UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

André Sanchez Astorino

**O GÓTICO E O ORIENTALISTA:
Uma leitura de *Vathek*, de William Beckford.**

Versão Corrigida

**São Paulo
2015**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

André Sanchez Astorino

**O GÓTICO E O ORIENTALISTA:
Uma leitura de *Vathek*, de William Beckford.**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Guardini T. Vasconcelos.

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A858g Astorino, André Sanchez
O GÓTICO E O ORIENTALISTA: Uma leitura de Vathek,
de William Beckford. / André Sanchez Astorino ;
orientadora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. -
São Paulo, 2015.
118 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Romance gótico. 2. Orientalismo. 3. Literatura
inglesa. 4. Romance. 5. Século XVIII. I.
Vasconcelos, Sandra Guardini Teixeira, orient. II.
Título.

Nome: ASTORINO, André Sanchez.

Título: O Gótico e o Orientalista: Uma leitura de Vathek, de William Beckford.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: __/__/____

Banca Examinadora :

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura _____

À minha família.

Agradecimentos

À professora Sandra Vasconcelos, por suas leituras sempre atentas, seus valiosos conselhos, sua generosidade, sua paciência e por acreditar na minha pesquisa.

A minha mãe, Magali, que, sempre com um livro na mão, me influenciou mais do que imagina. Sem seu apoio incondicional (especialmente na conturbada finalização do mestrado), nada teria sido possível. Ao meu pai, Reinaldo, que sempre incentivou minha escolha profissional. Sua incansável perseverança me inspira a cada dia. A minha irmã, Paula (a melhor gêmea do mundo), pela ajuda na diagramação da dissertação. Ao meu irmão, Eduardo, por seu companheirismo e pela inspiração acadêmica. Sem o carinho e o apoio do dia-a-dia, a vida torna-se impossível. Tem um pouco de cada um de vocês nos parágrafos deste trabalho.

Ao Danilo Murakami e à Regiane Matos, que desde o primeiro dia da graduação me acompanham com muito carinho nessa jornada pelas letras.

Aos amigos Gabriela Farrabrás, Rodrigo Bertucci, Pati Bertucci, Ana Carolina Teles, Thalita Castro, Isabela Sabbatini, Lina Ishida, Josymara Pestana e tantos outros que, de uma forma ou de outra, me acompanharam nesse mestrado.

Aos professores Daniel Puglia e Fernando Brito por participarem da minha banca de qualificação.

À Maria Ângela, à Cristiane, à Kelly, à Aureluce e todos os funcionários com quem trabalhei durante quatro anos no Serviço de Cultura e Extensão da FFLCH/USP.

Ao CNPq, por financiar boa parte da pesquisa.

Last but not least, I would also like to thank Professor Thomas Keymer (University of Toronto) and Professor Justin D. Edwards (University of Surrey) for kindly sending me some books on *Vathek* and the grotesque.

*“[...] Whether upheld by strength, or chance, or fate,
Too well I see and rue the dire event,
That with sad overthrow and foul defeat,
Hath lost us heaven, and all this mighty host
In horrible destruction laid this low, [...]”.*
(John Milton, *Paradise Lost*).¹

¹ MILTON, John. *Paradise Lost*. New York: Barnes & Nobles Classics, 2004, p. 15. (“[...] Que só provem da força, ou do destino,/Ou do acaso sómente; como vejo,/Bem nosso pezar, pelo sucesso/Da atroz fatal derrota geral perda/Que tivemos no Ceo; as hostes tuas/ Potentes, todas ora aqui lançadas/Na horrível combustão, [...]”). MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Tradução de Francisco Bento Maria Targini. Paris, 1823. Vol. 1, p. 9).

Resumo

ASTORINO, André Sanchez. *O Gótico e o Orientalista: Uma leitura de Vathek*, de William Beckford. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Vathek, primeiro romance do escritor inglês William Beckford publicado em 1786, é considerado por muitos uma obra singular. Combinando certos elementos dos chamados romances góticos com uma ambientação oriental, a narrativa coloca diversos problemas a respeito de sua complexa natureza estilística. Muitos estudiosos já tentaram associar a obra a alguma dessas tradições de forma definitiva. Neste trabalho, realizaremos uma nova leitura do romance para, então, confrontarmos nossos achados com a fortuna crítica. O intuito desse procedimento é o de verificar se, diante das questões suscitadas pela própria obra, termos como “gótico” ou “orientalista” podem descrever *Vathek* de maneira precisa.

Palavras-chave: Vathek, William Beckford, Romance gótico, Orientalismo, Século XVIII.

Abstract

ASTORINO, André Sanchez. *The Gothic and The Orientalist: A reading of William Beckford's Vathek*. 2015. 118 f. Dissertation (M.A) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Vathek, English writer William Beckford's first novel published in 1786, is considered by many a singular work. By combining certain elements of the so-called gothic novels with an Oriental setting, it poses many problems deriving from its complex stylistic nature. Several critics have already tried to conclusively link the work to some of the aforementioned traditions. The aim of our work is to propose a new reading of the novel and compare our findings with previous critical assessments. The reason behind this procedure is to verify if terms like "gothic" or "orientalist" can still precisely describe *Vathek* when confronted with problems evoked by the work itself.

Keywords: Vathek, William Beckford, Gothic Novel, Orientalism, Eighteenth Century.

Sumário

1.	Introdução	1
1.1	A Vida de William Beckford	1
1.2	Introduzindo um problema	5
2.	Uma leitura do romance	12
2.1	O enredo de <i>Vathek</i>	12
2.2	A chegada de Giaour	14
2.3	O início da viagem	24
2.4	A princesa Nouronihar	28
2.5	A descida ao inferno.....	43
3.	“Mapeando” <i>Vathek</i>	51
3.1	<i>Vathek</i> e a tradição orientalista.....	51
3.1.1	A representação do Oriente: visões teóricas.....	56
3.1.2	<i>Vathek</i> e <i>As Mil e Uma Noites</i> : a construção da personagem no conto oriental.....	63
3.2	<i>Vathek</i> e a literatura de terror	71
3.2.1	Algumas teorias do Gótico.....	76
3.2.2	A jornada infernal de <i>Vathek</i> : a queda romanesca.....	80
4.	Considerações finais	92
	Bibliografia	98
	Anexos	106

1. Introdução

1.1 A Vida de William Beckford

“*England’s wealthiest son [...]*”² e “[...] *sublime tale [...]*”.³ É assim que Lord Byron se refere ao autor inglês William Thomas Beckford (1760-1844) e sua obra mais importante, o romance *Vathek*. São, de fato, definições bem precisas. Herdeiro de uma enorme fortuna, Beckford foi um dos homens mais ricos e excêntricos de seu tempo, e sua obra influenciaria importantes nomes da literatura mundial, como o próprio Byron, Edgar Allan Poe, H.P Lovecraft, Jorge Luis Borges e Stéphane Mallarmé. Redigido entre 1781 e 1782 e publicado somente em 1786, esse pequeno romance não é comumente associado ao cânone da literatura inglesa. *Vathek* conta a história de um poderoso califa que renega a fé em Maomé em troca de maravilhosos tesouros prometidos por Giaour, um ser grotesco que chega misteriosamente ao seu reino. Após uma longa jornada em busca de tais riquezas, o monarca adentra o palácio do fogo subterrâneo, morada de Eblis⁴, onde descobre que, por sua ganância sem limites, seu coração será envolto em chamas pela eternidade. A singularidade dessa narrativa deve-se à maneira pela qual combina um tema moralizante com a estética gótica de suspense e horror e a moda de contos orientais escritos por autores europeus. Embora muito popular já em sua primeira impressão, o romance é constantemente caracterizado como uma curiosidade menor de uma das figuras mais peculiares da sociedade inglesa da época, simples fruto da imaginação de um “*petulant heir to great wealth [...]*”, como afirma R.B. Gill.⁵

Outras características a respeito de *Vathek* poderiam ser apontadas. É necessário, porém, que mais alguns traços da trajetória de vida do escritor sejam mencionados. Beckford nasceu em Londres no dia 1º de outubro de 1760. Seus pais eram William Beckford (1709-1770), um próspero homem de negócios natural da Jamaica e dono de plantações de açúcar escravocratas, e Maria Hamilton (1725-1798), descendente do

² “O filho mais abastado da Inglaterra [...]”. BYRON, George Gordon. *Selected Poems*. London: Penguin, 2006, p. 70. Salvo indicação em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

³ “[...] conto sublime [...]”. *Ibidem*, p. 208.

⁴ O nome dado a Satã no Alcorão. Também transliterado do árabe como *Iblis*. Ver NEWBY, Gordon D. A *Concise Encyclopedia of Islam*. Oxford: Oneworld Publications, 2004, p. 86.

⁵ “Herdeiro petulante de uma grande fortuna [...]”. GILL, R.B. The Author in the Novel: Creating Beckford in *Vathek*. *Eighteenth Century Fiction*, Hamilton, Vol. 15, n.2, 2003 p. 241.

conde de Abercorn. Alderman Beckford (como normalmente é nomeado o pai, a fim de distingui-lo do filho) foi por duas vezes *Lord Mayor of London* (ou seja, prefeito da *City of London Corporation*, parte da grande Londres) e representou a cidade no parlamento da Grã-Bretanha. De tendência *Whig*, apoiou a ascensão política de William Pitt, que viria a ser o primeiro ministro do Reino Unido entre 1766 a 1768, além de ter defendido posições consideradas radicais para a época, como o combate à corrupção no parlamento.⁶

Em 1770, Alderman Beckford falece e deixa uma imensa fortuna a seu filho, então com apenas nove anos de idade. Desde cedo, devido à posição de seu pai, William foi educado por importantes tutores, chegando a ter aulas de música com Wolfgang Amadeus Mozart (embora alguns críticos discordem da veracidade desse encontro).⁷ Possuía grande talento para as artes e para línguas – era fluente em francês e chegou a traduzir alguns fragmentos d’*As Mil e Uma Noites*. Alexander Cozens (1717-1786), pintor de origem russa, exerceu enorme influência sobre o garoto. Enquanto sua família desejava uma educação tradicional, preparatória para a carreira política, Cozens incentivava a grande sensibilidade artística que Beckford demonstrava desde cedo, “[...] *encouraging him in the very subjects which others wanted to prevent him from exploring any further*”.⁸ O jovem William “*was a delicate child, of [...] extreme sensitivity and overwrought imagination*”.⁹

De acordo com Malcolm Jack¹⁰, uma cópia d’as *Mil e Uma Noites* encontrada na biblioteca de seu pai desperta seu interesse para a ficção. Também o apresenta ao mundo oriental, tema tão caro ao escritor durante toda sua vida. Aos dezessete anos já havia criado seu primeiro conto ambientado no Oriente, *L’esplendente*, do qual apenas alguns fragmentos sobreviveram até os dias de hoje. Aos dezoito, redige *The Long Story*, estória que em muitos aspectos prenuncia características encontradas mais tarde em *Vathek*. Esse gosto pelo exótico, todavia, não era bem visto por alguns de seus

⁶ Para uma sucinta descrição das vidas de William Beckford e Alderman Beckford, ver JACK, Malcolm. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1995, p. ix-xxxv.

⁷ Ver OLDMAN, C.B. Beckford and Mozart. *Music & Letters*, Oxford, Vol. 13, n. 2, p. 110-115, abril, 1966.

⁸ “[...] encorajando-o nos próprios assuntos que os outros queriam impedi-lo de explorar”. JACK, Malcolm. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1995, p. xi.

⁹ “[...] era uma criança delicada [...] com uma sensibilidade extrema e uma imaginação exacerbada”. LEES-MILNE, James. *William Beckford*. London: Century, 1990, p. 3.

¹⁰ JACK, Malcolm. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1995, p. x.

mestres. O reverendo John Lettice, um dos tutores mais rígidos de Beckford, não aprova o caráter imaginativo de tais criações. Ordena, por exemplo, que o garoto queime alguns de seus desenhos orientais no “templo do bom gosto”.¹¹ As regras neoclássicas de harmonia e unidade gozavam de grande prestígio entre a elite artística da época. Toda literatura mais “fantástica”, por assim dizer, era considerada ingênua e sem importância – ainda que gozasse de enorme sucesso entre as classes populares.¹²

Além das histórias orientais, Beckford escreveu também algumas sátiras. Em 1780, publica *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, sátira às biografias de pintores famosos, muito populares na época. Por sua vez, *Modern Novel Writing, or, The Elegant Enthusiast* (1796) e *Azemias* (1797) parodiam os excessos dos romances góticos e sentimentais do século XVIII, em especial os publicados pela famosa editora *Minerva Press*. Foi ainda autor de alguns diários de viagens por países europeus, como Espanha, Portugal, Itália e Suíça.

Beckford era também obcecado por obras de arte e por arquitetura. Até os dias de hoje é muito lembrado por *Fonthill Abbey* (Ver Imagem 1 da seção Anexos), gigantesca abadia gótica construída a partir de 1786 na propriedade de sua família pelo arquiteto James Wyatt. Dentro dessa sombria habitação, Beckford colecionou uma grande quantidade de raras peças artísticas do mundo todo. Viveu no local até 1822, quando perdeu as plantações na Jamaica que herdara de seu pai e se viu obrigado a vender seu castelo.

Embora tenha ocupado durante alguns anos uma cadeira no parlamento da Grã-Bretanha, William encontrava prazer apenas quando se dedicava às artes. “*I fear I shall never be... good for anything in this world [...]*”, afirma em uma carta de 1781, “[...] *but composing airs, building towers, forming gardens, collecting old Japan, and writing a journey to China or the moon*”.¹³

Apesar de sua natural inclinação para a arte, foram certos episódios de sua vida pessoal que colocaram William Beckford em evidência para seus contemporâneos. No início da década de 1780, o autor apaixona-se pela esposa de seu primo Peter, Louisa

¹¹ BROCKMAN, H.A.N. *The Caliph of Fonthill*. London: Werner Laurie, 1956, p. 25.

¹² Alexander Pope, em seu *Essay on Criticism*, conclama: “*Hear how learned Greece her useful rules indites, When to repress, and when indulge our flights*”. Em tradução livre: “Ouça como a sábia Grécia compõe suas regras úteis/Quando reprimir e quando satisfazer nossas inspirações”. POPE, Alexander. *An Essay on Criticism*. In: *Selected Poetry and Prose*. London: Routledge, 1988, p. 38.

¹³ “Temo que jamais seja bom para nada nesse mundo, a não ser para compor árias, construir torres, organizar jardins, colecionar laca antiga e escrever uma viagem para a China ou para a lua”. BECKFORD apud LONSDALE, Roger. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. ix

Beckford, com quem mantém constante correspondência. Também se relaciona com o jovem William Courtenay, de apenas 13 anos. Seus tutores, receando a repercussão desses casos, o mandam em uma viagem pelos Países Baixos e pela Itália. Ao retornar, William (pressionado por sua religiosa mãe) se casa com Lady Margaret Gordon, filha de Charles Gordon, conde de Aboyne.

Beckford, todavia, ainda mantém contato com Courtenay. Em 1784, o autor é acusado pela família do garoto de atos imorais durante sua visita ao castelo de Powderham. O tio de Courtenay (rival dos tutores de Beckford no parlamento da Grã-Bretanha) ainda divulga para os principais jornais da época a correspondência entre os dois, causando o total isolamento do autor em relação à alta sociedade inglesa. Estoura na imprensa o “escândalo de Powderham”. Sem mais nenhuma perspectiva de conseguir um título de nobreza (uma de suas ambições), Beckford viaja para a Suíça com sua esposa e a filha recém-nascida. Esse turbulento episódio “[...] *subjected* [Beckford] *to snubs and hostility for the remaining sixty years of his life*”.¹⁴

Quase tão atribulado quanto esses episódios de sua vida pessoal foi o processo de publicação de *Vathek*. Em 1786, ainda abalado pelo escândalo, o autor sofre a perda de sua esposa, morta durante o nascimento de sua segunda filha. Deprimido por perder a pessoa “[...] *with whom he was deeply in love and who had remained calmly loyal throughout the traumatic period following the Powderham scandal* [...]”,¹⁵ Beckford se isola de tudo e todos, desistindo até mesmo de publicar a obra na qual trabalhara durante tanto tempo.

Já há alguns anos, William se correspondia com o reverendo Samuel Henley a respeito de *Vathek*. Como o romance foi escrito em francês, Henley foi encarregado de traduzi-lo para a língua inglesa. Além disso, como ambos se interessavam pelo Oriente, trabalharam juntos em uma série de notas explicativas sobre os termos de origem oriental que abundam na obra. Assim como demonstra Lonsdale¹⁶, embora satisfeito com a tradução, Beckford pretendia inserir na narrativa outros contos (eventualmente publicados no início do século XX sob o título *Episodes of Vathek*), seguindo a tradição da narrativa enquadrada d’as *Mil e Uma Noites*. Mesmo antes da morte de sua esposa, o

¹⁴ “[...] sujeitou a humilhações e à hostilidade pelos últimos sessenta anos de sua vida”. LEES-MILNE, James. *William Beckford*. London: Century, 1990, p. 29.

¹⁵ “[...] pela qual era profundamente apaixonado e que permaneceu calmamente leal durante o período traumático do escândalo de Powderham [...]”. JACK, Malcolm. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1995, p. xiv.

¹⁶ LONSDALE, Roger. Introduction. In: BECKFORD, William; LONSDALE, Roger (org.). *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. xv-xvi.

autor chega a pedir explicitamente a Henley que não publique sua obra sem as partes adicionais em que trabalhava.

O reverendo não atende ao pedido de Beckford, e *Vathek* é publicado em inglês no início de 1786 sem nenhuma menção ao nome do seu autor, como se fosse uma tradução de um antigo manuscrito árabe. Ainda muito abalado com os acontecimentos em sua vida pessoal, Beckford corta todos os laços que mantinha com seu tradutor e apressa-se em lançar, em dezembro de 1786, o original francês por uma editora de Paris, dessa vez com a autoria devidamente esclarecida. Atribui a edição anterior a “*L’indiscrétion d’un homme de Lettres à qui le manuscrit avoit été confié [...]*”.¹⁷ Uma nova versão da tradução de Henley revista e ampliada¹⁸ por Beckford é publicada em 1816. Por questões de fidelidade, essa versão é utilizada como base em quase todas as reedições modernas do romance (inclusive na edição crítica de Kenneth W. Graham, da qual foram retirados os trechos citados na presente dissertação).¹⁹

1.2 Introduzindo um problema

O principal objetivo desta análise será o de oferecer uma nova leitura do romance *Vathek*, criação artística pela qual Beckford ainda é lembrado nos dias de hoje. Como já se mencionou, a característica mais marcante da obra é, talvez, seu caráter estilístico diverso. Sua estrutura exhibe traços que a associam tanto à literatura de terror gótico como à popular moda orientalista iniciada na Europa pela tradução francesa de um manuscrito d’*As Mil e Uma Noites*. Ambos os modos narrativos serão discutidos em maior profundidade nos próximos capítulos deste trabalho. Por ora, a fim de que a presença dessas modalidades em *Vathek* seja mais bem compreendida, alguns artigos que já trataram desse tema devem ser brevemente discutidos. Glennis Byron e David Punter, por exemplo, afirmam que o romance “[...] *is not really a Gothic novel but rather an orientalist tale, although its anti-realism and its insistence on grandiloquent effects suggest that, if not Gothic in itself, it can certainly be seen to participate in the revolution of taste in the 1780s and 1790s that fostered the emergence of the Gothic*”.²⁰

¹⁷ “A indiscrição de um homem a quem o manuscrito foi confiado”. BECKFORD, William. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 137.

¹⁸ Beckford adiciona ao *Vathek* inglês algumas das mudanças que havia feito ao texto francês nas edições parisienses de 1787 e 1815.

¹⁹ BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. London: Penguin, 1995.

²⁰ “[...] não é, de fato, um romance gótico, mas um conto orientalista, ainda que seu antirrealismo e sua insistência em efeitos grandiloquentes, se não góticos, certamente participam da revolução do gosto dos

Garret, que compartilha dessa classificação, vai ainda mais longe e nos diz que “his [Beckford’s] *understanding of the East – partly instructed, but mainly intuitive – affected the formation of his story in vital ways. Beckford availed himself, in particular, of contrasting attitudes to space and time*”.²¹ O crítico afirma que “[...]Beckford was attempting to introduce a new way of conceiving experience which, while not authentically ‘Eastern,’ was not conventionally ‘Western’ either”.²² Diz ainda que o romance “[...] was influenced in its characterization, its description, its philosophy, even its structure, by the practices of the East as Beckford understood them”.²³

Entretanto, Garret não acentua apenas os traços orientais do romance. De fato, sua análise busca explorar a constante justaposição entre Ocidente e Oriente observada em *Vathek*. Procura demonstrar, por exemplo, como um subtexto religioso ocidental acompanha as personagens por toda a narrativa. “[...] *The shadow of the Protestant ethic falls across the novel’s pages*”,²⁴ diz o crítico. O desfecho de *Vathek* é tão horrível e macabro justamente pelo fato das personagens envolvidas agirem – implicitamente, é claro – de acordo com a moral protestante. Embora o castigo do coração em chamas seja terrível, para Garret, é o sentimento de culpa cristã (e a subsequente punição) que torna esse trecho do romance tão potente. O sofrimento e o destino do califa são consequências óbvias de comportamentos reprováveis. Apoiados numa retórica religiosa conhecida pelo leitor europeu, o castigo torna-se inteligível e, portanto, mais intenso.

Garret aponta ainda certas semelhanças entre *Vathek* e a lenda de Fausto. A busca pelo proibido e o pacto com Giaour remeteriam o romance de Beckford mais precisamente à tragédia *Doctor Faustus*, do dramaturgo inglês Christopher Marlowe (1564-1593):

“Vathek, like Marlowe’s Faustus, has forsworn his religion for knowledge immortal: ‘instigated by insatiable curiosity’ he ‘abjure[s]’ the Prophet

anos 1780 e 1790 que fomentou o surgimento do Gótico [...]” BYRON, Glennis; PUNTER, David. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 87.

²¹ “Seu conhecimento do Oriente – parte instruído, mas principalmente intuitivo – afetou sua estória de maneiras vitais. Beckford valeu-se, em particular, de atitudes contrastantes em relação ao espaço e o tempo [...]”. GARRETT, John. Ending in Infinity: William Beckford’s Arabian Tale. *Eighteenth-Century Fiction*, Toronto, v. 5, N. 1, 1992, p. 19.

²² “[...] introduzir uma nova forma de conceber uma experiência, que, embora não autenticamente ‘oriental’, não era também convencionalmente ‘ocidental’”. GARRETT, John. Ending in Infinity: William Beckford’s Arabian Tale. *Eighteenth-Century Fiction*, Toronto, v. 5, N. 1, p. 15, 1992.

²³ “*Vathek* foi influenciado em sua caracterização, sua descrição e até mesmo em sua estrutura pelas práticas do Oriente assim como Beckford as compreendeu.” *Ibidem*.

²⁴ “[...] a sombra da ética Protestante cai sobre as páginas do romance”. *Ibidem*, p. 16.

*Mohammed. Like Faustus, too, he plays practical jokes on devout men, dispatching the mullahs and imans of Schiraz seated backwards on their mules.*²⁵

Algumas outras semelhanças são mencionadas pelo crítico. Entretanto, Garret faz uma ressalva quando trata do desfecho das obras. “*There is a conclusiveness in the epilogue to Faust’s life [...]*”, enquanto que “*Vathek, on the contrary, ends in endlessness, passing directly to ‘an eternity of unabating anguish’*”.²⁶ Para o crítico, essa diferença de destinos advém do tema orientalista em *Vathek*. Ao contrário da cultura literária ocidental, construída sobre estritas regras de organização narrativa, o conto oriental possui uma natureza mais aberta, que ignora a necessidade de um final bem definido. Por exemplo, a narrativa enquadrada d’*As Mil e Uma Noites* não permite que pensemos na tríade “começo-meio-fim” de maneira tradicional. “*‘Vathek’ [...] by ending in infinity, bears an indelibly Eastern imprint in both its overall organization and its internal parts.*”²⁷ conclui Garrett.

J.E. Svilpis, em seu artigo “Orientalism, Fantasy, and *Vathek*”, também explora a relação entre *Vathek* e o Oriente, analisando a posição da obra dentro da tradição de contos orientais concebidos por escritores ingleses. De acordo com o crítico, “*the history of orientalism has been much more a continually varied tension than an even progress*”.²⁸ Não faria sentido analisar a literatura orientalista sob o aspecto da precisão de suas descrições dos conceitos orientais. Por se tratar de uma cultura estrangeira, o Oriente teve de ser imaginado nas obras dos artistas europeus. Para Svilpis, experimentos anteriores a *Vathek* efetuaram essa adaptação explorando o tema somente de forma apologética. Não havia, por parte dos escritores, a real intenção de tratar o conto oriental – considerado excessivamente fantasioso em relação às tendências realistas da época – como um estilo literário único, com características e padrões narrativos específicos. Quando escritores como Joseph Addison, Richard Steele e

²⁵ “*Vathek*, assim como o Fausto de Marlowe, abandonou sua religião em troca de um conhecimento imortal: ‘instigado pela curiosidade insaciável, ele renuncia ao profeta Maomé. Também como Fausto, ele prega peças em homens devotos, despachando os mullahs e os imans de costas em suas mulas.’ *Ibidem*, p. 26.

²⁶ “Há um sentido de conclusão no epílogo da vida de Fausto [...]”, “*Vathek*, por sua vez, acaba no infinito, passando diretamente a ‘uma eternidade de angústia sem fim’”. *Ibidem*, p. 27

²⁷ “*Vathek*, [...] ao terminar no infinito, carrega uma marca oriental indelével, tanto em sua organização geral como em suas partes internas”. *Ibidem*.

²⁸ “A história do orientalismo tem sido muito mais uma tensão continuamente variada do que um avanço imparcial.” SVILPIS, J.E. Orientalism, Fantasy, and *Vathek*. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 50.

Samuel Johnson se aventuravam por esse estilo, suas histórias cumpriam somente a função de exemplificar algum tipo de filosofia ou conceito europeu:

*“One example is Addison’s essay on ‘Our ideas of Time’ (The Spectator, No. 94), where two oriental tales illustrate Locke’s and Malebranche’s accounts of time-consciousness. [...] Addison reallocates them and attributes a new meaning to them by giving them a function – to illustrate European philosophy – in a new discourse.”*²⁹

Addison, portanto, “deslocava” o conto oriental e utilizava essa modalidade como uma espécie de ferramenta, cuja função era a de transmitir aos leitores conceitos ocidentais de maneira mais clara. As possibilidades narrativas do estilo não são, portanto, exploradas pelo escritor. As histórias orientais tornar-se-iam positivas na medida em que pudessem ser contextualizadas em solo europeu. Esse mesmo tipo de lógica pode também ser reconhecido na obra de Steele. Ao reescrever uma determinada história oriental para o *The Guardian*, o escritor afirmou que *“the Moral to be drawn from it is intirely Christian, and is so very obvious, that I shall leave to every Reader the Pleasure of picking it out for himself”*.³⁰ Para Steele, nenhuma lição que surgisse fora de uma lógica de análise cristã seria realmente válida. Portanto, o conto oriental era utilizado de maneira pragmática por esses escritores.

Para Svilpis, tais preconceitos estilísticos serão superados somente na obra de Beckford. *“Vathek deploys a variety of strategies to establish an oriental reality that is distinct from but equal in authority to the occidental [...]”*.³¹ Dentre essas estratégias, o crítico destaca o extenso uso de notas de rodapé no romance. Ao fundamentar o tema orientalista nas mais recentes enciclopédias sobre o Oriente, Beckford deu uma autoridade maior à ambientação de sua obra. O século XVIII viu o constante progresso nas mais diversas áreas do conhecimento humano. A obsessiva explicação de cada termo e conceito oriental que surge nas notas explicativas de *Vathek* deve ser

²⁹ “Um exemplo é o ensaio de Addison sobre ‘Nossas ideias de tempo’ (The Spectator, No. 94), no qual dois contos orientais ilustram o conceito de tempo-consciência em Locke e Malebranche. [...] Addison os realoca e lhes atribui um novo significado ao dar-lhes uma função – ilustrar a filosofia europeia – em um novo discurso.” SVILPIS, J.E. Orientalism, Fantasy, and Vathek. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 56.

³⁰ “A moral a ser tirada [da história] é inteiramente Cristã, e isso é tão óbvio que deixo a cada leitor o prazer de distingui-la por si mesmo”. STEELE apud SVILPIS, J.E. Orientalism, Fantasy, and Vathek. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 57.

³¹ “Vathek lança mão de uma variedade de estratégias para estabelecer uma realidade oriental que é distinta da ocidental, porém, igual em autoridade [...]”. SVILPIS, J.E. Orientalism, Fantasy, and Vathek. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 60.

compreendida dentro desse contexto. O conto oriental não se baseia mais na fantasia improvável, mas sim em citações muito precisas – ao menos para a época. Beckford dignifica o estilo ao explicar o Oriente por meio de discursos científicos extremamente valorizados em seu contexto histórico.

O artigo menciona ainda outra instância na qual Beckford teria utilizado o conto oriental de forma progressiva. Svilpis argumenta que o processo de caracterização em *Vathek* “[...] *mocks the conception of character developed by the novelists [...]*”.³² O caráter fragmentário do comportamento de algumas das personagens do romance seria proveniente, para Svilpis, da forma aberta que o estilo oriental, livre das amarras do realismo, proporcionou a Beckford. Não sendo obrigado a seguir fórmulas de verossimilhança ou utilizar personagens-tipo, o autor conseguiu criar uma narrativa que foge das definições estáveis associadas ao romance inglês do século XVIII:

*“His [Vathek’s] nature includes an exoticism that is based not just on differences between the Orient and the Occident but also on a systematic violation of consistency in characterization, a principle important in both apologues and novels. [...] Vathek’s arrangement of plot elements is also such that apologetic reading, the mode of reading appropriate to moralized oriental tales, is subverted.”*³³

Para o crítico, *Vathek* não só faz um uso original de suas fontes, como também anula a possibilidade de uma leitura pragmática, tal como foi observado em Steele e Addison. A subordinação do Oriente ao Ocidente não é mais possível na obra de Beckford justamente porque os próprios indivíduos da narrativa escapam ao esquema literário hegemônico. É nesse tipo de apropriação do Oriente que Svilpis identifica uma das singularidades de *Vathek*.

Frederick S. Frank, por sua vez, afirma categoricamente que “[...] *Vathek can be studied as a prototype of the subjective and subversive Gothic tendencies in the late eighteenth century [...]*”.³⁴ Tal como já demonstra o pretensioso título de seu artigo, o crítico deixa seu intuito bem claro: provar que *Vathek* é “[...] *a work that is structurally*

³² “[...] caçoa da concepção de personagem criada pelos romancistas [...]”. *Ibidem*, p. 61.

³³ “Sua natureza inclui um exotismo que não baseado somente nas diferenças entre o Oriente e o Ocidente, mas também na violação sistemática na consistência de caracterização, um princípio importante tanto nos apologéticos como nos romances. [...] O arranjo dos elementos do enredo em *Vathek* também é tal que uma leitura apologética, o modo de leitura apropriado para contos orientais moralizantes, é subvertida.” *Ibidem*. p. 63.

³⁴ “[...] *Vathek* pode ser estudado como um protótipo das tendências góticas subjetivas e subversivas do final do século XVIII [...]”. FRANK, F. S. *The Gothic Vathek: The Problem of Genre Resolved*. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 159

thematically, and symbolically in harmony with the central motifs of an emergent Gothic tradition".³⁵ São destacados determinados traços que, uma vez identificados no romance de Beckford, "resolveriam" de vez a confusão genérica:

*"The four Gothic aspects that I want to examine are: [...] the pattern of the demonic quest [...] the physical and psychological nature of the protagonist [...] the preference of the characters for diminishing enclosures and similar forms of architectural sequestration [...] and finally, the evocation of a hypothetically malignant cosmos".*³⁶

Frank, então, seleciona alguns trechos de *Vathek* que corroboram com as características que enumerou no trecho acima. Sua leitura é essencialmente comparativa. Utiliza-se de obras de autores decididamente góticos para conferir prestígio ao caráter que atribui à estória do califa. Quando, por exemplo, analisa as descrições físicas de Vathek, afirma que *"the Gothic eye which is frequently used to immobilize a reluctant maiden or to paralyze a rival heir to the castle originates with Beckford's caliph"*.³⁷ O monarca representaria o protótipo do vilão gótico: *"[...] his passionate commitment to evil, the final stage of Faustian curiosity and ungratified sensuality"*,³⁸ serviria de modelo para futuras incursões no estilo, em especial, para a literatura extrema de Lewis.

Outros temas góticos são explorados no artigo. Seu procedimento crítico, todavia, não é alterado. *Vathek* deve ser "justificado", conformato a características que, de acordo com o crítico, são essenciais à tradição gótica. Nenhum tipo de traço que porventura distancie Beckford do romance de terror é analisado no texto. Por sua vez, tentativas de aproximação entre o califa e personagens tipicamente góticos abundam no texto:

"The Gothic's hero's abhorrence for limits stimulates his Satanic vanity. His vanity expresses itself in a destructive pursuit of an ideal of horrid beauty typically depicted elsewhere throughout Gothic fiction by the maiden and

³⁵ "[...] uma obra estrutura, temática e simbolicamente em harmonia com os motivos centrais de uma tradição gótica emergente". FRANK, F. S. *The Gothic Vathek: The Problem of Genre Resolved*. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 157.

³⁶ "Os quatro aspectos góticos que quero examinar são: o padrão da jornada demoníaca [...] a natureza física e psicológica do protagonista [...] a preferência das personagens e formas similares de sequestro arquitetônico [...] e, finalmente a evocação de um cosmo maligno hipotético." *Ibidem*.

³⁷ "O olho gótico, frequentemente utilizado para imobilizar uma donzela relutante ou para paralisar um herdeiro rival ao castelo tem sua origem na personagem de Beckford". *Ibidem*, p. 164.

³⁸ "[...] Seu apaixonado compromisso com o mal, o estágio final da curiosidade Fáustica e da sensualidade insatisfeita [...]". *Ibidem*.

villain performing their deadly duet of flight and pursuit [...]. The destructive pursuit of beauty culminates in spiritual and metaphysical frustration for Vathek".³⁹

Portanto, para Frank, os problemas estilísticos encontrados na obra de Beckford só podem ser resolvidos caso *Vathek* seja visto "[...] as part of the energetic revolt against reason spearheaded by the dominance of the tale of terror during the closing decades of the eighteenth century".⁴⁰

Certo padrão analítico pode ser identificado na fortuna crítica da obra de Beckford a partir dos exemplos mencionados acima. As análises procuram "resolver" definitivamente a questão genérica em *Vathek* partindo, necessariamente, de conceitos e ideias previamente estabelecidos, tais como os traços relacionados ao romance gótico e ao orientalismo literário. Ainda que Garret mencione a forma aberta da obra, atribui essa característica ao uso de um tema oriental. Embora valiosas para a presente pesquisa, tais leituras apenas inserem a estória em determinados "moldes literários." Surgem, dessa forma, os seguintes questionamentos: seria a estrutura do romance, de fato, tão fechada assim? Termos como "gótico" ou "orientalista" conseguem dar conta de todas as questões e características levantadas a partir de uma leitura de *Vathek*?

São essas as dúvidas às quais este trabalho tentará responder. Partindo de uma leitura do romance, certos padrões e traços serão identificados em sua estrutura, evitando, em um primeiro momento, termos como "gótico" e "orientalista". O objetivo principal será o de examinar a narrativa em si, buscando desenvolver conclusões a partir das próprias características e singularidades de sua forma literária. O "movimento" da estória e de seus personagens será priorizado. Obviamente, os textos resumidos acima não podem servir como um padrão de leitura a ser seguido. O intuito das citações foi apenas o de apresentar algumas das principais "coordenadas teóricas" pelas quais a obra já foi analisada. Ao invés de *Vathek* ser automaticamente alocado a alguma tradição, o modo como a estrutura mesma do romance responde (ou não) a certas características da literatura gótica e do conto oriental será analisado.

³⁹ "A aversão do herói gótico aos limites estimula sua vaidade satânica; sua vaidade se expressa em uma busca destrutiva de um ideal de beleza horrível retratada tipicamente na ficção gótica pela donzela e o vilão realizando seu dueto mortal de fuga e perseguição [...]. A busca destrutiva da beleza culmina em frustração espiritual e metafísica para Vathek". *Ibidem*, p.167.

⁴⁰ "[...] como parte da enérgica revolta contra a razão, liderada pelo domínio do conto de terror nas últimas décadas do século XVIII". *Ibidem*, p. 170.

2. Uma leitura do romance

2.1 O enredo de *Vathek*

Antes de iniciar a leitura, faz-se necessário resumir rapidamente o enredo do romance. Em linhas gerais, a obra de Beckford narra a estória de Vathek, “[...] *ninth caliph of the race of the Abassides, [...] the son of Motassem*⁴¹, and the grandson of Haroum al Raschid”⁴² (V, p. 29).⁴³ Descrito pelo narrador como forte e sábio, Vathek é muito admirado pelos seus súditos, que acreditavam “[...] *that his reign would be long and happy*”⁴⁴ (V, p. 29). Contrabalanceando tais características positivas, diz-se também que, quando o califa ficava furioso, “[...] *one of his eyes became so terrible, that no person could bear to behold it*”⁴⁵ (V, p. 29). Sendo, portanto, tão poderoso, Vathek não encontra dificuldades em obter tudo aquilo que deseja. Acreditando que as acomodações de seu antecessor não estavam de acordo com seu poder, ordena que cinco palácios enormes dedicados à gratificação dos diferentes sentidos humanos sejam erguidos. Constrói ainda uma gigantesca torre para consultar as estrelas sobre o futuro. Durante uma dessas consultas, Vathek descobre que uma pessoa desconhecida visitará seu reino e trará consigo a possibilidade de grandes aventuras. Obcecado por toda forma de conhecimento, proclama, então, que todos os estrangeiros sejam trazidos à sua corte.

Certo dia, um misterioso forasteiro de aparência grotesca é apresentado ao monarca. Trazia consigo maravilhosos tesouros, dentre eles sabres cujas lâminas eram enfeitadas com caracteres indecifráveis. Embora o califa tente descobrir a origem dos tesouros e o significado de tais inscrições, obtém apenas o silêncio do forasteiro como resposta. Irritado, ordena que ele seja encarcerado até que comece a falar. Qual não é a

⁴¹ Os nomes Motassem e Haroum Al-Raschid referem-se, respectivamente, aos califas Al-Mu'tasim (796-842) e Harun al-Rashid (763 ou 766-809). A própria personagem Vathek é livremente baseada no califa Al-Wathiq (816-847). Os abássidas faziam parte de uma dinastia sunita que comandou o império islâmico entre 750 e 1258. Ver: NEWBY, Gordon D. *A Concise Encyclopedia of Islam*. Oxford: Oneworld Publications, 2004, p. 13.

⁴² “[...] nono califa da dinastia dos abássidas, [...] filho de Motassem e neto de Harum Al Raschid”. BECKFORD, William. *Vathek*. Tradução de Pedro Ramires. Rio de Janeiro: Cedibra, 1972, p. 5. Todas as traduções foram retiradas desse livro e de seu segundo volume: BECKFORD, William, *O Califa de Samarah*. Tradução de Pedro Ramires. Rio de Janeiro: Cedibra, 1972. A partir de agora, as traduções nas notas de rodapé serão indicadas por meio da notação (Va, p.____), para trechos encontrados no primeiro volume, e (Calif. p.____), para os do segundo.

⁴³ BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1995, p. 29. Será adotado o procedimento de informar o número da página do trecho citado entre parênteses após a letra “V”: (V, p.____).

⁴⁴ “[...] seus súditos foram levados a esperar que seu reinado fosse longo e feliz” (Va, p. 5).

⁴⁵ “[...] um de seus olhos tornava-se tão terrível, que ninguém podia suportar encará-lo”. (Va, p. 5).

surpresa de Vathek ao descobrir, na manhã seguinte, que o forasteiro fugira da cela matando os guardas que guardavam o local. Enfurecido, golpeia incessantemente os corpos sem vida de seus súditos. Só se acalma quando sua mãe, a feiticeira Carathis, o chama novamente à razão sugerindo que estudiosos de línguas de todo o reino sejam trazidos a seu palácio para que a mensagem inscrita nos sabres seja decifrada. Após alguns dias, um sábio lhe revela o que dizem os tesouros: “*We were made where everything is well made: we are the least of the wonders of a place where all is wonderful [...]*”⁴⁶ (V, p. 35). Muito contente com a resposta, Vathek vê nesse relato a confirmação da previsão que obtivera em sua torre.

Surpreendentemente, no dia seguinte à revelação, o sábio constata que a língua inscrita nos sabres mudou, portando agora a seguinte mensagem: “*Woe to the rash mortal who seeks to know that of which he should remain ignorant; and to undertake that which surpasseth his power*”⁴⁷ (V, p. 35). Confuso pela mensagem negativa que os tesouros agora carregam, Vathek adoece. Só recupera a saúde quando o estranho reaparece, revela vir de uma região desconhecida da Índia e lhe oferece um elixir mágico. A poção surte efeito, restaurando a saúde do protagonista. Uma grande festa é preparada nos palácios reais para comemorar o ocorrido. Embora convidado de honra, o forasteiro – cujo nome, revela-se, é Giaour (termo que significa infiel em persa) – apresenta modos tão bizarros e um apetite tão voraz que Vathek se enfurece novamente e, como se num estado de transe, chuta seu corpo (agora recolhido em forma de bola) até o penhasco de um vale.

Ainda intrigado, Vathek monta acampamento à beira desse lugar na esperança de que Giaour reapareça. Após alguns dias, o forasteiro ressurgue das profundezas do vale e propõe um pacto diabólico ao califa: o monarca abandonaria a fé em Maomé e sacrificaria cinquenta crianças de seu reino em troca de tesouros tão maravilhosos quanto os sabres. Vathek, dominado por sua insaciável curiosidade, sela o trato e leva a cabo o sacrifício. Ao final do ritual, Giaour simplesmente desaparece, deixando os pais das crianças (que acreditavam, até então, que o califa brincava com elas) desesperados. Vathek é conduzido às pressas a seu palácio, onde se esconde da massa enfurecida. Lá conversa com Carathis, que decide realizar mais um sacrifício para satisfazer Giaour e, enfim, decifrar seus segredos. Após o ritual, uma urna misteriosa aparece, contendo um

⁴⁶ “Fomos feitos onde é feito tudo o que é bom. Somos a menor das maravilhas de um lugar onde tudo é maravilhoso [...]” (Va, p. 14).

⁴⁷ “Maldição para o temerário mortal que procura saber daquilo a respeito do qual deve permanecer ignorante, e empreender o que ultrapassa seu poder” (Va, p. 15).

pergaminho redigido por Giaour. O documento diz que Vathek deve partir em direção às montanhas de Istakhar, lar dos monarcas do passado, onde as mais belas e valiosas riquezas do mundo se escondem. Afirma ainda que ele não deve parar em nenhum lugar no meio do caminho, caso contrário não poderá mais gozar dos tesouros.

Após uma perigosa jornada que dizima boa parte de sua comitiva, o califa, contrariando as ordens de Giaour, hospeda-se no vale comandado pelo generoso emir Fakreddin. Lá conhece e apaixona-se pela bela princesa Nouronihar. O monarca chega a pedir sua mão ao emir, mas recebe uma enfática negativa, já que Nouronihar havia sido prometida a Gulchenrouz, seu primo. Vathek fica enfurecido e lança um de seus terríveis olhares a Fakreddin. Abalado, o emir rapidamente ordena que sua filha e seu sobrinho sejam drogados e levados a uma floresta distante. Lá seriam convencidos de que estavam mortos, distraindo, assim, o califa. O plano inicialmente dá certo, fazendo com que Vathek se arrependa e faça novos votos a Maomé. Entretanto, essa mudança dura pouco, pois o califa acaba descobrindo o esquema do emir. Nouronihar é encontrada nas profundezas da floresta e é convencida a partir em viagem rumo a Istakhar. Gulchenrouz, por sua vez, após uma tentativa de assassinato por Carathis, é salvo por um bom gênio que o leva a um paraíso idílico, onde vive eternamente com as cinquenta crianças sacrificadas por Vathek no início do romance.

Durante a parte final da jornada, um gênio enviado por Maomé tenta pela última vez convencer Vathek a se arrepender e retornar a seu reino. O califa ignora o pedido e, junto a Nouronihar, chega a Istakhar. Já dentro do inferno de Eblis, Giaour revela ao casal que o prometido paraíso de tesouros maravilhosos é, na verdade, um local terrível onde pessoas gananciosas vagam eternamente com o coração em chamas. Desolado com um destino tão horrível, Vathek contenta-se em solicitar que Carathis também seja trazida a Istakhar, pois a culpa por sua queda. O romance encerra-se com o califa, sua mãe e sua amada perdendo, como salienta o narrador, “[...] *the most precious gift of heaven – HOPE*”⁴⁸ (V, p. 97) e sofrendo o tenebroso castigo pelo resto da eternidade.

2.2 A chegada de Giaour

Obviamente, conclusões mais aprofundadas não poderiam ser tiradas a partir do breve resumo efetuado acima; não obstante, os episódios relatados permitem que uma característica central da obra seja percebida: *Vathek*, como o próprio título já revela, é

⁴⁸ “[...] o mais precioso dos dons do céu: a esperança” (Cali, p. 160).

focado em uma personagem específica: o califa que dá nome ao romance. Todos os acontecimentos da narrativa, em maior ou menor escala, relacionam-se à vida do monarca. Embora essa afirmação possa parecer banal, trata-se de um fato incontornável, especialmente se a produção literária inglesa no século XVIII for levada em conta. Romances extremamente populares, como *Pamela*, de Samuel Richardson, e *Tom Jones*, de Henry Fielding, também levavam o nome de seus respectivos protagonistas e seguiam de maneiras diversas as vidas destes, expondo ao leitor até mesmo traços psicológicos íntimos das personagens. Ao final da obra, um retrato consideravelmente completo das personalidades descritas poderia ser construído pelo leitor.

Talvez seja possível, portanto, falar de uma literatura - muito relevante no século XVIII - focada no indivíduo;⁴⁹ entretanto, seria um grave erro simplesmente posicionar *Vathek* nesse universo de narrativas pelo fato de a obra também lidar com a vida de uma determinada pessoa. Somente uma leitura atenta do romance possibilitará a compreensão do processo de construção da personagem principal. O que a obra tem a dizer a respeito do califa? Será que o narrador também dá ao leitor total acesso às características do protagonista? Já nos dois primeiros parágrafos da estória, a personagem começa a ser descrita:

*“From an early accession to the throne, and the talents he possessed to adorn it, his subjects were induced to expect that his reign would be long and happy. His figure was pleasing and majestic; but when he was angry one of his eyes became so terrible that no person could bear to behold it; and the wretch upon whom it was fixed instantly fell backward, and sometimes expired. [...] Being much addicted to women and the pleasures of the table, he sought by his affability to procure agreeable companions; [...] for he did not think, with the Caliph Omar Ben Abdalaziz, that it was necessary to make a hell of this world to enjoy paradise in the next.”*⁵⁰ (V, p 29).

Certa imagem do califa começa a ser construída. *Vathek* é amado pelos seus súditos, possui uma “figura agradável e majestosa”, desfruta dos prazeres da vida e, por vezes,

⁴⁹ Obviamente, exemplos de estórias que tratavam da vida de um indivíduo específico sempre existiram na história da literatura ocidental. No contexto inglês, pode-se mencionar o exemplo de tragédias shakespearianas como *Hamlet* e *King Lear*; todavia, em Richardson e Fielding, o foco central das obras passa a ser o indivíduo e sua interação com o mundo a sua volta.

⁵⁰ “Dada a sua precoce ascensão ao trono e as qualidades que possuía para realçá-lo, seus súditos foram levados a esperar que seu reinado fosse longo e feliz. Sua fisionomia era agradável e majestosa; mas, quando estava zangado, um de seus olhos tornava-se tão terrível, que ninguém podia suportar encará-lo; o infeliz no qual ele se fixava caía imediatamente para trás e às vezes expirava. [...] Sendo muito dado a mulheres e aos prazeres da mesa, ele procurava por sua afabilidade atrair companhias agradáveis [...]. Ele não pensava como o califa Omar Ben Abdalaziz, que era necessário fazer deste mundo um inferno, para gozar o paraíso no outro.” (Va, p. 5).

tem horríveis acessos de raiva. Diz-se ainda que o líder de Samarah costuma ter todos os seus desejos prontamente realizados – após a descrição inicial, o narrador menciona os cinco palácios que o monarca mandou construir por acreditar que “*the palace of Alkoremi, which his father, Motassem, had erected on the hill of Pied Horses, [...] was, in his idea, far too scanty*”⁵¹ (V, p. 29). Sua paixão por toda forma de conhecimento (que o leva a construir a gigantesca torre de astrologia) também é mencionada. O leitor já começa, então, a formular uma imagem da personagem principal a partir das informações oferecidas pelo narrador. Vathek é construído como um líder absoluto e poderoso, cujas inúmeras vontades são sempre atendidas. Nas primeiras descrições do monarca, nenhum obstáculo é apresentado aos seus objetivos, por mais grandiosos que possam parecer. O papel do narrador nesse momento parece ser apenas o de desenhar alguns traços referentes ao protagonista. Nenhum julgamento a respeito dessas informações é efetuado. Há um caráter estritamente descritivo no trecho destacado.

Isso muda, todavia, quando é introduzida a torre na narrativa. Menciona-se que “*the great prophet Mahomet, whose vicars the caliphs are, beheld with indignation from his abode in the seventh heaven the irreligious conduct of such a vicegerent*”, e que a torre foi construída “[...] *from the insolent curiosity of penetrating the secrets of Heaven*”⁵² (V, p. 30-31). Ou seja, uma característica de Vathek – sua curiosidade incansável – é vista de maneira negativa. Já é possível observar como a posição inabalável que o narrador há pouco construía do monarca não faz mais tanto sentido, uma vez que um grave defeito em seu caráter é condenado por Maomé – que, aliás, se encontra em um patamar superior no mundo muçulmano. Há uma incontornável noção de certo e errado estabelecida por uma autoridade superior, e, de acordo com esses parâmetros, a atitude de Vathek é execrável. Como falar do califa da mesma maneira, se um de seus desejos foi considerado parte de uma conduta negativa? A descrição feita na abertura do romance ganha um contraponto incontornável que macula o que havia sido dito até então.

Na realidade, esse é apenas um dos momentos no início da obra em que a posição do califa é posta em xeque. Quando Giaour chega a Samarah com os sabres mágicos, Vathek logo quer saber quem é o misterioso forasteiro e de onde ele trouxe

⁵¹ “O palácio de Alkoremmi, que seu pai Motassem tinha erguido na Colina dos cavalos malhados [...] era em sua opinião demasiado acanhado” (Va, p. 5).

⁵² “O grande profeta Maomé, cujos vigários são os califas, observava com indignação, de sua morada no sétimo céu, o ímpio comportamento de tal representante”, “[...] pela insolente curiosidade de penetrar os segredos do céu” (Va, p. 7-8).

tesouros tão maravilhosos. Giaour apenas dá risada e não sana as dúvidas do monarca. Vathek perde a paciência e exclama: “*Knowest thou, wretch, who I am, and at whom thou art aiming thy gibes?*”⁵³ (V, p. 32). O califa tenta afirmar sua posição – tão destacada pelo narrador do romance – a fim de que o forasteiro revele seus segredos. Lança mão até mesmo de um de seus olhares aterrorizantes, que “[...] *the stranger sustained without the slightest emotion, although his eyes were fixed on the terrible eye of the prince*”⁵⁴ (V, p. 32). Aquela que era a característica mais singular do protagonista não causa nenhum efeito em Giaour. O terrível olhar de Vathek, que pode até matar uma pessoa, é enfrentado sem maiores problemas. Além disso, no dia seguinte, o estranho simplesmente some da prisão para a qual havia sido levado sem deixar nenhum rastro. Ou seja, o desejo do califa – saber de onde Giaour veio – não é realizado. Definitivamente, o monarca não está acostumado a vivenciar tal frustração, fica enfurecido e golpeia os corpos dos guardas que foram assassinados na fuga. Seus súditos exclamam “*The Caliph is gone mad! the Caliph is out of his senses!*”⁵⁵ (V, p. 33). Até mesmo a admiração dos súditos por Vathek parece ter mudado. A chegada do forasteiro vai desconstruindo cada traço que havia sido associado ao protagonista no início da narrativa.

Vathek recupera a razão somente quando decide que o melhor a fazer é decifrar a linguagem dos sabres para obter maiores informações sobre Giaour. Deve-se ressaltar que essa decisão parte de Carathis, sua mãe, e a única pessoa capaz de acalmar seu temperamento – o narrador afirma que “[...] *the Caliph not only loved her as a mother, but respected her as a person of superior genius*”⁵⁶ (V, p. 33). Vathek necessita de outra pessoa (que ele próprio considera superior) para retornar à normalidade. Normalidade essa que dura pouco, já que, embora em um primeiro momento a mensagem dos tesouros revele uma previsão positiva que muito agrada o monarca, posteriormente passa a carregar uma maldição que o deixa gravemente doente. A descrição desse episódio é bem peculiar. A doença faz com que Vathek não consiga mais desfrutar dos prazeres que tanto o caracterizavam:

⁵³ “Sabes tu, patife, quem sou e a quem tu estás dirigindo tuas zombarias?” (Va, p. 10).

⁵⁴ “[...] que o forasteiro suportou sem a mais leve emoção (embora seus olhos estivessem fixos no terrível olho do príncipe)” (Va, p. 10).

⁵⁵ “O califa ficou louco! O califa está fora de seu juízo!” (Va, p. 11).

⁵⁶ “[...] o califa não somente a amava como mãe, como também a respeitava como pessoa de espírito superior” (Va, p. 11).

"Instead of being one of the greatest eaters, he became as distinguished for drinking. So insatiable was the thirst which tormented him that his mouth, like a funnel, was always open to receive the various liquors that might be poured into it [...].

This unhappy prince being thus incapacitated for the enjoyment of any pleasure, commanded the palaces of the five senses to be shut up; forbore to appear in public, either to display his magnificence or administer justice, and retired to the inmost apartment of his harem." (V, p. 36).⁵⁷

Não conseguindo "domar" o que dizem os sabres, o monarca perde a paixão pela comida, característica forte de sua personalidade. Ordena ainda que os cinco palácios dos sentidos, construídos com o único intuito de satisfazer suas vontades, sejam fechados. Também evita exibir "*his magnificence*" em público, deixando, portanto, de marcar a diferença que estabelece o distanciamento hierárquico entre si mesmo e seus súditos. Aos poucos, percebe-se como Vathek é dominado pelo mistério que chega a seu reino. Os traços que o diferenciavam são anulados, fazendo com que não seja mais possível reconhecê-lo como aquele monarca absoluto do início. O trecho revela a profundidade da obsessão do califa: ele é forçado por sua doença repentina a abandonar tudo aquilo que apreciava.

Tão forte é esse domínio de Vathek por Giaour e seus tesouros que o califa só recupera a saúde quando o forasteiro reaparece com uma poção mágica que o cura instantaneamente. O monarca, então, logo ordena que seus palácios sejam novamente abertos, retomando, portanto, seus hábitos excessivos. É como se o desaparecimento e o retorno de Giaour fossem condições para que os traços da personalidade de Vathek se façam presentes (ou não) na narrativa. Basta Vathek tomar o elixir e ter sua sede aliviada para que ordene a realização de "[...] *a splendid entertainment, to which his great officers and favourite courtiers were all invited*"⁵⁸ (V, p. 37). O monarca oferece uma grande festa em honra de Giaour, que, agora, é aclamado por toda a cidade. Essa visão positiva do forasteiro, todavia, logo é abalada pelo seu comportamento durante as comemorações. Giaour "[...] *quaffed large bumpers to the health of each of them, sung in a style altogether extravagant, related stories at which he laughed*

⁵⁷ "Em vez de ser um dos maiores comedores, passou a se distinguir no beber. Tão insaciável era a sede que o atormentava que sua boca, como um funil, estava sempre aberta para receber os vários líquidos que pudessem ser nela despejados [...]. Este infeliz príncipe, estando assim incapacitado para o gozo de qualquer prazer, ordenou que os Palácios dos Cinco Sentidos fossem fechados. Absteve-se de aparecer em público, fosse para exibir sua magnificência, fosse para administrar justiça, e retirou-se para o canto mais recuado de seu harém" (Va, p. 16).

⁵⁸ "[...] uma grandiosa festa, para a qual seus altos auxiliares e cortesãos favoritos foram todos convidados" (Va, p. 19).

immoderately”⁵⁹ (V, p. 38). Esse comportamento faz com que o califa perca a paciência e acerte um chute no forasteiro que, de maneira grotesca, se recolhe em formato de bola. Em pouco tempo, todos os súditos seguem seu exemplo e uma verdadeira multidão começa a desferir golpes no corpo de Giaour. Trata-se de um trecho longo que merece análise:

"Vathek, no longer able to brook such insolence, immediately kicked him from the steps; instantly descending, repeated his blow, and persisted with such assiduity as incited all who were present to follow his example. Every foot was aimed at the Indian, and no sooner had any one given him a kick than he felt himself constrained to reiterate the stroke.

The stranger afforded them no small entertainment; for, being both short and plump, he collected himself into a ball, and rolled round on all sides at the blows of his assailants, who pressed after him wherever he turned with an eagerness beyond conception [...].The ball, indeed, in passing from one apartment to another, drew every person after it that came in its way, insomuch that the whole palace was thrown into confusion [...].

After having traversed the halls, galleries, chambers, kitchens, gardens, and stables of the palace, at last took his course through the courts; whilst the Caliph, pursuing him closer than the rest, bestowed as many kicks as he possibly could, yet not without receiving now and then one, which his competitors in their eagerness designed for the ball.

*Carathis, Morakanabad, and two or three old vizirs, whose wisdom had hitherto withstood the attraction, wishing to prevent Vathek from exposing himself in the presence of his subjects, fell down in his way to impede the pursuit; but he, regardless of their obstruction, leaped over their heads, and went on as before. [...] scarce an inhabitant was left in Samarah, except the aged, the sick confined to their beds, and infants at the breast [...]. Even Carathis, Morakanabad, and the rest were all become of the party. [...] the confusion that universally prevailed rendered Samarah like a city taken by storm, and devoted to absolute plunder”*⁶⁰ (V, p. 39-40).

⁵⁹ “[...] ingeria grandes copos à saúde de cada um, cantava em um estilo completamente extravagante, e recitava versos extemporâneos” (Va, p. 19).

⁶⁰ “Vathek, não mais conseguindo suportar a insolência, expulsou-o imediatamente dos degraus com um pontapé; descendendo imediatamente, repetiu a violência; e continuou com tal insistência que incitou todos os presentes a seguirem seu exemplo. Todos os pés concentravam-se no hindu. Tão logo alguém lhe dava um chute Vathek se sentia compelido a repetir o gesto. O forasteiro proporcionou-lhe não pequeno divertimento; porque, sendo ao mesmo tempo baixo e atarracado, se encolheu como uma bola e rolava por todos os lados. Aos golpes de seus atacantes, que corriam, em seu encalço, sempre que ele girava. Ele girava com um ímpeto inconcebível [...]. A bola passou de uma quarto ao outro, e a outro. Atraía todas as pessoas que surgiam em seu caminho. De sorte que todo o palácio foi levado à confusão, ecoando, com um tremendo clamor [...]. O hindu atravessou os corredores, galerias, câmaras, cozinhas, jardins, estábulos do palácio e tomou finalmente a direção dos pátios. O califa, perseguindo-o mais de perto que os outros, dava-lhe o maior número possível de chutes (embora sem deixar de receber, de vez em quando, um que seus competidores, em sua ânsia, dirigiam à bola). Carathis, Morakanabad e dois ou três velhos vizires, cuja sabedoria tinha até então resistido à atração, desejando evitar que Vathek se expusesse na presença de seus súditos, deitaram-se em seu caminho para impedir a perseguição; porém ele, independente da obstrução deles, pulou sobre suas cabeças e continuou como antes. [...] quase nenhum habitante restou em Samarah, exceto os velhos, os doentes confinados a seus leitos, e criancinhas de peito cujas amas podiam correr mais agilmente sem elas. [...]. Na realidade Carathis, Morakanabad e os outros

No início do trecho, Vathek perde a paciência e dá um chute em Giaour. Tal acontecimento por si só não causaria espanto ao leitor, já que a tendência do califa a ficar furioso e descontar sua raiva nas pessoas ao seu redor é conhecida. O que chama a atenção aqui é o fato de o monarca não se contentar apenas com um único golpe, repetindo sua agressão “*with such assiduity*”, assim como havia feito com seus guardas. Vathek parece tomado por um feitiço que o deixa cego e ignorante a tudo a sua volta. Seus “*halls, galleries, chambers, kitchens, gardens, and stables*” são agora citados não como exemplos de luxo e poder, mas como meros detalhes que dão lugar a um objetivo mais importante: chutar Giaour. Até mesmo o protagonista perde espaço na grande cena grotesca que é narrada; e, novamente, sugere-se que essa mudança em seu comportamento foi causada por um simples objeto, assim como quando ficou doente por causa dos sabres. A partir do momento em que Giaour recebe o primeiro chute, o narrador passa a chamá-lo de “*ball*”. É como se o forasteiro realmente assumisse o papel de um objeto na narrativa: não pronuncia mais nenhuma palavra e é “utilizado” pelas outras personagens durante o episódio. Seu nome ou suas características não são mais mencionados. Seu próprio movimento é garantido apenas pelos chutes que recebe. O narrador somente descreve o que acontece com “*the ball*”.

Esse “objeto”, todavia, assume enorme importância na história, já que todos os habitantes da cidade se juntam a essa comitiva bizarra. O forasteiro agora tem Samarah toda em suas mãos. Excluindo-se “*the aged, the sick confined to their beds, and infants at the breast*”, todos deixaram seus afazeres de lado. Em outras palavras, a normalidade do cotidiano é interrompida pela “bola”. Até mesmo Carathis e Morakanabad, que anteriormente procuravam evitar que o califa saísse de seu castelo e se expusesse em uma situação tão inexplicável, começam a perseguir o indiano. Essa mudança de comportamento é marcada de maneira clara pelo narrador. Em um primeiro momento, a sabedoria das personagens mencionadas é destacada; entretanto, logo adiante, a locução adverbial “*even*” é utilizada para demonstrar como a mãe do califa e seu vizir acabam exibindo um comportamento idêntico ao dos outros habitantes do lugar. A sobriedade das atitudes dos dois some de uma hora para outra. Comicamente, toda a cidade fica

integrantes integraram-se, todos, na festança. [...] a confusão que prevalecia de modo generalizado, tornou Samarah como uma cidade tomada de assalto e entregue à completa pilhagem” (Va, 21-23).

enfeitiçada por uma personagem cuja relevância é rebaixada à de um objeto. "*The sight of this fatal ball was alone sufficient to draw after it every beholder*"⁶¹ (V, p. 39).

Até que, como num passe de mágica, "[...] *a calm instantaneously ensued*"⁶² (V, p. 40), quando Giaour rolou em direção a um profundo abismo. Todos os habitantes do reino retornam a seus afazeres como se nada tivesse ocorrido. O califa, entretanto, não se contentou em deixar o forasteiro escapar, e decidiu montar acampamento à beira do precipício. Após alguns dias, o monarca é surpreendido pela voz do indiano, que soava das profundezas do local. Sentado em um trono em frente a um grande portal de ébano com uma chave em suas mãos, Giaour propõe um acordo a Vathek. O monarca deveria abandonar a fé muçulmana e sacrificar cinquenta das mais belas crianças de Samarah. Só assim poderia atravessar o portal e desfrutar dos tesouros do palácio do fogo subterrâneo. Embora hesite em um primeiro momento, Vathek sela o acordo e retorna à cidade. Logo organiza uma competição entre os filhos mais belos de seus vizires. Ao final do dia, fingindo presentear as crianças com suas joias, o monarca as empurra uma a uma no abismo onde Giaour se encontrava. Inesperadamente, ao final desse ato tão doentio, o indiano some sem cumprir sua promessa.

Sem entender muito bem o que aconteceu e furioso com Giaour, o califa diz aos pais das crianças que tudo não passou de um terrível acidente. Os súditos não acreditam em seu líder e, enfurecidos, o perseguem até seu palácio. Já seguro em sua torre, Vathek exclama contra o forasteiro. Carathis, que ajudava a conter a multidão, logo compreende as palavras de seu filho e conclui que o indiano necessita de mais um sacrifício para abrir o portal do palácio do fogo subterrâneo. Pede, então, que materiais como chifres de rinoceronte e veneno de serpentes sejam levados ao topo da torre para serem queimados em um ritual macabro. Decide até mesmo queimar alguns súditos que, confundindo o ritual com um incêndio, levavam água ao palácio. Há, nesse trecho, a continuação de um padrão já identificado. Embora Vathek tenha sido apresentado como o protagonista do romance e descrito como um líder poderoso, sua posição supostamente central na narrativa é posta em dúvida:

"No crimes should be thought too dear for such a reward: forbear, then, to revile the Indian; [...]. for instance, is not a sacrifice to the subterranean Genii required? and should we not be prepared to offer it as soon as the tumult is subsided? This charge I will take on myself, and have no doubt of succeeding [...].the Princess, who possessed the most consummate skill in the art of persuasion, [...] presenting herself to the populace, from a window of

⁶¹ "só a vista da bola fatal era suficiente para atrair em sua perseguição todos os observadores" (Va, p. 22).

⁶² "Seguiu-se uma calma instantânea" (Va, p. 23).

the palace, began to harangue them with all the address of which she was mistress”⁶³ (V, p. 46).

Carathis rapidamente compreende o que ocorreu e procura usar a razão para acalmar a população, além de traçar um plano para obter os tesouros prometidos por Giaour. “*This charge I will take on myself*”, diz a princesa, assumindo um papel extremamente relevante na narrativa. Vathek não é citado no trecho. Sua mãe não só o salva da multidão, como também o convence a realizar mais um sacrifício a fim de obter as recompensas prometidas pelo forasteiro. Os próprios termos que caracterizam as ações de Carathis revelam sua superioridade: “*the Princess, who possessed the most consummate skill in the art of persuasion [...] with all the address of which she was mistress*”. Termos, aliás, que lembram a descrição inicial de Vathek na estória. Os papéis parecem invertidos. Enquanto Carathis prepara o ritual, o califa, impotente, reclama de fome: “*The Caliph, not daring to object, abandoned himself to grief and the wind that ravaged his entrails, whilst his mother went forward with the requisite operations*”⁶⁴ (V, p. 47). A princesa segue seu plano e inicia a queima dos materiais que havia requisitado. Seu filho, por sua vez, “[...] *gazed wildly on the scene in full blaze around him*”⁶⁵ (V, p. 47). Quando Carathis decide incrementar o sacrifício com as vidas dos súditos que traziam água à torre, o califa responde com “*‘Be it so,’ [...] ‘provided we finish and I dine’*”⁶⁶ (V, p. 48). Pouco importa o que ocorre ao seu redor. Vathek preocupa-se apenas em satisfazer seus desejos mais urgentes.

O plano de Carathis dá certo, e, após o ritual, um baú contendo um pergaminho aparece na torre. Nele, Giaour diz que Vathek deve partir viagem em direção a Istakhar, onde encontrará a entrada para o palácio do fogo subterrâneo. É curioso perceber como, novamente, o califa parece pouco se importar com esse desfecho. É Carathis quem lê o conteúdo do pergaminho, enquanto o monarca encontra-se “[...] *totally occupied in gratifying an importunate appetite [...]*”⁶⁷ (V, p. 49) com um banquete que surgiu ao final do sacrifício. “*Put an end to your gluttony, and hear the splendid promises with*

⁶³ “Nenhum crime deve ser considerado demasiado caro para tal recompensa; portanto, abstenha-se de insultar o hindu. [...] Por exemplo, não é necessário um sacrifício ao gênio subterrâneo? E não devemos estar preparados para oferecê-lo logo que o tumulto cesse? Este encargo é para mim mesma, e não tenho dúvida do êxito [...]. A princesa possuía a mais consumada habilidade na arte da persuasão, [...] apresentou-se à população, de uma janela do palácio, e começou a falar-lhe com toda habilidade em que era mestra” (Va, p. 32).

⁶⁴ “O califa não ousou objetar, mas ficou desesperado pelas contrações que atormentavam suas entranhas, enquanto sua mãe procedia às providências necessárias” (Va, p. 34-35).

⁶⁵ “Olhou desvairadamente para o espetáculo de total esplendor à sua volta” (Va, p. 35).

⁶⁶ “- Que seja assim, [...] – desde que terminemos e eu jante” (Va, p. 37).

⁶⁷ “[...] totalmente ocupado em satisfazer o apetite insaciável” (Va, p. 38).

which you are favoured!”⁶⁸ (V, p. 49), ordena a princesa. Há pouco Vathek cometera um crime horrível, assassinando cinquenta crianças inocentes a fim de obter os tesouros. Não obstante, agora se preocupa apenas em satisfazer seu apetite, não prestando atenção nas ações de Carathis. Os tesouros prometidos por Giaour continuam em evidência somente porque a princesa ainda preocupava-se com eles. De fato, o califa volta a desejá-los somente por causa do ritual realizado por sua mãe. Após Carathis ler o pergaminho, Vathek “[...] *gave full scope to the joy of these golden tidings* [...]”⁶⁹ (V, p. 49). É possível esboçar, assim, a diferença entre as duas personagens. Vathek, até o momento, foi guiado apenas por seus desejos, enquanto sua mãe procura “tomar as rédeas” da situação e eliminar os imprevistos que impedem a obtenção dos tesouros. A ação não é conduzida por seu protagonista.

Após o episódio macabro do ritual, Vathek inicia os preparativos da viagem. O califa “[...] *resolved that his expedition should be uncommonly splendid*”⁷⁰ (V, p. 50). Para tanto, valendo-se de seu poder e egoísmo, “[...] *he confiscated on all sides the property of his subjects*”⁷¹ (V, p. 50). Enquanto cuidava de tais procedimentos para a viagem, Vathek é visitado por uma comitiva de sábios que havia peregrinado durante muito tempo até Meca em busca de uma vassoura sagrada. Ao tomar conhecimento do retorno dos viajantes, o califa ordena que adentrem seu cômodo e entreguem o tesouro. Entretanto, ao invés de receber a comitiva com respeito e agradecimento, Vathek destrata o tesouro que traziam, utilizando-o para limpar algumas teias de aranha sobre sua cama. Os sábios ficam aterrorizados com a profanação de um objeto tão valioso, sendo que “[...] *the two most infirm expired on the spot; the rest were carried to their beds, from whence, being heart-broken with sorrow and shame, they never arose*”⁷² (V p. 52).

À primeira vista, esse episódio pode parecer irrelevante, já que o romance estava focado nos preparativos da importante viagem. Deve-se, entretanto, atentar para o fato de que uma importante característica mencionada há pouco aparece novamente nesse trecho. Os sábios partiram em busca de um artefato requisitado pelo califa, ou seja, atendiam apenas a mais um pedido material de Vathek. Todavia, sua viagem havia se iniciado antes da chegada de Giaour, sendo que, quando retornam a Samarah, o califa já

⁶⁸ “Acaba com tua gula e ouça as promessas que te fazem, são maravilhosas!” (Va, p. 38).

⁶⁹ “[...] deu plena expansão à alegria dessas importantes [...]” (Va, p. 38).

⁷⁰ “[...] Vathek decidiu que sua expedição fosse excepcionalmente pomposa” (Va, p. 40).

⁷¹ “[...] confiscou, em todas as partes, a propriedade de seus súditos” (Va, p. 40).

⁷² “[...] os dois mais afetados morreram no local; os outros foram transportados para seus leitos, de onde, acabrunhados de tristeza e vergonha, jamais se levantaram” (Va, p. 43).

havia sido seduzido pelo indiano e pelos tesouros do palácio do fogo subterrâneo. A já observada volatilidade dos desejos do monarca – quase sempre, deve-se ressaltar, direcionados a objetivos materiais – fica, portanto, mais clara a partir desse episódio, já que ele faz pouco do presente trazido desde Meca. Tendo agora objetos superiores em sua mente, Vathek não tem mais tempo para se importar com desejos que ficaram no passado. Pouco antes, durante o ritual preparado por Carathis, o califa pensava apenas em saciar sua fome. Agora, focado novamente na obtenção dos tesouros de Giaour, ignora até mesmo um artefato sagrado. Suas obsessões parecem ser efêmeras, sem substância.

2.3 O início da viagem

Após uma grande cerimônia de despedida, o califa finalmente parte em direção a Istakhar. Inúmeros empregados, cozinheiros, geógrafos e concubinas acompanham o monarca. Embora tudo pareça transcorrer bem no início, no quarto dia, uma enorme tempestade irrompe sobre a comitiva real. Totalmente desorientados, os viajantes não conseguem mais seguir o caminho planejado. Para completar, tigres, lobos e outras feras começam a atacar todos os súditos que seguiam Vathek a pé.

“The dark clouds that overcast the face of the sky deepened the horrors of this disastrous night, insomuch that nothing could be heard distinctly but the mewling of pages and lamentations of sultanas.

[...] Wolves, tigers, and other carnivorous animals, invited by the howling of their companions, flocked together from every quarter. The crashing of bones was heard on all sides [...]”⁷³ (V, p. 55).

A impotência do califa fica mais uma vez aparente. Embora tenha sido descrito como um monarca astuto e poderoso no início da obra, conforme a estória vai progredindo, essa imagem vai sendo desconstruída. No trecho transcrito acima, é possível perceber como a natureza parece impedir o califa de atingir seus objetivos. Ainda que conte com vários servos e com comida em abundância, a realidade a sua volta não se deixa controlar, sendo indiferente a toda pompa que sua posição social lhe confere. A face mais horripilante da natureza se impõe e demonstra sua ferocidade perante aquele que,

⁷³ “As negras nuvens que sombreavam a face do céu aumentavam os horrores da tenebrosa noite, tanto mais que nada se podia ouvir distintamente, exceto o choramingar dos pajens e a lamentação das sultanas. [...] os lobos, e outros animais carnívoros, atraídos pelo uivo de seus companheiros, acorreram em bandos de todos os cantos; o triturar de ossos ouvia-se de todos os lados [...]” (Va, p. 47).

devido a sua arrogância cega, se considera absoluto. Assim como Giaour, que até o momento fez apenas promessas sem jamais saciar a curiosidade de Vathek, o mundo objetivo não se dobra aos desejos do monarca. Novamente, percebe-se como a própria narrativa faz com que Vathek seja refém de forças exteriores. A própria progressão da estória é barrada pela tempestade repentina. Pouco antes dizia-se que a jornada transcorria com “*gaiety and good-humour prevailing [...]*”⁷⁴ (V, p. 54). O narrador menciona brevemente que três dias se passaram sem que nenhuma descrição mais detalhada seja feita. No entanto, iniciado o desastre do quarto dia, o tom negativo toma conta do romance e faz com que os horrores sejam minuciosamente descritos. A viagem do califa, que até então era o assunto que “movia” a estória, simplesmente desaparece da narrativa. De maneira abrupta, o narrador diz que “[...] *the heavens looked angry, lightnings broke forth in frequent flashes [...]*”⁷⁵ (V, p. 54). Por um breve momento, a tempestade passa a ocupar o centro da estória. Tanto que os termos utilizados para retratá-la adquirem um caráter quase subjetivo. Os trechos destacados exemplificam esse aspecto. Diz-se que “*The dark clouds [...] overcast the face of the sky*” e “*the heavens looked angry*”. É marcante o fato de essa associação da natureza a adjetivos e características humanas surgir justamente quando Vathek não tem mais controle sobre aquilo que ocorre a sua volta. A tempestade é posicionada em um patamar superior ao da própria personagem principal, criando um efeito contraditório: O califa acredita ser absoluto, mas não consegue impor sua vontade sobre a natureza.

Efeito, aliás, que também pode ser observado ao final do episódio. Enquanto o califa “[...] *beat himself (for there was no seeing in the dark)*”, Bababalouk, o chefe de seu harém, exclama: “*Come, ladies and brothers! all hands to work: strike light in a moment! never shall it be said, that the Commander of the Faithful served to regale these infidel brutes*”⁷⁶ (V, p. 55). É a luminosidade dessas tochas que afasta os animais da comitiva. Vathek, desesperado, nada faz para salvar sua própria vida. Cabe a um de seus súditos a tarefa de preservar a vida de todos. O episódio da tempestade, portanto, parece demonstrar como o califa não consegue ser mestre de suas próprias ações. O fato de o protagonista sempre conseguir aquilo que almeja não se aplica à natureza; muito

⁷⁴ “Com a predominância da alegria e bom humor” (Va, p. 46).

⁷⁵ “[...] os céus pareceram irritados, relâmpagos fuzilavam em frequentes clarões [...]” (Va, p. 46).

⁷⁶ “[...] a esmurrar-se (porque não havia como enxergar na escuridão)”, “- Vamos, senhoras e irmãos! Mãos à obra; façam fogo em um momento! Que jamais se diga que o guia dos fiéis serviu de repasto a estes brutos ímpios” (Va, p. 48).

pelo contrário, o espaço hostil no qual se encontra é “domado” somente por um de seus súditos.

Passada a tempestade, a comitiva (ou melhor, o que restou dela) encontra-se em um estado deplorável. Cansado e com fome, Vathek chega a indagar se o trato com Giaour realmente valeu a pena. Prestes a se arrepender, o califa é, então, surpreendido pela chegada de dois anões que traziam consigo uma cesta com melões, laranjas e romãs. Os indivíduos revelam ter vindo de um retiro localizado nos vales da região após ouvirem os gritos da caravana real. Além das frutas, traziam também um convite de seu líder, o bom emir Fakreddin, que requisitava a presença de Vathek e seus súditos em seus domínios. Embora em um primeiro momento hesite, já que o pergaminho de Giaour o proibira de entrar em qualquer moradia durante sua jornada, o califa atende à solicitação. “*I forsooth must not enter any one’s habitation! Be it so; but what one can I enter that is not my own?*”⁷⁷ (V, p. 59), conclui. Embora essa sentença passe a impressão de que o monarca tomou novamente as rédeas de seu destino, chegando até mesmo a desobedecer às ordens de Giaour, a real origem dessa decisão localiza-se em uma força alheia à sua vontade. O convite do emir surge na estória – assim como quando Giour retorna a Samarah com a poção mágica – como um verdadeiro *deus-ex-machina*, que resolve todos os problemas causados pela tempestade. Além disso, quando pondera sobre qual decisão tomar, o califa diz “*and must I then perish in these deserts with thirst, whilst I may refresh myself in the valley of melons and cucumbers?*”⁷⁸ (V, p. 59). Vathek não está, de fato, mudando seu comportamento, está apenas desejando objetos diferentes. Vale ainda destacar que a chegada dos servos de Fakreddin também salva o monarca em um sentido narrativo, pois o califa é colocado novamente no centro das atenções. A descrição dos horrores do deserto finalmente cessa e Vathek é mencionado mais uma vez. Os enviados, aliás, se utilizam de uma linguagem que muito lembra a maneira pela qual o califa foi caracterizado no início do romance. Epítetos como “*commander of the true believers*” – embora a fé islâmica já tenha sido abandonada pelo protagonista nesse ponto da estória – voltam a ser utilizados.

O bom emir, por sua vez, é descrito como a perfeita antítese de Vathek. Além de possuir um coração bondoso, Fakreddin “[...] *was punctiliously religious* [...], tendo feito “[...] *an harangue five times more prolix and insipid than his harbingers had*

⁷⁷ “Na verdade não devo entrar na casa de ninguém! Que seja assim; em que casa que não seja a minha própria casa posso eu entrar?” (Va, p. 54).

⁷⁸ “E devo eu, então, perecer de sede nestes desertos, enquanto posso restaurar-me no vale dos melões e pepinos?” (Va, p. 54).

already delivered”⁷⁹ (V, p. 60). Percebe-se aqui como os termos utilizados pelo narrador para descrever o emir são diametralmente opostos àqueles associados ao califa. Fakreddin é relacionado à espiritualidade e à fé, enquanto a personalidade de Vathek é caracterizada em função de diferentes e extravagantes desejos materiais. Ao evocar aspectos abstratos, o narrador parece sugerir uma constância no caráter do emir. Diz-se apenas que Fakreddin é religioso. Nenhuma outra informação é mencionada, seja ela física (como o olhar macabro do califa) ou relativa às posses do emir. Somente sua bondade e sua fé são destacadas. Já os traços inicialmente atribuídos a Vathek, sempre relacionados à sua posição e seu poder, são sumariamente postos em xeque ao longo da estória, conforme esta análise tem procurado demonstrar.

Após uma breve caminhada, Vathek e sua comitiva chegam ao vale de Fakreddin. A descrição do local salta aos olhos do leitor. Saindo diretamente da horripilante tempestade no deserto, o narrador não poupa detalhes ao se referir às vantagens encontradas no local: “[...] *a vast dome, illuminated by a thousand lamps of rock crystal; as many vases of the same material, filled with excellent sherbet, sparkled on a large table, where a profusion of viands were spread*”⁸⁰ (V, p. 61). O vale do emir, dedicado ao exercício da fé islâmica, conta com maravilhas bem diferentes dos horrores encontrados na viagem de Vathek – organizada com o único intuito de obter tesouros e poder. A oposição entre a descrição desses dois ambientes mostra como o próprio mecanismo narrativo parece efetuar um julgamento moral a respeito da empreitada do califa. Não é somente Maomé que discorda de sua jornada. A eventual conquista dos tesouros é considerada negativa até mesmo pelo narrador, ou seja, por aquele que organiza e relata os fatos da estória. Consequentemente, mais uma vez o papel central do califa pode ser questionado.

Na morada de Fakreddin, Vathek encontra diversos indivíduos que aproveitavam o paradisíaco local para descansar. São brâmanes, faquires e outros viajantes indianos que não praticavam a fé islâmica. Ardentes seguidores de Maomé, os súditos do emir não aprovavam o comportamento desses indivíduos, e esperavam que a presença do califa os convertesse à fé muçulmana. Não obstante, o que se observou foi exatamente o contrário: “[...] *Vathek, instead of preaching to them, treated them as buffoons [...] and*

⁷⁹ “[...] era escrupulosamente religioso [...]”, “[...] fez um discurso cinco vezes mais prolixo e insípido do que o pronunciado por seus arautos” (Va, p. 55).

⁸⁰ “Vathek encontrou-se sob um vasto zimbório, iluminado por mil lâmpadas de cristal de rocha; outras tantas jarras do mesmo material com excelentes refrescos faiscavam sobre a mesa, onde se dispunha uma profusão de iguarias” (Va, p. 57).

discovered a predilection for a squat old man from the isle of Serendib, who was more ridiculous than any of the rest”⁸¹ (V, p. 64). O califa diz a Bababalouk (que tentava persuadir seu mestre a abandonar o local e prosseguir viagem) que “[...] *all this infinitely charms me*”. Afirma ainda que não deixará o vale até ter “[...] *visited every hive of these pious mendicants*”⁸² (V, p. 64). Vathek se interessa tanto pelos peculiares indivíduos que nem pensa em continuar sua jornada. Os tesouros não são mais mencionados. Novamente, sua atenção é deslocada para outros objetos. Dessa vez, entretanto, demonstra-se como Vathek trata até mesmo seres humanos como meras curiosidades. O califa não chega a interagir com os viajantes em um nível intersubjetivo. O único diálogo (se é que o termo pode ser utilizado aqui) ocorre quando ele ordena que o ancião dê tapas em sua própria face para se divertir com a cena (V, p. 64).⁸³ Os indivíduos encontrados no vale não passam de interessantes objetos, cuja única função é a de satisfazer a curiosidade mórbida de Vathek – ao menos até que ele encontre uma nova obsessão.

2.4 A princesa Nouronihar

Essa constante mudança nos objetos de desejo do protagonista pode ser observada de modo ainda mais claro na cena seguinte do romance. Enquanto jantava em um deserto próximo ao vale, o monarca é surpreendido por um jasmim misteriosamente arremessado em sua direção. Olhando ao seu redor, descobre que a flor foi jogada por Nouronihar, filha de Fakreddin. Logo se apaixona perdidamente pela bela princesa, chegando a afirmar que ela “[...] *over these mountains, leads my heart a willing captive*” (V, p. 65).⁸⁴ Assim como no caso dos viajantes, a partir do momento em que conhece Nouronihar, Vathek não se importa mais com os objetivos que traçara antes de sair de Samarah. Seu desejo pela princesa parece até mesmo superar aquilo que sentia pelos tesouros. Vive apenas em função de Nouronihar. Quando descobre, por intermédio das palavras de sua amada, que ela está apaixonada por outra pessoa, o califa fica “[...] *like a bewildered and benighted traveller, from whom the clouds had obscured*

⁸¹ “[...] Vathek, em vez de rezar por eles, tratou-os como bufões [...] e revelou uma predileção por um velho atarracado, da ilha de Serendib, que era mais ridículo do que todos os outros” (Va, p. 62).

⁸² “[...] saiba que tudo isto me encanta imensamente; e não sairei da campina até que tenha visitado todos estes piedosos mendicantes” (Va, p. 63).

⁸³ “*For the love of your gods bestow a few slaps on your chops to amuse me.*”

⁸⁴ “não fales assim dela, que nessas montanhas está prendendo meu coração, e eu gosto!” (Va, p. 65).

the constellation that guided his way". (V, p. 66).⁸⁵ Giaour, sabres, Istakhar, nada disso aparece agora na narrativa. O romance agora lembra uma estória de amor, tamanha a obsessão do protagonista por Nouronihar. Antes de partir do local onde conheceu a princesa, o califa pega "[...] *a shining pebble, to remind him of the scene where he felt the first tumults of love.*" (V, p. 66).⁸⁶ Vathek necessita de uma lembrança para se recordar de um acontecimento importante em sua vida. Mais uma vez, percebe-se como o monarca parece se relacionar com o mundo somente por meio de objetos - e como o próprio narrador não permite que um fato tão banal deixe de ser mencionado. Não lhe basta a memória, imaterial e abstrata. Vathek sempre busca o palpável.

A pessoa pela qual Nouronihar está apaixonada – e a quem foi prometida ainda criança – é Gulchenrouz, seu primo. Filho de Ali Hassan, irmão de Fakreddin, ele é descrito como "[...] *the most delicate and lovely creature in the world*". (V, p. 66),⁸⁷ possuindo também diversos talentos. Ele conseguia "[...] *paint upon vellum the most elegant arabesques that fancy could devise*", e "*His sweet voice accompanied the lute in the most enchanting manner*" (V, p. 66).⁸⁸ Mais uma personagem que possui características opostas às de Vathek é introduzida. Enquanto o califa dá vazão a seu vício em mulheres, Gulchenrouz era admirado por aquelas que habitavam o vale do emir, sendo que "*though he had passed his thirteenth year, they still detained him in the harem*" (V, p. 66).⁸⁹ Suas virtudes não se baseiam em características físicas imponentes, em desejos excessivos ou em uma imagem absoluta que projeta para os outros. Embora suas habilidades também o posicionem em um patamar superior, elas não são intimidadoras como o poder e a posição do monarca. Gulchenrouz é "delicado", "amável", sua voz é "doce" e a arte que produz é "elegante". Os adjetivos utilizados pelo narrador revelam a clara diferença entre as duas personagens. Assim como no caso de Fakreddin, é possível afirmar que a introdução de personagens cujos traços são opostos aos de Vathek faz com que a personalidade perversa do protagonista seja delineada com maior propriedade. Enquanto a fé do emir reforça a dependência do

⁸⁵ "era um viajante solitário Foi surpreendido pela noite, de quem as nuvens tinham escondido a constelação que orientava seu itinerário" (Va, p. 65).

⁸⁶ "[...] um seixo brilhante, para lembrar-lhe o cenário onde sentiu as primeiras agitações do amor" (Va, p. 65).

⁸⁷ "[...] a mais polida e adorável criatura do mundo" (Va, p. 66).

⁸⁸ "Gulchenrouz sabia escrever com precisão em vários caracteres e pintar em pergaminho os mais vistosos arabescos que a imaginação pudesse conceber. Sua voz acompanhava o alaúde da maneira mais encantadora [...]" (Va, p. 66).

⁸⁹ "[...] embora ele tivesse passado de seu décimo terceiro ano, elas ainda o retinham no harém" (Va, p. 66).

califa no mundo material, os adjetivos positivos que descrevem Gulchenrouz expõem a negatividade que o narrador associa ao comportamento da personagem principal.

No entanto, não é possível observar o mesmo tipo de oposição de caráter em relação a Nouronihar. É difícil definir de maneira consistente a personalidade da princesa a partir dos acontecimentos narrados. Pouco antes do primeiro encontro com o califa, Nouronihar prega uma peça em Bababalouk, chefe dos eunucos de Vathek e responsável pelo harém do monarca. Procurando exercer sua função, o súdito procurava por todo vale as mulheres que acompanhavam Vathek na viagem. Após perguntar aos súditos do emir, descobre que elas estão tomando banho com Nouronihar e as outras mulheres que moravam no vale. Decide, então, ir ao local. Incomodada com sua presença, a princesa faz com que o súdito passe a noite toda preso no aposento. Bababalouk é amarrado a um balanço e empurrado por todo o local:

“Nouronihar, in the inebriety of youthful spirits, being used only to eunuchs of ordinary harems, and having never seen anything so eminently disgusting, was far more diverted than all of the rest. She began to parody some Persian verses, and sang with an accent most demurely piquant: ‘O gentle white dove, as thou soar’st through the air, Vouchsafe one kind glance on the mate of thy love [...]’ (V, p. 62).⁹⁰

A leitura desse trecho permite que leitor crie uma imagem inicial de Nouronihar. A princesa aparenta ser uma personagem de princípios, pois o motivo que a leva a realizar o plano contra o chefe dos eunucos de Vathek é sua presença em um local destinado apenas às mulheres – algo que, de fato, deixara os religiosos súditos do emir escandalizados. Essa visão parece se confirmar na ocasião em que ela joga um jasmim no califa. Embora tenha tido tal comportamento, Nouronihar o fez apenas para provocar o califa, já que logo afirma que *“‘a Caliph, it must be owned, is a fine thing to see; but my little Gulchenrouz is much more amiable: one lock of his hair is of more value to me than the richest embroidery of the Indies’”* (V, p. 66-67).⁹¹ A princesa parece não ligar para a posição superior de Vathek. A atitude de chamar a atenção do califa ao mesmo tempo em que afirma preferir seu primo a um tesouro valioso sugere que Nouronihar caçoa da imagem de luxo e riqueza que Vathek constrói. Todavia, essa imagem logo é

⁹⁰ “Nouronihar, na embriaguez dos espíritos jovens, estando acostumada apenas com os eunucos dos haréns comuns e jamais tendo visto nada tão real e repugnante, estava muito mais divertida do que todas as outras. Começou a parodiar alguns versos persas; cantou, com tom discretamente picante: ‘Ó manso e branco pombo, quando deslizares pelo ar/Concede um terno olhar ao objeto de teu amor [...]’.” (Va, p. 59)

⁹¹ “Um califa, se deve admitir, é uma coisa notável de ver, porém meu pequeno Gulchenrouz é muito mais cativante; um cacho de seu cabelo é mais valioso do que o mais rico anel do tesouro imperial” (Va, p. 65).

abalada. Pouco tempo depois, quando Nouronihar está junto de Gulchenrouz e algumas mulheres do vale em um morro próximo, o narrador diz que *“the unexpected arrival of the Caliph and the splendour that marked his appearance, had already filled with emotion the ardent soul of Nouronihar”* (V, p. 67).⁹² Afinal de contas, o coração de Nouronihar está com Gulchenrouz ou com o califa? Parece que, ao menos em um primeiro momento, não é possível formar uma ideia única e correta sobre a personalidade da princesa.

A princesa, seu primo e algumas mulheres reuniam-se em um morro nas proximidades do vale de Fakreddin. Ao anoitecer, o grupo decide jantar no local. A festiva ocasião é interrompida, entretanto, por uma luz brilhante e estranha que surge e se move no topo de uma montanha. Todos os presentes se assustam com o fenômeno e saem correndo em direção ao vale. Não obstante, Nouronihar permanece no morro. A princesa fica hipnotizada pelo brilho e se aproxima para compreender o que está acontecendo. Chegando ao vale, se surpreende com tochas acesas, uma banheira de ouro e maravilhosas joias. Repentinamente, algumas vozes misteriosas começam a dialogar entre si:

“For what monarch were these torches kindled, this bath prepared, and these habiliments, which belong, not only to the sovereigns of the earth, but even to the Talismanic Powers?’ [...] ‘They are for the charming daughter of the Emir Fakreddin.’ ‘What,’ [...] ‘for that trifler, who consumes her time with a giddy child, immersed in softness, and who at best can make but an enervated husband?’ [...] ‘And can she’ [...] ‘be amused with such empty toys, whilst the Caliph, the sovereign of the world, he who is destined to enjoy the treasures of the pre-adamite Sultans; a prince six feet high; and whose eyes pervade the inmost soul of a female, is inflamed with the love of her. No! she will be wise enough to answer that passion [...]. Then all the riches this place contains, as well as the carbuncle of Giamschid, shall be her’s.’” (V, p. 69-70).⁹³

Após esse estranho episódio, Nouronihar acorda no harém de seu pai e percebe que tudo não passou de um sonho. Entretanto, seria um erro crasso encarar como mera fantasia

⁹² “A inesperada chegada do califa e o esplendor que marcava sua presença já havia enchido de emoção a ardente alma de Nouronihar” (Va, p. 67).

⁹³ “Para que monarca foram estas tochas acesas, este banho preparado e estas peças de vestuário que pertencem não somente aos soberanos da terra porém mesmo aos poderes Cabalísticos?’ [...] ‘São para a encantadora filha do Emir Fakreddin’. ‘O quê?’ [...] ‘Para aquela leviana, que consome o tempo com uma frívola criança engolfada na efeminação e que, na melhor das hipóteses, pode dar apenas um marido apático?’ [...] ‘E poderá ela [...] divertir-se com tais tolices vazias enquanto o califa, o soberano do mundo, que está destinado a desfrutar dos tesouros dos sultões pré-adamitas, um prince com seis pés de altura e cujos olhos penetram o mais íntimo da alma feminina, arde de amor por ela? Não! Ela será bastante sensata para só corresponder à paixão [...]. Então todas as riquezas que este lugar contém serão dela” (Va, p. 72).

onírica o diálogo transcrito acima. É possível observar como o conteúdo da conversa repete determinada lógica já identificada na leitura. Os pontos positivos associados ao califa fazem referência apenas a características de cunho objetivo, sem que nenhum tipo de traço psicológico do monarca seja explorado. Assim que o diálogo é iniciado, as vozes misteriosas mencionam os tesouros dos sultões pré-adâmicos. Em seguida, o olhar e a altura de Vathek – ou seja, traços físicos e objetivos – são descritos. Tudo aquilo que o califa tem a oferecer a Nouronihar não provém de sua índole ou de seu comportamento, mas sim da sua riqueza material e da imagem que projeta aos outros – caracterizada, no trecho, como um valioso objeto. Seria possível, então, afirmar que o protagonista do romance é realmente conhecido? Suas características físicas, seus gostos, seu poder e os objetos que persegue poderiam ser facilmente descritos, mas, somente com essas informações, Vathek pode ser individualmente definido?

A cada novo episódio do romance, a resposta para essa pergunta se mostra mais negativa. Assim que acorda, Nouronihar é surpreendida pela entrada de Vathek no aposento onde era amparada. O califa vem ao local com o intuito de satisfazer sua última e mais profunda obsessão: fazer da princesa sua esposa. Oferecendo como justificativa o fato de Nouronihar ter sido prometida a Gulchenrouz, Fakreddin nega o pedido do monarca:

“Nouronihar is solemnly promised to Gulchenrouz, the son of my brother Ali Hassan: they are united, also, in heart; their faith is mutually plighted; and affiances, so sacred, cannot be broken.” ‘What then!’ replied the Caliph, bluntly, ‘would you surrender this divine beauty to a husband more womanish than herself; and can you imagine that I will suffer her charms to decay in hands so inefficient and nerveless? No! she is destined to live out her life within my embraces: such is my will; retire, and disturb not the time I devote to the homage of her charms.’” (V, p. 71).⁹⁴

Ao invés de se sentir ameaçado por Vathek, Fakreddin reitera sua proibição, saca um sabre de sua cintura e pede ao califa que *“strike your unhappy host”*, pois já *“[...] lived long enough, since he hath seen the Prophet’s Vicegerent violate the rights of*

⁹⁴ “Nouronihar [...] está solenemente prometida a Gulchenrouz, o filho de meu irmão Ali Hassan; eles também estão unidos pelo coração, sua fé está mutuamente comprometida, e pactos tão sagrados não podem ser rompidos. ‘Como assim?’, replicou o califa com irritação. Entregareis esta beleza divina a um marido mais feminino do que ela própria? E imaginais que permitirei que seus encantos caiam em mãos tão incapazes e desfibradas? Não! Ela está destinada a viver sua vida no meio dos meus braços; esta é minha vontade; retirai-vos e não perturbeis a noite que dedico à homenagem de seus encantos” (Va, p. 74).

hospitality” (V, p. 71).⁹⁵ O monarca fica furioso com a negativa, quase matando o emir com um de seus olhares ameaçadores. Observa-se a exata repetição do que aconteceu quando os sabres foram trazidos a Samarah: o califa não consegue conceber a existência de algo que não pode obter, reagindo de maneira desproporcional diante da negação de sua vontade. Vathek deixa claro que sua posição permite tomar Nouronihar como sua esposa, a despeito dos argumentos de Fakreddin. “*Such is my will; retire, and disturb not the time I devote to the homage of her charms*”, ordena o califa, já contando com a obediência do religioso emir. A utilização de verbos imperativos demonstra como Vathek tem plena confiança de que seu desejo será prontamente atendido. Em sua fala, não há espaço nenhum para a ponderação. Pouco importa se Nouronihar e Gulchenrouz foram prometidos um ao outro. Sua vontade está acima de qualquer pacto ou regra moral. Entretanto, assim como quando tentou extrair maiores informações de Giaour a respeito dos tesouros, o monarca não consegue aquilo que deseja e fica fora de si, quase matando Fakreddin e causando um desmaio na princesa. A constante satisfação dos desejos parece ser a razão da existência de Vathek. Seu comportamento agressivo apenas reflete o choque da negação.

Já recuperado, o emir logo percebe que seu visitante não desistirá de seus planos, e, a fim de que nenhuma outra maldade seja cometida, põe em prática um engenhoso esquema. Gulchenrouz e Nouronihar seriam dopados, levados a uma floresta próxima ao vale e convencidos de que, após terem sido mortos pelo olhar do califa, se encontram numa espécie de purgatório. O mesmo seria informado a Vathek, que, arrependido de seu comportamento, levaria uma vida mais correta. Surpreendentemente, o plano mirabolante ocorre conforme o delineado. No momento em que é informado da tragédia, o monarca cai em uma tristeza profunda.

“he [Vathek] looked not less pale and haggard than the Gouls, that wander at night among graves. [...] fell prostrate at the foot of the sofá; beat his bosom; called himself ‘atrocious murderer!’ and invoked upon his head a thousand imprecations.” (V, p. 73).⁹⁶

“*Pale*”, “*haggard*” e “*atrocious murder*”: adjetivos semanticamente muito distantes dos termos utilizados há pouco, quando a personagem tentava convencer Fakreddin a

⁹⁵ “Golpeie seu infeliz anfitrião [...]”, “Ele viveu bastante, visto que viu o representante do profeta violar os ritos de hospitalidade” (Va, p. 74).

⁹⁶ “Ele parecia não menos pálido e macilento do que os espíritos que perambulam à noite entre os túmulos. [...] caiu prostrado ao pé do sofá, bateu no peito, chamou a si mesmo de ‘cruel assassino’ e invocou contra sua cabeça mil imprecções” (Va, p. 77).

conceder a mão de sua filha. Compreende-se agora o quanto o califa é dominado pelos seus próprios desejos. Acreditando ter matado Nouronihar, Vathek se desespera e perde toda a vontade de prosseguir viagem. O desaparecimento do objeto em que se fixara de maneira tão obsessiva representa também seu próprio apagamento como personagem, demonstrando mais uma vez que o *locus* de sua personalidade encontra-se, paradoxalmente, no mundo externo. A suposta morte da princesa faz com que, mais uma vez, a imagem construída no início da obra do monarca poderoso que sempre consegue aquilo que quer simplesmente desapareça. Se antes ele não se importava mais com os tesouros por ter conhecido Nouronihar, agora chega ao extremo de se arrepender do trato selado com Giaour e de buscar o perdão de Maomé:

"Perfidious Giaour! I renounce thee for ever! it is thou who hast slain my beloved Nouronihar! and I supplicate the pardon of Mahomet, who would have preserved her to me had I been more wise. [...] I am resolved to become a hermit, and consume the residue of my days on this mountain, in hope of expiating my crimes." (V, p. 76).⁹⁷

O monarca parece realmente decidido a pagar pelos erros que cometeu. Além de reconhecer sua conduta perversa como tal – embora transfira a culpa de suas ações a Giaour –, abre mão de todos os luxos de que usufruía e decide viver uma vida religiosa, isolado nas montanhas. Uma mudança radical, portanto, parece ter afetado o comportamento da personagem principal. A possibilidade de um desfecho positivo para a história pode, pois, ser considerada. Contudo, será que esse tom afirmativo faz jus ao caráter contraditório identificado até o momento no romance? O retorno de Vathek ao islamismo resolveria todos os impasses sob o ponto de vista moral, mas, e quanto às persistentes questões sobre a personalidade do protagonista levantadas na obra?

Uma reviravolta inesperada muda mais uma vez o rumo da história e faz com que o califa volte a ter atitudes condenáveis. Após alguns dias, Vathek decide visitar o local onde sua amada supostamente foi enterrada. Para sua enorme surpresa, encontra a princesa viva. Nouronihar havia se afastado do lugar para onde ela e seu primo foram levados. Ainda surpresa com a chegada do monarca, a princesa descreve sua situação e dá detalhes do que lhe foi dito pelos servos que a acompanharam à floresta. Revela também que, antes de morrer, os tesouros do palácio subterrâneo de Eblis lhe foram

⁹⁷ "Pérfido Giaour! Renuncio a ti para sempre! Foste tu que mataste minha querida Nouronihar! E eu suplico o perdão de Maomé, que a teria reservado para mim tivesse eu sido mais sensato. [...] Estou decidido a tornar-me um ermitão e passar o restante de meus dias nessa montanha, na esperança de expiar meus crimes" (Va, p. 82).

prometidos em um sonho. Compreendendo, pois, o plano de Fakreddin e recuperando a vontade de chegar a Istakhar, o califa propõe que ambos sigam viagem. Nouronihar logo aceita, decisão essa que acabaria por matar seu bom pai. O arrependimento de Vathek some como se levado pelo vento. Entende-se, então, que sua tristeza não provinha de um genuíno exame de seu comportamento perverso, mas sim do repentino desaparecimento do objeto que tanto desejava. Os enfáticos juramentos feitos a Maomé perdem o valor no exato momento em que reencontra sua amada. Quando, enfim, o monarca parece ter tomado uma decisão individual, que anula o trato feito com Giaour, aquela que tanto desejou retorna à sua vida e faz com que seu caminho seja mais uma vez alterado.

As mudanças no comportamento de Nouronihar também merecem ser analisadas. Desde que é levada à floresta com seu primo, o comportamento da princesa oscila entre sentimentos de carinho por Gulchenrouz e de profunda tristeza por não possuir mais nenhuma perspectiva de obter os tesouros com que sonhou. Logo que acorda na floresta, a primeira coisa que Nouronihar faz é abraçar seu primo. Após serem informados de suas mortes, “[...] *both [...] betook themselves for protection to one another’s arms*” (V, p. 75),⁹⁸ demonstrando carinho e resignação com a situação. Entretanto, passada uma semana, Nouronihar só pensa no “[...] *grandeur of which death had deprived her [...]*” (V, p. 75).⁹⁹ O narrador menciona que, embora tivesse muito carinho por seu primo, a princesa via Gulchenrouz como “[...] *a bauble, that bore no competition with the carbuncle of Giamschid*”. (V, p. 76).¹⁰⁰ Nouronihar ora demonstra amor por seu primo, ora lamenta o fato de não poder desfrutar dos tesouros. Dois tipos de comportamento parecem ser expostos na construção da personagem. Por um lado, há o relacionamento com Gulchenrouz, que é humilde e constantemente retratado de maneira passiva; por outro, há a perspectiva de obter maravilhosos objetos que, não por acidente, são associados ao ambicioso e agressivo califa. Em certo sentido, o comportamento ambivalente da princesa parece reunir a oposição principal que esteve em jogo até o momento. Dois caminhos parecem se abrir: Nouronihar pode fazer parte da jornada de Vathek pelos tesouros ou então levar uma vida virtuosa ao lado de seu bondoso primo. A princesa tem a sua frente duas opções colocadas em posições moralmente opostas desde o início da narrativa, quando Maomé desaprovou a busca do

⁹⁸ “[...] entregaram-se, como proteção, aos braços do par” (Va, p. 80).

⁹⁹ “[...] o esplendor de que a morte a privara [...]” (Va, p. 81).

¹⁰⁰ “[...] um brinquedo que não suportava uma competição ao carbúnculo de Giamschid” (Va, p. 82).

califa por conhecimentos proibidos. Deve-se destacar aqui o fato de que ambos os caminhos poderiam ser seguidos por Nouronihar. Sua decisão foi tomada a partir das possibilidades morais levantadas em todo o romance.

A decisão altera mais uma vez o comportamento do protagonista. Logo depois de seguirem viagem, Vathek e Nouronihar param no meio do caminho e começam a desfrutar das belezas do vale onde se encontravam. Por um momento, os encantos da princesa exercem um poder tão forte sobre o califa que ele se esquece de sua jornada. Novamente, os tesouros de Giaour (que, de maneira paradoxal, foram reintroduzidos na narrativa por Nouronihar) desaparecem da estória. Vathek não deseja mais nada e passa as horas apenas contemplando a beleza da princesa. As coisas só mudam quando Carathis fica sabendo da situação por meio de uma cortesã ciumenta e vai até o local confrontar seu filho. Durante a jornada, surgem mais alguns exemplos da crueldade da mãe do califa. Quando encontra um cemitério, Carathis chega a matar alguns lenhadores que guiavam seu caminho:

“The miserable guides, who perceived their end approaching, humbly implored Carathis, as she had now so good an opportunity, to inter them; and immediately gave up the ghost. Nerkes and Cafour, whose wit was of a style peculiar to themselves, were by no means parsimonious of it on the folly of these poor people; nor could anything have been found more suited to their tastes than the site of the burying-ground, and the sepulchres which its precincts contained. [...]. Carathis was too eager to execute her plan, to stop at the view, charming as it appeared in her eyes.” (V, p. 81).¹⁰¹

Carathis mata seus guias simplesmente porque essa atitude está de acordo com a disposição cruel de sua personalidade e com seus objetivos. Embora o narrador pareça reconhecer a gravidade do ocorrido por meio dos adjetivos utilizados, a naturalidade com que menciona a morte dos lenhadores sugere que esse ato tão tenebroso é comum para a princesa. Ao contrário de Vathek, cujo comportamento muda de acordo com os objetos de seu desejo, Carathis parece manter certa rigidez em suas atitudes. A crueldade apresentada durante o ritual realizado no início da obra se mantém intacta, e aparece mais uma vez agora que a personagem é reintroduzida na narrativa;

¹⁰¹ “Os infelizes guias, que percebiam aproximar-se seu fim, imploraram humildemente a Carathis, visto que ela agora tinha uma oportunidade tão boa, que os enterrassem, e imediatamente entregaram o espírito. Nerkes e Cafour, cuja verve era de estilo peculiar a elas próprias, revelaram plenamente esta verve às custas da insensatez das pobres criaturas; aliás, nada poderia ser encontrado de mais apropriado a seus gostos do que o local da necrópole e os sepulcros que sua área comportava [...]. Carathis estava demasiado imersa em seus sublimes projetos para parar ante o espetáculo, por mais atraente que ele parecesse a seus olhos” (Va, p. 90).

reintroduzida, aliás, justamente para fazer com que seu filho mantenha algum tipo de constância em suas ações. Quando chega ao local onde Vathek e Nouronihar passavam o tempo se amando, Carathis exclama “*’Tear thyself from the arms of this little simpleton; drown her, in the water before me; and instantly follow my guidance’*” (V, p. 83).¹⁰² Para a feiticeira, nada deve ficar entre o monarca e as promessas de Giaour. Ela possui um único objetivo e não mede esforços para alcançá-lo. Seu comportamento e suas ambições não mudaram ao longo do romance.

O mesmo não poderia ser dito a respeito do monarca. Embora em um primeiro momento fique irritado com a chegada de sua mãe, “[...] *the ideas of the Giaour, the palace of Istakhar, the sabres and the talismans, flashing before his imagination [...]*” (V, p. 83)¹⁰³ logo fazem com que ele decida seguir viagem. A sucessiva mudança chega a ser impressionante. Em apenas algumas páginas, o protagonista exhibe diferentes tipos de comportamento. Nouronihar reaparece fazendo com que Vathek desista de sua conversão e busque novamente os tesouros de Eblis. Contudo, o califa logo se rende a sua amada e interrompe sua viagem, apenas para desfrutar de sua companhia. Atitude que, como era de se esperar, dura pouco, pois basta Carathis chegar ao local para que Vathek volte a pensar nos tesouros e prossiga sua jornada ao lado de Nouronihar. É como se a personagem principal fosse uma marionete, controlada por cada indivíduo que cruza seu caminho. A rápida alternância dos objetos de seu desejo e a maneira como ele toma suas decisões baseado nessas mudanças são características que demonstram como Vathek não consegue, de fato, ter uma atitude isenta de influências exteriores. O romance desenha o califa como uma pessoa cujo traço principal é a vontade individualista de constantemente realizar suas vontades. Não obstante, a rapidez com que o protagonista altera o foco de seu desejo e a facilidade com que é conduzido pelas outras personagens são fatos que põem em dúvida esse comportamento. Considerando a frequente mudança de objetivos, seria correto afirmar que os desejos de Vathek surgem a partir de vontades reais? O que parece contentar o califa é a satisfação do que busca, e não os objetos que propriamente almeja. Aquilo que, de fato, parece mover o protagonista é a afirmação de sua vontade magnânima, que tudo obtém sem se importar com os outros. Quando, por exemplo, Fakreddin nega a mão de sua filha, é a própria

¹⁰² “Desprega-te dos braços desta pequena simplória, afoga-a na água à minha frente e segue imediatamente minha orientação” (Va, p. 92).

¹⁰³ “mas, as ideias do Giaour, o palácio de Istakhar, os sabres e os talismãs passando em sua imaginação [...]” (Va, p. 92).

negativa que desperta a fúria de Vathek. O mesmo poderia ser dito a respeito do silêncio do forasteiro no início do romance.

Essa característica ficará mais clara ao final da estória. Após o embate, Vathek segue as ordens de Carathis e prossegue sua jornada. Tudo parece voltar aos seus devidos eixos. Não obstante, Nouronihar não consegue se esquecer de Gulchenrouz. “*Alas! my gentle cousin! what will become of thee!*” (V, p. 83),¹⁰⁴ exclama a princesa. A impossibilidade de construir algum tipo de visão uniforme a respeito da princesa aparece novamente. Nouronihar não teve nenhuma dificuldade em aceitar o convite do monarca e seguir com ele a Istakhar, mas, ao mesmo tempo, sente saudades de seu primo. Assim como se explicitou há pouco, a crueldade de Carathis parece acompanhá-la por toda a estória. Esse traço comportamental pode ser destacado como o atributo que a define e separa das outras personagens da obra. O mesmo tipo de afirmação não poderia ser feito em uma análise das ações da filha do emir Fakreddin. Nouronihar oscila entre dois tipos de comportamentos opostos. Pouco antes de mencionar Gulchenrouz, ela afirma estar disposta a ir até “[...] *the land of the Afrits [...]*” e escalar “[...] *the nest of the Simurgh [...]*” (V, p. 83)¹⁰⁵ pelo califa. Seria possível retratar Nouronihar como uma personagem egoísta se, ao mesmo tempo em que quer obter o carbúnculo de Giamschid, ela sente saudades de seu primo? Um procedimento desse tipo representaria uma simplificação muito grande da aguda alternância observada no comportamento da princesa até o momento. Enquanto Carathis é moralmente definida por suas ações macabras, e Vathek o é pela incessante troca dos objetos que deseja, Nouronihar não pode ser descrita da mesma maneira. Apenas características físicas superficiais como sua beleza e seus talentos são mantidas desde o momento em que é introduzida na narrativa. A oposição entre “certo e errado” não pode ser resolvida no caso da princesa, já que uma quebra definitiva entre a escolha de seguir Vathek e seu passado com Gulchenrouz jamais é realizada no texto.

Carathis, por sua vez, continua a realizar suas maldades contra pessoas inocentes. Quando Nouronihar menciona seu primo, a mãe de Vathek fica interessada em oferecer Gulchenrouz como sacrifício para Giaour, já que para o indiano, “*There is nothing so delicious, in his estimation, as the heart of a delicate boy palpitating with the*

¹⁰⁴ “Ai de mim! Meu suave primo! Que será feito dele?” (Va, p. 93).

¹⁰⁵ “[...] a terra dos Ifrits [...]”, “ao ninho do Simurgh” (Va, p. 93).

first tumults of love” (V, p. 83).¹⁰⁶ Após conversar com alguns peixes mágicos encontrados em um lago nas proximidades, a feiticeira logo descobre a localização do primo de Nouronihar e vai a seu encontro. Protegido pelos súditos de Fakreddin que acompanharam os primos quando o plano do emir foi posto em prática, Gulchenrouz consegue escapar e, após correr durante duas horas, é levado por um bondoso gênio a uma espécie de abrigo idílico isolado de tudo e todos. Nesse local “[...] *remote from the inquietudes of the world; the impertinence of harems, the brutality of eunuchs, and the inconstancy of women*” (V, p. 85),¹⁰⁷ o inocente príncipe passou o resto de seus dias junto das cinquenta crianças sacrificadas por Vathek no início do romance, também salvas pelo gênio antes de caírem no abismo. Diz-se que “[...] *the Genius, instead of burthening his pupils with perishable riches and the vain sciences, conferred upon them the boon of perpetual childhood.*” (V, p. 85).¹⁰⁸ É importante que esse contraste seja destacado. O narrador marca explicitamente a diferença entre a eterna infância concedida a Gulchenrouz e “*perishable riches and the vain sciences*”. Afinal de contas, o que Vathek persegue por toda a narrativa senão meros objetos que, além de trocados a todo instante, não durarão para sempre por justamente serem objetos? O fato de o materialismo ser oposto a um paraíso eterno cujo valor não pode ser objetivado fecha, em certo sentido, a lição moral construída ao longo do romance. Embora ainda não seja possível conhecer o destino de Vathek e Nouronihar, pelas entrelinhas da oposição entre dois tipos de comportamento, o narrador deixa claro que a vida correta de Gulchenrouz contém uma vantagem incomparável a qualquer tesouro que possa existir no palácio do fogo subterrâneo.

Será que o desfecho do romance confirmará esse contraste? Após a discussão com Carathis (que retorna a Samarah depois de ser informada de uma revolta no reino), o califa e sua amada seguem viagem. Já próximo ao destino, o casal é parado por um pastor que tocava uma melodia misteriosa em sua flauta. Trata-se, na realidade, de um gênio, subordinado a Maomé, que pede ao profeta permissão para tentar convencer o califa a se arrepender de seus crimes e levar uma vida mais digna uma última vez.

¹⁰⁶ “Não há nada tão delicioso em sua opinião como o coração de um delicado menino, palpitando com as primeiras emoções do amor” (Va, p. 93).

¹⁰⁷ “[...] longe das agitações da terra, a insolência dos haréns, a brutalidade dos eunucos e a luxúria das mulheres” (Va, p. 96).

¹⁰⁸ “[...] porque o gênio, em vez de sobrecarregar seus pupilos com riquezas perecíveis e as vãs ciências do mundo, conferia-lhes o dom da infância perpétua” (Va, p. 96).

“Deluded Prince! to whom Providence hath confided the care of innumerable subjects; is it thus that thou fulfillest thy mission? Thy crimes are already completed, and art thou now hastening towards thy punishment? Thou knowest that, beyond these mountains, Eblis and his accursed Dives hold their infernal empire; and seduced by a malignant phantom, thou art proceeding to surrender thyself to them! This moment is the last of grace allowed thee: abandon thy atrocious purpose: return: give back Nouronihar to her father, who still retains a few sparks of life: destroy thy tower with all its abominations: drive Carathis from thy councils: be just to thy subjects: respect the ministers of the Prophet: compensate for thy impieties by an exemplary life: and, instead of squandering thy days in voluptuous indulgence, lament thy crimes on the sepulchres of thy ancestors.” (V, p. 89).¹⁰⁹

Observa-se nesse trecho uma espécie de resumo de todos os erros cometidos pelo califa. Os pedidos do gênio se referem não somente aos crimes de Vathek, como também a alguns traços de seu comportamento discutidos na presente análise. Em primeiro lugar, ele apela para que o monarca “*abandon thy atrocious purpose*” e “*give back Nouronihar to her father*”, ou seja, solicita que desista de sua jornada. Ao longo de toda a estória, Vathek não se importou com nenhum outro indivíduo que cruzou seu caminho, procurando apenas satisfazer suas ambições. Para obter os tesouros, o califa chegou ao extremo de sacrificar a vida de cinquenta crianças sem ao menos esboçar nenhum tipo de arrependimento quando o ritual pareceu não funcionar. Ele fica furioso com o fato de que Giaour não cumpriu sua parte do acordo e, portanto, não satisfaz seus desejos. Para o monarca, pouco importa a brutalidade do sacrifício. O mesmo tipo de comportamento pôde ser observado durante o episódio envolvendo o pedido da mão da princesa: embora Fakreddin proíba o relacionamento, Vathek não aceita a negativa e pensa apenas em suas vontades. O fato de Nouronihar ter sido prometida a Gulchenrouz jamais é ponderado pelo protagonista. Apenas o desejo ocupa sua mente. Conclui-se, portanto, que tais episódios são mencionados pelo gênio justamente porque uma distinção radical entre ambos os desejos de Vathek não pode ser realizada. Aos olhos do califa, pouco importa o conteúdo daquilo que almeja: a satisfação plena da sua vontade é o que o move. Os tesouros de Giaour e o amor de Nouronihar poderiam, então, ser equiparados. O “modus operandi” do protagonista para realizar tais desejos é o mesmo.

¹⁰⁹ “Iludido príncipe, a quem a Providência confiou o cuidado de inumeráveis súditos, é assim que cumpres tua missão? Teus crimes já estão cometidos, e agora te apressas em direção ao castigo? Sabes que além destas montanhas Eblis e seus amaldiçoados Divas mantém seu império infernal; e seduzido por um fantasma maligno vais entregar-te a eles! Este é o último momento de graça que te é concedido; abandona teu maléfico propósito; volta; devolve Nouronihar a seu pai, que ainda dispõe de alguns lampejos de vida; destrói tua torre com todas as suas coisas abomináveis; afasta Carathis de teus conselhos; sê justo com teus súditos; respeita os ministros do Profeta; compensa teus sacrilégios com uma vida exemplar; e, em vez de malbaratares teus dias em prazeres voluptuosos, lamenta teus crimes sobre a sepultura de teus ancestrais” (Va, p. 102).

O califa passa por cima de tudo e todos apenas para que seus desígnios prevaleçam. É o desejar, e não o objeto do desejo em si que importa para Vathek.

O gênio faz ainda mais algumas exigências ao monarca: “*destroy thy tower with all its abominations: drive Carathis from thy councils: be just to thy subjects: respect the ministers of the Prophet: compensate for thy impieties by an exemplary life*”. Destaca-se aqui o fato de o enviado de Maomé se referir à torre construída por Vathek e o tratamento que o califa deve dispensar a seus súditos. Assim como foi visto no início da presente análise, o protagonista ordena a construção de novos prédios em seu reino por acreditar que a simplicidade que seu antecessor lhe legara não estava de acordo com seu próprio valor. Quando, por exemplo, sobe pela primeira vez ao alto de sua torre e observa as pessoas na cidade, “*The idea which such an elevation inspired of his own grandeur completely bewildered him.*” (V, p. 31).¹¹⁰ Nessa parte da narrativa também foi possível observar que uma das principais preocupações de Vathek é a imagem que projeta diante de seus súditos. Seus mandos e desmandos sempre estão relacionados ao desejo de reforçar uma hierarquia que o separa dos “meros mortais”. Para o califa, seus subalternos apenas cumprem a função de estar em um nível inferior. Quando adoece, após constatar que a linguagem dos sabres havia mudado, uma de suas primeiras reações é justamente se esconder em seu palácio, a fim de que a população não o veja em uma situação desfavorável. Logo, a exigência do gênio, de que Vathek seja justo com seus súditos pode ser relacionada a esse zelo que o monarca possui em respeito a sua imagem. A própria existência dos habitantes de Samarah é um mero detalhe sem importância diante da necessidade do protagonista de afirmar sua superioridade.

Os apelos do gênio buscam não somente minar a distância que o monarca impõe entre si mesmo e seus súditos, mas também procuram expor como essa relação é essencialmente negativa. O súdito de Maomé tenta convencer o califa de que suas atitudes até então devem ser compensadas com um comportamento futuro exemplar. Em outras palavras, a oposição moral estabelecida no início da obra entre Vathek e o profeta é reforçada mais uma vez nesse episódio. Se, por um lado, tanto o monarca como Nouronihar apresentam certos traços contraditórios em suas respectivas personalidades, a linha entre determinadas concepções de certo e errado parece bem definida ao longo de toda a estória. Em nenhum momento é possível observar uma identificação entre o narrador e as cruéis atitudes do protagonista. Ao longo da leitura, foi possível observar

¹¹⁰ “A ideia que tal elevação inspirava de sua própria grandeza, pô-lo completamente perplexo”. (Va, p. 8).

como adjetivos negativos acompanhavam alguns de seus atos mais terríveis, ou seja, um julgamento moral explícito pôde ser identificado nesses episódios. Nesse momento final da estória, tal traço aparece novamente. Vathek, embora preocupado, não aceita desistir de sua jornada:

“If what I have done be so criminal, as thou pretendest, there remains not for me a moment of grace. I have traversed a sea of blood, to acquire a power which will make thy equals tremble; deem not that I shall retire when in view of the port; or that I will relinquish her who is dearer to me than either my life or thy mercy. Let the sun appear! let him illumine my career! it matters not where it may end.” (V, p. 89).¹¹¹

Apesar das súplicas do gênio e das previsões macabras lançadas por ele, o califa mantém a decisão de prosseguir viagem e de satisfazer seus desejos. Sua posição no embate moral exposto na obra permanece a mesma: sua escolha ainda se encontra no polo oposto a um comportamento considerado positivo por Maomé e seus seguidores. Não obstante, nota-se que o próprio protagonista parece aceitar sem nenhuma objeção o valor atribuído às suas ações no trecho destacado. Vathek tenta justificar sua jornada pela possibilidade de obter *“a power which will make thy equals tremble”*, mas em momento algum chega a contestar o caráter negativo que o gênio associa a tudo que fez para obter tal poder. Parecendo compartilhar da mesma concepção de certo e errado exposta pelo enviado de Maomé, o monarca sabe que não desfrutará de mais “nenhum momento de alegria” caso suas ações sejam julgadas pelo profeta, afirmando ter atravessado *“a sea of blood”* para atingir seus objetivos. Embora tenha abandonado a fé islâmica em troca dos tesouros que tanto deseja, o califa parece ainda acreditar nos postulados morais pregados por essa religião. Ao mesmo tempo em que nega esses valores e confirma mais uma vez suas ambições e seu amor por Nouronihar, Vathek parece também concordar com o caráter negativo de todos os crimes que cometeu – ou melhor, do “mar de sangue” que atravessou. Ainda que a estória do monarca seja marcada pela constante transgressão de normas socialmente aceitas, as “coordenadas morais” de sua cultura lhe parecem ainda bem claras.

A contradição que tem sido analisada aparece de maneira mais palpável nesse trecho. Mais uma vez, Vathek não é o real dono de seu destino. De um lado, há um

¹¹¹ “Se o que fiz foi tão criminoso como pretendes, não me resta nenhum momento de graça. Atravessei um mar de sangue para adquirir um poder que fará teus semelhantes tremerem; não penses que recuarei já à vista do objetivo, ou que abandone aquela que me é mais cara que a própria vida ou tua clemência. Que o sol apareça! Que ilumine minha jornada! Não importa onde esta possa terminar” (Va, p. 103).

protagonista que parece conseguir impor suas vontades a qualquer pessoa, regra ou situação que cruze seu caminho; do outro, os conceitos de certo e errado que, embora constantemente transgredidos por esse mesmo protagonista, exercem ainda seu peso e guiam a personagem no julgamento de suas próprias ações. A preeminência desse esquema moral sobre as vontades do califa será mantida?

2.5 A descida ao inferno

Ao chegar às montanhas de Istakhar, o casal se depara com imensas ruínas, cujas paredes eram decoradas com os mesmos caracteres cambiantes encontrados nos sabres de Giaour. Após um tempo, os escritos passam a exibir uma mensagem em árabe, anunciando que, embora o califa tenha violado algumas das regras estabelecidas pelo forasteiro no início da jornada, sua entrada no palácio do fogo subterrâneo ainda seria permitida. As ruínas, então, começam a tremer, revelando uma misteriosa escadaria que liga a superfície do local ao subterrâneo. Surpreendentemente, esse acontecimento não abala o casal:

“This appearance, instead of terrifying, gave new courage to the daughter of Fakreddin. Scarcely deigning to bid adieu to the moon and the firmament, she abandoned without hesitation the pure atmosphere to plunge into these infernal exhalations. The gait of those impious personages was haughty and determined.” (V, p. 91).¹¹²

Vathek é um romance que trata da jornada de um indivíduo específico, o “nono califa da raça dos abássidas”. A obra é construída a partir dos acontecimentos da vida dessa personagem, sendo que é sua busca incessante por poderes infinitos que, de fato, define a razão de ser da narrativa – a despeito de todas as interrupções destacadas nesta leitura. Todavia, logo quando o desfecho da estória parece próximo, o narrador importa-se apenas com as reações e com o comportamento de Nouronihar. Com a exceção do último período (*“The gait of those impious personages was haughty and determined”*), o trecho acima trata exclusivamente da princesa. O comportamento de *Vathek* não é descrito de maneira direta. A participação do monarca nessa passagem se resume à menção de “ímpias personagens”, ou seja, o leitor acaba deduzindo de forma implícita,

¹¹² “Essa cena, em vez de aterrorizar, deu novo alento à filha de Fakreddin. Mal se dignando a dar adeus à lua e ao firmamento, ela abandonou sem hesitação o ar puro, para mergulhar naquelas exalações infernais. O passo daqueles ímpios personagens era altivo e decidido” (Va, p. 106).

por meio do uso do plural, que o califa acompanhou a filha de Fakreddin. Em compensação, não há dúvida nenhuma de que é ela quem acaba abandonando “*without hesitation the pure atmosphere to plunge into these infernal exhalations*”, já que o narrador particulariza a – e somente a – decidida iniciativa da princesa. A busca que, até o momento, deu o tom da narrativa mudou de protagonista. Nouronihar parece mais empenhada em conseguir os tesouros do que o próprio califa. As próprias escolhas de Vathek acabam manipuladas pelos diferentes objetos que ele deseja ao longo de toda a história. Essa lógica se repete no trecho destacado. Aquela que seria a obsessão de Vathek e que definira até então sua personalidade gananciosa é agora associada a outra personagem; e o olhar do narrador (acoplado às ações da princesa) destaca essa mudança.

Confiante, o casal começa, então, a descer a misteriosa escadaria. Nada poderia impedir sua chegada à maravilhosa morada dos sultões do passado: “*both appeared so resplendent, that they already esteemed themselves spiritual intelligences*”. (V, p. 91).¹¹³ Até mesmo o narrador parece salientar o otimismo com o qual iniciavam a jornada rumo ao subterrâneo. Entretanto, esse sentimento dura pouco. O tom positivo logo é interrompido e o desfecho da narrativa é mais uma vez adiado. Conforme iam descendo, mais degraus apareciam à frente de Vathek e Nouronihar. Ainda que se esforçassem para chegar ao final do caminho “[...] *with an ardent impetuosity, they felt their steps accelerated to such a degree, that they seemed not walking but falling from a precipice.*” (V, p. 91).¹¹⁴ Novamente, uma expectativa é construída apenas para ser quebrada logo em seguida. Toda a confiança que o califa e a princesa exibiam é rapidamente negada por meio de uma mudança abrupta que os coloca em uma posição impotente. Antes eram “inteligências espirituais”, seres absolutos cujos objetivos estavam prestes a ser realizados. Até mesmo os poderes infernais pareciam ter sido dominados pelo casal, que adentrava confiante os confins do inferno. Todavia, o narrador logo desconstrói essa imagem, invertendo a posição de controle da situação. Vathek e Nouronihar parecem estar “caindo de um precipício”, ou seja, não conseguem esboçar nenhum tipo de reação perante uma realidade que, inescapável, os subjuga.

As coisas mudam somente quando o forasteiro reaparece diante das personagens. A queda é “[...] *at length impeded by a vast portal of ebony, which the Caliph, without*

¹¹³ “[...] ambos pareciam tão radiantes que já se consideravam entidades espirituais” (Va, p. 106).

¹¹⁴ “[...] com uma viva impetuosidade, eles sentiram seus passos acelerarem a tal ponto, que não pareciam andar, mas cair de um precipício” (Va, p. 106).

difficulty, recognised. Here the Giaour awaited them with the key in his hand” (V, p. 91).¹¹⁵ A lógica identificada no início do romance aparece mais uma vez. Os poderes de Vathek acabam sendo limitados pela presença do indiano – e dessa vez, de modo bem literal. O califa e sua amada (também afetada pelo forasteiro) caíam sem rumo, perdidos em uma escadaria que parecia não ter fim. Giaour surge repentinamente como que salvando os dois, conduzindo-os, enfim, ao palácio do fogo subterrâneo. As personagens iniciam a descida de maneira otimista, com o narrador destacando o caráter supremo que imputavam a si mesmas nessa ocasião. Não obstante, tal sentimento logo é abalado por meio de uma imagem que anula qualquer traço de poder dos dois. Eventualmente, essa negatividade também é revertida, não em virtude de alguma ação do próprio casal, mas pelo repentino surgimento do forasteiro, ou seja, daquele que fora construído como o “outro” do protagonista. Percebe-se mais uma vez que nenhum traço de poder e individualidade parece se sustentar por muito tempo no romance.

Quando, então, adentram o palácio, Vathek e Nouronihar ficam maravilhados com a beleza e a extensão do local:

“The Caliph and Nouronihar beheld each other with amazement, at finding themselves in a place, which, though roofed with a vaulted ceiling, was so spacious and lofty, that, at first, they took it for an immeasurable plain. But their eyes at length growing familiar to the grandeur of the surrounding objects, they extended their view to those at a distance, and discovered rows of columns and arcades, which gradually diminished, till they terminated in a point, radiant as the sun, when he darts his last beams athwart the ocean; the pavement, strewn over with gold dust and saffron, exhaled so subtle an odour as almost overpowered them; they, however, went on, and observed an infinity of censers, in which ambergris and the wood of aloes were continually burning” (V, p. 91).¹¹⁶

A descrição das maravilhas do local e da reação positiva das personagens continua ainda por mais algumas linhas. No entanto, é necessário salientar aqui como o califa e a princesa simplesmente desaparecem tão logo o reino subterrâneo começa a ser retratado pelo narrador. Vathek e Nouronihar não admiram o local como simples observadores.

¹¹⁵ “[...] seu avanço foi, afinal, impedido por um enorme pórtico de ébano, que o califa reconheceu sem dificuldade. Aqui o Giaour os esperava com a chave na mão” (Va, p. 106).

¹¹⁶ “O califa e Nouronihar entreolharam-se com surpresa ao se verem em um lugar que, embora coberto com um teto abobado, era tão espaçoso e elevado, que a princípio eles o tomaram como uma planície sem fim. Tendo seus olhos se tornado, afinal, familiarizados com a grandiosidade dos objetos próximos, eles alongaram a vista para os que estavam à distância e descobriram fileiras de colunas e arcadas que diminuía gradualmente, até que terminavam em uma ponta brilhante como o sol quando lança os últimos raios através do oceano. O piso, salpicado de pó de ouro e açafrão, exalava um odor que quase os sufocava. Todavia eles prosseguiram e observaram uma infinidade de incensários, nos quais ambergrise e madeira de aloé queimavam continuamente” (Va, p. 106).

Acabam, sim, sendo apagados pelos objetos que os cercam. Agora são as fileiras de colunas que “gradualmente diminuía até desaparecerem num ponto tão brilhante quanto o sol” que ganham uma descrição minuciosa e até mesmo lírica. Enquanto isso, o olhar dos dois vai passivamente se deslocando por todo o local sem jamais repousar por muito tempo em algum objeto específico. Ambos também não interagem com nada do que lhes é apresentado. O casal acabara de enfrentar uma longa jornada em busca desse lugar maravilhoso, mas, quando finalmente chegam ao palácio, não desfrutam daquilo que buscaram. Assim como quando foram salvos por Giaour de uma “queda”, o califa e a princesa não conseguem assumir a “linha de frente” da narrativa. Trata-se de um desenvolvimento profundamente irônico, caso seja levado em conta o fato de que os dois acabaram de atingir seu objetivo principal, ou seja, acabaram de concluir um processo do qual seriam supostamente os principais agentes. Nesse sentido, o romance parece construir uma crítica ao “sucesso” da empreitada das personagens. Se o casal não consegue dominar as ações descritas na estória, esse êxito deixa de ser realmente significativo.

Logo após a descrição destacada acima, o tom do romance muda bruscamente mais uma vez. Ao lado das belezas e da magnitude do lugar, são mencionadas figuras aterrorizantes:

“[...] a vast multitude was incessantly passing; who severally kept their right hands on their hearts; without once regarding any thing around them. They had all the livid paleness of death. [...] Some shrieking with agony, ran furiously about, like tigers wounded with poisoned arrows; whilst others, grinding their teeth in rage, foamed along, more frantic than the wildest maniac .” (V, p. 92).¹¹⁷

“Vathek and Nouronihar, frozen with terror at a sight so baleful, demanded of the Giaour what these appearances might mean” (V, p. 92).¹¹⁸ O forasteiro responde apenas que em breve a curiosidade dos dois seria saciada. Toda a confiança do casal se esvai depois dessa cena. Há um forte contraste elaborado a partir da inesperada introdução de figuras macabras. *“[...] An infinity of censers, in which ambergris and the wood of aloes were continually burning”* dá lugar a uma multidão que possuía a *“livid paleness of*

¹¹⁷ “[...] uma enorme multidão, que conservava a mão direita sobre o coração, sem jamais olhar para nada à sua volta. Todos tinham a palidez da morte. [...]. outros, gritando angustiadamente, corriam como loucos de um lado para o outro, qual tigres feridos por flechas envenenadas, enquanto outros, rangendo os dentes de ódio, iam espumando mais que o pior dos loucos furiosos” (Va, p. 107).

¹¹⁸ “Vathek e Nouronihar, paralisados de terror ante um espetáculo de tão mau agouro, perguntaram ao Giaour o que significavam aquelas aparições [...]” (Va, p. 107).

death”. Se antes foi possível perceber o apagamento narrativo do califa e da princesa pela descrição detalhada do palácio subterrâneo, nota-se uma profunda mudança qualitativa desse mesmo espaço. Embora constituam processos diferentes, ambas as situações põem em xeque a realização dos objetivos do casal. Ao lançar mão desse contraste, o narrador anula as belezas que haviam sido mencionadas até então. Os tesouros tão desejados pelo protagonista não aparecem em trecho algum. No lugar desses maravilhosos objetos, Vathek encontra pessoas que caminham sem rumo e que se comportam de modo bizarro. A despeito de todas as interrupções e do caráter errante dos desejos do califa, é possível afirmar que a perspectiva de obter os tesouros dos sultões pré-adâmicos foi o que moveu toda a ação de *Vathek*. Entretanto, quando finalmente chegam ao local onde se encontram essas riquezas, o monarca e sua amada permanecem “congelados de terror” perante o quadro de desespero pintado pelo narrador. Aquela que foi a força motriz de todo o romance simplesmente cai por terra.

As coisas parecem mudar um pouco de figura quando Giaour finalmente apresenta o casal a Eblis. O senhor do palácio do fogo subterrâneo convida o califa e sua amada a aproveitarem “‘[...] whatever this palace affords [...]. [...] Insatiable as your curiosity may be, shall you find sufficient objects to gratify it.’” (V, p. 92-93).¹¹⁹ Recuperando o ânimo, as personagens pedem, então, para serem levadas ao local onde se encontram os talismãs dos monarcas do passado. Ao chegarem ao salão que guardava tais riquezas, Vathek e Nouronihar são surpreendidos pelas “[...] fleshless forms of the pre-adamite kings, who had been monarchs of the whole earth. [...] Their eyes retained a melancholy motion: they regarded each other with looks of the deepest dejection” (V, p. 93).¹²⁰ Prestes a colocar as mãos nos tão sonhados tesouros, os protagonistas encontram mais uma imagem que contradiz tudo aquilo que esperavam. No início do romance, após Carathis sacrificar a vida de alguns dos súditos de seu filho, Giaour, satisfeito com o ritual, ordena que Vathek parta em direção de Istakhar, “[...] the region of wonders [...]”, onde encontraria “[...] all kinds of delight [...]” (V, p. 49).¹²¹ “*Wonders*” e “*delight*” certamente são substantivos bem diferentes daqueles utilizados na caracterização dos corpos dos sultões do passado. Aquilo que fora prometido não corresponde ao que foi, de fato, encontrado. Mais uma vez a plena realização do embate

¹¹⁹ “[...] tudo o que este palácio proporciona [...]. [...] Por mais insaciável que seja sua curiosidade, encontrarão o suficiente para satisfazê-la” (Va, p. 108).

¹²⁰ “[...] vultos descarnados dos reis pré-adâmicos, que tinham sido monarcas de toda a terra. [...] Seus se moviam em permanente tristeza; eles se entreolhavam com ar da mais profunda depressão” (Va, p. 109).

¹²¹ “[...] a região das maravilhas [...]”, “[...] toda a espécie de prazeres [...]” (Va, p. 38).

central da história é como que “maculada” por descrições de caráter visivelmente negativo. Esse sentimento é ainda mais amplificado quando Soliman Ben Daoud¹²², o monarca cujo corpo parecia ter “[...] *more animation than the rest [...]*”¹²³ (V, p. 93) começa a conversar com o casal:

“In my life-time I filled a magnificent throne, having on my right hand twelve thousand seats of gold, where the patriarchs and the prophets heard my doctrines; on my left the sages and doctors, upon as many thrones of silver, were present at all my decisions. Whilst I thus administered justice to innumerable multitudes, the birds of the air librating over me served as a canopy from the rays of the sun; my people flourished, and my palace rose to the clouds; [...]. but I basely suffered myself to be seduced by the love of women, and a curiosity that could not be restrained by sublunary things; [...] I began to think, as these unhappy monarchs around had already thought, that the vengeance of Heaven was asleep; when at once the thunder burst my structures asunder and precipitated me hither; [...]. Having uttered this exclamation, Soliman raised his hands towards heaven, in token of supplication, and the Caliph discerned through his bosom, which was transparent as crystal, his heart enveloped in flames. At a sight so full of horror Nouronihar fell back, like one petrified, into the arms of Vathek, who cried out with a convulsive sob.” (V, p. 93-94).¹²⁴

Após o longo trecho destacado acima, Giaour finalmente revela o destino comum a todos aqueles que se deixam guiar pela curiosidade. Vathek e Nouronihar estão condenados a viver pelo resto da eternidade no palácio do fogo subterrâneo com seus corações em chamas. “[...] *thou art now in the abode of vengeance and despair; thy heart also will be kindled, like those of the other votaries of Eblis*” (V, p. 94),¹²⁵ diz o forasteiro. A lição moral construída em toda a obra é, enfim, concluída. Não há mais escapatória: todas as personagens que ignoraram os preceitos estabelecidos ao longo da história serão punidas. A força desse desfecho moral está justamente na universalidade

¹²² Trata-se de uma transliteração do nome árabe dado ao Rei Salomão, monarca judaico de grande relevância para as chamadas religiões abraâmicas. Ver nota de Kenneth W. Graham em BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. London: Penguin Books, 1995, p. 44.

¹²³ “[...] mais vivacidade do que os outros [...]” (Va, p. 109).

¹²⁴ “No transcurso de minha vida ocupei um trono suntuoso, tendo à minha direita doze mil assentos de ouro onde os patriarcas e os profetas ouviam meus dogmas; à minha esquerda, os sábios e doutores, em outros tantos tronos de prata, estavam presentes a todas as minhas decisões. Enquanto, assim, eu ministrava justiça, meu povo prosperou e meu palácio se erguia até as nuvens [...]. porém, indignamente, deixei-me seduzir pelo amor de mulheres e por uma curiosidade por coisas sublimes que não podia ser freada [...]. Comecei a pensar, como estes infelizes monarcas aqui à volta já pensaram, que a vingança do céu estava adomercida, quando de repente o grande estrondo rompeu minhas estruturas e precipitou-me aqui [...]. Soliman levantou as mãos em direção ao céu, em sinal de súplica, e o califa divisou, através de seu busto, que era transparente como cristal, seu coração envolvido em chamas. Ante uma cena tão impregnada de horror, Nouronihar caiu, como petrificada, nos braços de Vathek, que exclamou com um soluço convulsivo” (Va, p. 110-111).

¹²⁵ “[...] estás agora na morada do castigo e da desesperança. Teu coração também será incendiado como os dos outros seguidores de Eblis” (Va, p. 111).

da punição macabra, algo que fica bem evidente no trecho acima. É construído um paralelo entre as ações de Vathek e a vida do monarca judaico. Pode-se notar a semelhança entre certos traços da narrativa de Soliman e as características associadas ao protagonista no início da obra. Assim como o rei, Vathek é viciado em mulheres e vive rodeado de súditos e riquezas. Além disso – e esse seria o ponto principal que une as duas personagens –, também acaba se entregando a “*a curiosity that could not be restrained by sublunary things*”. Tanto a jornada de Vathek como o relato acima se baseiam em uma imperdoável quebra de “barreiras morais”. Tal transgressão, todavia, não traz consequências imediatas às personagens envolvidas. Ambos os monarcas, em um primeiro momento, agem livremente, sem que sofram qualquer tipo de punição por seus pecados. Soliman acreditava que “*the vengeance of Heaven was asleep*”. Vathek renega a fé em Maomé sem pensar nas prováveis consequências – agora tão palpáveis no palácio do fogo subterrâneo – que esse ato traria. No entanto, essa suposta liberdade é esmagada ao final da narrativa por meio de um castigo horrível e eterno.

Resignando-se a seu destino, Vathek ordena que Carathis seja trazida ao inferno também, já que vê em sua mãe a origem de todos os seus pecados. Logo após a chegada da princesa, a profecia se cumpre e os corações de todos os condenados ardem em chamas. Assim acaba o romance de Beckford. Após uma jornada tão longa, algumas observações finais devem ser feitas. No início da leitura, foi afirmado que *Vathek* trata de uma personagem específica. Naturalmente, diversas características dessa personagem foram explicitadas ao longo da estória. Logo nos parágrafos iniciais do romance, por exemplo, o califa é descrito como um monarca absoluto cujas vontades são prontamente atendidas. Todavia, uma vez que o protagonista não conseguiu escapar do enquadramento moral imposto ao longo da estória, é necessário que traços como esse sejam reavaliados. Existiria, de fato, liberdade em seu comportamento hedonista? Diante de um castigo tão grave, o poder e o livre-arbítrio de Vathek revelam-se falsos. Os palácios dos cinco sentidos parecem agora meras ilusões. Deve-se salientar, entretanto, que essa discrepância não surge bruscamente na parte final do romance. Trata-se da conclusão natural de um processo observado em toda leitura. A posição absoluta do monarca, tão destacada no início, foi posta em xeque em diversos momentos da obra, seja por Giaour, que não revela os segredos dos tesouros imediatamente, seja por Carathis, que determina grande parte de suas ações. O final moral do romance apenas aplica o “golpe final” à imagem do protagonista:

“Such was, and such should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious deeds! Such shall be, the chastisement of that blind curiosity, which would transgress those bounds the wisdom of the Creator has prescribed to human knowledge. [...].

*Thus the Caliph Vathek, who, for the sake of empty pomp and forbidden power, had sullied himself with a thousand crimes, became a prey to grief without end, and remorse without mitigation; whilst the humble, the despised Gulchenrouz passed whole ages in undisturbed tranquillity, and the pure happiness of childhood.” (V, p. 97).*¹²⁶

O trecho acima deixa claro o contraste entre dois tipos de comportamento: Vathek, entregue a *“unrestrained passions and atrocious deeds”*, sofrerá eternamente, enquanto o *“humble”* Gulchenrouz desfrutará da *“pure happiness of childhood”*. Toda a pompa e poder anteriormente associados ao califa desapareceram da narrativa, e isso ocorreu justamente porque ele ocupou o lado negativo da “balança moral”. Gulchenrouz, descrito como um garoto frágil e emotivo, ou seja, como a antítese do protagonista, foi recompensado. A despeito das questões referentes ao processo de caracterização levantadas nesta leitura, a obra de Beckford reforça, afinal de contas, uma característica que ultrapassa o caráter inicialmente atribuído às personagens: a preeminência de determinada noção de certo e errado. No mundo de *Vathek*, toda ação moralmente reprovável foi punida. Não há alternativa.

¹²⁶ “Tal foi, e tal devia ser, a punição de paixões desenfreadas e atos cruéis! Tal é, e tal deve ser, o castigo da ambição cega que transgrede os limites prescritos pelo Criador destinados ao conhecimento humano [...]. Assim o Califa Vathek, que, por amor à pompa fútil e ao poder proibido, maculou-se por mil crimes, tornou-se presa de uma aflição sem fim e um remorso sem lenitivo, enquanto o humilde e desprezado Gulchenrouz passou eras inteiras em uma tranquilidade inviolada e na inocente felicidade da infância”. (Calif, p. 160).

3. “Mapeando” *Vathek*

Assim como brevemente explicitado na introdução, uma das características principais de *Vathek* é sua abrangência estilística. Ora associada à tradição do romance gótico, ora classificada simplesmente como uma estória orientalista, a obra não pode ser facilmente descrita por meio de termos unívocos – embora tenha sido esse o procedimento utilizado por grande parte da crítica até o momento. Para que essa questão seja compreendida, se faz necessária uma breve discussão de algumas ideias anteriormente associadas ao romance. Esta breve leitura não pretende efetuar um resumo da fortuna crítica da obra, mas sim estabelecer “coordenadas estilísticas” dentro das quais o romance já foi analisado. O estudo não objetiva, pois, produzir uma classificação definitiva de *Vathek*, mas, de fato, observar como a obra responde a cada uma das tradições às quais já foi associada. Assim como será demonstrado na análise, Beckford se utiliza de certos traços de cada um desses modos artísticos, mas o faz por meio de procedimentos distintos daqueles destacados anteriormente pela crítica – fazendo jus, assim, à fama de *outsider* que tanto autor como obra possuem na história da literatura inglesa.¹²⁷

3.1 *Vathek* e a tradição orientalista

“Se você não estiver dormindo, irmãzinha, conte-nos uma de suas belas historinhas a fim de passarmos o serão desta noite”.¹²⁸
(*As Mil e Uma Noites*)

Alguns especialistas afirmam que contatos relevantes entre a Grécia e algumas culturas orientais já ocorriam no longínquo século XVII a.C. . M.L. West diz que, nessa época, “*not only did objects of oriental manufacture begin to appear in Greek soil in increasing numbers: a profusion of oriental artistic motifs were taken over into Aegean*

¹²⁷ “*This longing to extend the boundaries of intellect, feeling and egotism distinguished Vathek from the Enlightenment rationalism of the contemporary Oriental tale [...]*”. (“Esse anseio de estender as fronteiras do intelecto, do sentimento e do egotismo distinguiram *Vathek* do racionalismo Iluminista do conto oriental contemporâneo [...]). FRANKLIN, Michael. William Beckford. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998, p. 20.

¹²⁸ *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 62.

art [...]”.¹²⁹ Ou seja, já em tempos remotos podia se identificar a presença oriental naquela que é considerada a gênese de toda a história da cultura ocidental. Tempos anteriores até mesmo aos épicos homéricos – de fato, a análise de West procura estabelecer paralelos entre a figura de Aquiles e o épico de Gilgamesh, por exemplo.¹³⁰ Logo, estudar a relação cultural entre o Oriente e o Ocidente nos levaria até o início da literatura ocidental propriamente dita; todavia, como este trabalho trata de uma obra literária do final do século XVIII, é necessário que o escopo do estudo seja delimitado à recepção europeia da cultura oriental nessa época. Trata-se de um período durante o qual artigos culturais estampados com temas e motivos orientais encontravam imensa popularidade em países como França e Inglaterra. Era visível a presença do Oriente – ou melhor, a maneira pela qual a Europa recebeu o Oriente – em vestimentas e construções arquitetônicas, por exemplo. É de 1753 o famoso retrato de Maria Adelaide da França, filha do rei Luís XV, vestida em trajes típicos turcos (Ver Imagem 2 da seção Anexos). Curiosamente, ela foi retratada por Jean-Étienne Liotard enquanto lia um livro. Talvez alguma estória fantástica de califas e haréns ambientada no Oriente? O fato é que, de acordo com o levantamento realizado por Robert Irwin¹³¹, apenas na França foram publicadas quase 700 estórias de temática oriental durante o século XVIII. Caso as publicações inglesas sejam levadas em conta, esse número pode atingir a casa dos milhares – embora os exemplos mais conhecidos e ainda citados sejam o *Rasselas*, de Samuel Johnson, e o próprio *Vathek*. Ros Ballaster trata especificamente da influência do Oriente na literatura inglesa:

“Far from being displaced by the modern ‘English’ novel with the huge success of Samuel Richardson and Henry Fielding in the mid-century market, the oriental tale, I suggest, ‘transmigrates’ to incorporate elements from conduct/domestic fiction and generate a hybrid form. By the 1760s, English fictions were not only adopting plots and structures from oriental tales, but also incorporating plots, structures, themes from the ‘English’ novel into oriental tales, whether translations or imitations”.¹³²

¹²⁹ “Não só objetos de manufatura oriental começaram a aparecer em solo grego em quantidades cada vez maiores: uma profusão de motivos artísticos orientais foi incorporada à arte egeia [...]”. WEST, M.L. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 5.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 336-338. Ainda sobre a relação entre a cultura grega e o Oriente, ver BURKET, Walter. *The Orientalizing Revolution: The Near Eastern Influence on Greek Culture in Early Archaic Age*. Tradução Margaret E. Pinder e Walter Burket. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

¹³¹ IRWIN, Robert. The Children of the Night. In: *The Arabian Nights: A Companion*. London: Penguin Books, 1995, p. 241.

¹³² “Longe de ter sido deslocado pelo romance “inglês” moderno com o enorme sucesso de Samuel Richardson e Henry Fielding no mercado da metade do século, o conto oriental, eu sugiro, “transmigra” para incorporar elementos da ficção de conduta/doméstica e gerar uma forma híbrida. Na década de 1760,

De acordo com Ballaster, a importância do conto oriental, portanto, não deve ser ignorada, já que o gênero foi uma parte importante do período de formação do romance inglês. Mas quando, de fato, surge esse tipo de literatura na Europa? O início dessa popular “moda” é normalmente associado à tradução das *Mil e Uma Noites* pelo orientalista francês Antoine Galland (1646-1715), publicada entre 1704 e 1717. A partir de um manuscrito sírio datado do século XIV¹³³, Galland, que já havia ocupado um cargo diplomático em Istambul, apresenta à Europa uma literatura de cunho folclórico que circulava oralmente há séculos pelas culturas persa, árabe e hindu. A narrativa enquadrada da sábia Šahrāzād¹³⁴, que se utiliza da arte de contar histórias para evitar que o tirano rei Šāhriyār a assassine, logo se mostraria incrivelmente popular por todo o continente. “[...] *To ask about its [das Mil e Uma Noites] influence on western literature is a little like asking about the influence on western literature of that other great collection of oriental tales, the Bible*”, nos diz Irwin¹³⁵. Uma boa maneira de medir tal importância são as inúmeras imitações diretas e histórias de temática oriental que inundariam a Europa setecentista. Na França, por exemplo, famosos escritores como Montesquieu e Voltaire (com as *Lettres Persanes*, de 1721, e *Zadig*, de 1747, respectivamente) exercitaram o gênero da ficção oriental. Thomas-Simon Gueullette foi ainda mais além e publicou coletâneas de contos chineses, tártaros e mongóis como se fossem verdadeiras traduções – quando, na verdade, eram de sua criação.

Na Inglaterra, país de origem de Beckford, a moda oriental não seguiu um caminho muito diferente. Pouco tempo depois de sua publicação, a tradução de Galland serviu como base para uma versão anônima inglesa das *Mil e Uma Noites*, que circulava

ficções inglesas não somente adotavam enredos e estruturas dos contos orientais, mas também incorporavam enredos, estruturas e temas do romance “inglês” a contos orientais, fossem traduções ou imitações”. BALLASTER, Ros. Narrative Transmigrations: The Oriental Tale and the Novel in Eighteenth-Century Britain. In: BACKSCHEIDER, Paula R.(org.); INGRASSIA, Catherine (org). *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Oxford: Blackwell, 2005, p.76.

¹³³ Deve-se ressaltar que a tradução de Galland, seguindo a lógica de sua época, não tinha como objetivo a fidelidade ao manuscrito original. De acordo com Husain Haddawy, “[...] Galland excluiu, adicionou, e alterou [o manuscrito] drasticamente a fim de produzir não uma tradução, mas uma adaptação francesa [...]”. Para um panorama geral dos manuscritos e das traduções das *Mil e uma Noites*, ver HADDAWY, Hussain. Introduction. In: *The Arabian Nights*. Tradução Hussain Haddawy. New York: W.W. Norton Company, 2008, p. xi-xxxvi.

¹³⁴ Foi utilizada a grafia empregada por Mamede Mustafá Jarouche em sua tradução d’*As Mil e Uma Noites*. Ver JAROUCHE, Mamede Mustafá. Nota Editorial. In: *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 9-35.

¹³⁵ “[...] Perguntar sobre sua [das Mil e Uma Noites] influência na literatura ocidental é quase como perguntar sobre a influência [...] daquela outra grande coleção de contos orientais, a Bíblia”. IRWIN, Robert. The Children of the Night. In *The Arabian Nights: A Companion*. London: Penguin Books, 1995, p. 237.

na *Grub Street*¹³⁶ com o título de *The Arabian Nights' Entertainment*. Esse texto, publicado originalmente entre 1706 e 1708, encantaria toda uma geração de intelectuais ingleses que, consciente ou inconscientemente, buscavam alternativas à hegemonia classicista em voga na época. Por meio de histórias cujo enredo se passava em lugares longínquos e que descreviam costumes tão diversos dos europeus, a moda oriental adicionava uma nova possibilidade no campo ficcional da Inglaterra do século XVIII. Dito de outra forma, o orientalismo oferecia uma alternativa a assuntos já explorados por outros gêneros prosaicos da época, como o relato de viagem, o romanesco, e até mesmo o romance, que ainda engatinhava nas primeiras obras ficcionais de Daniel Defoe (1660-1731). A produção inicial do autor de *Robinson Crusoe* oferece, aliás, um bom exemplo da dimensão que a ficção oriental alcançou na Inglaterra. Em 1718, é publicada anonimamente *A Continuation of the Letters of a Turkish Spy*. Trata-se da continuação das *Letters Writ by a Turkish Spy*, obra de temática oriental atribuída a Giovanni Paolo Marana (1642-1693), que narra em forma epistolar as observações de um espião turco na corte francesa de Luís XIV. Mais comentários serão tecidos sobre a obra de Marana; por ora, basta mencionar que a crítica contemporânea tem como consenso que o autor da continuação de 1718 é, justamente, Defoe.¹³⁷ A conhecida natureza comercial de sua produção literária,¹³⁸ sempre atenta à demanda do público leitor da época, serve como indicador da posição que a ficção oriental ocupava.

Assim como se afirmou há pouco, apenas *Rasselas* e *Vathek* são normalmente lembrados como exemplos ingleses da moda oriental setecentista; entretanto, caso sejam levadas em conta obras dessa temática que a história literária acabou por esquecer, torna-se incontornável a presença da imaginação oriental na ficção inglesa do século XVIII. Em uma monografia datada de 1908, Martha Pike Conant faz um extenso levantamento das obras orientalistas publicadas no período entre 1704 e 1786 – ano de

¹³⁶ Famosa rua londrina onde escritores pobres comercializavam poemas e outros tipos de produções literárias.

¹³⁷ Martha Pike Conant sugere ainda que a história oriental *The Life of Hai Ebn Yokdhan*, de autoria de Ibn Tufail (1105 – 1185), cuja tradução foi publicada em Londres em 1708, exerceu certa influência sobre o *Robinson Crusoe* de Defoe. Basicamente, o livro narra a vida de uma criança que é criada numa ilha deserta por uma gazela, isolada do contato com outros seres humanos. De acordo com Conant, “*One interesting description of the solitary hero's method of making himself comfortable on the island recalls Robinson Crusoe, and as this book appeared only eleven years before Crusoe, the passage may possibly have been seen by Defoe*”. (“uma interessante descrição do método do herói solitário de se fazer confortável na ilha lembra *Robinson Crusoe*, e como esse livro apareceu onze anos antes de *Crusoe*, a passagem possivelmente foi lida por Defoe”). CONANT, Martha Pike. *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. New York: The Columbia University Press, 1908, p. 129.

¹³⁸ Sobre essa questão, ver RICHETTI, John. Dissenter, Merchant, Speculator, Writer In: *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*. London: Blackwell, 2005, p. 1-30.

publicação de *Vathek*. Identificando diferentes características em cada grupo de narrativas, Conant divide os trabalhos analisados entre imaginativos, moralistas, filosóficos e satíricos. Embora provisória, como toda classificação, tal divisão evidencia a já mencionada profusão de estórias orientais que inundavam a Inglaterra. Indo desde a *Arabian Nights' Entertainment* da Grub Street, passando por diversos escritos de meados do século (dentre os quais os de Johnson e Addison são destacados) e chegando, enfim, na obra de Beckford, Conant procura descrever “[...] *the interesting orientalizing tendency of which these apparently isolated works were the best manifestations* [...]”.¹³⁹ A autora tenta, portanto, elucidar certos traços desse tipo de literatura há tanto ignorado pela crítica canônica.

Mas como, então, definir o orientalismo literário? A própria divisão mencionada acima já indica que a moda oriental ocorreu de maneira diversificada. No primeiro capítulo de sua análise, por exemplo, ela trata do grupo que classifica como “imaginativo”. Ao examinar a coletânea *Les Mille et un jours*, obra publicada como uma tradução de contos folclóricos persas pelo francês Pétis de la Croix entre 1710 e 1712, Conant reconhece a clara influência da tradução de Galland (aparente logo no título), afirmando que “*in general the Persian Tales* [título da tradução inglesa da obra de de la Croix] *resembles the Arabian Nights in the mingling of magic and reality, of strange enchantments and oriental customs almost as strange*”.¹⁴⁰ Já quando analisa as *Lettres Persanes* de Montesquieu, a escritora sublinha o caráter crítico da estória dos dois persas que viajam pelo continente europeu e trocam cartas sobre os costumes que observam no caminho. A estudiosa afirma que “*his [de Montesquieu] chief aim was to express his views on social customs, forms of government, and questions of religion and conduct*”.¹⁴¹ Ou seja, encontram-se duas obras de temática oriental publicadas num breve intervalo, que, todavia, fazem usos distintos do Oriente. Usos quase opostos, aliás, pois, enquanto o primeiro exemplo cria uma visão baseada na mistura entre real e maravilhoso, o segundo apresenta, a partir do ponto de vista de duas personagens estrangeiras, uma crítica às estruturas sociais e políticas europeias do início do século XVIII.

¹³⁹ “[...] a interessante tendência orientalizante da qual essas obras aparentemente isoladas [*Rasselas*, *Vathek*, etc...] foram as melhores manifestações [...]”. *Ibidem*, p. xv.

¹⁴⁰ “No geral, os Contos Persas [título da tradução inglesa da obra de de la Croix] lembram As Mil e Uma Noites na mistura de magia e realidade, de encantos estranhos e costumes orientais quase tão estranhos”. *Ibidem*, p. 25.

¹⁴¹ “Sua [de Montesquieu] principal intenção era a de expressar suas visões sobre costumes sociais, formas de governo e questões de religião e conduta”. *Ibidem*, p. 174.

Entretanto, embora tais diferenças evidenciem a pluralidade da moda oriental, deve-se ter cautela ao concluir que as *Lettres Persanes*, por apresentarem considerações de dois persas sobre a Europa, trariam, conseqüentemente, uma visão mais precisa e distante em relação ao Oriente. Não é possível, sob o ponto de vista da fidelidade a fatos objetivamente verificáveis, criar uma espécie de diferenciação entre as diversas obras europeias que tratavam de temas orientais. Embora faça referência a certos costumes e tradições – uma das personagens, Usbek, possui um harém, por exemplo –, “[...] Montesquieu was not attempting to present a serious picture of family life in Persia; the letters from the harem are really as much about France as the letters sent from France”, de acordo com Irwin.¹⁴² Nesse caso específico e em muitos outros, o Oriente é utilizado como um “invólucro”, um “contorno artístico” que permitia que considerações sobre a sociedade europeia fossem exploradas. Mas seria essa a única maneira pela qual os artistas se aproximavam de temas orientais? O que interessa aqui para o presente argumento é a possibilidade de que, para além da questão da fidelidade à realidade, cada obra europeia orientalista criava uma determinada visão do Oriente a partir da utilização que fazia do mesmo. A análise dessa construção ficcional em *Vathek* representaria, pois, parte fundamental de um estudo do romance, já que é uma questão incontornável numa obra orientalista. Seria uma mera escolha temática? O Oriente, assim como utilizado por Beckford, revelaria algo sobre a realidade da sociedade inglesa contemporânea ao autor?

3.1.1 A representação do Oriente: visões teóricas

Antes que essas perguntas sejam respondidas, se faz necessário que parte da extensa fortuna crítica sobre o orientalismo europeu seja mencionada. Logo de início, torna-se impossível tratar do assunto sem levar em conta a obra de Edward W. Said. Publicado originalmente em 1978, o livro *Orientalism* criou uma verdadeira revolução nos estudos orientais. Said parte da premissa de que as representações europeias do Oriente se distanciam das características objetivamente observadas na cultura islâmica. O estudioso observa que tais desvios epistemológicos não foram tratados como erros, mas sim, extrapolados à condição de verdade absoluta a partir da qual toda e qualquer

¹⁴² “[...] Montesquieu não tentava um retrato sério da vida familiar na Pérsia; as cartas [enviadas] do harém são, na realidade, tanto sobre a França quanto as cartas que são enviadas da França”. IRWIN, Robert. *The Children of the Night*. In *The Arabian Nights: A Companion*. London: Penguin Books, 1995, p. 240.

afirmação sobre a região oriental foi construída. Mais do que uma simples questão teórica, Said demonstra como esse conhecimento foi efetivamente utilizado para que a colonização dos povos orientais fosse atingida de maneira mais eficiente:

“O argumento, quando reduzido a sua forma mais simples, era claro, preciso, fácil de apreender. Há ocidentais e há orientais. Os primeiros dominam; os segundos devem ser dominados, o que costuma querer dizer que suas terras devem ser ocupadas, seus assuntos internos rigidamente controlados, seu sangue e seu tesouro postos à disposição de uma ou outra potência ocidental. Que Balfour [Arthur James Balfour, primeiro ministro do Reino Unido entre 1902 e 1905] e Cromer [Evelyn Baring, primeiro conde de Cromer, cônsul geral do Egito entre 1883 e 1907] pudessem, tal como veremos logo, reduzir a humanidade a essências culturais e raciais tão cruéis não era de modo algum uma indicação de uma depravação particular deles. Era antes uma indicação de como uma doutrina geral se tomara dinâmica quando foi posta em uso – dinâmica e eficiente.”¹⁴³

Quando se refere, no trecho acima, a “essências culturais e raciais tão cruéis”, Said alude ao fato de que a própria humanidade dos indivíduos orientais é minada por meio da imagem de um “outro” radicalmente diferente, construída a partir de uma visão tendenciosa do Oriente. Qualquer tipo de diferenciação ou clivagem entre as nuances da cultura islâmica é impossibilitada, pois, de acordo com Said, para os estudiosos europeus do Oriente, “[...] os ‘orientais’, para todos os aspectos práticos, eram uma essência platônica que qualquer orientalista (ou governante de orientais) podia examinar, entender e expor”.¹⁴⁴ Ao invés de uma representação próxima à realidade, o Oriente, na visão de Said¹⁴⁵, era literalmente construído pelo Ocidente. Esse procedimento esconderia um projeto colonizador, conduzido pela distinção entre “[...] alguns homens e alguns outros, normalmente com intenções não muito admiráveis”.¹⁴⁶

É de grande relevância para o presente estudo o fato de que Said, se utilizando do conceito foucaultiano de campo discursivo, procura demonstrar como essa distorção representativa do Oriente se apoia não somente em textos de natureza antropológica ou historiográfica, mas também em obras literárias, ou seja, em criações puramente ficcionais. Já na Grécia antiga, nas tragédias *Os Persas*, de Ésquilo, e *As Bacantes*, de Eurípedes, certas ideias a respeito do Oriente que “[...] continuarão sendo temas

¹⁴³ SAID, Edward W. *Orientalismo*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 46.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴⁵ “O conhecimento do Oriente, posto que gerado da força, em um certo sentido cria o Oriente, o oriental e seu mundo”. *Ibidem*, p. 50.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 56.

essenciais da geografia imaginativa europeia” podem ser encontradas¹⁴⁷. Ideias, deve-se frisar, que pintam um quadro desfavorável em relação ao “outro oriental”, pois partem da distinção insolúvel de que “a Europa é poderosa e articulada; a Ásia está derrotada e distante”.¹⁴⁸ Em outras palavras – e esse seria, de fato, o ponto principal do *Orientalismo* de Said – o Oriente, da maneira que é conhecido, ou melhor, que pode ser conhecido, é uma criação europeia, distante da realidade. “É a Europa que articula o Oriente [...] anima e constitui aquele espaço além das fronteiras que sem isso seria silencioso e perigoso”.¹⁴⁹ A literatura, segundo o autor, teria um papel de grande relevância na construção do “lugar comum oriental”, cuja razão de ser relaciona-se, na realidade, com o Ocidente. Obras literárias perpetuariam, por exemplo, clichês como o déspota oriental e a sensualidade dos haréns, imagens opostas à moralidade ocidental.

Além das obras gregas mencionadas, Said analisa um trecho do Inferno da *Divina Comédia* de Dante, detendo-se na menção ao profeta Maomé encontrada no poema:

“O que ela [a linguagem sobre o Oriente] está tentando fazer, assim como Dante no *Inferno*, é caracterizar o Oriente como estrangeiro e, ao mesmo tempo, incorporá-lo esquematicamente a um palco teatral cuja audiência, administrador e atores são para a Europa, e só para ela. Daí a vacilação entre o familiar e o estrangeiro; Maomé é sempre o impostor (familiar, porque ele pretende ser como o Jesus que conhecemos) e sempre o oriental (estrangeiro, pois, embora ele seja em alguns aspectos ‘como’ Jesus, não é como ele, no final das contas)”.¹⁵⁰

O Oriente não é, portanto, analisado em seus próprios termos. Said tenta demonstrar como Dante, ao caracterizar Maomé como um pecador eternamente amaldiçoado por propagar uma religião falsa, exhibe uma das características centrais do orientalismo: o Oriente é criado pelo Ocidente como algo distinto, mas que deve ser julgado e apreciado a partir de parâmetros ocidentais. Algo, portanto, criado pelo Ocidente e para o Ocidente. Um “outro” a partir do qual a cultura ocidental pode ser considerada não só superior, mas verdadeira e única. A Europa é postulada como o único modelo “civilizado” a ser seguido pelo restante do mundo.

Muito mais poderia ser dito sobre a obra de Said. As ideias e conceitos discutidos em *Orientalismo* tornar-se-iam hegemônicos em relação ao tratamento de

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 67.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.67.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 81.

obras de arte ocidentais que retratam aspectos da cultura islâmica. De maneira geral, pode-se dizer que a análise de qualquer tipo de produção orientalista que não passe pela ideia de representação tornou-se inviável após a publicação do livro. Obviamente, isso não quer dizer que não surgiram ao longo do tempo leituras que buscavam apontar os limites dos achados de Said. Alan Richardson, por exemplo, afirma que, embora a obra “[...] *has remained the starting point for numerous analyses of literary Orientalism*”, outros acadêmicos como Lisa Lowe e Sara Suleri argumentaram que “[...] *Said’s conception of Orientalism readily became too monolithic and too rigidly dichotomized to account for the “multiplicity” of Orientals envisioned by various writers*”.¹⁵¹ De fato, o escopo analítico de Said não dá conta (e nem é esse seu objetivo principal) de toda a história factual do contato cultural entre Oriente e Ocidente. Mesmo mencionando obras da Grécia antiga, o autor se concentra – e deixa isso claro¹⁵² – no período em que a expansão imperialista europeia atingiu seu auge, ou seja, no período que vai do início do século XIX até o início do século XX. Ao menos no âmbito literário, o estudo de tal período não dá conta de toda a gama de obras e imitações que a tradução das *Mil e Uma Noites* de Galland, publicada entre 1704 e 1717, ocasionou.

A partir dessa observação, ou seja, do fato de que a pesquisa de Said se ocupa de uma época determinada, certa parte da crítica posterior se empenhou em separar os diferentes tipos de orientalismo. Em outras palavras, procurou demonstrar como os objetivos imperialistas escusos identificados pelo teórico palestino-americano em toda e qualquer representação ocidental do Oriente desde a Antiguidade não podem ser aplicados como conceitos a-históricos, supostamente válidos para qualquer forma de representação do contato entre as duas culturas. A mais extensa resposta construída a partir dessa linha de análise pode ser encontrada na obra *Dangerous Knowledge: Orientalism & Its Discontents*, do já citado Robert Irwin. Nela, o crítico inglês procura construir toda a história do Orientalismo, partindo dos primeiros contatos entre os gregos e os persas, passando pelos estudiosos da Renascença e do Iluminismo, e chegando até ao século XX, em um capítulo dedicado à obra de Said. Por meio desse

¹⁵¹ “[...] continue sendo o ponto de partida para numerosas análises do orientalismo literário”, “[...] a concepção de orientalismo de Said rapidamente se tornou muito monolítica e muito rigidamente dicotomizada para dar conta da ‘multiplicidade’ de Orientes vislumbrada por diversos escritores”. RICHARDSON, Alan. Introduction. In: RICHARDSON, Alan (org.). *Three Oriental Tales*. New York: Houghton Mifflin Company, 2002, p. 2.

¹⁵² “O período de imenso avanço das instituições e do conteúdo do orientalismo coincidiu exatamente com período de inigualável expansão da Europa, de 1815 a 1914 [...]”. SAID, Edward W. *Orientalismo*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 51.

procedimento, Irwin procura demonstrar exatamente o ponto há pouco mencionado, ou seja, como é errônea a caracterização de todo e qualquer esforço de estudo do Oriente como uma atividade imperialista e colonizadora. De acordo com o crítico,

“Most of the subsequent debate has taken place within the parameters set out by Edward Said. Much that is certainly central to the history of Orientalism has been quietly excluded by him, while all sorts of extraneous material have been called upon to support an indictment of the integrity and worth of certain scholars”.¹⁵³

Irwin oferece, então, uma leitura da história do Orientalismo que busca escapar dos parâmetros estabelecidos na obra de Said. Para tanto, descreve as principais obras e traduções dos estudiosos ocidentais desde a Grécia antiga. Para compreender melhor o objetivo desse procedimento, tome-se como exemplo a caracterização que Irwin faz de William Jones (1746-1794), importante filólogo inglês conhecido como proponente da teoria da língua Indo-Europeia. Longe de ser um imperialista travestido de estudioso, Jones – que era fluente em sânscrito, árabe, persa e turco – via grandes qualidades na cultura oriental. Qualidades, inclusive, que não necessitariam de confirmação a partir de modelos e características ocidentais. “*Jones’s explorations of Persian poetry had persuaded him that European literature was stale and needed liberating from classical models [...]*”, afirma Irwin.¹⁵⁴ Uma atitude quase oposta às ideias de Said: a poesia persa é equiparada até mesmo aos modelos clássicos, ainda tão hegemônicos na Inglaterra do século XVIII.

Mais surpreendente ainda que os julgamentos estéticos de Jones é a descrição que Irwin faz do orientalista francês Anquetil-Duperron. “*He was hostile to the stereotypical portrait of Oriental despotism [...]. [...] such a portrait of Asian politics and society could only serve as an instrument of oppression over the peoples of Asia*”.¹⁵⁵ É notável a semelhança entre essa ideia e algumas das considerações feitas em *Orientalismo*. Já no final do século XVIII a questão da representação do Oriente era

¹⁵³ “Grande parte do debate subsequente tem ocorrido dentro dos parâmetros estabelecidos por Edward Said. Muito do que é decerto central para a história do Orientalismo foi silenciosamente excluído por ele, enquanto toda sorte de materiais alheios foi utilizada para sustentar uma acusação contra a integridade e o valor de certos acadêmicos”. IRWIN, Robert. *Dangerous Knowledge: Orientalism & Its Discontents*. New York: The Overlook Press, 2006, p. 4.

¹⁵⁴ “As explorações de Jones sobre a poesia persa o persuadiram de que a literatura europeia encontrava-se envelhecida e necessitava livrar-se dos modelos clássicos”. *Ibidem*, p. 123.

¹⁵⁵ “Ele era hostil ao retrato estereotipado do despotismo oriental [...]. [...] Tal retrato da política e sociedade asiáticas poderia servir somente como um instrumento de opressão dos povos da Ásia”. *Ibidem*, p. 125.

problematizada por Duperron. Irwin, portanto, relativiza a ideia de que todo discurso ocidental a respeito das diversas culturas asiáticas será necessariamente fruto de preconceitos e de intenções colonizadoras.

O crítico ainda dedica um capítulo de seu livro exclusivamente à obra de Said, apontando alguns erros factuais na argumentação. Quando, por exemplo, Pedro, o venerável, – teólogo francês do século XI – é mencionado no livro, Said afirma que ele fazia parte de um grupo de orientalistas cluniacenses.¹⁵⁶ Irwin classifica essa afirmação como absurda, já que Pedro realizava seus estudos sobre a fé muçulmana de forma solitária. Logo, seria impossível identificar um grupo de pessoas voltadas ao exame dos costumes orientais na época.¹⁵⁷ Erros cronológicos também são mencionados: “[...] *for, if Aeschylus, Dante and Postel are to be indicted of Orientalism, it follows that the necessary linkage between Orientalism and imperialism that Said posits elsewhere cannot be true*”.¹⁵⁸ Tais apontamentos – aliados ainda ao fato de que, de acordo com Irwin, Said ignora a extensa produção orientalista alemã, dando espaço somente aos ingleses e franceses¹⁵⁹ – são feitos em *Dangerous Knowledge* sempre com o intuito consciente de demonstrar como a ligação instantânea entre o estudo do Oriente e imperialismo, real e pungente em relação a determinadas épocas, não pode ser elevada à condição de verdade absoluta e atemporal.¹⁶⁰

Embora *Dangerous Knowledge* critique vários aspectos da mais conhecida obra já publicada sobre a relação entre Ocidente e Oriente, o único intuito de Irwin era defender abertamente sua área de pesquisa por meio de diversos exemplos de estudiosos cujas relações com as culturas orientais eram, de acordo com sua leitura, exteriores à análise de Said. Consequentemente, são poucas as menções do autor à literatura e às artes em geral. No recente *Enlightenment Orientalism*, publicado por Srinivas Aravamudan em 2012, essa lacuna é preenchida. Nessa obra são estudados exemplos daquilo que o autor denomina “orientalismo iluminista”, uma forma de ficção

¹⁵⁶ Na Abadia de Cluny, no leste da França, existia uma ordem de monges beneditinos. Pedro, o venerável, foi abade da congregação entre 1122 e 1156.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 282.

¹⁵⁸ “[...] se Ésquilo, Dante e Postel devem ser acusados de orientalismo, por conseguinte, o vínculo entre orientalismo e imperialismo que Said postula em outros momentos não pode ser verdadeiro”. *Ibidem*, p. 285.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 286-287.

¹⁶⁰ É importante salientar que Irwin jamais nega a intenção colonizadora identificada em determinados contextos. Ele menciona, por exemplo, o fato de que, na Rússia de Pedro I, estudos a respeito da fé islâmica eram estimulados para que os povos do império que se formava na região do Cáucaso ao final do século XVII fossem mais bem compreendidos; entretanto, de acordo com o autor, não há uma relação necessária entre tais desvios e todo e qualquer exame acerca do Oriente.

ambientada no Oriente e produzida por europeus entre o final do século XVII e meados do XVIII. Apropriando-se de algumas das ideias de Irwin sem, todavia, compartilhar de seu “[...] *unnecessarily reactionary bias* [...]”¹⁶¹, o crítico sustenta a hipótese de que essa literatura orientalista “[...] *interrogated settled assumptions*”¹⁶², proporcionando uma importante comunicação sociocultural ao apresentar características (ainda que, talvez, empiricamente imprecisas) de certas partes do mundo que eram desconhecidas por muitos europeus. Aravamudan tenta provar que, ao invés de transmitir preconceitos e ideias equivocadas, esse tipo de literatura fazia com que os costumes de países como França e Inglaterra não fossem mais vistos como únicos e hegemônicos. O “choque” de alteridade causado pela justaposição de duas culturas não ocasionaria, portanto, – ao menos nessa época – o surgimento de uma hierarquia entre o Oriente e o Ocidente:

*“Enlightenment Orientalism was very much an imaginative Orientalism, circulating images of the East that were nine parts invented and one part referential, but it would be anachronistic to deem these images ideological, as they did not tend principally toward domination of the East in any single register.”*¹⁶³

Aravamudan propõe, conseqüentemente, uma visão que também tenta relativizar os achados de Said. Por meio da literatura orientalista setecentista, práticas culturais europeias eram até mesmo retratadas como “[...] *as irrational by reference to non-European observers*”¹⁶⁴, ou seja, essa ficção não propagava a ideia de um Oriente atrasado e decadente, de acordo com o crítico. O conto oriental deveria, atesta ainda Aravamudan¹⁶⁵, ser considerado um dos muitos modos de ficção em prosa cuja própria existência (apesar da inegável popularidade junto ao público leitor) teria sido ofuscada pela ascensão e consolidação do gênero romance.

Um exemplo dessa tentativa de valorização da literatura orientalista pode ser observado na análise que o autor faz do já mencionado *Letters Writ by a Turkish Spy*,

¹⁶¹ “[...] viés desnecessariamente reacionário”. ARAVAMUDAN. Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 11.

¹⁶² “[...] interrogou suposições estabelecidas”. *Ibidem*, p. 4.

¹⁶³ “O orientalismo iluminista foi acentuadamente um Orientalismo imaginativo, circulando imagens do Oriente que eram nove avos inventadas e um avo referenciais, mas seria anacrônico considerar essas imagens ideológicas, já que não tendiam principalmente à dominação do Oriente em nenhum dos registros”. *Ibidem*.

¹⁶⁴ “[...] irracionais em relação a observadores não europeus”. *Ibidem*, p. 5.

¹⁶⁵ “[...] *the retroactive view from the vantage point of the nineteenth century singles out the novel’s domestic origins and ignores the great success of the oriental tale and other sister genres*”. (“[...] a visão retroativa do ponto de observação do século XIX destaca as origens domésticas do romance e ignora o grande sucesso do conto oriental e outros gêneros irmãos”). *Ibidem*, p. 20.

obra atribuída a Giovanni Paolo Marana (1642-1693) e publicada em italiano e francês entre 1684 e 1686 – ou seja, anteriormente à tradução de Galland. Imensamente popular no início do século XVIII – em 1741 o livro chega à sua vigésima terceira edição em inglês¹⁶⁶ – *Letters...* conta a estória de Mahmut, um árabe que, escondido sob a identidade falsa de “Titus, o Moldávio”, manda cartas de Paris a Istambul entre 1637 e 1682. Por meio do gênero epistolar, assuntos como política, cultura, religião e sociedade são tratados com diversas referências a acontecimentos reais da época. Marana, um refugiado genovês que buscou abrigo na corte de Luís XIV, ocupava, talvez, uma posição privilegiada para a redação de um texto como esse, já que também via com olhos estrangeiros a sociedade francesa.

É esse caráter que Aravamudan destaca em sua leitura da obra. As considerações de Mahmut jamais tratam a cultura ocidental como algo a ser alcançado. Pelo contrário, ele procura igualar as possibilidades comportamentais e culturais que descobre àquilo aprendido em seu país de origem. “*I do not think it lawful to mock the mysteries of any religion whatsoever. The God of the Christians is the same that we adore*”,¹⁶⁷ diz Mahmut em uma das cartas. O espião chega até mesmo a se apaixonar por Daria, uma dama grega. Um “humanista da Renascença”, nas palavras de Aravamudan, a personagem “[...] popularized distanced social and cultural observations about strangers made by an observer who is in disguise or passing through”.¹⁶⁸ Tal tema influenciaria importantes autores como Aphra Behn, Eliza Haywood e Daniel Defoe. Continuações anônimas seriam publicadas por autores franceses e ingleses durante o século XVIII.

3.1.2 *Vathek* e *As Mil e Uma Noites*: a construção da personagem no conto oriental

E como figura *Vathek* na discussão sobre o orientalismo? A estória dá continuidade a preconceitos e lugares comuns ou cria um campo estético no qual uma cultura jamais é subordinada a outra? A exatidão das descrições do Oriente encontradas

¹⁶⁶ Ver o frontispício de MARANA, Giovanni Paolo. *Letters Writ by a Turkish Spy, Who lived Five and Forty Years, Undiscover'd, at Paris*. London: Printed for G. Strahan, S. Ballard, J. Brotherton..., 1741.

¹⁶⁷ “Eu não considero legítimo zombar dos mistérios de qualquer religião, seja ela qual for. O Deus dos cristãos é o mesmo que nós adoramos” *Ibidem*, p. 19 (grifos do autor).

¹⁶⁸ “[...] popularizou observações sociais e culturais distanciadas sobre estrangeiros feitas por um observador disfarçado ou de passagem”. ARAVAMUDAN. Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 45.

na obra constituiria uma das formas de se analisar essa questão. Assim como já foi constatado, o reverendo Samuel Henley procurou explicar minuciosamente cada conceito oriental mencionado na narrativa. Entretanto, a validade de tal artifício deve ser considerada com cautela. De acordo com Irwin, embora *Vathek* seja “[...] *the most accurate* [conto oriental] *in its details about life in the islamic lands*”, “*even so, it was not very accurate, and much of the erudition suggested by the footnotes was really rather bogus*”.¹⁶⁹ A mera comparação entre a obra e o conhecimento disponível à época não pode ser tomada como critério definidor em uma análise do orientalismo. A ideia defendida por Said de uma visão europeia distinta da realidade oriental objetiva deve ser levada em conta, uma vez que a nacionalidade inglesa de Beckford (e o fato do autor nunca ter viajado ao Oriente durante sua vida) é um traço incontornável. Por definição, as histórias orientais de escritores como Voltaire e Montesquieu eram construídas de maneira indireta, a partir uma ideia de Oriente que existia na Europa.

Logo, uma análise de *Vathek* deve procurar compreender no que consiste essa ideia e de que maneira ela foi apropriada (ou não) pelo autor. Nesse ponto, as conclusões de Irwin e Aravamudan também são de grande valia. Algo se perde quando todo e qualquer tipo de relação com a cultura islâmica é considerado parte de um esquema de dominação imperialista. Tal como nas *Letters writ by a Turkish Spy*, o uso de características provenientes do conto oriental pode ocorrer sem que uma hierarquia entre Oriente e Ocidente seja estabelecida. É inegável que o romance de Beckford se utiliza de certos clichês. A sensualidade, o fantástico e as descrições exóticas são apenas algumas das características que já apareciam em outros exemplos orientalistas da época e que figuram proeminentemente na história. Esses traços não podem, entretanto, ser simplesmente descartados como imprecisões europeias que perpetuam um discurso falso e nocivo. Devem antes ser vistos como evidência da circulação de certas concepções sobre o Oriente – apoiadas em grande parte em traduções e ficções orientalistas. Assim sendo, é importante que seu uso seja examinado na própria estrutura narrativa da obra. Quais seriam as origens do Oriente de William Beckford?

O processo de caracterização da personagem principal, que foi analisado no último capítulo, oferece um bom exemplo dessa apropriação de fontes orientais. O califa poderia ser facilmente relacionado à imagem do monarca despótico e hedonista, já

¹⁶⁹ “[...] *mais preciso em seus detalhes sobre a vida em terras islâmicas*”, “*ainda assim não era muito preciso, e grande parte da erudição sugerida pelas notas de rodapé era, na realidade, falsa*” IRWIN, Robert. *The Arabian Nights: A Companion*. London: Penguin, 1995, p. 252.

presente na mais importante obra oriental publicada na Europa do século XVIII. A narrativa principal d' *As Mil e Uma Noites* conta a estória do rei Šāhriyār, líder de um vasto império persa. Após descobrir a traição de sua esposa, o monarca decide se casar com uma mulher diferente por dia apenas para consumir a união durante a noite e ordenar sua execução na manhã seguinte. Com o passar do tempo, todas as jovens do reino vão sendo mortas. O poder absoluto de Šāhriyār faz com que ninguém questione essa atitude arbitrária – ainda que os pais das moças comecem a rogar “[...] *imprecations against him*”.^{170 171} O terrível plano tem um fim somente quando a astuta Šahrāzād, contrariando as ordens de seu pai, decide se casar com o monarca e, por meio de engenhosas estórias que sempre adiam sua execução, faz com que ele se arrependa e leve uma vida correta.

Embora o califa de Beckford não encontre nenhum tipo de redenção ao final de sua jornada, são óbvias as semelhanças entre sua personalidade e a de Šāhriyār. No início de *Vathek*, por exemplo, menciona-se que o protagonista (assim como o rei d'as *Mil e Uma Noites*) é viciado em mulheres, e que construiu um palácio “[...] *frequented by troops of young females beautiful as the Houris, and not less seducing*”¹⁷² (V, p. 30). Ambos os monarcas também estão determinados a conseguir o que desejam, ainda que diversas vidas tenham de ser sacrificadas para isso. As cinquenta crianças enganadas pelo califa poderiam ser comparadas às companheiras de Šāhriyār. Os dois são caracterizados pelo excesso: assim como Vathek, que não se contenta com as instalações deixadas por seu antecessor e ordena que mais cinco palácios sejam construídos, Šāhriyār quer estender sua vingança a todas as jovens de seu reino, e não somente a sua esposa. Além disso, em um primeiro momento, a posição hierárquica ocupada pelas personagens faz com que suas vontades desmedidas sejam realizadas sem nenhum tipo de impedimento. É como se o “outro” não existisse tanto para o califa como para o rei. O mundo ao redor dos dois é importante apenas como possibilidade de realização de seus desejos.

¹⁷⁰ *Arabian Nights Entertainments*. London: Printed for Harrison and C, 1785, p. 13. Como um dos principais objetivos deste trabalho é compreender as maneiras pelas quais o conto oriental foi lido e apropriado pelos autores europeus, a edição *Grub Street* d' *As Mil e Uma Noites*, publicada em 1706, será utilizada.

¹⁷¹ “[...] rogar pragas contra o rei, queixando-se ao criador dos céus e implorando ajuda àquele que ouve as vozes e atende às preces”. *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 49. A título de esclarecimento, a tradução de Jarouche será transcrita, entre parênteses, nas notas de rodapé. Obviamente, por se tratar de uma tradução feita diretamente do árabe, certas diferenças em relação à edição da *Grub Street* poderão ser percebidas.

¹⁷² “[...] frequentado por levais de mulheres jovens, belas como as huris e não menos sedutoras” (Va, p. 7).

Outras características “superficiais” encontradas em ambas as personagens poderiam ser mencionadas, mas há uma particularidade na própria construção narrativa das obras que aproxima Vathek e Šāhriyār de forma mais “profunda”, por assim dizer. Na leitura desenvolvida no capítulo anterior, foi possível observar como a personagem criada por Beckford jamais é definida por meio de traços individuais. Nenhum tipo de atributo interno é associado ao califa. Sua personalidade é delimitada pelos inúmeros desejos que manifesta ao longo da estória, ou seja, pelo mundo externo. São os acontecimentos decorrentes da realização desses desejos que estabelecem as coordenadas do protagonista. Nas primeiras páginas da obra, além da menção ao vício em mulheres e às construções megalomaniacas, afirma-se que...

“He had studied so much for his amusement in the life-time of his father, as to acquire a great deal of knowledge, though not a sufficiency to satisfy himself; for he wished to know every thing; even sciences that did not exist. He was fond of engaging in disputes with the learned, but did not allow them to push their opposition with warmth. He stopped with presents the mouths of those whose mouths could be stopped.”¹⁷³ (V, p. 30).

A busca incessante por sabedoria é uma característica que acompanhará a personagem por toda a estória. Curiosamente, é possível constatar que tal aspecto não é relacionado a um traço psicológico do califa. Em nenhum momento se diz que Vathek é sábio, curioso ou intransigente. O leitor começa a enxergar sua obsessão porque o narrador informa que *“he had studied so much for his amusement [...] as to acquire a great deal of knowledge”*. Do mesmo modo, toma conhecimento de que a personagem não aceita bem a opinião alheia porque *“[...] [he] did not allow them to push their opposition with warmth”*. São as ações da personagem que a definem. O acesso a sua mente jamais é permitido; conseqüentemente – e isso é algo estruturalmente ligado à presença de um narrador que vai apenas narrando os fatos conforme vão acontecendo –, a imagem do califa não é construída a partir de informações referentes à sua profundidade psicológica.

Essa “planificação” da personagem principal está diretamente relacionada àquele aspecto que vinha sendo discutido na presente seção, isto é, ao caráter orientalista de Vathek. O mesmo tipo de procedimento de construção narrativa pode ser encontrado

¹⁷³ “Ele tinha estudado tanto para seu divertimento no tempo em que seu pai era vivo que, que adquiriu grande dose de conhecimentos, embora não suficientes para satisfazer-se (porque ele desejava saber tudo, mesmo ciências que não existiam). Ele gostava de se entregar a controvérsias com os letrados, mas não gostava que eles forçassem sua oposição com calor; com presentes ele calava as bocas daqueles cujas bocas pudessem ser caladas [...]” (Va, p. 7).

n'as *Mil e Uma Noites*. Antes de Šahrāzād começar a contar suas histórias, os motivos que levaram Šāhriyār a se casar com as jovens e executá-las no dia seguinte são narrados. Os problemas começam a surgir quando Šāhzamān, irmão mais novo do monarca, encontra sua esposa na cama com um de seus cozinheiros. Enfurecido, arrasta ambos pelos corredores de seu palácio e os joga do alto de uma sacada. Logo após o ocorrido, ele parte em direção da Índia, onde Šāhriyār o esperava. Durante toda sua estadia, passa os dias deprimido e calado, sem revelar ao seu irmão o motivo de tanta tristeza. Só recupera a vontade de viver quando descobre que sua cunhada também é infiel, e que, ao lado de dez concubinas, se relaciona com os escravos do rei:

*“It is certainly the unavoidable fate of all husbands, since the sultan, my brother, who is the sovereign of so many dominions, and the greatest prince of the earth, could not escape it! The case being so what a fool am I to kill myself with grief! I will throw it off; and the remembrance of a misfortune so common shall never after this disturb my quiet”.*¹⁷⁴

Animado, Šāhzamān volta a se alimentar e recupera a aparência saudável que tinha antes de descobrir a traição. Seu irmão, estranhando uma mudança tão repentina de comportamento, exige saber os motivos dessa oscilação. Descobre, então, como o irmão mais novo ficou sabendo da infidelidade da esposa e como a matou junto de seu cozinheiro. Embora hesite por alguns momentos, Šāhzamān também descreve com detalhes as atitudes de sua cunhada. Šāhriyār não acredita no relato, mas após inventar uma viagem de caça e se esconder no quarto de seu irmão, observa a traição com seus próprios olhos. Desiludido, decide fazer uma viagem pelo mundo com Šāhzamān.

Após peregrinarem durante algum tempo, os dois são surpreendidos por um *ifrit*¹⁷⁵ que surge do oceano carregando um baú. O demônio abre a caixa e retira dela uma bela mulher, a quem solicita o colo para descansar. Enquanto o *ifrit* dorme, a jovem nota a presença dos monarcas, que se escondiam em cima de uma árvore. Exige que ambos mantenham relações sexuais com ela, caso contrário, acordaria seu companheiro e pediria que os matassem. Após o ato, ela revela que passa a vida

¹⁷⁴ *Arabian Nights Entertainments*. London: Printed for Harrison and C, 1785, p. 9. (“Eis a nossa condição! Meu irmão é o maior rei da terra, governante de vastas extensões, e isso despenca sobre ele em seu próprio reino, sobre sua esposa e concubinas: a desgraça está dentro de sua própria casa! Comparado a isso, o que me ocorreu diminui de importância, justo eu que imaginava ser a única vítima dessa catástrofe; estou vendo, porém, que qualquer um pode ser atingido! Por Deus, a minha desgraça é mais leve que a do meu irmão!”). *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 42).

¹⁷⁵ Trata-se de um ser mitológico da cultura árabe. Uma espécie de gênio maligno. Ver NEWBY, Gordon D. *A Concise Encyclopedia of Islam*. Oxford: Oneworld Publications, 2004, p. 96.

seduzindo os homens que encontra para se vingar do demônio, pois ele a sequestrara na noite de seu casamento. Diz que quer provar que, “[...] *when a woman has formed a project, there is no husband or gallant that can hinder her putting in execution*”.¹⁷⁶ Convencido, então, de que todas as mulheres são infiéis, Šāhriyār decide retornar a seu palácio e pôr em prática o plano de assassinar as jovens.

É assim que começam *As Mil e Uma Noites*. A traição das esposas desencadeia a ação principal da narrativa e inicia a trama de sucessivas histórias que, contadas por Šahrāzād e outras personagens, compõem a estrutura emoldurada da obra. Já no primeiro conto – e essa é a característica principal a ser destacada na presente seção – é possível perceber o mesmo tipo de caracterização superficial identificado em *Vathek*. A imagem dos dois irmãos começa a ser construída exclusivamente a partir das suas reações perante os problemas que vão aparecendo na narrativa. Tal como ocorre na obra de Beckford, os pensamentos de Šāhriyār e Šāhzamāns jamais são descritos. Quando o monarca mais novo revela a traição de sua esposa, seu irmão diz... “*“nobody can blame you for that action; it was just; and, for my part, had the case been mine, I should scarce have been so moderate as you. I should not have satisfied myself with the life of one woman; I verily think I should have sacrificed a thousand to my fury”*”.¹⁷⁷ Até então, Šāhriyār parecia ser uma pessoa sensata, aparentando estar muito preocupado com a inexplicável depressão de seu irmão. Nenhuma menção a seu comportamento agressivo havia sido feita. Não obstante, basta seu irmão falar sobre suas aflições para que, por meio da afirmação destacada, o leitor comece a ter uma vaga ideia de sua personalidade vingativa. Personalidade essa que será confirmada em breve, quando o rei começar a matar suas sucessivas esposas.

Pouco antes de retornar da viagem que fez com seu irmão, Šāhriyār faz uma afirmação misteriosa: “[...] *let us return to our dominions, and think of marrying again. For my part, I know a method by which I hope to keep inviolable the faith that any wife shall plight to me. I will say no more at present, but you will hear of it in a little*

¹⁷⁶ *Arabian Nights Entertainments*. London: Printed for Harrison and C, 1785, p. 12. (“[...] quando a mulher deseja alguma coisa, ninguém pode impedi-la”. *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 48).

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 10. (“por Deus, meu irmão, que você agiu da melhor maneira matando sua mulher e o tal homem. [...]. Juro por Deus que, se fosse eu, não me bastaria matar menos de cem mulheres ou mil mulheres”. *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 44).

time".¹⁷⁸ Nenhuma outra informação é fornecida ao leitor. Só se sabe que o monarca deseja retornar a seu reino e que está completamente desiludido com as mulheres. Como o acesso à mente da personagem jamais é permitido ao longo da narrativa, não há nenhuma forma de saber suas intenções. A enigmática sentença "*I will say no more at present, but you will hear of it in a little time*" deixa algo de incompleto no ar, como se fosse necessária uma ação adicional na estória para que o plano de Šāhriyār seja apresentado e seus propósitos conhecidos. De fato, a dúvida só é sanada quando o narrador menciona que o rei "*resolved, in order to prevent the disloyalty of such as he should afterwards marry, to wed one every night, and have her estrangled next morning*".¹⁷⁹ Até que essa ação seja descrita, o leitor jamais imaginaria uma resolução tão drástica por parte do monarca. Sua natureza violenta já era parcialmente conhecida, mas aquela atitude que viria a caracterizar sua personalidade (ou seja, o assassinato de suas esposas) só se revela por meio de uma informação trazida pelo narrador. A perversidade das ações da personagem não é apresentada a partir de algum traço psicológico de Šāhriyār. Não há espaço para a subjetividade n'*As Mil e Uma Noites*.

O mesmo pode ser dito de *Vathek* e seu protagonista. A origem do processo de caracterização imediata encontrado em Beckford pode ser traçada até as estórias narradas n'*As Mil e Uma Noites*. Assim como foi constatado, os pensamentos de *Vathek* não são descritos em trecho algum do romance. As características que o definem desde o início da narrativa são provenientes de sua aparência e da satisfação (ou da negação dela) de seus desejos. Tzvetan Todorov, em sua análise de algumas das estórias de Šāhrāzād, diz que "[...] as *Mil e uma noites* incluem-se numa literatura predicativa: a ênfase incidirá sempre sobre o predicado e não sobre o sujeito da oração".¹⁸⁰ O crítico inclui tais estórias no grupo de obras que chama de "narrativas psicológicas". Nesse tipo de ficção, "a ação importa em si mesma e não como indício de determinado traço de caráter".¹⁸¹ Em outras palavras, a ênfase das estórias contadas pela filha do vizir de Šāhriyār não é a de construir personagens psicologicamente bem definidas, mas sim a

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 12 ("Vamos retornar, mano, para nossos reinos e cidades. Não voltaremos a tomar em casamento mulher alguma. Aliás, de minha parte, eu vou lhe mostrar o que farei". *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 48).

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 13. ("[...] tomou a resolução de não se manter casado senão uma única noite: ao amanhecer, mataria a mulher a fim de manter-se a salvo de sua perversidade e perfídia". *LIVRO das Mil e uma Noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol.1, p. 49).

¹⁸⁰ TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 96.

¹⁸¹ *Ibidem*. ARAVAMUDAN. Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 217-218.

de narrar certos acontecimentos. A mesma conclusão poderia ser transposta sem maiores problemas à obra de Beckford. A imagem de Vathek é desenvolvida e, posteriormente, desconstruída a partir da longa jornada em busca dos tesouros de Giaour. Não há nenhum traço subjetivo que defina a personagem, pois a trama se desenvolve em uma espécie de contínuo presente do mundo objetivo.

Todos os trechos d'*As Mil e Uma Noites* transcritos na presente seção foram retirados da tradução anônima da obra publicada na Inglaterra entre 1706 e 1708 – conhecida como *Arabian Nights Entertainments*. Realizada a partir da versão francesa de Galland, essa tradução foi extremamente popular no início do século XVIII, gerando, de acordo com Aravamudan “[...] *a large number of imitations, parodies, and spurious sequels*”.¹⁸² Tendo como base uma tradução que, segundo Haddawy, é “[...] *a French adaptation or rather a work of his [Galland] own creation*”,¹⁸³ *Arabian Nights Entertainments* possui inúmeras diferenças em relação ao manuscrito sírio do século XIV utilizado por Galland. Parágrafos inteiros foram suprimidos e diversos trechos reescritos. Entretanto, apesar de toda essa distância linguística, o texto possui enorme relevância histórica, já que apresentou o conto de Šahrāzād e Šāhriyār ao público inglês, além de ter despertado também o interesse dos escritores europeus pelo conto oriental.

Muitos intelectuais da época utilizaram *As Mil e Uma Noites* como um modelo para suas próprias histórias ambientadas no Oriente. Certos traços narrativos da obra – ou melhor, da versão de Galland –, como a presença do fantástico, a estrutura emoldurada dos contos e um final moralizante eram amplamente encontrados nas imitações ocidentais. A tais características, soma-se ainda o uso de personagens planas, tão perceptível nos trechos de *Arabian Nights Entertainments* destacados nesta seção. A presença desse traço em *Vathek* pode ser associada à grande circulação das traduções/releituras d'*As Mil e Uma Noites*. Quando cria seu conto oriental, Beckford parte de determinadas visões já estabelecidas por uma tradição literária do início do século XVIII. A construção de suas personagens não escapa dessa lógica.

¹⁸² “[...] um grande número de imitações, paródias e sequências espúrias”.

¹⁸³ “[...] uma adaptação francesa ou uma obra de sua própria imaginação”. HADDAWY, Hussain. Introduction. In: *The Arabian Nights*. Tradução Hussain Haddawy. New York: W.W. Norton & Company, 2008, p. xi-xxxvi.

3.2 *Vathek* e a literatura de terror

*She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped and listened to hear if she was followed. In one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled; she concluded it was Manfred.*¹⁸⁴

(Horace Walpole. *The Castle of Otranto*)

Em 1764, é publicado na Inglaterra o romance *The Castle of Otranto*. Ambientada na comuna italiana que dá nome à obra, essa história de suspense e terror – supostamente uma tradução de um manuscrito italiano impresso no século XVI – foi muito popular na época. *Otranto* narra a história de Manfred, senhor de um antigo castelo medieval. Seu filho, Conrad, está prestes a se casar com Isabella, herdeira igualmente nobre de um reino vizinho. Pouco antes de a cerimônia ter início, o noivo é subitamente esmagado por um elmo de proporções gigantescas, fato esse que desencadeia uma série de inexplicáveis acontecimentos sobrenaturais. Ao longo do romance, descobre-se que um ancestral de Manfred havia usurpado o trono de Otranto de seus donos, e que a morte de seu filho decorre de uma maldição que busca devolver o reino a seu verdadeiro herdeiro. Manfred, temendo o fim de sua linhagem, tenta se casar com Isabella, que foge aterrorizada pelos escuros corredores do castelo. Theodore, um jovem camponês, a auxilia em sua fuga. A história é concluída quando Manfred (acreditando apunhalar Isabella) acaba assassinando sua própria filha, Matilda, por quem Theodore havia se apaixonado. Revela-se, então, que o jovem é na realidade o herdeiro de Otranto. Manfred se arrepende de suas ações e abre mão do trono.

Na segunda edição de *Otranto*, Horace Walpole (1717-1797), colecionador de arte e membro do parlamento da Grã-Bretanha, assume-se como o verdadeiro autor da história. É também nessa ocasião que o subtítulo *A Gothic Story* é adicionado ao romance. O termo “gótico” possui uma história semântica complexa. Originalmente se referia à tribo germânica dos godos. Os conflitos entre esse povo e o império romano fizeram com que a palavra ganhasse sentidos negativos, como “antiquado” e “bárbaro”. No início do século XVIII, o termo passa a descrever de maneira pejorativa tudo que fosse relacionado à Idade Média. Sendo os godos os inimigos do ‘civilizado’ império

¹⁸⁴ WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. In: FAIRCLOUGH, Peter (org.). *Three Gothic Novels*. London: Penguin, 1986, p. 62.

romano, a palavra era associada à chamada Idade das Trevas. “*Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted*”,¹⁸⁵ afirma David Punter. Décadas mais tarde, uma nova definição surgiria. Embora também relacionada ao passado medieval, essa descendência começava a ser vista de maneira positiva e idealizada, associando a origem da Inglaterra ao vigor e à grandeza de épocas mais primitivas. Ocorre aquilo que Punter chama de “[...] *a shift in cultural values*”, “[...] *for while the Gothic retained this stock of meanings, the values placed upon them began to alter radically*”.¹⁸⁶ “*In a more specific historical sense [...]*”, diz Fred Botting, “[...] *Gothic was associated with the history of the northern, Germanic nations whose fierce avowal of the values of freedom and democracy was claimed as an ancient heritage*”.¹⁸⁷

Outras acepções do termo também existiam;¹⁸⁸ entretanto, para o argumento sendo desenvolvido no momento, basta afirmar que é nesse último sentido, de um passado medieval idealizado, que o adjetivo é empregado em *The Castle of Otranto*. No prefácio da segunda edição, o autor explicita suas intenções literárias:

“*It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability.: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up by a strict adherence to common life*”.¹⁸⁹

¹⁸⁵ “Enquanto o clássico era bem organizado, o Gótico era caótico; enquanto simples e puro, o Gótico era ornado e convoluto”. PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980, p. 6.

¹⁸⁶ “[...] uma mudança nos valores culturais”, “pois, embora a palavra “gótico” retivesse essa variedade de significados, o valor atribuído a eles começou a alterar radicalmente”. *Ibidem*.

¹⁸⁷ “Em um sentido mais especificamente histórico, “gótico” era associado à história das nações nórdicas germânicas cujo ardente reconhecimento dos valores da liberdade e da democracia era reivindicado como uma herança remota”. BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999, p. 3.

¹⁸⁸ Botting afirma também que “[...] ‘Gótico’ significava a falta de razão, moralidade e beleza das crenças, costumes e obras feudais. [...] Surgindo numa época de revolução burguesa e industrial, numa época de filosofia iluminista e de visões cada vez mais seculares, a fascinação gótica do século XVIII por um passado de cavalaria, violência, seres mágicos e aristocratas malévolos está relacionada a mudanças de práticas feudais em práticas comerciais, nas quais noções de propriedade, governo e sociedade passavam por grandes transformações”. (“[...] ‘Gothic’ signified the lack of reason, morality, and beauty of feudal beliefs, customs, and works. [...] emerging at a time of bourgeois and industrial revolution, a time of Enlightenment philosophy and increasingly secular views, the eighteenth-century Gothic fascination with a past of chivalry, violence, magical beings, and malevolent aristocrats is bound up with the shifts from feudal to commercial practices in which notions of property, government, and society were undergoing massive transformations”.) BOTTING, Fred. In *Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*. In: PUNTER, David (org.). *A New Companion to the Gothic*. London: Blackwell Publishing, 2012, p. 13.

¹⁸⁹ “Foi uma tentativa de misturar os dois tipos de romanesco, o antigo e o moderno. No primeiro, tudo era imaginação e improbabilidade: no segundo, a natureza deveria ser, em alguns casos foi, copiada com sucesso. Não há falta de invenção, mas os grandes recursos da fantasia foram contidos por uma aderência estrita à vida comum.” WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. In: FAIRCLOUGH, Peter (org.). *Three Gothic Novels*. London: Penguin, 1986, p. 43.

O uso do passado medieval e de episódios improváveis é justificado, portanto, como uma tentativa de recuperar a fantasia na literatura. Para Walpole, a mera cópia fiel da realidade, tal como buscada pelos romancistas de sua época, anularia grandes possibilidades ficcionais encontradas na literatura romanesca do passado. Sua mistura do antigo com o moderno procura deixar “[...] *the power of fancy at liberty* [...]”, ao mesmo tempo em que as personagens agem “[...] *according to the rules of probability*”.¹⁹⁰ Portanto, *Otranto* pode ser considerado como um experimento consciente que procura introduzir um novo tipo de literatura livre de exigências realistas que seu autor considerava restritivas. Walpole pensa em uma assimilação de alguns componentes de certos de ficção, e não em uma quebra total com o presente.

Como já se mencionou, o impacto da obra de Walpole foi grande. Algumas das características encontradas em *Otranto* viriam a se tornar ingredientes indispensáveis de um novo modo narrativo que surgiu nas últimas décadas do século XVIII: o romance gótico. Traços como a ambientação medieval, a imagem da donzela perseguida, o suspense, o terror e um conflito moral que é resolvido (nem sempre de forma positiva) ao final da história eram encontrados em diversos romances. “[...] *Within the circumscribed limits of the reading public of the time, it was an extremely copious and popular form of fiction*”.¹⁹¹ Logo em 1777, é publicado *The Champion of Virtue* (renomeado no ano seguinte como *The Old English Baron*), romance de Clara Reeve que também se autodenomina “gótico”. Na obra (agora ambientada em terras inglesas), Reeve conta novamente uma história de descoberta aristocrática acentuando, todavia, o caráter histórico do passado medieval. Para a autora, os episódios sobrenaturais do romance de Walpole seriam um ponto fraco a ser corrigido.

A intenção de “revisar” Walpole serve como importante indicador do alcance atingido pelo peculiar experimento literário de 1764. O “gótico” não se impõe de maneira unívoca. Os autores que continuaram a tradição iniciada por Walpole trataram da relação com o passado, do suspense e do sobrenatural de maneiras diversas. Um bom exemplo dessa adaptação dos temas góticos é encontrado na literatura de Ann Radcliffe (1764-1823), escritora considerada por muitos como o nome mais importante da

¹⁹⁰ “Desejando deixar o poder da imaginação livre para vaguear pelos reinos sem limites da invenção e, então, criar situações mais interessantes, ele procurou conduzir os agentes mortais de seu drama de acordo com as regras da probabilidade”. *Ibidem*.

¹⁹¹ “Dentro dos limites circunscritos do público leitor da época, foi uma forma extremamente abundante e popular de ficção.” PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980, p. 7.

literatura gótica. Em sua obra mais famosa, *The Mysteries of Udolpho*, o suspense é tratado a partir do embate entre uma personagem extremamente sensível e o ambiente hostil do qual ela tenta escapar. Emily St. Aubert, a protagonista do romance, é descrita como uma jovem delicada, muito ligada à natureza e à imaginação. A repentina morte de seus pais faz com que a personagem fique sob a guarda de sua tia, Madame Cheron. Passado algum tempo, Cheron se casa com Montoni, um nobre italiano. Emily, então, é obrigada a se mudar para o castelo de Udolpho, localizado nos Apeninos. A jovem fica muito deprimida com essa repentina mudança, pois havia se apaixonado por um jovem chamado Valancourt, que conhecera durante uma viagem aos Alpes franceses. Sem nenhum motivo aparente, Montoni comete diversas crueldades contra Emily, tentando forçá-la a um casamento e até mesmo prendendo-a na prisão do castelo. Após várias noites de cárcere, a personagem consegue escapar para o castelo de Le Blanc, onde descobre que o passado de sua família está diretamente relacionado com o comportamento de Montoni. A história termina, então, com o reencontro e o casamento de Emily e Valancourt.

O episódio da prisão de Emily revela aquela que é apontada por muitos críticos como a principal característica da literatura de Radcliffe. O cárcere prolongado começa a afetar a imaginação da protagonista, que pensa estar sujeita a terrores sobrenaturais. Perto de se entregar totalmente aos abismos de sua imaginação, Emily lembra-se dos conselhos de seu sábio pai e, utilizando-se da razão, consegue manter a calma. Eventualmente, os terrores que criara em sua mente são revelados como meras ilusões. O inexplicável jamais é, de fato, realizado em *Udolpho*. O “sobrenatural explicado”, tal qual foi nomeado pela crítica, faz com que o romance seja construído sobre o suspense. A força da obra de Radcliffe estaria, portanto, na maneira pela qual o fantasioso é explorado até, enfim, ser revelado como falso.

Uma concepção distinta do modo narrativo gótico pode ser encontrada em *The Monk*, obra de Matthew Lewis (1775-1818) publicada em 1796. A trama é estruturada a partir de diversas histórias intercaladas entre si. A narrativa principal conta a vida de Ambrosio, um respeitado monge da ordem dos capuchinhos. Abandonado ainda bebê na porta da abadia, o religioso teve uma criação estritamente católica, que influencia todos os aspectos de sua vida. Ambrosio é muito admirado por todos aqueles que ouvem seus sermões, em especial por Rosario, um misterioso garoto que também vive na abadia. Certo dia, o jovem revela ao monge que, na verdade, é uma mulher e que seu nome é Matilda. Ambrosio decide expulsar a jovem da ordem, mas acaba desistindo dessa

intenção após ela ameaçar tirar a própria vida. No dia seguinte, Matilda escolhe deixar espontaneamente o local, pedindo antes uma rosa plantada por Ambrosio de recordação. Quando vai colher a flor, o monge é picado por uma cobra. À beira da morte, é salvo por Matilda, que drena o veneno de seu corpo. A jovem, então, seduz Ambrosio, solicitando como um último pedido que ele mantenha relações sexuais com ela. Embora, em um primeiro momento, se sinta culpado, o monge acaba cedendo aos prazeres da carne e mantém uma relação com Matilda, agora curada. Não obstante, após algumas semanas, Ambrosio se cansa de sua companheira. Sua nova obsessão é Antonia, jovem inocente que o procura para que ouça as confissões de sua moribunda mãe. Com a ajuda de Matilda, Ambrosio consegue estuprar Antonia. Entretanto, findado o terrível ato, o monge é preso em flagrante pelo tribunal da Inquisição. Aguardando seu julgamento, Ambrosio faz um pacto com o demônio em troca de sua liberdade. O acordo, mediado por Matilda, acaba punindo a personagem. Lucifer retira Ambrosio de sua cela, voa com ele pelos céus e o arremessa de uma enorme altura, causando sua morte.

O sobrenatural é efetivamente realizado em *The Monk*. De acordo com David Punter, “*unlike Radcliffe, Lewis makes no excuses for the supernatural, and indeed near the end of the book he even suggests that Matilda has been a Demon all along*”.¹⁹² Em *Udolpho*, a construção de um enredo que vai lentamente desmistificando a sugestão do sobrenatural estrutura a progressão narrativa. Lewis, por sua vez, não se utiliza de tal artifício, revelando o fantástico como tal. Se Radcliffe utiliza o suspense para atingir os efeitos desejados, Lewis o faz pelo choque. *The Monk* é um romance que acentua o caráter horripilante do Gótico.

As obras mencionadas constituem, portanto, dois exemplos distintos do uso de determinados temas fundados em *The Castle of Otranto*. O Gótico permitiu que diferentes tipos de relações fossem estabelecidos. Seria possível, então, identificar semelhanças entre *Vathek* e os romances resumidos acima? Antes que essa pergunta seja respondida, serão discutidos dois teóricos da literatura de terror cujas observações são de grande valia para a argumentação que vem sendo construída no presente capítulo.

¹⁹² “Ao contrário de Radcliffe, Lewis não cria desculpas para o sobrenatural e, de fato, próximo ao final do livro, sugere até mesmo que Matilda era um demônio o tempo todo [...]”. PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980, p 69.

3.2.1 Algumas teorias do Gótico

Embora imensamente popular durante a década de 1790, o romance gótico acabou sendo esquecido pela crítica. Somente no início do século XX alguns raros estudos mais sistemáticos, de autores como Edith Birkhead, Montague Summers, Eino Railo e Devendra P. Varma começaram a ser publicados. Não obstante, em 1957, Ian Watt ainda afirmava que o Gótico era uma das “[...] várias tendências literárias efêmeras [...]”¹⁹³ que surgiram na segunda metade do século XVIII. Essa lógica viria a mudar a partir da década de 1970, quando diversos trabalhos sobre o Gótico surgiram nos países de língua inglesa. Tal qual Radcliffe e Lewis, os críticos também leram o modo narrativo de diferentes formas.

The Literature of Terror, de David Punter, ainda é considerado um dos estudos mais abrangentes sobre o Gótico. Punter inicia sua obra tentando identificar a origem da literatura gótica. Procura, então, localizar em manifestações literárias anteriores algumas características que também apareceriam nos romances de terror. Dentre os exemplos que menciona, dá particular atenção à poesia dos chamados *graveyard poets*. Punter afirma que o verso sombrio de escritores como Edward Young e Thomas Parnell é relevante para o estudo do horror literário porque “[...] its involvement with death and suffering prefigures the Gothic novel” e “because it challenges rationalism and vaunts extremity of feeling”.¹⁹⁴ Tais características, diz o autor, são indissociáveis do contexto sociocultural da metade do século XVIII. A ênfase na subjetividade e em temas sombrios (aparente no título da obra mais famosa de Young, *Night Thoughts*) deve ser entendida como um contraponto ao culto à racionalidade, qualidade tão cara a alguns dos poetas mais importantes da época, em especial, a Alexander Pope.

Essa leitura cronológica de motivos góticos revela muito do método analítico de David Punter. Basicamente, em *The Literature of Terror*, o Gótico é visto como um conjunto de certos temas tratados de diversas maneiras pelos escritores associados a ele. A relação com o passado, o sobrenatural, a estética do sublime¹⁹⁵, o sentimento de

¹⁹³ WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 310.

¹⁹⁴ “[...] seu envolvimento com a morte e o sofrimento prefiguram o romance gótico”, “porque desafia o racionalismo e alardeia o extremismo do sentimento” PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980, p. 33.

¹⁹⁵ Conceito estudado pela primeira vez por Longinus na antiguidade Clássica. No século XVIII, a análise de Edmund Burke sobre o sublime torna-se muito popular na Inglaterra. De acordo com Burke, “Qualquer coisa capaz de criar tamanha tensão pode produzir uma paixão similar ao terror e, consequentemente, deve ser uma fonte do sublime (“[...] whatever is fitted to produce such a tension, must be productive of a

ansiedade, o medo e o enredo dirigido pelo suspense são alguns dos traços que, para o crítico, constituem a base do Gótico. É necessário ressaltar que Punter trata de um imenso número de obras em seu livro, não se limitando apenas aos romances publicados entre o final do século XVIII e o início do XIX. Apoiando-se na crítica materialista e na psicanálise freudiana, Punter vê “[...] *the Gothic as a way of relating to the real, to historical and psychological facts [...]*”;¹⁹⁶ portanto, entende como “gótica” qualquer obra que tenta responder a esses problemas por meio de estratégias sugeridas inicialmente pelo Gótico original. Há, de acordo com o crítico, “[...] *quite different social and cultural formations within which it [the Gothic] has, in some sense, continued to survive*”.¹⁹⁷

A análise que faz de *The Mysteries of Udolpho* nos ajudará a compreender melhor o método de Punter. Comentando sobre Montoni, o estudioso nos diz que...

*“Radcliffe’s protective attitude to Emily, and her ambiguity about Montoni, which sometimes verges on covert admiration, fit together if we suggest that the social model in which Udolpho enjoins its readers to participate is largely familial. The kind of anxiety felt about Montoni is the kind felt about the proverbial ‘black sheep’: he may betray his family responsibilities, but at heart he is aware of them [...]. [...] this nostalgic emphasis on the family unit as inviolable and sacred [...] is reflected in Radcliffe’s style, which in Udolpho is based on a very direct relationship between narrator and reader [...]”.*¹⁹⁸

Punter parte de um dos aspectos formais do romance de Radcliffe – no caso, a caracterização de uma das personagens – e efetua uma abstração a respeito do que pôde ser observado: “O tipo de ansiedade sentido em relação a Montoni é do tipo sentido em relação à proverbial ‘ovelha negra’”. Essa leitura, embasada nos escritos freudianos sobre a estrutura familiar, faz com que a relação próxima entre o narrador e o leitor de *Udolpho* seja desvelada. O crítico conclui, então, que essa característica imprime à obra

passion similar to terror, and consequently must be a source of the sublime”). BURKE, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 121.

¹⁹⁶ “[...] o Gótico como uma forma de se relacionar com o real, com fatos históricos e psicológicos [...]”. *Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁷ “[...] diferentes formações sociais e culturais dentro das quais, em certo sentido, ele [o Gótico] continuou a sobreviver”. *Ibidem*.

¹⁹⁸ “A atitude protetora de Radcliffe para com Emily e sua ambiguidade em relação a Montoni, que em certos momentos beira a admiração disfarçada, se combinam, se nós sugerirmos que o modelo social no qual *Udolpho* intima seus leitores a participarem é em grande parte familiar. O tipo de ansiedade sentido em relação a Montoni é do tipo sentido em relação à proverbial ‘ovelha negra’: ele pode trair suas responsabilidades familiares, mas no fundo, ele tem consciência delas [...]. [...] e essa ênfase nostálgica na unidade familiar como inviolável e sagrada [...] se reflete no estilo de Radcliffe, que em *Udolpho* se baseia em uma relação bem direta entre narrador e leitor [...]”. *Ibidem*, p. 90.

de Radcliffe um caráter essencialmente subjetivo. Para que o efeito gerado pelas dúvidas de Emily em relação ao sobrenatural seja bem sucedido, é necessário que o público compartilhe dessa confusão. O suspense do romance radcliffiano dependeria dessa identificação.

Após tratar do seu imenso corpus de pesquisa, Punter chega a algumas conclusões a respeito do Gótico. A relação contraditória entre o passado e o presente seria, para o crítico, uma das características centrais da literatura de terror: *The code of Gothic is thus not a simple one in which past is encoded in present or vice versa, but dialectical [...]*.¹⁹⁹ É por meio desse conflito que importantes questões sociais e psicológicas se manifestariam no modo narrativo. De acordo com Sandra Vasconcelos, a originalidade da obra de Punter está justamente na maneira pela qual ele relacionou “[...] o romance gótico às ansiedades setecentistas quanto ao poder aristocrático e burguês, aos temores quanto ao proletariado e a formas de alienação e à dissolução de toda uma estrutura social diante da pressão de uma nova organização do trabalho”.²⁰⁰ A maior contribuição de *The Literature of Terror* para os estudos góticos seria, portanto, a insistência nas relações entre contexto social e as características singulares do Gótico.

James Watt, em seu *Contesting the Gothic*, oferece uma leitura diferente do Gótico. Em sua opinião, a influência do gênero romanesco sobre a literatura de terror é um traço de suma importância, que deve ser levado em conta pela crítica. A prosa romanesca surgiu na Europa em meados do século XII. As obras associadas a este gênero, de acordo com Barbara Fuchs, “[...] tell stories of love and adventure. Although generally situated in a distant classical or Arthurian past, the stories feature all the trappings of contemporary court and chivalric culture”.²⁰¹ Basicamente, no romanesco é narrada a grande aventura de um cavaleiro medieval em busca do amor de uma donzela. O protagonista deve provar seu valor por meio dessa jornada (normalmente enfrentando uma criatura sobrenatural) para conseguir a mão de sua pretendente e, enfim, viver “feliz para sempre” ao lado dela. Citando Ian Duncan, Watt nos diz que, embora a expressão *gothic novel* seja utilizada hoje em dia, o Gótico “[...] was the first English prose fiction to call itself ‘romance’ with a certain generic intention,

¹⁹⁹ “O código do Gótico não é, portanto, um código simples, no qual o passado é codificado no presente ou vice-versa, mas sim um código dialético [...]”. *Ibidem*, p. 418.

²⁰⁰ VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 126.

²⁰¹ “[...] contam histórias de amor e aventura. Apesar de se situarem no passado clássico ou arturiano, apresentam todas as feições da corte contemporânea e da cultura cavaleiresca”. FUCHS, Barbara. *Romance*. London: Routledge, 2004, p. 39.

distinguishing itself from the novel and the representation of contemporary life".²⁰²

Portanto, o contraste entre as obras de Radcliffe e Lewis e a ficção de cunho mais realista da época constituiria um traço importante da literatura gótica.

Para Watt, "[...] *it is nonetheless difficult to isolate a single 'generic intention' underwriting the rise of the Gothic romance*".²⁰³ As diferenças e clivagens encontradas no Gótico seriam provenientes do modo pelo qual cada autor se utilizou do romanesco:

*"While the Castle of Otranto clearly helped to establish the vocabulary of character-types and plot motifs which later writers exploited, it is nonetheless important – despite the superficial similarities between subsequent Gothic works – to be aware of the different ways in which these common elements were deployed."*²⁰⁴

Logo, para o crítico, é necessário pensar em diferentes tipos de romance dentro da tradição da literatura de terror. Por exemplo, enquanto Lewis "[...] *accentuated the sensationalism of a range of sources* [gêneros também aglutinados sob o termo 'romanesco'], *including German ballads and folk-tales, and offered a daring or rebellious ideal of authorship [...]*", Radcliffe "*privileged the 'feminine' (but not necessarily feminist) associations of romance, in order to reward her heroines with an idyllic refuge from the threats posed by the outside world*".²⁰⁵ Tais particularidades, apagadas pelo uso indiscriminado do adjetivo "gótico", devem ser levadas em conta, pois implicam diferenças de ordem tanto formal como estética.

A análise de *The Monk* realizada por Watt revela as minúcias desses modos distintos de utilizar certas características provenientes do romanesco. Para o crítico, a inocência de Antonia é construída de forma irônica. A sensibilidade da personagem é mencionada apenas para que o efeito devastador do terrível crime de Ambrosio no leitor seja intensificado:

²⁰² "[...] foi a primeira prosa de ficção inglesa a se autodenominar 'romanesco' com certa intenção genérica, distinguindo-se do romance e da representação da vida contemporânea". DUNCAN apud WATT, James. *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.3.

²⁰³ "[...] é, entretanto, difícil isolar uma única 'intenção genérica' subjazendo a ascensão do romanesco gótico". WATT, James. *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.3.

²⁰⁴ "Enquanto *The Castle of Otranto* claramente ajudou a estabelecer o vocabulário de personagens-tipo e motivos de enredo que escritores posteriores exploraram, é, entretanto, importante – apesar das semelhanças superficiais entre as obras góticas subsequentes – ter consciência dos diferentes modos pelos quais esses elementos comuns foram utilizados." *Ibidem*, p. 4.

²⁰⁵ "[...] acentuou o sensacionalismo de uma gama de fontes, incluindo baladas e contos de fada alemães, e ofereceu um ideal de autoria ousado ou rebelde", "[...] privilegiou as associações femininas (mas não necessariamente feministas) a fim de recompensar suas heroínas com um refúgio idílico das ameaças colocadas pelo mundo externo". *Ibidem*.

“Where Radcliffe arguably made temporary concessions to a Burkean aesthetic of beauty in distress, Lewis accentuated the passivity of his heroine in depicting the commission of what Ambrosio refers to as ‘a crime, blacker than yet the world ever witnessed!’”²⁰⁶

O ideal da sensibilidade feminina encontrado na literatura romanesca foi utilizado tanto na obra de Radcliffe como na de Lewis; entretanto, cada autor caracterizou suas respectivas heroínas utilizando-se de estratégias diversas. O efeito de choque, central em *The Monk*, depende, pois, dessa constante quebra de expectativas literárias. Isso fica bem claro quanto ao uso do sobrenatural na obra. Lewis não explica a tentação de Ambrosio, muito pelo contrário: coloca Lúcifer, o próprio, para punir o monge pelos seus crimes. Ao invés de ser explicado – como se espera em uma sociedade orgulhosa de sua racionalidade, – o impossível, em toda sua materialidade, se realiza. Por sua vez, Radcliffe constrói uma heroína que procura vigiar suas próprias ilusões do sobrenatural, revelando, assim, uma dimensão didática em *Udolpho*. Portanto, o uso do romanesco pela autora não é carente de reflexão. Ela absorve as características do gênero para corrigir aquilo que considera excessivo – balizada no contexto e nas ideias de sua época.

O esclarecimento dessas peculiaridades é o que torna o argumento de Watt muito preciso. São inegáveis as diferenças entre o gótico de *Udolpho* e o gótico de *The Monk*. Ao buscar no romanesco a inspiração para certos motivos estéticos evitando, desse modo, cair nas armadilhas fetichistas do adjetivo que dá nome ao modo narrativo, o crítico conseguiu iluminar uma área até então pouco explorada da literatura de terror.

3.2.2 A jornada infernal de Vathek: a queda romanesca

Como relacionar as informações discutidas acima com a obra de Beckford? *Vathek* ocupa uma posição de certa forma marginal em relação ao Gótico. São raros os teóricos da literatura de terror que afirmam categoricamente que o romance pode ser incluído na mesma tradição de Lewis e Radcliffe. Lonsdale, por exemplo, chega a afirmar que “*there was nothing in Vathek which obliged reviewers to connect it with*

²⁰⁶ “Onde Radcliffe indiscutivelmente fez concessões temporárias à estética burkeana da beleza em perigo, Lewis acentuou a passividade de sua heroína retratando a comissão do que Ambrosio define como ‘um crime mais sombrio do que o mundo jamais testemunhou!’” *Ibidem*, p. 88-89.

contemporary Gothic”.²⁰⁷ Quando há, de fato, tal associação, ela se refere apenas aos traços mais superficiais da estória, como os trechos macabros que abundam em suas páginas. Em *The Gothic Flame*, Devendra P. Varma afirma que, em *Vathek*, “*the episodes hurry us at a breathless pace into abodes of horror: a temple adorned with a pyramid of skulls festooned with human hair, a cave inhabited by reptiles with human faces [...]*”.²⁰⁸ Varma diz ainda que o palácio do fogo subterrâneo “[...] *conveys us the horror of the most ghastly convulsions and screams that may not be smothered*”.²⁰⁹ Para o crítico, as cenas horripilantes que jamais são racionalmente explicadas bastariam para *Vathek* ser considerado um precursor de romances como o próprio *The Monk* de Lewis. O fato de Beckford utilizar o medo e o choque como artifícios estéticos já atestariam seu caráter gótico.

Nenhum comentário a respeito das características formais do romance é realizado nessa breve análise. Importantes aspectos da obra, como, por exemplo, a caracterização das personagens, são simplesmente ignorados. Para Varma, o terrível inferno de Eblis é *Vathek*. Borges parece compartilhar dessa opinião e também coloca grande ênfase na parte final do livro, afirmando que Beckford criou o “[...] *primer Infierno realmente atroz de la literatura*”.²¹⁰ Esse tipo de análise não consegue captar um dos traços mais importantes da estória, ou seja, o movimento no processo de construção do protagonista. Essa característica jamais poderia ser abstraída a partir da conclusão do romance, uma vez que o caráter contraditório do processo em questão só é revelado a partir da comparação entre diferentes pontos da jornada.

Tais leituras certamente identificam de maneira bem convincente alguns traços observados na literatura gótica; todavia, elas são incompletas, pois não tocam em um ponto essencial do romance estudado. Há, em *Vathek*, outra característica, também relacionada ao surgimento da literatura de terror na Inglaterra setecentista, que passou despercebida pelos críticos mencionados acima: a relação entre a estória criada por Beckford e o gênero romanesco. De acordo com Sandra Vasconcelos, as narrativas

²⁰⁷ “Não havia nada no romance que tenha obrigado seus resenhistas a associá-lo ao Gótico contemporâneo”. LONSDALE, Roger. Introduction. In: BECKFORD, William; LONSDALE, Roger (org.). *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. xix-xx.

²⁰⁸ “Os episódios nos precipitam em um ritmo ofegante a moradas de horror: um templo adornado com uma pirâmide de crânios decorados com cabelo humano, uma caverna habitada por répteis de rostos humanos [...]”. VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame*. London: The Scarecrow Press, 1987, p. 133-134.

²⁰⁹ “[...] nos transmite o horror das convulsões mais sinistras e gritos que não podem ser abafados”. *Ibidem*.

²¹⁰ “[...] o primeiro inferno realmente atroz da literatura”. BORGES, Jorge Luís. Sobre el *Vathek* de William Beckford. In: *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial, 1976, p. 134.

romanescas constituem "[...] a modalidade literária que o gótico recuperou e restituiu a um lugar de visibilidade e proeminência na Inglaterra de finais do século XVIII [...]".²¹¹ Logo, para que os pontos de contato entre *Vathek* e o Gótico sejam identificados de maneira completa, a relação entre o romance e o antigo gênero de cavaleiros e donzelas medievais deve ser levada em conta.

O gênero romance surge na Inglaterra concomitantemente a profundas transformações sociais. O século XVIII assiste à gradual ascensão da burguesia, ou seja, à ascensão de um conjunto de indivíduos que procurava prosperar social e economicamente sem a ajuda de títulos de nobreza ou outros “atalhos” da aristocracia. A economia, de uma forma geral, abria-se ao indivíduo que, sozinho, buscava melhores condições de vida. O historiador Roy Porter afirma que, devido ao desenvolvimento da produção e à geração do excedente de mercadorias, *"the market economy went forth and multiplied, especially from mid-century, generating an effervescent atmosphere which encouraged individuals to try their fortune and prosper"*.²¹² O mercado abria-se à ideia de indivíduos “donos de si mesmos”.

Algumas das principais características formais desse novo gênero literário exercitado por autores como Defoe, Richardson e Fielding só podem ser compreendidas a partir do novo quadro social. Obras como *Moll Flanders*, *Pamela* e *Tom Jones*, que colocavam indivíduos na posição de protagonistas, formalizavam em sua própria estrutura importantes questões relacionadas às novas maneiras de o sujeito se posicionar perante uma sociedade que passava por importantes transformações. De acordo com Ian Watt,

"Tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla - aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra diferente, [...] de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares."²¹³

A tentativa de reproduzir literariamente a vida objetiva de indivíduos particulares (realizada por meio de artifícios estilísticos que Watt unifica no termo “realismo

²¹¹ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do Demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, N. 62, p. 278, 2012.

²¹² “A economia de mercado progrediu e se multiplicou, especialmente a partir da metade do século, gerando uma atmosfera efervescente que encorajava os indivíduos a tentarem a sorte e prosperarem”. PORTER, Roy. *English Society in the 18th Century*. London: Penguin Books, 1991, p. 185.

²¹³ WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 33.

formal”) poderia, portanto, ser explicada pelo surgimento de uma nova visão de mundo distante daquela concepção de sociedade característica da Idade Média. A descrição minuciosa dos acontecimentos narrados nas obras mencionadas acima refletiria, pois, a importância da consciência individual enquanto instância organizadora da experiência. A ideia que as personagens faziam do mundo a sua volta começava a ser mais relevante para o andamento da narrativa do que certas definições normativas de conceitos como “valor individual”, “sociedade” e “honra aristocrática”. A construção do mundo ficcional tem sua lógica invertida: os fatos narrados adquirem relevância dentro da obra na medida em que as personagens – como indivíduos dotados de profundidade psicológica – lhes imputam um valor positivo ou negativo.

Focados, portanto, na vida individual cotidiana e na descrição acurada da realidade, os traços estruturais do gênero romance parecem se distanciar das características do romanesco. Aventuras fantásticas de cavaleiros medievais em busca do amor de uma donzela delicada certamente aparentam habitar outro mundo literário, distante, por exemplo, da estória de uma criada que, após proteger sua virtude dos avanços sexuais de seu patrão, acaba se casando com ele. Seria errôneo, entretanto, pensar em uma quebra brusca entre os dois tipos de ficção. Certos temas, recursos estilísticos e fórmulas narrativas provenientes do romanesco persistem, ainda que de forma sutil, no novo gênero. Pensando nesse caráter abrangente do romance e apropriando-se do sentido que Marx deu ao conceito de “abstração simples”, o crítico americano Michael McKeon toma o gênero como “[...] *a deceptively monolithic category that encloses a complex historical process*”.²¹⁴ Em sua concepção, o romance surge como um gênero cuja “elasticidade formal” consegue tratar da instabilidade categorial característica da época moderna. O romance possui o “[...] *unrivaled power both to formulate, and to explain, a set of problems that are central to early modern experience*”, diz McKeon.²¹⁵

Por meio de um estudo de autores como Samuel Richardson e Henry Fielding, o crítico vê o romance como o gênero que comporta diferentes possibilidades de “questões de verdade” e “questões de virtude”, ou seja, de como dizer a verdade e de como tratar da virtude individual na obra literária. Esses conceitos sofreram grandes

²¹⁴ “[...] uma categoria enganosamente monolítica que encerra um complexo processo histórico”. MCKEON, Michael. *The Origins of The English Novel: 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 20.

²¹⁵ “[...] poder incomparável para formular e explicar uma série de problemas centrais para a experiência moderna”. *Ibidem*.

mudanças no século XVIII com a ascensão de uma nova classe intermediária entre a aristocracia e seus servos e criados. Transmitir a verdade por meio de enredos tradicionais perdia seu espaço, ao mesmo tempo em que o conceito de virtude aristocrática (ou seja, hereditária) entrava em conflito com a ideia de virtude conquistada individualmente, defendida pela burguesia – ainda não constituída como classe, caso se pense na definição moderna do termo, vale lembrar.²¹⁶

Entretanto, o romanesco não é simplesmente apagado pelo surgimento do romance. A força do argumento de McKeon reside no fato de que, por meio de uma lógica dialética, ele não cria uma divisão radical entre os antigos e novos modos de lidar com a verdade e a virtude. Há, de acordo com o crítico, uma força residual tanto da ideologia aristocrática como dos *topoi* do antigo gênero romanesco dentro da classe média ascendente e do gênero romance, respectivamente:

*“For as we have seen over and over again, the origins of the English novel entail the positing of a ‘new’ generic category as a dilectical negation of a ‘traditional’ dominance – the romance, the aristocracy – whose character still saturates, as an antithetical but constitutive force, the texture of the category by which it is in the process of being replaced”.*²¹⁷

Embora a negação de certas características do romanesco e da ideologia aristocrática seja sugerida por meio dos traços estilísticos do romance, a força do passado pode ainda ser sentida na estrutura do gênero – ainda que, por vezes, seja tratada como algo a ser criticado e, enfim, superado. De acordo com Vasconcelos, McKeon “[...] julga ser preciso ler o romance inglês do século XVIII como uma negociação permanente entre as categorias genéricas e sociais, [...] que põe em cena romanesco e romance, fato e ficção, burguesia e aristocracia, noções de honra e virtude [...]”.²¹⁸ Colocado de outra

²¹⁶ No século XVIII, de acordo com o historiador Roy Porter, “grupos de interesse – em outras palavras, prós e contras – confrontavam-se mais do que classe contra classe. O esquema marxista dificilmente poderia ser aplicado, em todo caso, em uma nação na qual pequenos agricultores, pequenos proprietários rurais, negociantes autônomos e artesãos ainda compunham grande parte da força de trabalho”. (*Interest groups – say ‘ins’ and ‘outs’ – confronted each other more than ‘class’ against ‘class’. The Marxist schema could hardly apply, in any case, to a nation in which smallholders, yeomen, self-employed tradesmen and craftsmen still comprised much of the workforce*”). PORTER, Roy. *English Society in the 18th Century*. London: Penguin books, 1991, p. 53.

²¹⁷ “Pois, assim como vimos repetidamente, as origens do romance inglês implicam postular uma ‘nova’ categoria genérica como uma negação dialética de um domínio ‘tradicional’ – o romanesco, a aristocracia – cujo caráter ainda satura, como uma força antitética mas constitutiva, a textura da categoria pela qual está em processo de ser substituída”. MCKEON, Michael. *Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel*. In: *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000, p. 396.

²¹⁸ VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A Formação do Romance Inglês*. São Paulo: Editora Hucitec/Fapesp, 2007, p. 33.

maneira, o novo gênero não deve ser considerado como uma ruptura que nega os desenvolvimentos literários do passado. Se comparadas com a presença tímida do romanesco, as novas formas e traços estruturais encontrados no romance foram, de fato, explorados mais abertamente na produção artística da época. Deve-se, entretanto, pensar na preponderância de tais características, e não em uma suposta exclusividade. Afinal de contas, *Pamela* termina com um final tipicamente romanesco, no qual a heroína e seu antigo padrão vivem “felizes para sempre”.

Essa persistência do romanesco durante a ascensão do romance não pode ser ignorada em uma análise que trabalha com certos aspectos da literatura gótica. O romance de terror surge durante as últimas décadas do século XVIII, ou seja, em uma época posterior à publicação de boa parte das principais obras “realistas” de Richardson e Fielding. Se alguns procedimentos narrativos do romanesco já podiam ser encontrados nas criações desses romancistas, os paradigmas são completamente modificados na tradição de *The Castle of Otranto* e seus admiradores. O Gótico altera a lógica do romance setecentista e se apropria do romanesco como uma de suas características estruturais constitutivas. O gênero não é mais uma persistência residual do passado, mas sim um dos componentes centrais, que dá forma às obras associadas ao modo narrativo iniciado por Walpole.

A forma mais evidente de observar a presença do romanesco no Gótico se dá pelas diversas obras associadas ao modo narrativo em questão que lidam diretamente com o passado medieval europeu. *The Castle of Otranto*, *The Old English Baron* e os primeiros romances de Ann Radcliffe, por exemplo, contam com protagonistas indefesas que, ao final da estória, são salvas por bravos cavaleiros. A despeito de suas particularidades, tais narrativas possuem um tema em comum: a restituição de uma linha de nobreza que havia sido usurpada. O honrado herói de origem humilde acaba descobrindo que possui sangue nobre. O valor aristocrático é, pois, confirmado. De acordo com Barbara Fuchs, “*Romance [...] takes its place among the cultural forms that celebrate the court [...]*”.²¹⁹ Portanto, não é difícil perceber como os escritores mencionados, ao relacionarem personagens virtuosas com a aristocracia, utilizavam e dignificavam o imaginário romanesco em suas obras.

Não obstante, características do gênero podem ainda ser encontradas de outra maneira no Gótico. Diversos escritores buscaram (consciente ou inconscientemente)

²¹⁹ “O romanesco [...] ocupa um lugar entre as formas culturais que celebram a corte”. FUCHS, Barbara. *Romance*. London: Routledge, 2004, p. 40.

inspiração na estrutura narrativa das obras romanescas. Vasconcelos afirma que, influenciados pela literatura do passado, os romances de Radcliffe “[...] fundamentavam-se numa estruturação engenhosa do enredo, mas incluíam o recurso contínuo a incidentes inesperados e a mistérios e suspense que [a autora] cuidadosamente desfazia [...]”.²²⁰ Dito de outra maneira, o romanesco se fazia sentir até mesmo na própria organização estrutural de algumas obras. As antigas formas de se contar uma história voltavam a ser exploradas. As histórias de Radcliffe, focadas mais no suspense do que na descrição fiel da realidade, são sintomáticas desse retorno do romanesco. As convenções “[...] que haviam constituído o instrumental básico da ficção até o século anterior”²²¹ são resgatadas no Gótico.

É justamente pela apropriação de um desses traços narrativos que *Vathek* também pode ser relacionado ao romanesco – e, conseqüentemente, à revitalização da fantasia, do passado e do sobrenatural da qual também participa o romance gótico. Até o momento, nenhuma característica estrutural do antigo gênero medieval foi mencionada. É necessário que algumas das estratégias ficcionais encontradas no romanesco sejam brevemente comentadas a fim de que sua figuração seja mapeada na obra de Beckford. Tal como o romance, o romanesco constitui um gênero de difícil definição. Quais são seus aspectos definidores? Trata-se de uma literatura exclusivamente medieval ou de um modo ficcional que pode ser identificado em épocas anteriores?

Um dos estudos mais importantes já realizados sobre o gênero é *The Secular Scripture*, do crítico canadense Northrop Frye. A obra procura explorar aquilo que Frye chama de “fórmulas do romanesco”, ou seja, certos padrões narrativos observados de forma recorrente nas histórias identificadas pelo termo *romance*. Suas considerações não se limitam à época medieval, encontrando exemplos desses traços já na antiguidade clássica, em obras como *Daphnis e Chloe*, de Longus. De acordo com o crítico, os “romancesos gregos” já tratavam de alguns temas que seriam posteriormente reaproveitados durante a época medieval, como, por exemplo, “[...] *mysterious birth, oracular prophecies about the future contortions of the plot, foster parents [...]*” e o “[...] *recognition of the true identity of the hero and his eventual marriage with the heroine*”.²²²

²²⁰ VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 128.

²²¹ *Ibidem*.

²²² “[...] a presença de nascimentos misteriosos, profecias oraculares sobre os problemas futuros do enredo, pais adotivos [...]” e “[...] o reconhecimento da verdadeira identidade do herói e seu eventual

Um dos principais objetivos de Frye é o de defender o romanesco de seus detratores. Por seu constante recurso ao sobrenatural e sua estrutura fixa, o gênero é constantemente desprezado como uma forma menor de ficção, tendo sido “[...] *the object of a constant bombardment of social anxieties for over two thousand years, and nearly the whole of the established critical tradition has stood out against it*”.²²³ Frye, por sua vez, identifica na estrutura narrativa romanesca um atributo que poderia ser relacionado a todo tipo de literatura:

*“Romance is the structural core of all fiction: being directly descended from folk-tale, it brings us closer than any other aspect of literature to the sense of fiction, considered as a whole, as the epic of the creature, man’s vision of his own life as a quest”.*²²⁴

O romanesco estrutura-se ao redor de um problema central cuja eventual solução é a *raison d’être* das aventuras do herói da estória. Para o crítico, as andanças do protagonista em busca de um desfecho trariam em si algo da própria condição humana, sempre focada na superação dos obstáculos que impedem a realização de desejos. Frye elege essa busca como um dos aspectos centrais do gênero, a partir do qual os movimentos do enredo poderiam ser identificados. A trajetória do herói romanesco irá estabelecer as coordenadas da obra. Tanto as personagens como o próprio andamento da trama são construídos por meio do caráter que essa busca assume. Dentre as possibilidades oferecidas por essa característica temática, Frye explora aquilo que denomina de “temas de queda”, ou seja, desdobramentos narrativos nos quais as aventuras do herói assumem um padrão descendente. Trata-se de um traço estrutural muito importante para a presente análise, uma vez que a mesma lógica pode ser observada na obra de Beckford; afinal de contas (e isso fica evidente até na mais superficial das leituras do romance), *Vathek* é a estória da queda levada às últimas (e demoníacas) consequências.

De acordo com Frye, há dois tipos de movimentos de queda possíveis na literatura: “*These are, first, the descent from a higher world; second, the descent to a*

casamento com a heroína”. FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976, p. 4.

²²³ “[...] o objeto de constantes ataques de ansiedades sociais por mais de dois mil anos, e grande parte da tradição crítica consagrada se posicionou contra ele”. *Ibidem*, p. 23.

²²⁴ “O romanesco é núcleo estrutural de toda ficção: descendendo diretamente do conto de fadas, ele nos aproxima, mais que qualquer outro aspecto da literatura, ao sentido concepção da ficção, considerada como um todo, como o épico da criatura, a visão do homem de sua própria vida como uma busca. *Ibidem*, p. 15.

lower world”.²²⁵ O crítico toma esse movimento descendente tanto de forma figurada como concreta, no sentido de que a queda pode ocorrer simbolicamente em uma narrativa: a posição elevada do herói poderá ser colocada em jogo ao longo da estória. O valor inicial do protagonista é degradado, e sua busca será focada na recuperação da posição que ocupava anteriormente. Entretanto, há também a queda literal, na qual a personagem vai, de fato, até os confins do inferno – até, como diz Frye, “[...] *a world which is more an object of moral abhorrence than strictly a tragic one*”.²²⁶ Ora, essa descrição parece se encaixar perfeitamente ao enredo de *Vathek*.

Os dois tipos de queda aparecem claramente na estória. Vathek recebe a previsão da chegada de Giaour no alto de sua gigantesca torre. Ao final da narrativa, se encontra em um terrível inferno localizado nas profundezas de uma montanha, “[...] *in the abode of vengeance and despair*”²²⁷ (V, p. 94), onde não há mais nenhuma possibilidade de salvação. É interessante a afirmação de Frye de que esse mundo inferior é um local “[...] *where great rewards, of wisdom or wealth, may await the explorer*”.²²⁸ O palácio do Eblis se encaixa perfeitamente nessa descrição, pois é lá que os tesouros prometidos pelo indiano se encontram. O califa vai literalmente do topo do mundo ao inferno subterrâneo. Esse movimento é replicado na própria caracterização da personagem. Em sua torre, “*his pride arrived at its height, when [...] he cast his eyes below, and beheld men not larger than pismires*”²²⁹ (V, p. 31). Ao final, as coisas mudam totalmente de figura. A posição absoluta que o califa ocupava antes de iniciar sua jornada foi totalmente degradada. Resta apenas o terrível destino de ter o próprio coração “[...] *kindled like those of the other votaries of Eblis*”²³⁰ (V, p. 94).

Alguns indícios da eventual queda aparecem já nas primeiras partes da narrativa. Logo após perceber que os caracteres inscritos nos sabres mudavam a todo o momento, “*Vathek entirely lost all firmness; a fever seized him and his appetite failed. Instead of being one of the greatest eaters, he became as distinguished for drinking*” (V, p. 36). É construída uma imagem diametralmente oposta àquela exposta nas primeiras páginas do

²²⁵ “Estes podem ser definidos como, em primeiro lugar, a queda de um mundo superior; em segundo lugar, a queda a um mundo inferior”. *Ibidem*, p. 97.

²²⁶ “[...] um mundo que é mais objeto de aversão moral do que trágico”. *Ibidem*, p. 91.

²²⁷ “[...] na morada do castigo e da desesperança” (Va, p. 111).

²²⁸ “[...] onde grandes recompensas de sabedoria ou riqueza podem esperar pelo explorador”. FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976, p. 98.

²²⁹ “Seu orgulho atingiu o ápice quando [...] lançou o olhar para baixo e observou homens não maiores do que formigas” (Va, p. 8).

²³⁰ “incendiado como os dos outros seguidores de Eblis” (Va, p. 111).

romance, de um califa cuja “[...] *figure was pleasing and majestic*” (V, p. 29). Até mesmo seu apetite, que fora considerado um de seus traços mais característicos – ao qual chega até mesmo a dedicar um de seus palácios – é anulado pela chegada do forasteiro. A queda simbólica é clara: a indefinição da mensagem encontrada nos sabres de Giaour faz com que Vathek seja posicionado em uma posição inferior.

Frye afirma que “*at the beginning of a romance there is often a sharp descent in social status, from riches to poverty, from privileged to a struggle to survive [...]*”.²³¹ É exatamente o que ocorre em *Vathek*, ainda que, em um primeiro momento, o califa não tenha perdido todos os seus privilégios e riquezas. Trata-se de uma lógica estrutural que perpassa toda a obra, observada em diversos episódios, tal como foi observado na leitura. Seja na desastrosa viagem pelo deserto, seja no primeiro encontro com Nouronihar (que o deixa como “[...] *a bewildered and benighted traveller, from whom the clouds had obscured the constellation that guided his way*”²³² (V, p. 66)), a narrativa apresenta vários exemplos das “quedas” do protagonista. Quando o califa aparenta recuperar as rédeas de seu destino, surge algum fato inesperado que coloca mais uma vez sua posição em xeque. Essas pequenas instâncias de decadência do protagonista preparam o leitor para a derradeira (e irreversível) queda ao inferno de Eblis. A progressão narrativa em *Vathek* possui uma direção bem definida.

A jornada macabra de Vathek acaba também por envolver outras personagens no movimento de queda. Quando as cinquenta crianças são sacrificadas em nome de Giaour, também passam a um nível inferior de existência – ao menos até o final da obra, quando o leitor descobre que elas foram salvas por um bondoso gênio. Frye chega a mencionar esse trecho de *Vathek* quando comenta o recurso narrativo à “[...] *swallowing of a youth or a maiden by a subterranean or submarine monster*”.²³³ De fato, tal cena constitui um ótimo exemplo da queda romanesca em suas duas configurações possíveis. As crianças são literalmente jogadas de um precipício ao mundo escuro e desconhecido habitado pelo maligno Giaour. Tanto simbólica como concretamente, passarão a habitar um nível inferior da existência.

²³¹ “No começo de um romanesco, há frequentemente uma queda brusca no status social, da riqueza à pobreza, do privilégio ao esforço pela sobrevivência [...]”. FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976, p. 104.

²³² “Um viajante desorientado [...] de quem as nuvens tinham escondido a constelação que guiava seu itinerário” (Va, p. 65).

²³³ “A deglutição de um jovem ou uma donzela por um monstro subterrâneo ou submarino”. FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976, p. 118.

Outros exemplos da figuração do gênero romanesco na obra podem ainda ser mencionados. Frye diz que “*in the underworld the central figure is not only a prisoner and accused, but he himself knows nothing and yet is known*”.²³⁴ É possível traçar um paralelo entre essa característica e a confusão de Vathek e Nouronihar ao chegarem no palácio do fogo subterrâneo e se depararem com seres grotescos que andavam com a mão no peito e possuíam “[...] *the livid paleness of death*”²³⁵ (V, p. 92). O casal, “[...] *frozen with terror, at a sight so baleful [...]*”²³⁶ (V, p. 92), exige de Giaour uma explicação para essas imagens tão aterrorizantes. O forasteiro simplesmente ignora o pedido, afirmando que logo os dois “*‘will soon be acquainted with all; let us haste and present you to Eblis’*”²³⁷ (V, p. 92). No inferno de Eblis, Vathek não é mais aquele monarca obcecado pelo conhecimento: ele não sabe de nada e não entende o sofrimento das pessoas que encontra no local. Não consegue, em outras palavras, enxergar a dimensão infernal do desfecho de sua jornada. Seu destino só é conhecido quando Giaour revela o castigo reservado à curiosidade sem limites.

O califa é, todavia, conhecido por um dos habitantes mais poderosos do palácio, Soliman Ben Daoud. Quando Vathek e Nouronihar estão prestes a colocar as mãos nos tesouros, o antigo monarca de Israel os interrompe e faz uma longa descrição de sua vida e dos erros que o condenaram ao sofrimento eterno. Ao final de seu relato, “[...] *Soliman raised his hands towards heaven, in token of supplication, and the Caliph discerned through his bosom, which was transparent as crystal, his heart enveloped in flames*”²³⁸ (V, p. 94). O conhecimento prévio dos crimes do califa por Soliman pode ser assinalado pelo fato de sua trajetória ser descrita como uma cópia quase exata da vida de Vathek. Há a tentativa explícita de estabelecer paralelos entre duas jornadas de queda. A semelhante posição social e o horrível destino compartilhado oferecem pontos de contato entre os dois monarcas. Ambos buscaram o proibido de maneira obsessiva sem levar em conta a punição do paraíso. Agora, pagarão um preço extremo por suas transgressões. O coração em chamas de Soliman revela de maneira drástica a dimensão mais horripilante da queda.

²³⁴ “No mundo subterrâneo, a figura central é não somente um prisioneiro e um acusado, mas também não sabe de nada e é, entretanto, conhecido”. *Ibidem*, p. 123.

²³⁵ “[...] a palidez da morte” (Va, p. 107).

²³⁶ “[...] paralisados de terror ante um espetáculo de tão mau agouro” (Va, p. 107).

²³⁷ “logo conhecerão tudo. Apressemo-nos para apresentá-los a Eblis” (Va, p. 107).

²³⁸ “Soliman levantou as mãos em direção ao céu, em sinal de súplica, e o califa divisou, através de seu busto, que era transparente como cristal, seu coração envolvido em chamas” (Va, p. 111).

Em um dos últimos parágrafos do romance, o narrador faz uma constatação de ordem moral cujas origens também podem ser relacionadas ao gênero romanesco. O trecho em questão postula uma espécie de “lição edificante” aos leitores a partir do destino cruel encontrado pelo califa:

*“Such was, and such should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious actions! Such is, and such should be, the chastisement of blind ambition, that would transgress those bounds which the Creator hath prescribed to human knowledge; and, by aiming at discoveries reserved for pure Intelligence, acquire that infatuated pride, which perceives not that the condition appointed to man is to be ignorant and humble”*²³⁹ (V, p. 97).

Até o final do romance, o narrador cumpriu uma função meramente descritiva. Conforme a jornada do califa ia progredindo, nenhum tipo de julgamento moral por parte da voz narrativa podia ser identificado na estória. Quando, de fato, as ações do protagonista eram reprovadas, isso se dava pelas próprias personagens envolvidas no episódio. No episódio em que Vathek deseja se casar com Nouronihar, ignorando a promessa entre a princesa e seu primo Gulchenrouz, é Fakreddin que exclama *“Strike your unhappy host, my lord! he has lived long enough, since he hath seen the Prophet’s Vicegerent violate the rites of hospitality”*²⁴⁰ (V, p. 71). As transgressões do protagonista eram consideradas negativas por seus próprios interlocutores. Todavia, o tom narrativo é completamente modificado no trecho destacado acima. Uma clara intenção moralizante pode ser observada, como se a apreciação da estória dependesse das lições tiradas a partir de tudo aquilo que foi narrado. Uma voz “superior” se impõe ao final da obra, *“[...] reminding us that the show is only a show after all”*,²⁴¹ assim como afirma Frye a respeito do romanesco. A defesa do gênero pelo crítico canadense diz que o *“Romance is the structural core of all fiction”*. A quebra da ilusão exemplificada no trecho acima mostra algo essencial a toda literatura: o intuito explícito de que a ficção seja considerada como tal. A cópia da realidade não é uma preocupação nas narrativas romanescas, e isso fica patente na conclusão de *Vathek*.

²³⁹ “Tal foi, e tal devia ser, a punição de paixões desenfreadas e atos cruéis! Tal é, e tal deve ser, o castigo da ambição cega que transgrede os limites prescritos pelo Criador destinados ao conhecimento humano, e, ansiando por descobertas reservadas à Inteligência pura, enche-se daquele orgulho enfatuado que não percebe ser condição estabelecida para o homem a ignorância e a humildade” (Calif, p. 160).

²⁴⁰ “Golpeie seu infeliz anfitrião, meu senhor! Ele já viveu o bastante, visto que viu o representante do profeta violar os ritos de hospitalidade” (Va, p. 74).

²⁴¹ “Nos lembrando de que o show é apenas um show, afinal de contas”. FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976, p. 107.

4. Considerações finais

Concluído o trabalho, alguns comentários adicionais sobre o romance estudado devem ser tecidos. A análise foi iniciada com uma leitura de *Vathek*. A partir de tal procedimento, foi possível identificar certos temas e padrões estruturais na obra. Dentre esses, foram destacadas a constante desestabilização da personagem principal e a presença de um esquema moral muito bem delimitado, que perpassa toda a narrativa. Deve-se salientar que tais abstrações foram retiradas da própria forma do romance. Todas as conclusões obtidas decorreram desse primeiro “passo analítico”. O objetivo principal do estudo foi o de “mapear” o movimento da narrativa, identificando em seus detalhes algum tipo de lógica construtiva.

Após esse procedimento inicial, tais achados foram explorados a partir de certos lugares comuns da fortuna crítica de *Vathek*. Leituras anteriores identificaram um “problema” genérico na estória. A obra deveria, afinal, ser incluída na tradição literária orientalista ou associada aos romances góticos ingleses? Aparentemente, o romance permitiria uma leitura que privilegia ambos os modos literários, já que traços relacionados a essas modalidades podem ser identificados em suas páginas sem nenhuma dificuldade. Todavia, assim como foi demonstrado, o simples mapeamento de motivos orientais ou góticos não captura o que a estrutura narrativa de *Vathek* diz, efetivamente. É óbvio que tais leituras possuem suas vantagens. J.E Svilpis, por exemplo, identifica de maneira precisa o processo de caracterização errático presente no romance. Algo se perde, entretanto, quando esse procedimento narrativo é subordinado pelo crítico à presença do conto oriental em *Vathek*. Os artifícios estruturais encontrados na estória não devem ser simplesmente incluídos em determinada estética. Devem, sim, ser lidos como parte integrante do mundo ficcional erigido na obra.

Examinando a obra em seus próprios termos, a presença do conto oriental e da literatura gótica pôde ser analisada sob uma perspectiva diferente daquela já explorada pela crítica. O caráter oriental de *Vathek* não se resume à ambientação da estória. A ausência de profundidade psicológica observada na personagem do califa pode ser comparada ao processo de caracterização já presente nas primeiras traduções europeias d'*As Mil e Uma Noites*. Assim como na estória de Šāhriyār, os acontecimentos observados na jornada de *Vathek* jamais são descritos a partir da perspectiva do protagonista. O califa não internaliza aquilo que ocorre ao seu redor. Pelo contrário, é caracterizado única e exclusivamente pelo mundo objetivo. Essa conclusão jamais

poderia ter sido obtida a partir de uma análise que simplesmente procurasse na semelhança (ou na falta dela) entre o romance de Beckford e o Oriente “real” a chave para desvendar um dos aspectos mais importantes da obra. O conto oriental está muito mais ligado à construção das personagens em *Vathek* do que à profusão de “orientalismos” encontrada em suas notas de rodapé, por exemplo.

Uma observação semelhante pôde ser desenvolvida a respeito do vínculo entre o romance estudado e o Gótico. Diversos trechos da obra poderiam ser relacionados à literatura de terror. A terrível conclusão no inferno de Eblis apresenta imagens perfeitamente capazes de induzirem o leitor ao medo (uma das categorias centrais ao Gótico, de acordo com David Punter). Entretanto, a simples listagem dos episódios macabros construídos em *Vathek* ignora a profunda influência que o gênero romanesco exerceu sobre Beckford – ou seja, acaba ignorando uma das características definidoras do próprio *gothic revival*. É justamente pelo romanesco que um dos traços centrais da estrutura narrativa de *Vathek* pode ser contemplado em toda sua dimensão. A estória do califa que parte em busca de conhecimentos proibidos possui um caráter demoníaco que, de acordo com a teoria de Northrop Frye, tem sua origem nos “temas de queda” das antigas obras romanescas. Por meio dessa “genealogia” da literatura do passado, a queda do califa pôde ser mais bem compreendida, uma vez que o comportamento da personagem no inferno de Eblis segue alguns aspectos dos padrões narrativos observados por Frye.

Desta maneira, foi possível efetuar uma reavaliação da presença tanto do Gótico como do conto oriental na obra de Beckford. Não obstante, uma dúvida ainda merece ser brevemente discutida. Como explicar essa grande mistura de modos narrativos que é *Vathek*? Quais seriam os motivos que levaram o autor a utilizar os recursos e fórmulas discutidos na análise? Obviamente, as reais intenções de um artista jamais podem ser precisamente delimitadas – ainda mais se tratando de uma época e um contexto tão distantes quanto o século XVIII inglês; não obstante, é perfeitamente possível realizar algumas aproximações a respeito do uso do conto oriental e do romance gótico na obra.

Essa questão pode ser analisada por meio do desfecho moralizante encontrado em *Vathek*: “*Such was, and such should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious actions! Such is, and such should be, the chastisement of blind ambition [...]*” (V, p. 97).²⁴² Não é permitido nenhum tipo de fuga do esquema moral encontrado

²⁴² “Tal foi, e tal devia ser, a punição de paixões desenfreadas e atos cruéis! Tal é, e tal deve ser, o castigo da ambição cega [...]

na estória. Tanto no passado como no futuro (“*Such was, and such should be*”), as transgressões serão rigidamente punidas. Uma “camada ética” é lentamente construída no romance. Ao longo de sua viagem, o califa parece não ser punido por seus pecados. A condenação de Maomé existe, mas, em um primeiro momento, é pouco mencionada. Há a sensação de liberdade desimpedida nas ações da personagem. Todavia, ao final do romance, a rígida divisão entre comportamentos positivos e a violação das regras divinas se impõe de forma irreversível. Vathek terá de pagar eternamente por seus erros.

O tema moral também pode ser encontrado n’*As Mil e Uma Noites*. Šāhriyār matava suas esposas sem que nenhum castigo divino fosse aplicado. Seus súditos jamais ousariam negar as mãos de suas filhas ao monarca, que executava sua vingança livremente. Šahrāzād, então, conta suas estórias para por um fim a essa terrível tragédia que acometia todo o reino. Seu plano é tão bem sucedido que, ao final da obra, o rei se arrepende e leva uma vida feliz ao lado de sua esposa. Identifica-se a oposição entre certo e errado de forma evidente. O mesmo poderia ser dito ainda a respeito de grande parte dos romances góticos. Em *The Castle of Otranto*, por exemplo, há a presença de coordenadas morais claras: o leitor percebe sem maiores problemas que Manfred é o antagonista da estória e que Theodore é uma personagem a ser admirada.

É possível, portanto, estabelecer alguns paralelos entre a utilização da moral na obra de Beckford e seus modelos literários. No prefácio à edição francesa da versão completa de *Vathek* e seus episódios (jamais publicada durante a vida do autor), discorre-se sobre o caráter moral do romance. Trata-se de um documento interessante, escrito pouco antes da morte do autor, em 1844:

*“Depuis quelque tems nous avançons a pas précipités vers la tolérance universelle. Le fameux drame d’Horace Walpole, fondé sur l’inceste le plus révoltant, se publie enfin sans scrupule. On dévore ‘Don Juan’, on se jette à corps perdu sur les romans de Madame du Devant et de Victor Hugo[...]. [...] j’ose me flatter que qu’au moins la morale des mes contes est assez évident pour produire des réflexions salutaires. [...] Ceux qui, à l’instar du Calife Vathek et de ses malheureux compagnons, se livrent aux passions criminelles, et aux actions atroces, termineront leur carrière, par une rétribution terrible, mais juste, dans le séjour de l’éternelle vengeance”.*²⁴³

²⁴³ “Há algum tempo, avançamos rapidamente em direção à tolerância universal. O famoso drama de Horace Walpole, construído no incesto mais revoltante, é publicado, enfim, sem escrúpulos. Devoramos ‘Don Juan’, nos jogamos precipitadamente aos romances de Madame du Devant e de Victor Hugo [...]. Arrisco em vangloriar-me de que ao menos a moral dos meus contos é bastante evidente para produzir reflexões saudáveis. [...] Aqueles que, a exemplo do califa Vathek e de seus infelizes companheiros, se entregarem a paixões criminais e ações atrozes, terminarão suas carreiras, em virtude de uma retribuição

Esse tipo de reflexão não é incomum na história da literatura ocidental. No ensaio “Timidez do Romance”, Antônio Cândido cita diversos exemplos de escritores que exercitavam o gênero romance buscando, acima de qualquer projeto estético, instruir o leitor. Essa intenção alegórica, decorrente da visão do romance como “forma menor”, “[...] mostra a possante cortina ideológica que impedia os teóricos e os romancistas desenvolverem os instrumentos mais adequados de conceituação e análise”.²⁴⁴ Obviamente, as considerações morais de Beckford podem ser mera provocação ao leitor, e não uma tentativa de dignificar sua ficção. Entretanto, o simples fato de citar a lição construída em sua obra como um ponto oposto à produção de Walpole, Byron e Victor Hugo mostra como essa característica é importante na estrutura de *Vathek*. Beckford conseguiu intuir a relevância desse tema e buscou nos aspectos morais do conto oriental e da literatura gótica a inspiração para sua estória.

Pode-se ainda ensaiar uma explicação para esse uso de modos narrativos diversos a partir dos outros romances do autor. Assim como se mencionou na introdução, Beckford chegou a publicar algumas obras que parodiavam certas características provenientes da literatura de cunho sentimental. Em *Modern Novel Writing, or: The Elegant Enthusiast* (romance publicado em 1796 sob o pseudônimo de Lady Harriet Marlow), há um trecho no qual essa apropriação estilística fica especialmente clara:

“I, however, was too much affected by the scene before me, and hastily retired to my mamma’s chamber, where I found her in a very languishing condition, the gout which had first seized all her limbs, having now settled in her head, and occasioned the most excruciating tortures. But O! they did not long afflict her, for on the third day, she grew much worse, and towards evening expired, leaving me alone and unprotected in a cruel world, to struggle with my fate.”

*Here Amelia’s tears began to flow afresh, and the gentle Arabella answered them by her sighs, while Margaret Grimes with louder and more piercing notes, joined the melancholy concert of Affliction”.*²⁴⁵

atroz, mas justa, na morada da eterna vingança.” BECKFORD, William. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 138.

²⁴⁴ CÂNDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 102.

²⁴⁵ “‘Todavia, eu estava muito emocionada pela cena e rapidamente me retirei para o quarto de minha mãe, onde a encontrei numa condição muito abatida. A gota, que antes afetou todos os seus membros, havia se instalado na sua cabeça e causava dores excruciantes. Mas Ai! Elas não a prejudicaram por muito tempo, pois no terceiro dia ela piorou muito e, durante a tarde, faleceu, me deixando sozinha e desprotegida num mundo cruel, para lutar com meu destino’. Aqui, as lágrimas de Amelia começaram a escorrer novamente, e a gentil Arabella as respondeu com seus suspiros, enquanto Margaret Grimes, com notas mais sonoras e penetrantes, se juntou ao espetáculo da aflição”. BECKFORD, William. *Modern*

Os excessos encontrados nesse tipo de literatura são comicamente reaproveitados em *Modern Novel Writing*. A sensível Amelia conta a história de sua vida para Arabella e Margaret Grimes. Ao narrar a morte de sua mãe e afirmar que se encontra “*alone and unprotected in a cruel world*”, suas “*tears began to flow afresh*”. Uma de suas companheiras “*with louder and more piercing notes, joined the melancholy concert of Affliction*”. Os traços paródicos são claros. Todas as personagens envolvidas na cena são tomadas pela emoção e desatam a chorar copiosamente. A livre vazão a emoções desmedidas e o motivo da heroína frágil que deve “*struggle with [her] fate*” são exagerados ao extremo.

Vathek segue uma lógica parecida no uso de algumas características da literatura gótica. No inferno de Eblis, o macabro toma conta da estória: “[...] *a vast multitude was incessantly passing; [...] their eyes deep sunk in their sockets resembled those phosphoric meteors, that glimmer by night. [...] some shrieking with agony ran furiously about like tigers, wounded with poisoned arrows [...]*” (V, p. 92).²⁴⁶ Imagens horripilantes são sucessivamente desenhadas pelo narrador para que o efeito grotesco seja intensificado em *Vathek* e *Nouronihar*. A breve descrição da multidão não basta. Os detalhes macabros dos pecadores devem ser minuciosamente descritos. Menciona-se ainda, por exemplo, que “[...] *others grinding their teeth in rage, foamed along more frantic than the wildest maniac*” (V, p. 92).²⁴⁷ A maquinaria gótica de representações apavorantes é amplamente utilizada na conclusão da narrativa.

Beckford aparentava, portanto, conhecer bem os traços estilísticos associados tanto aos modos utilizados em *Vathek* como ao sentimentalismo exacerbado parodiado em *Modern Novel Writing*. Havia, em outras palavras, uma profunda consciência genérica por parte do autor a respeito de determinadas formas de se fazer literatura – formas essas amplamente exploradas e publicadas no final do século XVIII. Obviamente, o conto árabe de Beckford não foi desenvolvido como uma paródia. Ao contrário de *Modern Novel*, Beckford jamais pensou em publicá-lo sob um pseudônimo – embora Samuel Henley tenha inventado a existência de um manuscrito árabe.

Novel Writing: Or the Elegant Enthusiast. London: Printed for G. G and J. Robinson, 1796, vol. I, p. 85-86.

²⁴⁶ “[...] passava sem cessar uma enorme multidão [...] seus olhos, profundamente encovados, lembravam esses fogos fâtuos que brilham à noite nos cemitérios. [...] outros, gritando angustiadamente, corriam como loucos de um lado para o outro, qual tigres feridos por flechas envenenadas” (Va, p. 107).

²⁴⁷ “[...] outros, rangendo os dentes de ódio, iam espumando mais que o pior dos loucos furiosos” (Va, p. 107).

Entretanto, ao utilizar certas características do conto oriental e do Gótico – e intensificá-las ao extremo –, *Vathek* aponta para a mesma direção que os pastiches sentimentalistas posteriores: a consciência da disponibilidade de diferentes modos narrativos no quadro cultural da Europa setecentista.

Nesse sentido, a obra de Beckford constitui um importante exemplo das diversas explorações genéricas que marcaram o ambiente literário inglês da época. Constatou-se neste estudo que as características narrativas do gênero romance – o “realismo formal”, para utilizar o conceito de Ian Watt – não apagaram o “passado romanesco”. Ainda que negativamente, alguns motivos e temas literários provenientes das histórias medievais estavam presentes nas obras de Richardson e Fielding. Com o surgimento do romance gótico, a prosa romanesca deixa de ser um detalhe e volta a ocupar um lugar de destaque. As manifestações literárias que escapavam da lógica neoclássica²⁴⁸ dominante começavam a ser vistas em seus próprios termos. Ocorria uma grande mudança nos parâmetros estéticos, e *Vathek* participa justamente dessa revitalização da fantasia e do passado. Além de exibir características góticas, apropria-se de alguns traços do conto oriental, ou seja, de uma literatura também oposta ao romance “realista”. A história do califa expõe, portanto, uma das faces da complexidade artística de um contexto que não permitia uma visão fixa a respeito da criação literária.

²⁴⁸ “De acordo com Botting, o “Gothic style became the shadow that haunted neoclassical values, running parallel and counter to its ideas of symmetrical form, reason, knowledge [...]” (“O estilo gótico se tornou a sombra que assombrou os valores neoclássicos, desenvolvendo-se paralelamente e contra suas ideias de forma simétrica, razão, conhecimento [...]). BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999, p. 21.

Bibliografia

Obras primárias:

BECKFORD, William. *Modern Novel Writing: Or the Elegant Enthusiast*. London: Printed for G. G and J. Robinson, 2 vols., 1796.

_____. *Vathek*. Tradução de Pedro Ramires. São Paulo: Cedibra, 1972.

_____. *O Califa de Samarah*. Tradução de Pedro Ramires. São Paulo: Cedibra, 1972.

_____. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

_____. *Vathek and Other Stories*. London: Penguin Books, 1995.

_____. *Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*. Tradução de Paulo Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Vathek*. Tradução de Henrique de Araujo Mesquita. São Paulo: Lpm, 2007.

_____. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Fortuna crítica de Beckford e *Vathek*:

A New Guide to Fonthill Abbey. London: Printed for G. and W.B. Whitaker, 1822.

AL-ALWAN, Muna. The Orient "made Oriental": a study of William Beckford's *Vathek*. *Arab Studies Quarterly*, v. 30, Belmont, n. 4, set. 2008, p. 43-52.

BORGES, Jorge Luís. Sobre el *Vathek* de William Beckford. In: *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial, 1976, p. 133-137.

BROCKMAN, H.A.N. *The Caliph of Fonthill*. London: Werner Laurie, 1956.

CRAIG, Randall. *Vathek*: The Inversion of Romance. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, p. 113-130.

FRANK, F. S. The Gothic *Vathek*: The Problem of Genre Resolved. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 157- 172.

GARNETT, Richard. Beckford's "Vathek". In: *Essays of an Ex-Librarian*. London: William Heinemann, 1901, p. 161-193.

GARRETT, John. Ending in Infinity: William Beckford's Arabian Tale. *Eighteenth-Century Fiction*, Toronto, v. 5, N. 1, p. 15-34 1992.

GILL, R.B. The Elightened Occultist: Beckford's Presence in *Vathek*. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 131-144.

_____. The Author in the Novel: Creating Beckford in *Vathek*. *Eighteenth-Century Fiction*, Hamilton, Vol. 15, n.2, 2003 p. 241.

GRAHAM, Kenneth W. (org.). "Inconnue dans les annales de la terre": Beckford's Benign and Demonic Influence on Poe. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 201-224.

HYLAND, Peter. *Vathek, Heaven and Hell*. In: GRAHAM, Kenneth W.(org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, p. 145-156.

JACK, Malcolm. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1995, p. ix - xxxiii.

KEYMER, Thomas. Introduction. In: BECKFORD William. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. ix-xxix.

LANDRY, Donna. William Beckford's *Vathek* and the Uses of Oriental Re-enactment. In: MAKDISI, Saree (org.); NUSSBAUM, Felicity (org.). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 167-194.

LEES-MILNE, James. *William Beckford*. London: Century, 1990.

LONSDALE, Roger. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. vii-xxxi.

MALLARMÉ, Stéphane. *Préface à Vathek, réimprimé sur l'original français de Beckford*. Paris: Chez l'auteur, 1876.

MAYNARD, Temple J. The Escape from Time and the Movement Underground. In: GRAHAM, Kenneth W.(org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, p. 9-31.

MELVILLE, Lewis. *The Life and Letters of William Beckford*. Londres: William Heinemann, 1910.

OLDMAN, C.B. Beckford and Mozart. *Music & Letters*, Oxford, Vol. 13, n. 2, p. 110-115, Abril, 1966.

PIRES, M.L Bettencourt. *Vathek in Portugal*. In: GRAHAM, Kenneth W.(org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, p. 225-246.

SVILPIS, J.E. Orientalism, Fantasy, and *Vathek*. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York: Ams Press, 1990, p. 49-72.

WATT, James. 'The Peculiar Character of the Arabian Tale: William Beckford and The Arabian Nights. In: MAKDISI, Saree (org.); NUSSBAUM, Felicity (org.). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 196-211.

Sobre orientalismo:

ARAVAMUDAN, Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

BALLASTER, Ros. Narrative Transmigrations: The Oriental Tale and the Novel in Eighteenth-Century Britain. In: BACKSCHEIDER, Paula R.(org.); INGRASSIA, Catherine (org). *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Oxford: Blackwell publishing, 2005.

BURKET, Walter. *The Orientalizing Revolution: The Near Eastern Influence on Greek Culture in Early Archaic Age*. Tradução Margaret E. Pinder e Walter Burket. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

CONANT, Martha Pike. *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. New York: The Columbia University Press, 1908.

HADDAWY, Hussain. Introduction. In: *The Arabian Nights*. Tradução Hussain Haddawy. New York: W.W. Norton Company, 2008, p. xi-xxxvi.

IRWIN, Robert. *The Arabian Nights: A Companion*. London: Penguin Books, 1995.

_____. *Dangerous Knowledge: Orientalism & Its Discontents*. New York: The Overlook Press, 2006.

MAKDISI, Saree (org.); NUSSBAUM, Felicity (org.). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

RICHARDSON, Alan. Introduction. In: RICHARDSON, Alan (org.). *Three Oriental Tales*. New York: Houghton Mifflin Company, 2002.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 2003.

WEST, M.L. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Sobre o romance gótico:

BALDICK, Chris. Introduction. In: AIKKIN, Anna Laetitia et alii. *Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. xi-xxiii.

BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. Gothic Criticism. In: PUNTER, David (org.). *A Companion to the Gothic*. London: Blackwell Publishing, 2001, p. 267-287.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Horror: A study of the Gothic Romance*. London: Constable & Company, 1921.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999.

_____. In *Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*. In: PUNTER, David (org.). *A New Companion to the Gothic*. London: Blackwell Publishing, 2012, p. 13-24.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

GROOM, Nick. *Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KIELY, Robert. *The Romantic Novel in England*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. New York: Routledge, 1995.

MULVEY-ROBERTS, Marie. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SAGE, Victor (org.). *The Gothic Novel: A Selection of Critical Essays*. London: Palgrave Macmillan, 1990.

SUMMERS, Montague. *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*. London: Fortune Press 1938.

TOMPKINS, J.M.S. The Gothic Romance. In: *The popular novel in England, 1770-1800*. London: Constable & Co. , 1932, p. 243-295.

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame*. London: The Scarecrow Press, 1987.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do Demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, N. 62, p. 271-292, 2012.

WATT, James. *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Sobre o século XVIII:

BLACK, Jeremy. *Eighteenth-Century Britain: 1688-1783*. London: Palgrave Macmillan, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *The age of revolution 1789-1848*. New York: Vintage Books, 1996.

LANGFORD, Paul. *Eighteenth-Century Britain: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PLUMB, J.H. *England in the Eighteenth Century*. London: Penguin, 1957.

PORTER, Roy. *English Society in the 18th Century*. London: Penguin Books, 1991.

_____. *The Creation of the Modern World*. New York: W.W. Norton & Company, 2001.

WAHRMAN, Dror. *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Tradução de Robert Hullot-Kentor. London: Bloomsbury, 2013.

_____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2006.

Arabian Nights Entertainments. London: Printed for Harrison and C, 1785.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

BYRON, George Gordon. *Selected Poems*. London: Penguin, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Literatura e Sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.

_____. *O Discurso e a Cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.

_____. *A Educação pela Noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

EAGLETON, Terry. *The English Novel: An Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2005.

EDWARDS, Justin D; GRAULUND. *Grotesque*. London: Routledge, 2013.

FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

FUCHS, Barbara. *Romance*. London: Routledge, 2004.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e Do Sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk*. Mineola: Dover Publications, 2003.

LIVRO das Mil e uma Noites. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. Vol. 1.

LUKÁCS, György. *A Teoria do Romance*. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARANA, Giovanni Paolo. *Letters Writ by a Turkish Spy, Who lived Five and Forty Years, Undiscover'd, at Paris*. London: Printed for G. Strahan, S. Ballard, J. Brotherton..., 1741.

MCKEON, Michael. Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel. In: *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000, p. 382-399.

_____. *The Origins of The English Novel 1600-1740*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.

MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Tradução de Francisco Bento Maria Targini. Paris, 1823. 2 vols.

_____. *Paradise Lost*. New York: Barnes & Nobles Classics, 2004.

POPE, Alexander. An Essay on Criticism. In: *Selected Poetry and Prose*. London: Routledge, 1988, p. 36-55.

RADCLIFFE, Ann. *The Italian: Or the Confessional of the Black Penitents; A Romance*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *The Mysteries of Udolpho*. Mineola: Dover Publications, 2004.

REEVE, Clara. *The Old English Baron*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

RICHETTI, John. *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*. London: Blackwell, 2005.

SADE, Marquis de. *The Crimes of Love*. Tradução de David Coward. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras 1987.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

The Arabian Nights. Tradução de Husain Haddawy. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. *A Formação do Romance Inglês*. São Paulo: Editora Hucitec/Fapesp, 2007.

WALPOLE, Horace. The Castle of Otranto: A Gothic Story. In: FAIRCLOUGH, Peter (org.). *Three Gothic Novels*. London: Penguin, 1986, p. 38-148.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WESTON, JESSIE L. *From Ritual to Romance*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Anexos

Imagem 1: *Fonthill Abbey, Wilshire, the Seat of William Beckford, Esq*, por Thomas Higham. Retirado de *A New Guide to Fonthill Abbey*. London: Printed for G. and W.B. Whitaker, 1822.

Imagem 2: *Marie-Adelaide de France*, de Jean-Étienne Liotard. Óleo sobre tela. 1753. Museu de Uffizi, Florença.