediato, se materializa em *banditti*, como forma de tentativa de identificar e objectivar aquilo a que Julia Kristeva (1980) se refere como “o inominável”.

Aludindo a um estudo de Freud sobre um rapazinho chamado Hans, Kristeva produz um conjunto de afirmações que, de algum modo, se podem aplicar a este contexto referencial. Com efeito, sobre a fobia da floresta e do bosque é possível concluir que “[elle] devient un hiéroglyphe qui condense toutes les peurs, des innommables aux nommables. Des peurs archaïques à celles qui accompagnent l’apprentissage du langage en même temps que du corps, de la rue, des animaux, des gens... L’énoncé ‘avoir peur des chevaux’ est cet hiéroglyphe qui a la logique d’une métaphore et d’une hallucination” (p. 46).

Desde logo, a aversão provocada pelo objecto fóbico tem, no entender de Julia Kristeva um fundamento duplo que equilibra a pulsão sexual e a pulsão de conservação

narcísica, o que tanto se apropria ao caso do pequeno Hans como das personagens do universo radcliffeano.

Do ponto de vista clínico, dois conceitos se oferecem para reflexão relativamente às manifestações de medo que caracterizam o devir das personagens femininas centrais dos romances de Ann Radcliffe. Falamos, assim, de neuroses fóbicas e de ansiedade que, segundo Adams, Victor & Ropper (1999), se podem definir nos seguintes termos: neuroses fóbicas “são distúrbios em que há um medo extraordinário de alguma situação, doença, animal ou objecto. [...] Embora reconheça que não há qualquer base racional para esses medos, o paciente é incapaz de suprimi-los, ficando imobilizado e incapacitado pelo pânico quando numa situação que provoca a fobia.” (Neurologia, pp. 561-562)

A ansiedade, por sua vez, “pode ser definida como uma perturbação emocional intermitente ou persistente, caracterizada por sensações de medo e apreensão, geralmente com um conteúdo tópico e associada a sinais de hiperactividade autonômica” (p. 241).

Na ficção radcliffeana podemos distinguir vários focos passíveis de desencadear reacções de medo nas personagens, de natureza diferenciada, variando consoante o seu grau de perceptibilidade e de distinção ou, por outro lado, de ambiguidade e indefinição. É precisamente desta imprecisão que procede o principal conflito gerador de comportamentos associáveis quer a neuroses fóbicas quer à ansiedade. Neste âmbito, tomemos como exemplo ilustrativo um excerto de *The Mysteries of Udolpho* em que a revelação de um objecto oculto sob um véu ilude completamente Emily levando-a a perder a razão ante o confronto com aquilo que julga ser um cadáver em decomposição

— esta conclusão é-nos revelada apenas nas últimas páginas do romance, permitindo-se a autora arrastar o suspense mediante o protelamento da verdade.

1) She paused again, and then, with a timid hand, lifted the veil; but instantly let it fall — perceiving that what it had concealed was no picture, and, before she could leave the chamber, she dropped senseless on the floor.

When she recovered her recollection, the remembrance of what she had seen had nearly deprived her of it a second time. She had scarcely strength to remove from the room, and regain her own; and, when arrived there, wanted courage to remain alone. Horror occupied her mind [...]. (p. 248-249)

2) It may be remembered, that, in a chamber of Udolpho, hung a black veil, whose singular situation had excited Emily's curiosity, and which afterwards disclosed an object, that had overwhelmed her with horror; for, on lifting it, there appeared, instead of the picture she had expected, within a recess of the wall, a human figure of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. [...] Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together, and she would have perceived, that the figure before her was not human, but formed of wax. (p. 662)

Emily St. Aubert depara-se com uma figura de cera, coberta de vermes que iludem o seu olhar, o que a leva a tomar a imobilidade inerente à sua condição de objecto inanimado, por um estado de óbito. Ann Radcliffe recria, assim, o tema do autómato monstruoso ao qual Mary Shelley dá vida, mas que aqui fica limitado a um estado de

aparente decomposição física, não deixando, contudo, de constituir um duplo da condição humana.

Num estudo em que examina diferentes aspectos da abjeção, nomeadamente associados à literatura, Julia Kristeva (op. cit.) produz uma afirmação que, de algum modo, nos ajuda a compreender o comportamento da protagonista de *The Mysteries of Udolpho*, situando a sua experiência numa dimensão de transição, ou seja, num limiar: “Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte” (p.12).

Emily sofre, num primeiro instante, a punição imediata do uso interdito do olhar, ao cometer a indiscrição de descobrir algo que se encontrava vedado à sua pessoa, tal como a mulher de Lot e Orfeu que, ao volver o olhar para trás, se perdem a si próprios e à oportunidade de restaurar a sua felicidade. Reconhecemos, nestas três referências, a responsabilização do olhar, enquanto fonte de punição, num ponto de vista análogo àquele que Freud (1994) adopta num estudo que realiza versando o conto d’ O Homem da Areia de Hoffman. Para além desta perspectiva psicanalítica que associa a perda dos olhos à ameaça de castração, pendente sobre o sujeito do conto, a nossa análise terá de incluir uma leitura complementar baseada no texto bíblico, onde à dimensão de punição se sobrepõe uma outra de auto-mutilação.

No Evangelho segundo São Marcos, Jesus dirige-se aos seus apóstolos nos seguintes termos: “⁴⁷ Se o teu olho fôr para ti ocasião de queda, arranca-o; melhor te é entrares com um olho de menos no reino de Deus do que, tendo dois olhos seres lançado à geena do fogo ⁴⁸, onde o seu verme não morre e o fogo não se apaga.” (Mar 9, 47-48)

A mitologia clássica oferece-nos precisamente o exemplo emblemático da personagem que, em resultado de uma transgressão moral, se auto-mutila. Trata-se do rei Édipo, em cujo destino trágico Freud colhe a inspiração para formular uma das questões centrais da psicanálise, mais precisamente, o Complexo de Édipo, que aborda a questão do desejo incestuoso do filho pela mãe, acompanhado pela vontade de eliminação do pai concorrente.

Vítima do oráculo de Delfos, Édipo assassina o seu pai e, em seguida, desposa a sua própria mãe, de quem tem quatro filhos, reunindo, assim, as condições necessárias para assumir o trono, num percurso que o coloca na posição de desafiador do destino implacável. À descoberta do incesto cometido, sucede a punição ministrada por Édipo sobre si mesmo ao vazar os seus olhos.

Segundo Julia Kristeva (1980), este gesto consiste numa exclusão da vista, como meio de apagar a imagem da sua mãe/ esposa, bem como dos seus filhos/ irmãos. Se, contudo, associarmos o olhar à clarividência que, ironicamente, distinguia o rei Édipo, é possível encontrar nesta cegueira física um correlato da anterior cegueira face à verdade da sua condição familiar.

Referindo-se à temática do olhar, enquanto instrumento produtor de situações de “uncanniness”, Freud (1994) foca ainda a problemática do “mau olhado”, igualmente presente no romance radcliffeano, sobretudo no quadro de traços distintivos das personagens diabólicas, entre as quais poderemos distinguir claramente, Schedoni. Portador de uma expressão dura, os seus olhos evocam toda a ferocidade e crueza que o caracterizam, merecendo longo destaque, por parte do narrador que, numa pausa descritiva, no-lo retrata nos seguintes termos:

Among his associates no one loved him, many disliked him, and more feared him. His figure was striking, but not so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost super-human. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, encreased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition. There was something in his physiognomy extremely singular, and that can not easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutinity, or even endure to meet them twice.

(*The Italian*, pp. 34-35)

Igual intensidade, empresta o narrador à delineação da fisionomia do monge que desperta Vivaldi no intuito de o levar a desmascarar Schedoni. Segundo retrato do mal, esta figura quase demoníaca não hesita em incorrer na traição, a fim de se vingar do seu antigo comparsa, razão pela qual se introduz nos sonhos de Vivaldi e o traz de volta à realidade a fim de o incumbir de precipitar a queda de Schedoni.

The monk, whose face was still shrowded, he thought advanced, till, having come within a few paces of Vivaldi, he paused, and, lifting the awful cowl that had hitherto concealed him, disclosed — not the countenance of

Schedoni, but one which Vivaldi did not recollect ever having seen before! It was no less interesting to curiosity, than striking to the feelings. Vivaldi at the first glance shrunk back; — something of that strange and indescribable air, which we attach to the idea of a supernatural being, prevailed over the features; and the intense and fiery eyes resembled those of an evil spirit rather than of a human character. (p. 318)

Sob este universo de manifestações inquietantes, Ann Radcliffe incorpora ainda, na sua narrativa, uma outra perspectiva, igualmente associada ao olhar, e que entretece uma espécie de fio telepático imaterial que dissolve a distância física abissal existente entre Emily e Valancourt. Celebra-se, deste modo, entre as duas personagens, um pacto baseado numa comunhão mental, capaz de presentificar e reunir, momentaneamente, os amantes ausentes, sob o testemunho do ocaso:

“Among some other requests, which were interesting to her, because expressive of his tenderness, and because a compliance with them seemed to annihilate for a while the pain of absence, he entreated she would always, think of him at sunset. ‘You will then meet me in thought,’ said he; ‘I shall constantly watch the sun-set, and I shall be happy in the belief, that your eyes are fixed upon the same object with mine, and that our minds are conversing. You know not, Emily, the comfort I promise myself from these moments; but I trust you will experience it.’” (*The Mysteries of Udolpho*, p. 163)

Retomemos o episódio que marca o encontro de Emily St. Aubert com o objecto velado e que tão profundamente a afecta. Sob o aspecto macabro que impressiona Emily, devemos aperceber-nos da latência da própria morte em si que, apesar de inerente à figura em cera, enquanto projecção da punição *post mortem* aplicada aos

prevaricadores, vem de encontro a uma perspectiva de aniquilação do próprio sujeito, que Stern (1968) considera ainda como anúncio de um futuro certo sem prazo definido. O medo da morte resulta, assim, para este autor, da conjugação de experiências de algum modo traumáticas, que favorecem a sua germinação no período da infância e às quais nenhum indivíduo é poupado.

De entre estas situações a que atribui a designação de *biotraumata*, Stern destaca a perda da mãe, que constitui precisamente um tema central no romance gótico de Ann Radcliffe, onde as heroínas conhecem geralmente um destino de orfandade real ou fictícia. Ainda a este respeito, conclui Stern: “The material points to the fear of being annihilated, immobilized, of suffocating, of vanishing into nothingness, sensations which seem to be associated to what the infant experiences in the situation of loss of mothering as well as in pavor nocturnus and anxiety dreams.” (p. 457)

Para além da figura materna ausente — apenas recuperada em *The Castles of Athlin and Dunbayne*, *The Italian* e *A Sicilian Romance* —, a morte referida ou narrada do pai consiste noutra fonte de busca e descoberta posterior na ficção radcliffeana. Com efeito, é a partir dos sonhos, ou pelo menos, durante períodos de sonolência que a figura paterna (conhecida ou desconhecida) surge muitas vezes aos olhos da heroína.

Lévy (1995) comenta, a este respeito: “Ainsi, l’activité onirique de l’heroïne envahit l’intrigue toute entière, la colone et contamine, pour ainsi dire, la vie diurne des personnages.” E conclui, afirmando: “On peut aussi, dans un contexte psychanalytique, y voir l’indice que la jeune fille se met ainsi spontanément en situation d’onirisme. Mais ce qui sans doute intéressera davantage le lecteur disciple de Freud, c’est d’apprendre que l’homme vu en rêve est le père de l’heroïne.”

A leitura do excerto abaixo transcrito, colhido nas páginas de *The Mysteries of Udolpho*, vem confirmar esta perspectiva:

Retired to her lonely cabin, her melancholy thoughts still hovered round the body of her deceased parent; and, when she sunk into a kind of slumber, the images of her waking mind still haunted her fancy. She thought she saw her father approaching her with a benign countenance; then, smiling mournfully and pointing upwards, his lips moved, but, instead of words, she heard sweet music borne on the distant air, and presently saw his features glow with the mild rapture of a superior being. The strain seemed to swell louder, and she awoke. The vision was gone, but music yet came to her ear in strains such as angels might breathe. She doubted, listened, raised herself in the bed, and again listened. It was music, and not an illusion of her imagination. [...] As she listened, she was chilled with superstitious awe, her tears stopped; and she rose, and went to the window. All without was obscured in shade; but Emily, turning her eyes from the massy darkness of the woods, whose waving outline appeared on the horizon, saw, on the left, that effulgent planet, which the old man had pointed out, setting over the woods. (pp. 83-84.)

Igualmente Adeline, heroína de *The Romance of the Forest*, sucumbe a uma experiência onírica durante a qual acaba por 'assistir' à agonia de uma figura, que mais tarde identificaremos como seu pai. Ultrapassando os limites do mero devaneio, Adeline toma ainda conhecimento do caminho que a conduz ao manuscrito revelador da sorte do defunto, bem como à arma do crime.

She thought she was in a large old chamber belonging to the abbey, more ancient and desolate, though in part furnished, than any she had yet seen. It was strongly barricadoed, yet no person appeared. While she stood musing and surveying the apartment, she heard a low voice call her, and, looking towards the place whence it came, she perceived by the dim light of a lamp a figure stretched on a bed that lay on the floor. The voice called again, and, approaching the bed, she distinctly saw the features of a man who appeared to be dying. A ghastly paleness overspread his countenance, yet there was an expression of mildness and dignity in it, which strongly interested her.

While she looked on him, his features changed and seemed convulsed in the agonies of death. The spectacle shocked her, and she started back, but he suddenly stretched forth his hand, and seizing her's, grasped it with violence: she struggled in terror to disengage herself, and again looking on his face, saw a man, who appeared to be about thirty, with the same features, but in full health, and of a most benign countenance. He smiled tenderly upon her and moved his lips, as if to speak, when the floor of the chamber suddenly opened and he sunk from her view. (p. 108)

A leitura destes dois excertos permite-nos reconhecer, em cada um, a reaparição do pai ausente que, em Emily desperta da saudade que a heroína evidencia ante a morte recente do pai. Por outro lado, podemos ponderar a encenação de um fenómeno de “uncanniness” (Freud, 1994) que resulta do retorno à vida por parte de um ente querido, num processo a que se pode chamar animismo.

A Adeline, a verdade terrível do destino final do seu pai desconhecido é-lhe revelada não apenas no manuscrito por ele deixado, mas pelos três sonhos sucessivos que assaltam o seu sono, numa citação de algum modo próxima de Hamlet, através do

recurso à debilitação da fronteira entre o mundo físico e o mundo espiritual capaz de estabelecer a comunicação entre espectros e seres com vida.

Consideremos, pois, o parágrafo inicial do relato contido no referido manuscrito e que mais aproxima o apelo que encerra, daquele que a Hamlet é dirigido pelo espectro, seu pai: "O! ye, whoever ye are, whom chance, or misfortune, may hereafter conduct to this spot — to ye I speak — to ye reveal the story of my wrongs, and ask ye to avenge them." (pp. 127-128)

Referindo-se precisamente à manifestação de ansiedade idêntica àquela evidenciada pelas duas personagens femininas em análise, Stern (1951) foca a problemática de pavor nocturnus e refere: "It rocks the foundations of psychic existence; it undermines the narcissistic belief in the permanence of one's own physical existence and the confidence in the constancy of reality which is indispensable if capacity for action is to be maintained." (p. 302)

Encontramos, deste modo, uma dimensão de alteridade, onde o duplo consiste na multiplicação do próprio sujeito — ao contrário do paradigma freudiano (1994) que faz assentar o medo, num processo de clonagem do outro e que, com efeito, se aproxima das ilusões acima descritas, em que as personagens revêem entes que já perderam $\frac{3}{4}$, que se vê fisicamente projectado na imagem que o espelho lhe devolve de si, na sombra que a luz delinea nos objectos, nos quadros e pequenos retratos que geralmente recriam os seus traços usurpados por figuras ausentes. Facilmente na narrativa radcliffeana nos deparamos com situações de equívocos de identidade, reveladoras de laços familiares anteriormente desconhecidos.

Os sonhos de Emily e de Adeline fazem-nos retomar o universo de referência freudiano, proporcionando-nos a construção de uma visão da experiência social das

duas heroínas que, de algum modo, as distancia. Assim, de acordo com uma classificação sugerida por Freud (1999), podemos considerar a existência de um grupo de sonhos que, envolvendo a morte de pessoas queridas, se subdividem em duas categorias: “aqueles em que o sonhador não é afectado pela tristeza e, ao acordar, fica atônito ante sua falta de sentimentos, e aqueles em que o sonhador fica profundamente abalado com essa morte e pode até chorar amargamente durante o sono” (p. 249).

No caso de Emily, podemos atentar no conteúdo do seu sonho como corolário de “experiências recentes e psiquicamente significativas”, como sejam, a morte recente do pai, que a mergulha num estado de completa solidão parental, sem outros familiares próximos para além dos tios, quase estranhos, que a arrancam ao seu *milieu*. Prosseguindo a nossa análise, é, pois, evidente que Emily não deseja a morte de seu pai, antes chora a sua perda. Para Adeline, o espaço onírico é, estranhamente, aquele em que lhe é dado a conhecer o seu verdadeiro pai, bem como o destino que o vitimou às mãos do mesmo vilão que persegue agora a heroína.

Para obviar outros processos mais objectivos de conhecimento de uma verdade escusa, Ann Radcliffe recorre à construção de um cenário onírico premonitório onde encena o encontro entre a protagonista e a figura paterna, investindo, de igual importância, o conteúdo latente e o conteúdo manifesto do sonho tri-partido de Adeline. Para tal, leva-a a percorrer espaços recônditos, até então ignotos, e fornece-lhe as pistas que corroboram o enredo sonal e o aproximam da narrativa contida no manuscrito delator.

Se atentarmos no sentido que Freud atribui a estes sonhos, podemos ainda concluir que, de facto, Adeline terá em tempos desejado a morte do homem que assume enganosamente como seu pai. Fatalmente, todos aqueles a quem se afeiçoa, em busca da

figura paterna, acabam por trair as suas expectativas. A descoberta do manuscrito constitui, *à posteriori*, não apenas a reposição dos factos que precipitam a queda de todos os impostores, mas também conduzem à reabilitação do verdadeiro pai, afinal um arquétipo do Bem.

Convém, no entanto, salientar o conhecimento que Adeline possuía já do falecido Marquis de Montalt, seu progenitor, com o qual terá privado na mais tenra idade, antes da separação criminosa dos dois, reunindo, pois, um conjunto de dados memoriais desse período remoto da sua vida, que permaneciam recalcados no seu inconsciente.

Num tom profundamente moralizaste, o narrador de *The Romance of the Forest* conclui, a este respeito: “When a retrospecto is taken of the vicissitudes and dangers to which she had been exposed from her earliest infancy, it appears as if her preservation was the effect of something more than human policy, and affords a striking instance that Justice, however long delayed, will overtake the guilty” (p. 343).

Nem Adeline nem Emily sonham com a morte dos seus progenitores, antes, acabam por lhes devolver a vida, concretizando idilicamente algo que a realidade lhes nega.

A floresta permanece, assim, na sua ambiguidade, objectivada na sua essência, subjectivada pelo olhar humano com o qual Ann Radcliffe investe as suas personagens sensíveis.

14. Para um Retrato Psicobiográfico da Obra Radcliffeana

Partindo dos relatos da época mencionados num estudo exaustivo, conduzido por Norton (1999), tomamos conhecimento de uma nova perspectiva, assente numa análise quase psicobiográfica da obra de Ann Radcliffe. O autor dá-nos conta de uma espécie de movimento antagónico denegridor da imagem da romancista, compreendendo o anúncio antecipado e erróneo da sua morte, ou a denúncia de um estado de demência em tudo análogo, por exemplo, àquele que atormenta a irmã Agnes (*The Mysteries of Udolpho*) e a leva ao seu final; os horrores que descreve são apontados como causa de um estado de melancolia grave de que Ann Radcliffe se supõe ter sido acometida.

Sem chegar a contrariar tais asserções, a autora desloca-se para o campo onde encontra refúgio contra todas as especulações que giram em torno da sua pessoa e Norton cita o editor de *Edinburgh Review* que na edição de Maio de 1823 refere, a este respeito: “The fair authoress kept herself almost as much *incognito* as the Author of *Waverley*; nothing was known of her but her name in the title page. She never appeared in public, nor mingled in private society, but kept herself apart, like the sweet bird that sings its solitary notes, shrowded and unseen.”(pp. 203-204).

O obscuro secretismo em que Ann Radcliffe se resguarda cobre a sua própria imagem de mistérios tão insolúveis quanto aqueles em que mergulha as personagens da sua obra. A reclusão que adopta, tanto mais significativa quanto se atentarmos nos boatos que atestam a sua alienação social e demência, aproxima-a de cenários

particularmente solitários e ermos, como, por exemplo, a floresta de Windsor (Talfourd, 1976), cujos meandros procura nos seus passeios:

From 1812 to 1815 inclusive, she passed much time at Windsor and its neighbourhood, and formed an intimate acquaintance with all the recesses of its forest. [...] She often vividly described the beautiful spots of this regal domain. There was scarcely a tree of importance, with the peculiar form of which she was not familiar, and the varieties of whose aspect in light and shade she could not picture in words. With reference to their age and to the analogy she fancied to the lines of monarchs, with which they might be coeval, she described the trees separately as Plantagenet oaks, Tudor beeches, or Stuart elms. (p. 96)

Desta preferência floresce e ganha lugar uma lenda que ora reconhece a Ann Radcliffe uma dimensão sibilina, ora atribui aos lugares obscuros que visita índices de loucura e bruxaria, conforme Norton (op. cit.) refere:

Mrs Radcliffe herself frequently climbed to the tops of mountains and cliffs, where she imagined herself as Prospero the Magician, and wandered through Windsor Forest fancying herself a druidess. She fostered the image of herself as a magician, sprinkling hundreds of allusions to magical enchantment throughout her work. Many readers responded to her as if she were the high priestess of Delphi and her books the Sybilline leaves. But as the new century advanced, as revolutionary idealism was replaced by reactionary anxiety, as male writers tried to regain the heights occupied by women, these two images of the novelist were inverted into their opposites: madwoman and witch. (p. 12)

Com efeito, muitos são os rumores que, na época atribuem a Ann Radcliffe todas as patologias de uma mente enfraquecida, idênticas àquelas que as suas personagens femininas experimentam face a todos os horrores a que são submetidas.

Norton conclui, o seu estudo, deixando-nos uma dúvida algo desconcertante, capaz de caracterizar Ann Radcliffe como uma pessoa tendencialmente depressiva: "Melancholic reverie pervades her novels to an uncommon degree, far beyond the requirements of literary convention." (p. 204)

Abre-se, deste modo caminho para uma análise de tipo psicobiográfico tal como Fernandez (1981) a descreve:

Los mecanismos inconscientes que han motivado a la vez la vida y la obra es la tarea de la psicobiografía, que se definirá como: *estudio de la interacción entre el hombre y la obra y de su unidad aprehendida en sus motivaciones inconscientes.* [...] Cuando hablamos de la obra es conveniente precisar que no se trata solamente del contenido, manifiesto o latente. El psicobiógrafo no debe examinar solamente los temas, sino también los caracteres formales: el género preferido del autor, por ejemplo, si ha dado a sus construcciones un carácter orgánico o más bien, como un Leonardo o un Pascal, un aspecto fragmentario, qué palabras son más recurrentes, etc. (pp. 68-69)

Deste ponto de vista, reportemo-nos, em primeiro lugar, a uma breve reflexão de carácter linguístico que nos permita viabilizar esta afirmação sobre a utilização recorrente dos vocábulos específicos. Relevando de um romance onde a expressão constante dos sentimentos se articula tantas vezes com a descrição da paisagem física, a inventariação dos elementos repetidos revelar-nos-ia uma lógica subjacente, de analogia

conceptual, onde a adjectivação prolixa assume uma centralidade evidente. A este respeito, não podemos ignorar a herança expressiva que Ann Radcliffe recebe da pintura e da literatura, e que transparece nas suas “aquarelles en prose” (Lévy, 1995, p. 221).

Para além da fidelidade aos modelos afectos aos postulados do sublime ou do pitoresco, a sua força reside, sobretudo, na densidade psicológica com que investe os elementos naturais.

A floresta, nosso objecto de estudo, espaço de aporia, surge amiúde associada à solidão, ao crime, à escuridão, ao perigo latente, segundo um processo de significação metafórica. Este tipo de análise resulta da extrapolação do contributo de Ferdinand de Saussure (1999) que menciona a capacidade que a linguagem pode ter de implicar vários significados associados a um mesmo significante. Saussure subdivide o signo linguístico em duas componentes essenciais que denomina, precisamente, de “significado” e “significante”, frisando que “o signo linguístico é [...] uma entidade psíquica de duas faces” (p. 123) unindo “não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica” (p. 122). A associação entre estas duas entidades não é, contudo, arbitrária, podendo o mesmo significante envolver a existência de vários significados, com base na constituição de símbolos que os indivíduos lhes atribuem.

Ao regressar ao romance radcliffeano, podemos verificar, assim, a utilização constante de significantes muito próprios do gosto pela contemplação dos cenários físicos naturais e exteriores, por exemplo, onde a dicotomia selvagem/ domesticado se faz notar, mas também ganham relevo as grandes construções do homem como, por exemplo, o castelo, a abadia, a fortaleza, cujas fundações surgem minadas por subterrâneos labirínticos.

Acedemos, pois, a um plano simbólico em articulação com o real, mas que nos pode ajudar a construir uma interpretação da obra de Ann Radcliffe segundo uma perspectiva singular.

Com efeito, o universo figurativo desta autora obedece a uma lógica pessoal e muito subjectivada pela sua própria relação com o mundo exterior. De acordo com uma visão freudiana, devemos entender os símbolos que integram o romance radcliffeano, não enquanto significados lineares e globais de significantes fixos, mas pessoais e íntimos. Num contexto gótico de escrita no feminino (ou “female Gothic”, segundo expressão criada por Moers, 1977), Ann Radcliffe concentra na floresta sombria e de traços imprecisos, os receios que a afligem, independentemente da determinação da sua natureza. Numa linha de análise que retomaremos adiante, Bettelheim (1995) refere-se, precisamente à floresta do conto da *Menina do Capuchinho Vermelho*, como espaço de sedução, onde a figura masculina se esconde no seu “covil”.

Em *The Italian*, podemos descobrir um jogo de palavras curioso em que “fortress” pode ser tomado por “forest”, numa estreita relação de significado, em que, não fora a utilização de “woods”, equivalente a “forest”, haveria também uma proximidade de significantes, podendo nós, concluir sobre a avaliação que é feita da floresta, aqui encarada como uma fortaleza, cujas torres evocam as próprias árvores e com elas se misturam e confundem: “After Ellena had quitted this pastoral camp, no vestige of a human residence appeared for several leagues, except here and there the towers of a decayed fortress, perched upon the lofty acclivities she was approaching, and half concealed in the woods”. (p. 209)

Robert Miles (1995) foca a questão da qualidade polissémica dos significantes que contribuem para a construção de símbolos na literatura gótica e afirma:

It is in *The Romance of the Forest* that Radcliffe's art fully enters the realm of the figural. This statement — as it stands is — deceptively simple. To begin with, narrative is inherently figurative. For instance, a gate in a field is only a gate, but a gate in a field in a story is (possibly) a symbol of transition or passage. Even in naïve Gothic romances this figurative tendency is heightened by the genre's characteristic props: its typical motifs — such as the castle or life burial or parental secrets — teem with latent meanings. (pp 100- 101)

A insistência nas repetições e semelhanças que se estendem dos temas às imagens e à linguagem simbólica que emanam da leitura do romance radcliffeano, leva-nos ao estudo das personagens que, com efeito, parecem encontrar, em cada obra, características tão aproximadas que motivam da parte de Pierre Arnaud (1976) o seguinte comentário:

La lecture de l'oeuvre d'Ann Radcliffe révèle qu'en dépit des apparences jamais elle ne change de personnages, ni de sujets. Les protagonistes de chacune des intrigues ne sont en réalité que six à graviter autour d'une seule héroïne; ils constituent les six *acteurs* (j'emploie le mot à dessein) du drame intime de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur. (p. 72)

Arnaud conclui, portanto, que os romances de Ann Radcliffe, dos quais exclui, certamente, *Gaston de Blondville*, são redutíveis a uma estrutura persistente de organização interna onde as personagens-base se desdobram nos seus próprios duplos, a começar pela heroína que, apenas em *The Italian*, não encontra a personagem feminina reflexo de si mesma; circunstância esta, que Arnaud justifica aludindo ao facto de que o

herói é, desta vez, submetido a provações equivalentes, tomando por isso o lugar do duplo de Ellena.

E o autor continua, produzindo uma afirmação ousada, em que acentua a dualidade de Marie e Laura, as heroínas de *The Castles of Athlin and Dunbayne* que considera “deux aspects d’un même personnage qui n’est autre que l’auteur” (p.72). Esta projecção da autora na personagem central feminina geminada, verifica-se nas obras subsequentes e apoia-se num processo narcísico, lembrando-nos, ainda, as palavras de Freud (1994) sobre o romance psicológico, no qual se verifica já a “tendência do escritor moderno para clivar o ego, através da auto-observação, em egos parciais, o que resulta na personificação em vários heróis das correntes antagónicas da sua vida psíquica” (p. 55).

Pierre Arnaud elege, ainda, o ano de 1772 como marco absoluto, ponto de viragem que afectará de forma crucial a vida de Ann Radcliffe, constituindo, assim, a fonte de inspiração dos seus romances. Falamos, pois, do desenraizamento provocado por uma mudança radical de residência, que coexiste com a partida da sua tia Elizabeth Oates, motivada pela celebração do segundo casamento do tio Thomas Bentley, acontecimento que a pequena Ann culpabiliza pelo desaparecimento da primeira senhora Bentley. Deste modo, estão reunidos os dados que, na vivência da jovem escritora vão inspirar a sua ficção.

Arnaud constrói, assim, a sua argumentação num discurso que Norton (op. cit.) considera demasiado circunscrito ao modelo freudiano, relativamente à temática do incesto, ignorando, no seu dizer, a crítica feminista que coloca a tónica de análise na díade mãe-filha.

De forma também semelhante, Miller conclui:

“Juxtaposing Radcliffe and Freud brings out the ‘mythic’ aspects of the female Gothic. It helps us see the absent maternal body in Radcliffe as an image of loss, but also of death, with the maternal body, in its idealised imagery, simultaneously a denial and an admission of ‘unbound’ terror. In this respect the ‘supernatural’ death instinct, where death cannot be accommodated, except in narrative itself, the transformation into story offering the only compensations.” (p. 109)

Mais adiante, Miles fornece uma espécie de ideia-chave do enredo da ficção radcliffeana e que consiste numa situação de equilíbrio entre a ausência da mãe e a presença do pai, aproximando-se este esquema da perspectiva psicanalítica de prevalência patriarcal. Neste contexto, entenda-se a figura paternal que não é, necessariamente representada pelo pai biológico da heroína, mas por alguém que assume um papel muito próximo.

14.1. O Romance Familiar

As relações de família revestem-se, claramente de uma importância fulcral, recolhendo muitos frutos de uma intriga de equívocos sobre a identidade da personagem central, a qual é, invariavelmente confrontada com a descoberta da sua verdadeira genealogia passível de descrever um percurso de ascensão social.

Freud (1994) produz um conjunto de observações sobre aquilo que designa por “romance familiar dos neuróticos” e que consiste no processo de substituição mental que as crianças fazem dos seus pais por outros que idealizam enquanto sonham acordados. Elisabeth Bronfen (1998) aplica esta visão ao texto gótico e analisa *The*

Romance of the Forest, onde Adeline vê cumprido o seu sonho de realização familiar no final de uma narração em que começa por se julgar filha de um homem de condição modesta e reputação duvidosa, é entregue a uma espécie de pai adoptivo, o qual, apesar de pertencer a uma classe social mais elevada é forçado a fugir à justiça, face à descoberta da sua verdadeira identidade, o tio de Adeline — anteriormente, sedutor rejeitado — apresta-se a perpetrar o seu assassinio. Finalmente, a heroína vê-se recompensada ao reaver os seus bens de família e o seu nome, o que lhe permite resgatar o seu amado cavaleiro cuja vida corre perigo e, assim dar início a uma nova vida familiar.

O funcionamento estrutural de *The Romance of the Forest* pode igualmente aplicar-se a outros romances, onde esta busca da família socialmente valorizada parte do herói que, apenas mediante a obtenção de um estatuto superior pode aspirar à mão da heroína, conforme acontece, por exemplo, em *The Castles of Athlin and Dunbayne*.

No seu estudo sobre *A Criação Literária e o Sonho Acordado* (1994), Freud compara precisamente a produção literária com a actividade do sonho acordado, onde ao sujeito é permitida a realização dos seus sonhos, tal como acontece na actividade onírica que ocorre durante o sono. Aos devaneios que povoam o espírito sonhador e que são transportados para a escrita, Freud dá-lhes o nome de fantasias (*phantasies*), as quais, assim entendidas como espaço de concretização de desejos concentram em si uma complexidade temporal em que “o passado, o presente e o futuro [se alinham] na cadeia contínua do desejo” (p. 53). A génese de uma fantasia pode ser analisada da seguinte forma:

O trabalho psíquico parte de uma impressão actual, de uma circunstância presente que consegue despertar um dos maiores desejos do sujeito,

recuperando, a partir daí, a recordação de uma experiência anterior, geralmente infantil, em que esse desejo foi satisfeito. Cria então uma dada situação, projectada no futuro, que representa a realização daquele desejo, sob a forma de sonho acordado ou de fantasia, que em si contém os indícios da sua origem em circunstâncias presentes e em recordações. (p. 53)

Basicamente, o herói criado pela mão do escritor surge dotado de um carácter excepcional que o protege incondicionalmente de males que lhe sejam fatais e o ajudam a manter a sua integridade. Nestas *narrativas egocêntricas* encontramos, então traços que nos podem revelar algo de importante sobre o sujeito que as enuncia. A obra literária que reserva ao seu protagonista a realização dos seus desejos pode entender-se, assim, como a expressão naïve dos anseios do próprio escritor. Deste modo, a manutenção constante de uma mesma estrutura nos diversos romances de Ann Radcliffe pode levar-nos à observação de um padrão de repetição quase obsessiva dos mesmos desejos, que giram essencialmente em torno da busca de uma família ideal, explorando o desfasamento entre a condição presente e aquela que se pretende alcançar. Nessa insistência sintomática padronizada nas suas personagens e agravada pelo incumprimento aparente das fantasias podemos descobrir um fundo da mesma melancolia que ensombra as suas heroínas.

No dizer de Freud, (op. cit.) a produção destas fantasias é motivada por factores de duas ordens; falamos, assim, de desejos ambiciosos ou desejos eróticos, sendo estes mais comuns nas raparigas para quem a expressão destas sensações exigia, acima de tudo, a contenção própria da sociedade da época.

Daqui emerge uma outra discussão que opõe sentimento a razão e que resulta na eclosão de conflitos provocados pelo recalçamento desses mesmos desejos por parte das

jovens. Em *The Mysteries of Udolpho*, St. Aubert toma a seu cargo a educação de Emily e adverte-a nos seguintes termos: “Beware, my love, I conjure you, of that self-delusion, which has been fatal to the peace of so many persons; beware of priding yourself on the gracefulness of sensibility; if you yield to this vanity, your happiness is lost for ever. Always remember how much more valuable is the strength of fortitude, than the grace of sensibility.” (p. 80)

Podemos afirmar neste contexto a importância da coibição que cerceia a liberdade de expressão espontânea das emoções das jovens, às quais só a arte da poesia ou do desenho de paisagens ao gosto da sensibilidade da época permitem verter toda a sua sentimentalidade. Logo, é novamente na arte que os recalcamientos e a realidade desagradável são corrigidos quer para as heroínas da ficção quer para a própria Ann Radcliffe. Ora, justamente, este dado leva-nos a perceber, uma vez mais, a analogia que se estabelece entre a romancista e as heroínas que cria.

14.2. A Escolha entre o Princípio de Prazer e o Princípio de Realidade

A natureza psíquica deste conflito que se coloca ao sujeito do sexo feminino, resultante das convenções morais da sua época, permite-lhe apenas contorná-lo através da expressão artística, conforme afirmámos. No entanto, podemos ainda relacionar o comportamento das personagens com o estudo que Freud (1989) apresenta sobre o equilíbrio entre o Princípio de Prazer e o Princípio de Realidade: “Segundo esta teoria, devemos distinguir duas classes de pulsões, uma das quais, a das pulsões sexuais ou Eros, é de longe a mais visível e acessível ao estudo. Compreende não só a pulsão

sexual desinibida propriamente dita e as moções pulsionais quanto ao alvo ou sublimadas dela derivadas, mas também a pulsão de autoconservação, que deve ser atribuída ao ego [...].” (p. 41)

Não é, pois, de estranhar as palavras de St. Aubert que poderia representar, na obra uma instância repressiva a que Freud (1989) dá o nome de “superego” (p. 28) na medida em que controla, julga e aplica normas comportamentais, impedindo o sujeito de atingir a consecução do seu desejo, logo levando-o a reprimir as suas pulsões, sobretudo aquelas que se relacionam com a satisfação do prazer. Consequentemente, podemos adivinhar a eclosão de conflitos que advêm da confrontação entre o desejo inconsciente e o ego, o que pode levar ao surgimento de neuroses.

As personagens femininas de Ann Radcliffe limitam-se a cultivar o princípio da realidade que as protege das ameaças exteriores, recalando o mais possível toda e qualquer pulsão de cariz sexual a favor da sua autoconservação.

A floresta, pela sua ambiguidade, representa o espaço em que todos os perigos podem surgir. Caracteriza-se, essencialmente, pela obscuridade, razão pela qual a sua própria natureza é demasiado difusa. O valor simbólico que lhe é atribuído pelas personagens aproxima-a da floresta dos contos infantis, onde alberga seres que colocam a vida das personagens em risco, no entanto, e, se nos recordarmos da analogia que Freud estabelece entre a literatura e o sonho acordado, enquanto elementos de estudo dos conflitos psíquicos do sujeito (veja-se a este respeito, por exemplo, *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, 1995) poderemos tentar desconstruir o valor deste cenário, restringindo-nos ao universo de referência radcliffeano propriamente dito.

Dos elementos que caracterizam a produção literária de Ann Radcliffe destacámos já a repetição de diversos elementos, nomeadamente, os cenários físicos e a sua

sobrevalorização constante face às personagens. Referimos, igualmente, a importância da figura paterna que se impõe face à mãe ausente ou desconhecida, o que entronca frequentemente num jogo de identidades trocadas que alimentam os mistérios da intriga principal. Ainda dentro desta problemática, coloca-se a questão do conflito edipiano, tal como Freud a define (por exemplo n' *A Interpretação dos Sonhos*), a qual vem a ser reforçada pela busca da figura da mãe-ausente (Bronfen, 1998).

Neste sentido, podemos atribuir à floresta o significado mais óbvio de refúgio do sedutor ou predador que, nestes romances surge associado à fortaleza onde o tio (cuja relação de parentesco com a heroína é de todo desconhecida) se prepara para consumir o seu plano incestuoso. Por outro lado, se nos detivermos brevemente na análise simbólica dos dados recolhidos em sonhos, é comumente referida a associação que se faz das grutas e dos subterrâneos com o útero materno. A sua presença no texto literário pode, revelar-nos, assim, a vontade que o sujeito sente de voltar a esse estado inicial em que se encontrava dentro da sua mãe, num espaço físico caracterizado, entre outras coisas pela escuridão. Ora, a floresta é precisamente o lugar onde a luz mal penetra, as suas árvores confundem os ramos que, em conjunto com a folhagem luxuriante produzem abóbadas vegetais; por vezes, alberga, no seu seio, cavernas e passagens subterrâneas:

- “Edric told him, that the door he had seen in the vault below, opened into a chain of vaults, which stretched beyond the wall of the castle, and communicated with a subterraneous way, anciently formed as a retreat from the fortress, and which terminated in the cavern of a forest at some distance.”

(*The Castles of Athlin and Dunbayne*, p. 25)

- “The terror of Julia made her utterly forgetful of the *Padre*’s promise, and she wished to fly for concealment to the deep caverns belonging to the monastery, which wound under the woods.” (*A Sicilian Mystery*, p. 138)
- “The rising wind was now heard contending with the thunder, as it rushed furiously among the branches above, and brightened the red flame of the torch, which threw a stronger light forward among the woods, and shewed their gloomy recesses to be suitable resorts for the wolves, of which Ugo had formerly spoken.” (*The Mysteries of Udolpho*, p. 410)
- “The evening of the second day was drawing on, when her guards drew near the forest, which she had long observed in the distance, spreading over the many-rising steeps of the Garganus. They entered by a track, a road it could not be called, which lead among oaks and gigantic chestnuts, apparently the growth of centuries, and so thickly interfone, that their branches formed a canopy which seldom admitted the sky. The gloom which they threw around, and the thickets of cystus, juniper, and lenticus, which flourished beneath the shade, gave a character of fearful wildness to the scene.” (*The Italian*, p. 209)

A leitura destes excertos permite-nos, pois, descobrir, na floresta a capacidade de incutir nas personagens efeitos emocionais tão opostos como o terror e a confiança. A presença de caminhos subterrâneos sob a floresta surge como promessa de salvação ou de segurança, o que nos permite associar a este espaço um valor que o aproxima da tranquilidade intra-uterina, logo, da figura materna.

O terror nasce de uma outra dimensão vertical que resulta da combinação de diversas espécies arbóreas isoladas, as quais se podem associar a símbolos fálicos,

portanto, à figura paterna. Adeline, por exemplo, refugia-se no escuro encobridor que um grupo de árvores do jardim do seu opressor lhe oferece; contudo, a angústia e o pavor impedem-na de reconhecer na voz que chama por ela, o seu amado Theodore, levando-nos a concluir que, no seu entender, apenas o infortúnio poderia atingi-la naquele lugar: "A voice called her, but she was gone beyond its reach, for she had sunk senseless upon the ground: it was long before she revived, when she did, she found herself in the arms of a stranger, and made an effort to disengage herself" (*The Romance of the Forest*, pp. 166-167).

Encontramos, neste excerto, uma visão da floresta ameaçadora, permitindo-nos isolar, no comportamento da heroína, alguns sintomas de histeria como, por exemplo, perturbações auditivas e da mobilidade com base no medo da violação.

Neste âmbito, Norton (op. cit.) acrescenta:

Because Gothic novels confront issues of horror and sexual violence, it is common to interpret them using the tools of Freudian [...] psychoanalysis, treating literary style as a matrix of strategies for dealing with taboo material (such as repetition, compulsion, splitting, projection, sublimation and so on). [...] Gothic novels of course are not simply case studies of internalised hysteria and paranoia, but interpretations based upon psychoanalytical (rather than sociological or aesthetic) theories do have a compelling attraction. (p. 141)

O romance radcliffeano conjuga imagens e situações que, de facto, se repetem em cada obra; se o analisarmos sob um ponto de vista catártico, no entanto, é precisamente a insistência nesses mesmos elementos que nos pode levar a detectar, na

obra radcliffeana, sinais de conflitos psíquicos por resolver, de neurose que a escrita não conduz, aparentemente à cura.

Conforme Pereira Bastos (1989) afirma na “Introdução” aos *Textos Essenciais da Psicanálise* (Vol. III): “em cada indivíduo, a procura do prazer, da adaptação e da moralidade entrechocam-se e continuamente nos impõem a tarefa de conciliar o irreconciliável e, apesar de todas as contradições, de lutar por conseguir uma harmonia interna. Quando estes esforços são bem sucedidos, a saúde psíquica está garantida; quando falham, surgem inibições, sintomas e uma ansiedade morbidamente aumentada — manifestações patológicas” (p.9).

Conclusão

Afigura-se-nos de primordial importância, a apresentação de algumas considerações finais que advêm da leitura do romance radcliffeano, num primeiro momento, à luz da articulação de duas dimensões estéticas que se cruzam neste período e que incorporam, na literatura, perspectivas inicialmente associadas à pintura.

Falamos das temáticas do pitoresco e do sublime que povoam a obra de Ann Radcliffe de passagens vincadamente descritivas, onde a paisagem subjectivada e estilizada, agradável à visão, se antropomorfiza, num processo de transferência, em que os medos e os terrores profundos das personagens se materializam, sobretudo na floresta escura e intransponível, albergue de abadias e castelos sombrios envoltos em mistérios que a imaginação amplia.

A paisagem arquetípica radcliffeana impressionou favoravelmente vários outros autores, sobretudo, pelas suas qualidades expressivas, sendo merecedora de comentários elogiosos e citações, como, por exemplo faria Keats (1990) em carta a J. H. Reynolds (14 March 1818):

I am going among Scenery whence I intend to tip you the Damosel Radcliffe — I'll cavern you, and grotto you, and waterfall you, and wood you, and water you, and immense-rock you, and tremendous sound you, and solitude you. I'll make you a lodgement on your glaxis by a row of Pines, and storm your covered way with bamble Bushes. (p. 384)

Neste jogo de palavras, Keats faz uma compilação das características físicas naturais dos quadros de Ann Radcliffe, partindo de elementos pitorescos, acedendo àqueles que, pela sua imponência, produzem o efeito de sublime nos sujeitos observadores, chegando a uma esfera metafísica, da solidão onde se geram, por vezes, loucura e melancolia e também crises histéricas provocadas pela acumulação do *stress* resultante de toda uma encenação de terror, estereotipada e facilitadora da ocorrência de descargas da adrenalina que se acumula gradualmente. Está ainda implícita a concepção que preside à génese do cenário radcliffeano onde a natureza surge imbuída de características que a subjectividade humana lhe atribui.

Uma leitura freudiana, fundamentada no conceito de “uncanniness” que concentra as fontes do medo evidenciado pelas personagens no seu próprio interior, contribui para a construção de um cenário quase onírico, simultaneamente anagógico e sinistro, desenvolvendo-se num plano ascensional em direcção a Deus e horizontal ou descendente que mergulha nas profundezas, na busca original, da figura materna ou da figura paterna.

No domínio da floresta, tendo em conta a sua morfologia, podemos determinar a existência de um misticismo fundado na imagem da árvore enquanto símbolo de ligação entre o plano celeste e o plano terrestre. Torna-se, assim um espaço de transição, caracterizado pela ambiguidade e indefinição. Senão, atentemos no facto de que, na floresta, raramente se identificam as espécies arbóreas, elas constituem um todo, uma mancha de difícil descodificação onde a abjecção surge a partir deste espaço liminar, caracterizado por uma obscuridade quase constante onde a luz apenas espreita, esporadicamente e a custo, por entre a folhagem densa.

Do carácter sagrado do bosque, totémico, utilizando a terminologia freudiana, passamos para uma dimensão psicanalítica que confere à obra radcliffeana um forte pendor introspectivo, de procura do próprio sujeito, das fundações do seu inconsciente, na configuração labiríntica da floresta escura e desconhecida.

Alimentando-se da criação de uma atmosfera essencialmente sobrenatural, sugestiva para os sentidos atentos das heroínas que evidenciam, a todo o momento, uma forte propensão para distúrbios da motilidade e estados de ansiedade — levando-nos a crer que os mesmos têm origem numa sensação constante, fundamentada ou não, de perigo iminente — o romance gótico de Ann Radcliffe empresta à paisagem física um estatuto de personagem, investindo-a de características humanas, de compleição ora violenta e temível, ora cativante e acolhedora, por outras palavras, ora mais próxima da figura paterna viril, ora mais próxima da figura materna suave.

Tal como Freud coloca o enfoque dos seus estudos, relativamente aos sonhos, no seu conteúdo latente sem se limitar à análise do conteúdo manifesto, assim devemos proceder nós ao tentar entender o universo radcliffeano, sem nos limitarmos a uma primeira leitura demasiado superficial.

A celebração da Natureza, por exemplo, pode ser, evidentemente, encarada como uma preferência estética pela representação de paisagens, que se manifesta ao nível da pintura e do desenho. Contudo, Ann Radcliffe transporta-nos para um mundo ameaçado pela aculturação da Revolução Industrial, fenómeno que não se limita a corromper valores humanos, mas fatalmente deteriora o campo para o metamorfosear num cenário velado não por uma qualquer neblina, mas pelo fumo intoxicante.

Ann Radcliffe propõe-nos um regresso a uma Idade do Ouro que rui gradualmente e não poupa críticas à nova classe endinheirada que, ao ascender socialmente não sabe

valorizar o património natural e não mostra qualquer remorso em sacrificar os valores antigos — representados, por exemplo em *The Mysteries of Udolpho*, sob forma do castanheiro ancestral — àqueles que as novas tendências importadas pretendem impor. A mesma classe, detentora de maiores recursos económicos, permite-se realizar o *Grand Tour*, desenvolvendo o turismo natural, próprio da época, mas granjeando duras críticas por parte de Ruskin (op. cit. em Löwy & Sayre, 1997), o qual se insurge contra a invasão desregrada e produtora de poluição que se verifica nesses lugares, antes quase sagrados, e afirma:

Vós odiastes a natureza... Os revolucionários franceses transformaram as catedrais em estábulos... [mas] vós transformastes em campos de corridas as catedrais da Terra. A única ideia que tendes do prazer é fazer passar carruagens de caminho-de-ferro nas suas naves inferiores (*aisles*) e comer nos seus altares. (op. cit. em Löwy & Sayre, p. 174)

Podemos, então determinar como um dos pilares da estrutura paisagística de Ann Radcliffe, a consciência pró-ambientalista que sobrepõe a natureza no seu estado selvagem à depleção do património natural que decorre da implementação das novas necessidades industriais, passíveis de transformar por completo, não apenas cenários físicos, mas também sociais e familiares.

Parece-nos, por tudo isto, poder afirmar que Ann Radcliffe é, com efeito, uma ambientalista “avant la lettre”, que se socorre da pintura e de outros modelos literários (como Shakespeare, Ossian, Walpole) para reconstruir a paisagem que adivinha já ameaçada pela aculturação progressiva, levada a cabo pela vaga industrial que se instalou nos seus domínios.

Referências

[Bíblia Sagrada]. (20th ed., 1973). Porto & Lisboa: Livraria Figueirinhas.

Abbagnano, N. (1981). [História da Filosofia]. (António B. Coelho, Franco de Sousa & Manuel Patrício, Trans.). Lisboa Editorial Presença.

Adams, R. D., Victor, M. & Ropper, A. H. (1999). [Neurologia]. (1st ed. 1991). (Carlos Henrique Cosendey, Trans.). Rio de Janeiro: Mc Graw-Hill Interamericana.

Alighieri, D. (1993). A Divina Comédia. Roma: Tascabili Economici Newton.

Allen, W. (1991). The English Novel. London: Penguin Books.

Altman, I. (1993). Foreword to The Meaning and Use of Housing: International Perspectives, Approaches and their Applications. E. Arias (ed). Avebury.

Arnaud, P. (1976). Ann Radcliffe et le Fantastique: essai de psychobiographie. Paris: Éditions Aubier Montaigne.

Austen, J. (1980). Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, and Sandition. Oxford, New York, Toronto & Melbourne: Oxford University Press.

Bachelard, G. (1996). [A Poética do Espaço]. (1st ed., 1957). (António P. Danesi, Trans.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Bate, J. (1991). Romantic Ecology. London & New York: Routledge.

Bettelheim, B. (1995). Psychanalyse des Contes de Fées. In [Parents et Enfants]. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A.

Biedermann, H. (1994). [Dicionário Ilustrado de Símbolos]. (1st ed. 1989). (Glória P. Camargo, Trans.). São Paulo: Melhoramentos.

Botting, F. (1996). Gothic. London: Routledge.

- Bowlby, J. (1975). Attachment Theory, Separation Anxiety, and Mourning. In American Handbook of Psychiatry: New Psychiatric Frontiers. David A. Hamburg & Keith H. Brodie (Eds.). (Vol. 6). New York: Basic Books, In., Publishers.
- Brewer, E. C. (1993). Dictionary of Phrase and Fable. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
- Bronfen, E. (1998). The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Buescu, H. C. (1990). Incidências do Olhar: Percepção e Representação. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- Buescu, H. C. (1995). A Lua, a Literatura e o Mundo. Lisboa: Edições Cosmos.
- Buescu, H. C. (1997). (Coord.) Dicionário do Romantismo Literário Português. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- Burke, E. (1958). A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful. J. T. Boulton (ed). London.
- Caeiro, A. (1994). O Guardador de Rebanhos. Lisboa: Editorial Presença.
- Calixto, M. L. (1956). A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal nos Séculos XVIII e XIX. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Calvino, I. (1997). Apresentação de [O Dia de um Escrutinador]. (1st ed. 1994). (José C. Barreiros, Trans.). Lisboa: Editorial Teorema.
- Castilho, A. F. de (1907). Reparos Acerca da Invenção da Noite do Castello. in A Noite do Castello : Poema em Quatro Cantos. Lisboa: Empreza da História de Portugal.
- Centeno, Y. (1991). A Arte de Jardinar. Lisboa: Editorial Presença.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1992). Dictionnaire des Symboles. Paris: Robert Laffont/ Jupiter.
- Claudon, F. (1986). [Enciclopédia do Romantismo]. (Armandina Puga et al, Trans.). Verbo.
- Cook, R. (1975). [L'Arbre de Vie]. (1st ed. 1974). (Jean Brèthes, Trans.). Éditions du Seuil.

- Cottom, D. (1985). The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dorfles, G. (1988). [O Devir das Artes]. (1st ed. 1959). (Baptista Bastos & David de Carvalho, Trans.).Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Eco, U. (1995). [Seis Passeios nos Bosques da Ficção]. (1st ed. 1994). (Wanda Ramos, Trans.). Carnaxide: Difel.
- Eliade, M. (1987). [A Provação do Labirinto: diálogos com Claude-Henri Rocquet]. (1st ed. 1978). (Luís F. B. Teixeira, Trans.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Evans, I. (1990). A Short History of English Literature. London: Penguin Books.
- Fernandez, D. (1981). Introducción a la psicobiografía. In [Psicoanálisis y Crítica Literaria]. (Juan M. A. Almagro, Trans.). Madrid: Akal Editor.
- Frazer, Sir J (1993). The Golden Bough. (1st ed. 1922). Ware. Wordsworth Editions.
- Fredrickson, L. & Anderson, D. (1999). A Qualitative Exploration of the Wilderness Experience as a Source of Spiritual Inspiration. In Journal of Environmental Psychology. Vol. 19, pp. 21-39.
- Freud, S. (1968). [Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs]. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Freud, S. (1989). Formulações Sobre os dois Princípios do Funcionamento Mental. In [Textos Essenciais da Psicanálise: A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia]. (Inês Busse, Trans.). Vol. III. pp. 98-106. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (1994). A Criação Literária e o Sonho Acordado. In [Textos Essenciais Sobre Literatura, Arte e Psicanálise]. (Manuela Barreto, Trans.). pp. 50-59. Mem Martins: Publicações Europa-América.

- Freud, S. (1994). O Romance Familiar dos Neuróticos. In [Textos Essenciais Sobre Literatura, Arte e Psicanálise]. (Manuela Barreto, Trans.). pp. 60-64. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (1994). O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho. In [Textos Essenciais Sobre Literatura, Arte e Psicanálise]. (Manuela Barreto, Trans.). pp. 209-242. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (1995). [Delírio e Sonhos na *Gradiva* de Jensen]. (1st ed. 1907). (Joana M. Varela, Trans.). Lisboa: Gradiva — Publicações, Lda.
- Freud, S. (1999). [A Interpretação dos Sonhos]. (Walderedo I. de Oliveira, Trans.). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Frye, N. (1965). A Natural Perspective. New York: Columbia University Press.
- Gilpin, W. (1990). From Remarks on Forest Scenery. In The Genius of the Place: the English Landscape Garden 1620-1820. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press.
- Henwood, K. & Pidgeon, N. (2001). Talk about Woods and Trees: Threat of Urbanization, Stability, and Biodiversity. In Journal of Environmental Psychology. Vol. 21, pp. 121-147.
- Honour, H. (1984). La Moral Del Paisage. In [El Romanticismo]. (Remigio Gómez Díaz, Trans.). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Hunt, J. D. & Willis, P. (1990). The Genius of the Place: the English Landscape Garden 1620-1820. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press.
- Jarrett, D. (1978). The English Landscape Garden. London: Academy Editions.
- Kaplan R. & Kaplan, S. (1989). The Experience of Nature: A Psychological Perspective. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaplan, S. & Talbot, J. (1983). Psychological Benefits of a Wilderness experience. In Behavior and the Natural Environment. I. Altman & J. Wohlwill. pp. 163-203. New York & London: Plenum Press.

- Kaplan, S. (1988). Perception and Landscape: Conceptions and Misconceptions. In Environmental Aesthetics: Theory, Research & Applications. J. L. Nasar (ed.). pp. 45-55. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keats, J. (1990). La Belle Dame Sans Mercy. In Jonh Keats. E. Cook (ed.). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1980). Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil.
- Kroeber, K. (1994). Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind. New York: Columbia University Press.
- Lamas, M. (1959). O Mundo dos Deuses e dos Heróis: Mitologia Geral. Vol. II. Lisboa: Estampa.
- Landow, G. P. (1999). Examples of Word-painting from Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho: A Romance* (1794).
<http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/victorian/tech/>
- Le Goff, J. (1994). [O Imaginário Medieval]. (1st ed. 1985). (Manuel Ruas, Trans.). Lisboa: Editorial Estampa.
- Leal, G. (1988). Nevrose Nocturna. Lisboa: Hiena Editora.
- Leslie, M. (1993). An English Lanscape Garden Before 'The English Landscape Garden'? In Journal of Garden History. J. D. Hunt (ed). Vol. 13, Nos 1/2.
- Lévy, M. (1978). Les Romans de la Fin du Siècle. In Roman et Société en Angleterre au XVIII^e Siècle. J. Ducrocq, Halimi, S. & Lévy, M. Vendôme: Presses Universitaires de France.
- Lévy, M. (1995). Le Roman 'Gothique' Anglais: 1764-1824. Paris: Éditions Albin Michel, S. A.
- Lynch, K. (1989). [A Imagem da Cidade]. (1st ed., 1960). (M. Cristina Afonso, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Lovecraft, H. P. (1973). Supernatural Horror in Literature. New York: Dover Publications, Inc.

- Löwy, M. & Sayre, R. (1997). [Revolta e Melancolia: o Romantismo contra a Corrente da Modernidade.]. (1st ed. 1992). (Miguel Serras Pereira, Trans.). Venda Nova: Bertrand Editora.
- Lurker, M. (1997). [Dicionário de Simbologia.]. (1st ed. 1988). (M. Krauss & V. Barkow, Trans.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Martins, O. (1986). O Sistema dos Mitos Religiosos. Lisboa: Guimarães Editores.
- Mausner, C. (1996). A Kaleidoscope Model: Defining Natural Environments. In Journal of Environmental Psychology. Vol. 16, pp 335-348.
- Miles, R. (1995). Ann Radcliffe: The Great Enchantress. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Moers, E. (1977). Literary Women. London.
- Monteiro, M. R. (1996). A Simbólica do Espaço nos Mundos Fantásticos Neo-Românticos — Análise comparativa das obras: *The Lord of the Rings* e *Earthsea*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Moura, J.-M. (1998). La fiction d'exploration: au carrefour du récit de voyage et du roman. in Les récits de voyages: typologie, historicité. M. Alzira Seixo & Graça Abreu (Org.).Lisboa: Edições Cosmos.
- Norton, R. (1999). Mistress of Udolpho. London & New York: Leicester University Press.
- Pite, R. (1996). How Green Were the Romantics? In Studies in Romanticism. Jonathan Bate (ed). Vol. 35, No 3, pp 357-373.
- Proshansky, H. M., Fabian, A. K. & Kaminoff, R. D. (1983). Place Identity: Physical World Socialisation of the Self. In Journal of Environmental Psychology. Vol. 3, pp 57-83.

- Punter, D. (1980). The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. London & New York: Longman.
- Queirós, E. de (1995). A Cidade e as Serras. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses. Queirós, E. de (n. d.). A Correspondência de Fradique Mendes. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- Riffaterre, M. (1982). L'illusion référentielle. In Littérature et Réalité. Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M. & Watt, I. Paris: Éditions du Seuil. pp. 91-111.
- Río, M. P. del (1991). El Arbol en la poesia inglesa del Renacimiento y del Romanticismo. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Rousseau, J.-J. (1964). Les Rêveries du Promeneur Solitaire. Paris: Garnier-Flammarion.
- Saussure, F. (1999). [Curso de Linguística Geral]. (1st ed. 1971). (José V. Adragão, Trans.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Scott, Sir W. (1928). Mrs. Ann Radcliffe. In The Lives of the Novelists. London.
- Shakespeare, W. (1986). Hamlet. London & New York: Methuen.
- Shroeder, H. (1991). Preference a In Journal of Environmental Psychology. Vol. 11, pp 231-248.
- nd Meaning of Arboretum Landscapes: Combining Quantitative and Qualitative Data.
- Silva, V. M. de Aguiar e (1986). Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina.
- Soromenho-Marques, V. (1995). Crise do Ambiente: Um desafio ético. In Revista Dirigir. IEFP. No 35, pp. 7-10.
- Sousa, M. L: (1978). A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX). Lisboa: Editorial Novaera, Lda.
- Speller, G. & Sime, J. (1993). Anticipating Environmental Change: the relocation of a village and its psycho-social consequences. In Journal of People and Physical Environment Research. 43 Jan. pp. 1-18.

- Stern, M. M. (1951). Pavor Nocturnus. In The International Journal of Psycho-Analysis. Vol. 32, pp. 302-309. Stern, M. M. (1968). Fear of Death and Trauma. In The International Journal of Psycho-Analysis. Vol. 49, pp. 457-461.
- Talfourd, Sir T. N. (1976). Memoir of the Life and Writings of Mrs Radcliffe. In Gaston de Blondville. Hildesheim & New York: Georg Olms.
- Thoreau, H. D. (1997). Walden. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Tompkins, J. M. S. (1969). The Popular Novel in England: 1770-1800. London: Methuen & Co. Ltd.
- Twigger-Ross, C. L. & Uzzell, D. L. (1996). Place and Identity Processes. In Journal of Environmental Psychology. Vol. 16, pp. 205-220.
- Ulrich, R. S., Simons, R., Losito, B., Fiorito, E., Miles, M. & Zelson, M. (1991). Stress Recovery During Exposure to Natural and Urban Environments. In Journal of Environmental Psychology. Vol. 11, pp 201-230.
- Van Tieghem, P. (1969). Le Romantisme dans la Littérature Européenne. Paris: Éditions Albin Michel.
- Verdon, J. (1994). La Nuit au Moyen Âge. Paris: Librairie académique Perrin.
- Walpole, H. (n.d.). Walpoliana. Vol. I. London: T. Bensley.
- Watson, J. R. (1970). Picturesque Landscape and English Romantic Poetry. London: Hutchinson Educational Ltd.
- Woolf, V. (1962). [L'Art du Roman]. [Rose Celli, Trans.]. Paris: Seuil.
- Zola, E. (1880). Mes Haines: Causeries Littéraires et Artistiques. Paris: G. Charpentier.

Obras de Ann Radcliffe

- (1975). A Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany. Hildesheim & New York: Georg Olms.
- (1998). A Sicilian Romance. Oxford & New York: Oxford University Press.
- (1976). Gaston de Blondville. A Romance St. Alban's Abbey. A Metrical Tale with some poetical pieces. Hildesheim & New York: Georg Olms.
- (1826). 'On the Supernatural in Poetry'. In New Monthly Magazine. pp. 145-152.
- (1995). The Castles of Athlin and Dunbayne. Oxford & New York: Oxford University Press. (1998). The Italian or the Confessional of the Black Penitents. Oxford & New York: Oxford University Press.
- (1998). The Mysteries of Udolpho. Oxford & New York: Oxford University Press.
- (1999). The Romance of the Forest. New York: Oxford University Press.