**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

FERNANDO MOREIRA BUFALARI

O romance de sensação: um estudo sobre *The Woman in White*

Versão corrigida

São Paulo
2018

FERNANDO MOREIRA BUFALARI

O romance de sensação: um estudo sobre *The Woman in White*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

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

São Paulo
2018

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

B929r Bufalari, Fernando Moreira
 O romance de sensação: um estudo sobre The Woman
 in White / Fernando Moreira Bufalari ; orientadora
 Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. - São Paulo,
 2018.
 165 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. Literatura inglesa. 2. Romance de sensação. 3.
The Woman in White. 4. Gótico vitoriano. 5. História e
crítica. I. Vasconcelos, Sandra Guardini Teixeira,
orient. II. Título.

BUFALARI, F. M. **O romance de sensação:** Um estudo sobre *The Woman in White*.
Dissertação apresentada à 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:	_____

*Aos meus pais, Dimas e Marli,
E em memória de minha avó, Zélia.*

AGRADECIMENTOS

À professora Sandra Vasconcelos, pela orientação perspicaz em todas as etapas do mestrado, pela paciência e por acreditar nesta pesquisa.

Aos meus pais, por tolerarem novas pilhas de livros a cada semana, pelo carinho e, principalmente, pelo apoio sem o qual este trabalho não seria possível.

À minha irmã, Marina, por ouvir pacientemente meus monólogos, por sempre me incentivar e por ser a minha irmã favorita.

A toda minha família, em especial minha tia e madrinha Damaris, pelas risadas, sobremesas e orações.

Aos amigos da Federal, por perdoarem uma década de sumiços esporádicos e por sempre me instigarem a explorar novas possibilidades.

Aos amigos das Letras, por dividirem essa jornada comigo, seja no banco do corredor dos bixos, na Paulista, em um karaokê na Liberdade, ou em outro continente.

Aos amigos da pós-graduação, por me mostrarem novos caminhos durante a pesquisa.

Aos professores Daniel Puglia e Fernando Brito, por integrarem a banca do meu exame de qualificação, pelas sugestões e pelo incentivo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa.

E, por fim, ao Laboratório de Estudos do Romance (LERo), pelas palestras, oficinas e eventos.

Sensational writing (*Lit.*) Crude, frank, banal description, or dialogue, intended to excite or dismay.

(J. Redding Ware, *Passing English of the Victorian era: A dictionary of heterodox English, slang, and phrase*)

RESUMO

BUFALARI, Fernando Moreira. **O romance de sensação:** Um estudo sobre *The Woman in White*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The Woman in White (1859–60), de Wilkie Collins, foi a obra inaugural do subgênero vitoriano conhecido como romance de sensação, isto é, narrativas permeadas por crimes como bigamia e identidades falsas, ambientadas em lares ingleses que, à primeira vista, parecem estar acima de suspeitas, e que introduziam novos segredos e reviravoltas a cada página para prender a atenção do leitor. Feito um panorama das condições materiais que possibilitaram o surgimento desse subgênero, postula-se que o protagonista do romance de Collins, Walter Hartright, edita os relatos dos outros narradores, estruturando a narrativa com mecanismos emprestados do romanesco e do Gótico, apresentando as evidências como se o fizesse a um tribunal e organizando os testemunhos da forma que melhor lhe convém, para assim legitimar sua ascensão social.

Palavras-chave: Literatura inglesa. Romance de sensação. *The Woman in White*. Gótico vitoriano. História e crítica.

ABSTRACT

BUFALARI, Fernando Moreira. **The sensation novel:** A study of *The Woman in White*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The Woman in White (1859-60), by Wilkie Collins, was the inaugural piece of the Victorian subgenre known as the sensation novel, that is, narratives pervaded by crimes as bigamy and fake identities, set in English homes that, at first sight, seem to be above suspicion, and that introduced new secrets and plot twists at every page to hold the reader's attention. Following an overview of the material conditions that enabled this subgenre to emerge, I argue that the protagonist in Collins's novel, Walter Hartright, edits other narrators' accounts by structuring the narrative with procedures borrowed from romance and from the Gothic, by producing evidence as if in a Court of Justice, and by assembling the testimonials in the way that best suits his interests in order to legitimize his social ascension.

Keywords: English Literature. Sensation novel. The Woman in White. Victorian gothic. History and criticism.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O romance de sensação.....	18
Figura 2 - Catálogo de livros da Mudie's Circulating Library.....	23
Figura 3 - Fotografia da Rainha Vitória (1888).....	27
Figura 4 - Aparição medonha!.....	35
Figura 5 - Fosco reaparece.....	38
Figura 6 - Walter se reencontra com Anne Catherick.....	48
Figura 7 - Glyde é subjugado pelas chamas.....	59
Figura 8 - Marian escreve à Sra. Catherick.....	82
Figura 9 - Marian escreve ao advogado.....	93

SUMÁRIO

1 O ROMANCE DE SENSACÃO

1.1 Horrores deliciosos	12
1.2 Máxima margem de probabilidade	24
1.3 <i>The Woman in White</i> : origens, publicação e crítica	32

2 PACIÊNCIA E PERSEVERANÇA

2.1 Além dos convencionalismos	41
2.2 Exatamente o contrário de Limmeridge	51
2.3 Retorno a Londres	64

3 COMO OUVIRIA O JUIZ

3.1 A pedido do Sr. Walter Hartright	80
3.2 A verdade direta e inteligível	85
3.3 Passagens omitidas	91

REFERÊNCIAS	99
-------------	----

ANEXOS

Anexo A - Preface (1860)	107
Anexo B - <i>Saturday Review</i> (1860)	109
Anexo C - <i>Spectator</i> (1860)	114
Anexo D - <i>The Times</i> (1860)	116
Anexo E - Preface (1861)	124
Anexo F - “Sensation” Literature (1861)	126
Anexo G - Sensation Novels (1862)	132
Anexo H - The Sensation Times, And Chronicle Of Excitement (1863)	159
Anexo I - Miss Braddon (1865)	161

1 O Romance de Sensação

1 O ROMANCE DE SENSACÃO

1.1 Horrores deliciosos

“*[The] best in every language lie [sic] disused upon the shelves of thousands of readers who destroy their own taste with excitable trash, simply because they are impatient of more extended pleasure.*”¹ É nesses termos pouco lisonjeiros que o *Literary Budget* qualifica a literatura de sensação, subgênero inglês que teve seu ápice editorial na década de 1860.

Desconsiderando os juízos de valor desse trecho, evidencia-se uma mudança de hábito do público-leitor, que deixa “o que há de melhor” empoeirando nas prateleiras e opta por uma literatura mais estimulante. Ou ainda, nas palavras de Margaret Oliphant,

*it is a fact that the the well-known old stories of readers sitting up all night over a novel had begun to grow faint in the public recollection. Domestic histories, however virtuous and charming, do not often attain that result [...]. Now a new fashion has been set to English novel-writers. Whether it can be followed extensively, or whether it would be well if that were possible, are very distinct questions; but it cannot be denied that a most striking and original effort, sufficiently individual to be capable of originating a new school in fiction, has been made, and that the universal verdict has crowned it with success.*²

Mas quem são esses leitores a quem os dois fragmentos citados se referem? Ler era um hábito caro; entre 1821 e 1894, o preço médio de um romance em três volumes, o chamado *three-decker*, era de 31 xelins e 6 *pence*³ (ou £1 11s 6d). A título de comparação, Anthony Trollope tinha uma renda anual de £90 em 1834 e de £140 em 1841, trabalhando como funcionário [*clerk*] do *London Post Office*.⁴ Ainda assim, os comentários certamente

¹ “‘Sensation’ Literature”. *Saunders, Otley & Co.’s The Literary Budget*, 1861, p. 15.

“[O] que há de melhor em cada língua é deixado sem uso nas prateleiras de milhares de leitores que destroem seu próprio gosto com lixo empolgante, simplesmente por não terem paciência para prazeres mais prolongados.” Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando indicado na referência bibliográfica. Vale destacar que é nesse artigo que o termo “de sensação” [*sensation*] é usado pela primeira vez para se referir ao subgênero que então emergia no mercado editorial inglês.

² Margaret Oliphant, “Sensation Novels”. *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, 1862, p. 565.

... “é fato que as conhecidas e velhas histórias de leitores que passam a noite toda lendo um romance começaram a esvaír da memória coletiva. As histórias domésticas, por mais virtuosas e encantadoras que sejam, não costumam alcançar esse resultado [...]. Agora, uma nova moda se estabeleceu entre os romancistas ingleses. Se é uma moda que pode ser seguida extensivamente, ou se ela deve ser seguida, são questões bem diferentes; mas não se pode negar que um esforço bastante original e surpreendente foi feito, suficientemente singular para ser capaz de gerar uma nova escola na ficção, e que o veredito universal o coroou com o sucesso.”

³ Simon Eliot, “The business of Victorian publishing”. In: Deirdre David (ed), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, 2012, p. 37.

⁴ Anthony Trollope, *An Autobiography and Other Writings*, 2014, pp. 28; 37.

não dizem respeito às famílias dos estratos mais altos da sociedade, que pouco mudaram seus hábitos de leitura no século XIX, além de formarem uma parcela irrisória do público-leitor vitoriano.⁵

Devido ao alto custo dos livros, criou-se o hábito de alugá-los nas bibliotecas circulantes, ao invés de comprá-los;⁶ ainda assim, a anuidade mais acessível oferecida pela *Mudie's Select Library*, a maior e mais relevante biblioteca circulante da Inglaterra oitocentista, era de 1 guinéu (ou 21 xelins), um valor adequado para as classes médias, mas usualmente incompatível com os ganhos das classes trabalhadoras.⁷

Outra possibilidade de acesso à leitura eram os periódicos: fascículos com textos diversos, como reportagens, poemas, ilustrações, colunas de conselhos e romances.⁸ Ler uma obra de ficção nesse formato implicava sua apreciação em partes, com a imposição de pausas entre um capítulo e outro, enquanto se esperava a publicação da edição seguinte.⁹ Os periódicos mensais costumavam custar 1 xelim por edição, e os semanais eram vendidos, em média, a 2 *pence* por fascículo;¹⁰ apesar de mais acessíveis que o *three-decker*, esses também são preços com vistas às classes médias.¹¹

Além do custo elevado de materiais de leitura e das taxas de analfabetismo da classe operária, a longa jornada de trabalho dessa camada da população limitava seu número de horas disponíveis para o lazer, que eram costumeiramente aproveitadas de outras maneiras que não a leitura em razão da luz insuficiente e do barulho constante de suas moradias, fora a visão deficiente dos trabalhadores, causada pela carência nutricional e pela tensão do trabalho.¹²

⁵ Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas*, 1973, p. 59-60.

Vale destacar que, em 1867, o segmento mais abastado da sociedade inglesa compunha apenas 2% da população total (Harold Perkin, *The Origins of Modern English Society*, 2002, p. 346), um público muito reduzido para justificar as generalizações dos dois fragmentos supracitados.

⁶ Simon Eliot, op. cit. In: Deirdre David (ed), op. cit., 2012, p. 38.

⁷ Idem, p. 39.

⁸ Catherine Delafield, *Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines*, 2015, p. 3.

⁹ Idem, p. 5.

¹⁰ Simon Eliot, op. cit. In: Deirdre David (ed), op. cit., 2012, p. 43.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Richard D. Altick, op. cit., 1973, p. 60-1.

Isso não significa que não havia material de leitura destinado ou disponível para as classes trabalhadoras; edições baratas, normalmente de poucas páginas e/ou confeccionadas com materiais de baixa qualidade, também circulavam na Inglaterra oitocentista, a exemplo dos *chapbooks*, dos *penny dreadfuls* e dos *yellowbacks*. Ou ainda, havia a alternativa das leituras em voz alta, que contornavam o problema do analfabetismo e atenuavam o custo das publicações ao permitirem a várias pessoas consumirem uma narrativa ao mesmo tempo. Porém, para a maioria das editoras, em meados do século XIX, era mais vantajoso ter como público-alvo imediato as classes médias, por terem mais renda disponível, maior taxa de alfabetização e, no geral, mais tempo livre. Ver Richard

Em suma, os leitores que coroaram o novo romance de sensação com o sucesso eram, em sua grande maioria, de classe média.¹³ Como os hábitos de leitura dessa classe se alteraram é uma questão também considerada pelo *Literary Budget*; o periódico propõe que essa mudança se deveu, em grande medida, à pressa e às preocupações de seus contemporâneos, uma geração cheia de projetos e que clama por rapidez, que quase não tem tempo livre e gasta de má vontade o pouco tempo que tem.¹⁴

A expansão da malha ferroviária, a difusão do telégrafo elétrico e, com ele, a viabilidade de cobertura jornalística minuto a minuto, beneficiada ainda pelos cabos submarinos e pelas prensas a vapor, com capacidade de impressão de dezenas de milhares de cópias por hora, são todos fatores que colaboraram para o surgimento de uma nova percepção de tempo, caracterizada por uma sensação constante de imediatez.¹⁵ O clamor por rapidez nas diferentes instâncias da vida cotidiana, decorrente dessas inovações tecnológicas, e o menor número de horas de lazer eram, de fato, realidades culturais da sociedade inglesa desde meados de 1840, e o *Literary Budget* não está sozinho nessa afirmação: críticos como Matthew Arnold reclamavam da “*sick hurry*”¹⁶ da vida moderna, das poucas oportunidades para se apreciar a vida e da falta de tempo livre.¹⁷

Os hábitos de leitura, como é de se esperar, também mudaram diante dessa nova percepção de tempo: cada vez mais os leitores eram sujeitos em movimento,¹⁸ ou seja, pessoas que liam entre dois encargos ao invés de tomar a leitura como atividade central de seus dias. As “conhecidas e velhas histórias de leitores que passam a noite toda lendo um romance” soam anacrônicas nesse contexto, pois não havia tempo para “prazeres mais prolongados”, o que contribuiu para a expansão dos periódicos: a leitura serializada se adequava melhor aos novos hábitos do público-leitor, com seus fragmentos relativamente breves – um fascículo semanal de *Once a Week*, por exemplo, continha entre 18 e 20 páginas¹⁹ – e seus bem-vindos intervalos entre uma edição e a próxima.²⁰ Dessa maneira, ao invés de o leitor consumir um

D. Altick, “The Social Background”. In: Richard D. Altick, *English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, 1998, p. 81-98.

¹³ Deborah Wynne, *The sensation novel and the Victorian family magazine*, 2001, p. 1.

¹⁴ “‘Sensation’ Literature”. op. cit., 1861, p. 15.

¹⁵ Richard D. Altick, op. cit., 1973, p. 97.

¹⁶ ... “pressa doentia”...

¹⁷ Richard D. Altick, op. cit., 1973, p. 97.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ Simon Cooke, *Periodicals of the mid-Victorian period: the physical properties of illustrated magazines*, 2014. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/periodicals/cooke.html>>. Acesso em: 22 out. 2017.

²⁰ Deborah Wynne, op. cit., 2001, p. 11.

longo romance noite adentro, ele lia poucos capítulos por semana, no decorrer de vários meses.

Não surpreende que tantos periódicos publicassem obras de ficção a partir da década de 1850, sobretudo após a revogação do imposto sobre materiais impressos, em 1855, que alavancou a propagação das publicações serializadas.²¹ Uma amostra de periódicos surgidos nesse período inclui: *Household Words* (lançado em 1850), *Cassell's Illustrated* (lançado em 1853), *All the Year Round* (lançado em 1859), *Once a Week* (lançado em 1859), *Cornhill Magazine* (lançado em 1860) e *Good Words* (lançado em 1860).²²

Apesar de essa nova relação com o tempo ter colaborado para o desgaste de certos modos de se consumir narrativas, a afirmação de que o pouco tempo livre das classes médias do período era gasto de má vontade é falaciosa. Pelo contrário, a época viu a propagação de outras tantas formas de lazer, como os salões de música, os teatros populares, as partidas esportivas, as sociedades filarmônicas, os entretenimentos em igrejas e capelas, os parques públicos e as excursões de trem.²³ Um dos motivos da mudança de hábitos de leitura é justamente o acesso facilitado a outros divertimentos: era cada vez mais difícil competir com os rivais da palavra impressa.²⁴

Como se não bastassem essas várias opções de lazer, havia ainda a concorrência interna entre os próprios periódicos. Nada impedia que um leitor trocasse uma publicação serializada por outra; assim, uma das maneiras que os autores e editores encontraram para instigá-lo a comprar a edição seguinte era a curiosidade,²⁵ a vontade de saber o que aconteceria no próximo capítulo — algo que as narrativas domésticas “virtuosas e encantadoras”, sem grandes reviravoltas, dificilmente oferecem. Essa, por exemplo, é a maneira como se encerra o trecho do romance de sensação *The Woman in White*, de Wilkie Collins, publicado na edição de 26 de maio de 1860 da *All the Year Round*:

The voice came nearer, and rose and rose more passionately still. 'Hide your face! don't look at her! Oh, for God's sake spare him!——'
'Sacred to the Memory of Laura, Lady Glyde——'

²¹ Alexandra Warwick, “Victorian Gothic”. In: Catherine Spooner; Emma McCoy (ed), *The Routledge Companion to Gothic*, 2007, p. 31

²² Catherine Delafield, op. cit., 2015, p. 188.

²³ Richard D. Altick, op. cit., 1973, p. 61.

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ Deborah Wynne, op. cit., 2001, p. 13.

*Laura, Lady Glyde, was standing by the inscription, and was looking at me over the grave.*²⁶

Como uma resenha declarou à época: “*The Woman in White is a novel of the rare old sort which must be finished at a sitting. No chance of laying it down until the last page of the last volume is turned.*”²⁷ Cercado pelo cemitério, envolto pelas súplicas de Marian Halcombe, diante do túmulo de Lady Glyde e da mulher que supostamente está ali enterrada, o leitor de primeira viagem dificilmente resistirá à vontade de saber o que virá na sequência. A narrativa é construída de modo a acomodar cem segredos escondidos em cem lugares, com cada novo capítulo contendo um novo mistério.²⁸ Quando se chega ao final de um capítulo, lá se vai o segredo e um novo é apresentado ao leitor, como objeto do capítulo subsequente.²⁹

A inquietação [*nervousness*] era uma condição de leitura; as sensações eram provocadas pela ficcionalização das experiências fisiológicas do leitor, que deveriam coincidir com a dos personagens.³⁰

*[In] one moment, every drop of blood in my body was brought to a stop by the touch of a hand laid lightly and suddenly on my shoulder from behind me. I turned on the instant, with my fingers tightening round the handle of my stick. There, in the middle of the broad, bright high-road—there, as if it had that moment sprung out of the earth or dropped from heaven—stood the figure of a solitary Woman, dressed from head to foot in white garments; her face bent in grave inquiry on mine, her hand pointing to the dark cloud over London, as I faced her.*³¹

²⁶ Wilkie Collins, *The Woman in White*, 2008, p. 419. As citações desse romance são da edição de 2008 da Oxford University Press, seguidas, em nota de rodapé, pela tradução portuguesa de Maria Franco e Cabral do Nascimento, também referenciada na bibliografia.

“A voz fez-se ouvir mais próxima e mais veemente ainda.

— Esconda a cara! Não olhe para ela! Oh, Deus, tende compaixão dele...

A mulher levantou o véu.

À memória de Laura, Lady Glyde...

Laura, Lady Glyde, estava ali junto da inscrição tumular e olhava-me por cima da sepultura.” Wilkie Collins, *A Mulher de Branco* [Trad. Maria Franco e Cabral do Nascimento], 2009, p. 322.

²⁷ [E. S. Dallas], “Unsigned review, *The Times*”. In: Norman Page (ed), *The Critical Heritage: Wilkie Collins*, 1947, p. 97.

“*The Woman in White* é um romance daquele tipo raro e antigo, que deve ser terminado em uma sentada. Não temos chance de deixá-lo até termos virado a última página.”

²⁸ Idem, p. 98.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ D. A. Miller, “Cage aux Folles: Sensation and Gender in Wilkie Collins’s *The Woman in White* (1986)”. In: Stephen Regan (ed), *The nineteenth-century novel: A critical reader*, 2001, p. 426-8.

³¹ *The Woman in White*, p. 20.

“[De] súbito todo o sangue se me gelou nas veias: sentira a mão de alguém, por trás de mim, poisar de leve no meu ombro.

Virei-me no mesmo instante, com os dedos a apertarem o castão da bengala.

No meio da estrada, como se tivesse surgido do chão ou caído do céu, estava uma mulher, vestida de branco dos pés à cabeça, a olhar para mim muito séria e a apontar para as nuvens escuras que cobriam Londres.” *A Mulher de Branco*, p. 18.

Não é apenas o sangue do protagonista que gela nas veias; conforme o leitor segue a narração, ele também é pego de surpresa pelo repentino toque da mão e fica igualmente atônito com as peculiaridades da mulher vestida de branco.³²

Tendo emergido e se propagado por meio dos periódicos, o romance de sensação é, entre outras coisas, uma tentativa de prender a atenção dos leitores para que continuem comprando novas obras, em uma época na qual outros divertimentos pareceriam mais convidativos: “*The violent stimulant of serial publication—of weekly publication, with its necessity for frequent and rapid recurrence of piquant situation and startling incident—is the thing of all others most likely to develop the germ, and bring it to fuller and darker bearing.*”³³

Os três romances que fundaram o subgênero surgiram em fascículos: *The Woman in White* foi originalmente publicado na *All the Year Round* entre 1859 e 1860; *East Lynne*, de Ellen Wood, teve sua primeira publicação na *The New Monthly Magazine*, entre 1860 e 1861; *Lady Audley's Secret*, de Mary Elizabeth Braddon, foi parcialmente serializado na *Robin Goodfellow* em 1861, e então por completo na *Sixpenny Magazine* em 1862, e novamente publicado em fascículos no *London Journal* em 1863. Outros romances de sensação serializados foram *No Name* (1862) e *Armada* (1864-6), de Wilkie Collins, e *Aurora Floyd* (1862-3) e *The Doctor's Wife* (1864), de M. E. Braddon. Como essa lista sugere, M. Oliphant acertara ao declarar que esse subgênero literário manteria uma relação estreita com os periódicos.³⁴

Em síntese, o surgimento de uma nova percepção de tempo, somada ao acesso cada vez mais facilitado a outras formas de entretenimento, fez com que os periódicos ingleses, notadamente na década de 1860, buscassem maneiras de instigar seus leitores majoritariamente de classe média a continuarem consumindo seus fascículos. O *Literary Budget* não estava errado em afirmar que os leitores buscavam narrativas empolgantes, e o romance de sensação surgiu para suprir essa demanda.

³² Margaret Oliphant, op. cit., 1862, p. 571.

³³ Idem, p. 568.

“O estimulante violento da publicação serializada – da publicação *semanal*, com sua necessidade de frequente e imediata recorrência de situações pungentes e incidentes surpreendentes – é de todos o que tem mais chance de desenvolver o germe, e cultivá-lo em safra abundante e sombria.”

³⁴ Outros autores, como Anthony Trollope e Charles Dickens, que não produziram ficções de sensação (apesar de terem sido influenciados pelo subgênero), também publicaram obras serializadas na década de 1860, a exemplo de *Framley Parsonage* (1860), *Can you forgive her?* (1864-5), *Great Expectations* (1860-1) e *Our Mutual Friend* (1864-5); não se trata de um monopólio de romances de sensação nos periódicos, mas de sua disseminação e popularização por meio deles.

Para prender a atenção, essas narrativas recorriam a todo tipo de reviravolta, a segredos e enigmas, trocas de identidade e bigamia, tudo o que, como uma sátira da época apropriadamente resumiu, pudesse angustiar a mente, arrepiar de medo, fazer o cabelo ficar de pé, chocar o sistema nervoso, destruir moralidades convencionais e, no geral, tornar o público inapto para as ocupações prosaicas da vida.³⁵ Esses romances tipicamente apresentavam famílias de classe alta ou média, em ambientes domésticos, vivenciando acontecimentos e emoções surpreendentes, normalmente inspirados por notícias, crimes e julgamentos que tivessem chamado a atenção pública.³⁶

Figura 1 - O ROMANCE DE SENSAÇÃO.

Clara. “Sim, querida. Terminei o último, e é perfeitamente saboroso. Um homem se casa com a avó – quatorze pessoas são envenenadas por uma jovem e bela mulher – dezenas de falsificações – roubos, enforcamentos; de fato, cheio de horrores deliciosos!”

Fonte: *Punch magazine*, nº 46, 2 de janeiro de 1864, p. x.

³⁵ “The Sensation Times, and Chronicle of Excitement”. *Punch magazine*, 1863, p. 193.

³⁶ Pamela K. Gilbert, “Introduction”. In: Pamela K. Gilbert (ed), *A Companion to Sensation Fiction*, 2011, p. 2.

Pode-se observar como esses mecanismos eram mobilizados em, por exemplo, *Lady Audley's Secret*: a obra se inicia com o casamento entre Lucy Graham e Sir Michael Audley, um viúvo rico de meia-idade; pouco se sabe sobre o passado da jovem, além do fato de ela ter sido governanta na casa de dois moradores da região. Paralelamente, o sobrinho de Sir Audley, o advogado Robert Audley, recebe de volta à Inglaterra seu velho amigo George Talboys, que passara os últimos três anos na Austrália em busca de ouro. George deseja se reencontrar com sua esposa, Helen, de quem se separou quando a situação financeira do casal ficou insustentável, com a promessa de regressar em situação mais favorável; entretanto, ele descobre pelo jornal que ela falecera.

Tentando consolar seu amigo, Robert o convida para passar uma temporada em Audley Court, mas antes visitam o pai de Helen, que cuida do filho do casal, Georgey; Talboys dá parte do dinheiro conquistado no exterior ao filho e os dois amigos partem. Chegando em Audley Court, Lady Audley evita a todo momento se encontrar com George, até que a filha de Sir Audley, a jovem Alicia, mostra um retrato de sua madrastra que deixa George perplexo, mas ele não revela o motivo de sua surpresa. Pouco tempo depois, George Talboys desaparece sem nenhum aviso; Robert se recusa a acreditar que ele tenha simplesmente partido e começa a investigar o possível paradeiro do amigo e o passado da esposa de seu tio.

Sua extensa pesquisa chega à terrível conclusão de que Helen Talboys e Lucy Audley são a mesma pessoa,³⁷ que forjou sua morte e tentou matar o primeiro marido, que a reconheceu. Para esconder sua identidade, Lady Audley cometeu alguns crimes, culminando em um incêndio com vistas à morte de Robert que, sobrevivendo, enfim a confronta:

'My Lady Audley,' cried Robert, suddenly, 'you were the incendiary. It was you whose murderous hand kindled those flames. It was you who thought by that thrice-horrible deed to rid yourself of me, your enemy and denouncer. What was it to you that other lives might be sacrificed? If by a second massacre of Saint Bartholomew you could have ridded yourself of me, you would have freely sacrificed an army of victims. The day is past for tenderness and mercy. For you I can no longer know pity or compunction. [...]
I have sworn to bring the murderer of George Talboys to justice: and I will keep my oath. I say that it was by your agency my friend met with his death. If I have wondered sometimes, as it was only natural I should, whether I was not the victim of

³⁷ Duplos são uma presença constante nos romances de sensação; além de Helen Talboys e Lucy Audley, pode-se citar Laura Fairlie e Anne Catherick em *The Woman in White*, e Lady Isabel Vane e Madame Vine em *East Lynne*. Nesse subgênero, ao mesmo tempo em que os duplos contribuem para a construção dos mistérios, eles também são usados no questionamento das posições sociais ocupadas pelas personagens, a começar pelos papéis de esposa e mãe, além de questões de classe, como se verá adiante.

*some horrible hallucination; whether such an alternative was not more probable than that a young and lovely woman should be capable of so foul and treacherous a murder; all wonder is past. [...] But you shall no longer pollute this place by your presence. Unless you will confess what you are, and who you are, in the presence of the man you have deceived so long; and accept from him and from me such mercy as we may be inclined to extend to you; I will gather together the witnesses who shall swear to your identity, and at peril of any shame to myself and those I love, I will bring upon you the punishment of your crime.*³⁸

Uma jovem e encantadora dama de feições inocentes, que conquistara o afeto de todos que cruzaram seu caminho, revela-se uma bígama incendiária e maquiavélica. Em uma sociedade que tinha no anjo do lar³⁹ o norte para toda mulher respeitável e esposa honrada, tal revelação é lida como um escândalo pernicioso. Ao abandonar os papéis sociais de esposa e mãe, trocar de identidade, casar-se ilegalmente com um viúvo rico, falsificar a própria morte, jogar seu marido legítimo em um poço e incendiar uma hospedaria, Lady Audley ataca de frente qualquer resquício do ideal doméstico que se espera dela.

Essa instabilidade de categorias matrimoniais e de papéis de gênero ao redor da qual a narrativa de Lady Audley se estrutura, assim como sucede em outros romances de sensação, é sintoma da reação pública ao *Matrimonial Causes Act 1857* que, ao facilitar os divórcios, instigou histórias lascivas e escandalosas.⁴⁰ Graças a essa lei, a jurisdição dos matrimônios passou dos Tribunais Eclesiásticos ao Estado, secularizando o casamento e sua dissolução; em outras palavras, o casamento passou a ser um contrato, ao invés de um sacramento.

³⁸ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, 2012, p. 293-4.

“‘Minha Lady Audley’, exclamou Robert, subitamente, ‘a *senhora* foi a incendiária. Foi a sua mão assassina que acendeu aquelas chamas. Foi a senhora que pensou, por meio daquele ato triplamente horrendo, ter se livrado de mim, seu inimigo e acusador. O que lhe importava que outras vidas pudessem ser sacrificadas? Se através de um segundo massacre da noite de São Bartolomeu a senhora pudesse ter se livrado de *mim*, a senhora teria sacrificado livremente um exército de vítimas. Foi-se o tempo da ternura e clemência. Pela senhora não mais conheço piedade nem compunção. [...]’

Jurei levar o assassino de George Talboys à justiça: e mantereí minha promessa. Declaro que foi por meio de seu ato que meu amigo encontrou a morte. Se me perguntei às vezes, como era natural que o fizesse, se eu não era a vítima de alguma terrível alucinação; se tal alternativa não era mais provável do que uma jovem e encantadora mulher ser capaz de um assassinato tão abominável e traiçoeiro, toda surpresa ficou no passado. [...] Mas a senhora não irá mais poluir este lugar com a sua presença. A não ser que confesse o que a senhora é, e quem é, na presença do homem que enganou por tanto tempo, e aceite dele e de mim a clemência que possamos nos dispor a lhe estender, reunirei as testemunhas que confirmarão sua identidade, e sob a ameaça de desonra para mim e para aqueles que amo, recairá sobre a senhora a punição pelo seu crime.”

³⁹ O “anjo do lar” era um ideal vitoriano de feminilidade baseado na imagem da mulher submissa, graciosa, devota ao marido e, acima de tudo, pura. O termo tem origem no poema *The Angel in the House*, publicado por Coventry Patmore em 1854 e expandido até 1862. Ver Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, 2000.

⁴⁰ Alexandra Warwick, op. cit. In: Catherine Spooner; Emma McCoy (ed), op. cit., 2007, p. 31

Até então, o casamento monogâmico protestante era um dos alicerces da moralidade e da domesticidade da classe média vitoriana,⁴¹ expresso na ideia do lar como reduto contra a violência e contra os interesses do mundo exterior, legitimado pela diferenciação dos papéis de marido e esposa.⁴² A simplificação do processo de divórcio foi sentida como uma ameaça à crença na estabilidade matrimonial, configurando-se em um conflito entre a lei e a ideologia dominante, conflito esse articulado pelos romances da época.⁴³ É no romance de sensação que a ansiedade advinda desse embate ganha destaque, sendo Lady Audley, como outras personagens similares desse subgênero, a personificação do extremo do que poderia suceder com a diluição da sacralidade matrimonial.⁴⁴

A materialização literária de ataques à moralidade fez com que os romances de sensação sofressem críticas mais severas do que as de “lixo empolgante”.⁴⁵

*The sensation novel, be it mere trash or something worse, is usually a tale of our own times. [...] The man who shook our hand with a hearty English grasp half an hour ago – the woman whose beauty and grace were the charm of last night, and whose gentle words sent us home better pleased with the world and with ourselves—how exciting to think that under these pleasing outsides may be concealed some demon in human shape, a Count Fosco or a Lady Audley! [...] All this is no doubt very exciting; but even excitement may be purchased too dearly; and we may be permitted to doubt whether the pleasure of a nervous shock is worth the cost of so much morbid anatomy if the picture be true, or so much slanderous misrepresentation if it be false.*⁴⁶

⁴¹ Teje Varma, “No Escape to be Had, No Absolution to be Got”: Divorce in the Lives and Novels of Charles Dickens and Caroline Norton, 2010. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/gender/varma.html#1>>. Acesso em: 28 out. 2017.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ “[The] Editors are happy to say, that they are already in communication with the butlers in several aristocratic families in which it is suspected that persons are endeavouring to dissolve the nuptial contract without recourse to publicity. This department of the Paper will be under the direction of an eminent sensation novelist, who will shortly be at liberty under a ticket-of-leave.” “The Sensation Times, and Chronicle of Excitement”, op. cit., 1863, p. 193.

“[Os] Editores ficam felizes em anunciar que já mantêm contato com os mordomos de várias famílias aristocráticas, nas quais se suspeita que indivíduos estejam tentando dissolver o contrato nupcial sem chamar a atenção pública. Essa seção do Jornal ficará sob a direção de um eminente romancista de sensação, que estará, em breve, em liberdade condicional.”

⁴⁵ O próprio artigo do *Literary Budget* compara o romance de sensação a “an egg-shell, a yesterday’s newspaper, a sucked orange, a heap of withered leaves in autumn-time, a last year’s almanack, savourless salt” [“uma casca de ovo, um jornal de ontem, uma laranja chupada, uma pilha de folhas secas no outono, um almanaque do ano passado, sal sem sabor”], e conclui com a afirmação de que “faulty temperament, social levity, and moral delinquency, are one and all embodied and combined in that worst of all artistic characteristics that an author can cultivate or society require, ‘sensation.’” [“indole falha, leviandade social e delinquência moral estão todas incorporadas e combinadas na pior de todas as características artísticas que um autor possa cultivar ou uma sociedade exigir, a “sensação.”] “‘Sensation’ Literature”, op. cit., 1861, pp. 15; 16.

⁴⁶ Henry Mansel, “Sensation Novels (1863)”. In: Stephen Regan (ed), op. cit., 2001, p. 47.

“O romance de sensação, seja ele meramente lixo ou algo pior, é geralmente um conto de nosso próprio tempo. [...] O homem que com cordialidade inglesa apertou nossa mão há meia-hora – a mulher cuja beleza e graça

*The Foscos of ordinary life are not likely, we admit, to take encouragement from Mr Wilkie Collins; but if this gentleman has many followers in fiction, it is a matter of certainty that the disciples will exaggerate the faults of their leader; and choose his least pleasant peculiarities for special study. [...] This is dangerous and foolish work, as well as false, both to Art and Nature. Nothing can be more wrong and fatal than to represent the flames of vice as a purifying fiery ordeal, through which the penitent is to come elevated and sublimed.*⁴⁷

Para uma crítica que via como propósito da literatura a realização da tríade divertir-edificar-instruir,⁴⁸ o novo subgênero não surgiu como um modelo a ser seguido. O romance de sensação era visto como uma ficção que divertia o público, mas também como um divertimento que se construía sobre o descaso para com a moral dominante, e que não se preocupava em instruir seus leitores sobre nenhum princípio aceito, motivo pelo qual seus autores não apreciavam que o título “de sensação” fosse atribuído às suas obras.⁴⁹

Ou, ao menos, é desse modo que pensaram os críticos da época – apesar de lida como uma literatura infame, o desfecho dessas obras é revestido por um verniz moral que conserva e reafirma os valores daquela sociedade, materializados na punição dos criminosos e na recompensa dos virtuosos. Após o confronto previamente transcrito entre Robert e Lady Audley e a internação da jovem em um hospício belga, revela-se que George sobreviveu à tentativa de assassinato, tendo saído do país e permanecido em Nova York durante o período em que se passa a maior parte do romance; Robert se casa, George retoma a guarda de seu filho e Lady Audley morre no exílio. O retorno à ordem é quase completo, salvo pela saída de Sir Audley e de sua filha da propriedade que lhes pertence, para que evitem a infâmia e para que se recuperem em paz das aflições ocasionadas pela bigamia de Helen Talboys.

foram o encanto da noite passada, e cujas palavras gentis nos enviaram para casa mais satisfeitos com o mundo e com nós mesmos – que empolgante pensar que podem estar escondidos sob aqueles exteriores agradáveis algum demônio em forma humana, um Conde Fosco ou uma Lady Audley! [...] Tudo isso é, sem dúvida, muito empolgante; mas mesmo a empolgação pode ser adquirida a um preço demais alto; e podemos nos permitir duvidar se o prazer de um choque nervoso vale o custo de tanta anatomia mórbida, se o retrato for verdadeiro, ou tanta deturpação difamatória, se for falso.”

⁴⁷ Margaret Oliphant, op. cit. 1862, p. 567.

“É improvável, admitimos, que os Foscos da vida real sejam incentivados pelo Sr. Wilkie Collins; mas, se esse cavalheiro tem muitos seguidores na ficção, é certeza que seus discípulos vão exagerar as falhas de seu líder, e escolher suas peculiaridades menos agradáveis para estudo especial. [...] Esse é um empreendimento perigoso e tolo, assim como falso, tanto para a Arte quanto para a Natureza. Nada pode ser mais errado e fatal do que representar as chamas do vício como ígneo juízo purificador, através do qual o penitente sai elevado e sublimado.”

⁴⁸ Antonio Candido, “Timidez do romance”. In: Antonio Candido, *A Educação pela Noite*, 2011, p. 101-3.

O século XIX inglês viu o esforço das classes abastadas para que as classes média-baixas e baixas consumissem livros que os instruissem nos valores tradicionais e na manutenção do *status quo*. Richard D. Altick, op. cit., 1998, p. 85.

⁴⁹ Lyn Pykett, “Introduction”. In: Mary Elizabeth Braddon, op. cit., 2012, p. xxii.

Há, nos desfechos dos romances de sensação, uma restauração da ordem, que promete a estabilidade de casamentos adequados e a boa-fortuna de seus protagonistas;⁵⁰ ainda assim, há uma cicatriz social que, apesar de resolvida, deixa resquícios traumáticos.⁵¹ Por um lado, mantém-se a primazia do matrimônio e da domesticidade; por outro, evidenciam-se as consequências duradouras de uma união inapropriada.

Figura 2 - CATÁLOGO DE LIVROS DA MUDIE'S CIRCULATING LIBRARY
circa abril 1878

LIFE AND WORKS OF CHARLOTTE BRONTE AND HER SISTERS.	7 vls.				
MISS BRADDON'S NOVELS.	32 vols.	-	-	-	-
MISS AUSTEN'S NOVELS.	6 vols.	Crown 8vo.	-	-	-
WILKIE COLLINS' WORKS.	17 vols.	Crown 8vo.	Illustrated		
MISS FERRIER'S NOVELS.	3 vols.	Small 8vo.	-	-	-
FIELDING'S NOVELS.	3 vols.	Small 8vo.	-	-	-

Fonte: *British Library*, disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/catalogue-of-books-from-mudies-circulating-library>>. Acesso em: 21 out. 2017.

Foi com esse aparente ataque à ordem moral, seguido por seu restabelecimento e confirmação, com reviravoltas e segredos em cada página, e com crimes variados⁵² expostos para o divertimento do leitor, que esse subgênero foi coroado pelo sucesso, independentemente das advertências da crítica. Graças à popularidade, após a publicação em periódicos, muitos romances de sensação foram reeditados no formato mais respeitável do

⁵⁰ “*I hope no one will take objection to my story because the end of it leaves the good people all happy and at peace.*” Mary Elizabeth Braddon, op. cit., 2012, p. 380.

“Espero que ninguém rejeite a minha história por seu final deixar os bons inteiramente felizes e em paz.”

⁵¹ “*Audley Court is shut up, and a grim old housekeeper reigns paramount in the mansion which my lady's ringing laughter once made musical.* [...]”

Sir Michael has no fancy to return to the familiar dwelling-place in which he once dreamed a brief dream of impossible happiness.” Idem, p. 379.

“Audley Court está fechada, e uma velha governanta sombria reina suprema na mansão que, outrora, a risada ressonante de minha senhora tornou agradável. [...]”

Sir Michael não tem nenhuma vontade de retornar à conhecida morada onde, um dia, ele sonhou brevemente com uma felicidade impossível.”

⁵² “*The crimes most commonly found at the heart of the sensation novel are bigamy, murder, blackmail, fraud, forgery (especially of wills), impersonation, kidnapping, and wrongful imprisonment.*” Lyn Pykett, op. cit. In: Mary Elizabeth Braddon, op. cit., 2012, p. xxii.

“Os crimes mais comumente encontrados no centro do romance de sensação são bigamia, assassinato, chantagem, fraude, falsificação (especialmente de testamentos), personificação, sequestro, e aprisionamento injusto.”

three-decker,⁵³ e depois como volumes únicos, chegando enfim às edições populares e baratas, como as vendidas em estações de trem.

Mesmo a *Mudie's Select Library*, que se orgulhava do alto nível moral de seu acervo,⁵⁴ viu-se tentada a tirar proveito da popularidade de certos romances de sensação, como os de Wilkie Collins e os de M. E. Braddon⁵⁵ (Figura 2). Fora da Inglaterra, esse subgênero também encontrou leitores, como mostra o levantamento de Franco Moretti, que constatou que a totalidade de sua amostragem de romances de sensação foi exportada e traduzida para os países europeus investigados.⁵⁶ No Brasil, romances de Wilkie Collins e M. E. Braddon foram importados no século XIX,⁵⁷ confirmando a ampla disseminação de suas obras.

1.2 Máxima margem de probabilidade

Como Patrick O'Malley constatou, o termo “*Gothic*” aparece uma única vez ao longo da narrativa de *The Woman in White*:⁵⁸ “*Beautiful prospectuses, sir, all flourished over with Gothic devices in red ink, saying it was a disgrace not to restore the church and repair the famous carvings and so on.*”⁵⁹ Apesar de breve, o trecho sugere a dívida que os romances de sensação têm para com a ficção Gótica, sendo eles mesmos restaurações das técnicas e motivos entalhados pelos escritores góticos na literatura inglesa.

A igreja descrita no romance de Collins, antiga e corroída pelo tempo, onde está guardado o segredo de um baronete perverso, poderia ser um palco apropriado para o enredo de uma narrativa gótica, nas quais heróis e heroínas normalmente se viam

envolvidos em toda a sorte de episódios aterrorizantes, criados com o intuito de explorar as possibilidades emocionais do medo e da angústia. [...] As paredes dos castelos e abadias passam a abrigar segredos sussurrados ou entreouvados, a

⁵³ Simon Eliot, op. cit. In: Deirdre David (ed), op. cit., 2012, p. 37.

⁵⁴ Kate Flint, “The Victorian novel and its readers”. In: Deirdre David (ed), op. cit., 2012, p. 17.

⁵⁵ Inclusive, a autora ganhou a alcunha de Rainha da biblioteca circulante [*Queen of the Circulating Library*].

⁵⁶ A amostragem consistiu de 8 romances de sensação e os países investigados foram França, Holanda, Dinamarca, Polônia, Hungria e Itália. Franco Moretti, *Atlas do romance europeu 1800-1900*, 2003, p. 186-9.

⁵⁷ Sandra G. T. Vasconcelos, “A rota dos romances para o Rio de Janeiro no século XIX”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2006, p. 51.

Sobre a influência dos romances de sensação na literatura brasileira, ver “Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX” (2010), de Ana Gomes Porto, e “Aurora Floyd: um romance de sensação inglês n’A Vida Fluminense” (2008), de Maria Eulália Ramicelli.

⁵⁸ Patrick O'Malley, “Gothic”. In: Pamela K. Gilbert (ed), op. cit., 2011, p. 81.

⁵⁹ *The Woman in White*, p. 509.

“Bonitos prospectos, sim, senhor, com muitos floreados e letras góticas a tinta encarnada, dizendo que era uma calamidade não restaurar a igreja nem consertar as famosas talhas, etc., etc..” *A Mulher de Branco*, p. 384.

reverberar com os suspiros e gemidos de prisioneiros e a ocultar silhuetas e imagens fúgidas, cujo impacto se reflete na mente sensível de uma jovem amedrontada.⁶⁰

O ponto de partida para que essas desventuras aterrorizantes ocorressem era o retorno de um crime do passado que se manifestava no presente; os romances, então, tornavam-se “*forums for the solution of these crimes and the restoration of property that the crimes’ resolutions usually entail. Marriage is integral in this series, condemned if it violates the separation of the classes, approved if it consolidates property and endorses romantic love.*”⁶¹ É isso que ocorre, por exemplo, em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; a protagonista, Emily St. Aubert, deve se confrontar com as consequências da insensatez da Signora Laurentini di Udolpho, a verdadeira proprietária do castelo de Udolpho, que abandonou suas terras anos antes do início da narrativa, após ter se apaixonado por um homem casado e causado a morte da esposa dele. É essa primeira transgressão que possibilita a Montoni, o vilão da história, tomar posse do castelo abandonado, o que lhe proporciona os meios necessários para cometer outras tantas infrações, como o aprisionamento de Emily em seus domínios, onde ela depara com mistérios e terrores diversos. A narrativa caminha para que todo e qualquer crime seja descoberto e reparado; os verdadeiros proprietários retomam suas justas heranças, os malfeitores são punidos, e os heróis são devidamente recompensados com casamentos apropriados.

Pode-se dizer o mesmo do supracitado *Lady Audley’s Secret*, no qual a infração de Helen Talboys contra as convenções matrimoniais desestabiliza as relações sociais e gera ainda mais crimes. O delito inicial, sua troca de identidade, faz com que seu primeiro marido se torne viúvo e seu filho órfão, sem de fato o serem, e sua “intrusão” em Audley’s Court provoca o descontentamento da filha de Sir Audley, Alicia, e o afastamento de Robert das terras de seu tio, que passa a considerar o sobrinho uma ameaça à preservação de seu casamento. A isso se seguem as mentiras, ameaças e tentativas de assassinato, todos esforços de ocultar o crime original e manter os privilégios dele advindos. Como se viu, essa narrativa também caminha para que todas as infrações sejam descobertas e reparadas, seus agentes

⁶⁰ Sandra G. T. Vasconcelos, *A Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos*, 2007, p. 115.

⁶¹ Stephen Bernstein, “Form and Ideology in the Gothic Novel”. *University of Michigan*, 1991, p. 16.

... “fóruns para a resolução desses crimes e para a restauração do patrimônio que a resolução do crime geralmente implica. O casamento é parte integrante da série, condenado caso viole a separação das classes, aprovado se consolida o patrimônio e endossa o amor romântico.”

punidos, e suas vítimas recompensadas com renovada estabilidade social, financeira e familiar.

Já no prefácio do primeiro romance Gótico, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, o autor destaca a centralidade do retorno de pecados antigos como elemento motivador do enredo: “os pecados dos pais recaem nos filhos até a terceira e quarta geração.”⁶² Também em *The Woman in White*, o protagonista reflete sobre essa máxima: “Quando formulava estas conjecturas, surgiram-me na memória as palavras da Escritura em que sempre meditamos com temor e respeito: ‘Os pecados dos pais recairão sobre os filhos.’”⁶³ Mesmo em *Lady Audley’s Secret*, parte da responsabilidade pelas ações de Helen Talboys recai sobre sua mãe: “*You say her mother died in a madhouse. [...] There is latent insanity! Insanity which might never appear; or which might appear only once or twice in a life-time. [...] The lady is not mad; but she has the hereditary taint in her blood.*”⁶⁴

Perceptivelmente, mesmo após a publicação de *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin, romance que encerra o chamado primeiro ciclo do gótico, essa modalidade literária persistiu. Mais que isso, a era vitoriana veio a se tornar, em certa medida, *o século gótico*, graças a seus elaborados costumes no que dizia respeito à morte e ao luto, ao fascínio da época por fantasmas, espiritualismo e ocultismo, e aos personagens do fim do século que marcaram a imaginação popular.⁶⁵ Na Corte, após o falecimento do Príncipe consorte, em 1861, a rainha Vitória vestiu luto pelo resto de sua vida (Figura 3), inspirando, na esfera social, regras de etiqueta precisas no que concerne a morte;⁶⁶ na esfera literária, *The Strange*

⁶² Horace Walpole, “Prefácio à primeira edição de *The Castle of Otranto* (1764)”. In: Sandra G. T. Vasconcelos, op. cit., 2007, p. 405.

⁶³ *A Mulher de Branco*, p. 424.

⁶⁴ Mary Elizabeth Braddon, op. cit., 2012, pp. 322; 323.

“Você diz que a mãe dela morreu em um hospício. [...] Há insanidade latente! Insanidade que talvez nunca apareça; ou que talvez apareça uma ou duas vezes em toda a vida. [...] Lady Audley não é louca; mas ela carrega a mancha hereditária em seu sangue.”

⁶⁵ Alexandra Warwick, op. cit. In: Catherine Spooner; Emma McCoy (ed), op. cit., 2007, p. 29.

⁶⁶ Por exemplo: “*After the funeral deep mourning is worn by the widower or widow for about a year. The same is also the case with mourning for a father or mother, son or daughter, sister or brother. Occasionally, at the end of that period, half mourning is worn by the widow or widower for about six months longer. During the period while mourning is worn it is customary to employ envelopes and note-paper edged with a deep border of black. It is also usual for friends when writing to them to employ black-edged paper and envelopes, but in this case the black border must be extremely narrow.*” *Cassell’s Household Guide : Being a Complete Encyclopaedia of Domestic and Social Economy and forming A Guide to Every Department of Practical Life, Volume III*, 1869, p. 344-5.

“Após o funeral, o viúvo ou a viúva veste luto completo por cerca de 1 ano. O mesmo se dá no caso de luto pelo pai ou pela mãe, filho ou filha, irmã ou irmão. Eventualmente, no final desse período, o viúvo ou a viúva veste meio-luto por mais seis meses. Nesse ínterim, é costume usar envelopes e papel de carta com bordas pretas largas. É também habitual que amigos, ao lhes escrever, usem papel e envelopes com bordas pretas, mas, nesse caso, a borda deve ser extremamente fina.”

Case of Dr Jekyll and Mr Hyde (1886), *The Picture of Dorian Gray* (1891) e *Dracula* (1897) são apenas alguns dos ícones originários do gótico vitoriano que se destacam na cena cultural até hoje.

Figura 3 - FOTOGRAFIA DA RAINHA VITÓRIA (1888)

Fonte: *British Library*, disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/photograph-of-queen-victoria>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

De muitas maneiras, porém, é o romance de sensação o equivalente oitocentista do gótico do final do século XVIII, agora situado no ambiente doméstico burguês,⁶⁷ ao invés de em castelos italianos e abadias francesas. Vale destacar, porém, que o referencial dessas localidades estrangeiras era sempre inglês; Ann Radcliffe nunca visitou a Itália, mas isso não a impediu de descrever uma Itália medievalista ao gosto inglês. Como essa mudança de cenário foi sentida na época é expresso por Henry James:

⁶⁷ Alexandra Warwick, op. cit. In: Catherine Spooner; Emma McCoy (ed), op. cit., 2007, p. 32.

*To Mr. Collins belongs the credit of having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors. This innovation gave a new impetus to the literature of horrors. It was fatal to the authority of Mrs. Radcliffe and her everlasting castle in the Apennines. What are the Apennines to us, or we to the Apennines? Instead of the terrors of “Udolpho”, we were treated to the terrors of the cheerful country-house and the busy London lodgings. And there is no doubt that these were infinitely the more terrible.*⁶⁸

Até que ponto a afirmação de James é historicamente verídica é questionável, visto que uma pequena parcela das narrativas góticas, os romances das irmãs Brontë e os *penny dreadfuls* já haviam transportado os terrores de Udolpho para o solo inglês; ainda assim, não se pode ignorar que a ambientação dos romances de sensação foi sentida como uma inovação na época, devido à ênfase no mundo doméstico.

O “*secret theatre of home*”,⁶⁹ como o chamou Collins, não era habitado pelo grotesco visceral, mas por horrores sociais, como relacionamentos abusivos entre homens e mulheres comuns⁷⁰ em suas vidas cotidianas.⁷¹ O lar vitoriano, considerado na imaginação popular da época o último refúgio contra as ameaças do mundo externo, tornou-se também uma prisão, cabendo aos romancistas de sensação a tarefa de espreitar as coxias e narrar as encenações familiares.⁷²

Essa e outras especificidades do romance de sensação o separam de certas modalidades do Gótico, enquanto o aproximam de outras; não se encontram nesse subgênero vitoriano as aparições fantasmagóricas de *The Castle of Otranto*, ou os encantamentos e seres inferos de *Vathek* (1786), de William Beckford. O que se encontra, como expressou Clara Reeve em seu prefácio a *The Old English Baron* (1778), é uma narrativa “mantida dentro da máxima margem de probabilidade”.⁷³

Em *Lady Audley’s Secret*, toda a trajetória de Lady Audley, por mais surpreendente que seja, é traçada passo a passo pelo protagonista: ele descobre que Lucy Graham chegou ao vilarejo de seu tio em agosto de 1854, ano em que George Talboys partiu para a Austrália;

⁶⁸ Henry James, “Miss Braddon”. In: Henry James, *Notes and reviews by Henry James*, 1921, p. 110.

“Ao Sr. Collins pertence o mérito de ter introduzido na ficção os mais misteriosos dos mistérios, os mistérios que estão diante de nossas próprias portas. Essa inovação trouxe novo ímpeto à literatura de terror. Foi fatal à autoridade da Sra. Radcliffe e seu eterno castelo nos Apeninos. O que são os Apeninos para nós, ou nós para os Apeninos? Ao invés dos terrores de “Udolpho”, fomos regalados com os terrores das alegres casas de campo e dos movimentados apartamentos londrinos. E não há dúvida de que estes eram muito mais terríveis.”

⁶⁹ ... “teatro secreto do lar”...

⁷⁰ Alexandra Warwick, op. cit. In: Catherine Spooner; Emma McCoy (ed), op. cit., 2007, p. 31.

⁷¹ Patrick O’Malley, op. cit. In: Pamela K. Gilbert (ed), op. cit., 2011, p. 90.

⁷² Fred Botting, *Gothic*, 1996, p. 84.

⁷³ Clara Reeve, “Prefácio a *The Old English Baron* (1778)”. In: Sandra G. T. Vasconcelos, op. cit., 2007, p. 436.

coleta documentos com a caligrafia de Helen e Lucy para fins de comparação; reúne testemunhos das pessoas envolvidas, como o pai de Helen e uma professora que trabalhou com Lucy; toma posse de uma caixa com pertences de Lucy e lá descobre escrito o nome de Helen Talboys e, por fim, convence a jovem a confessar seus crimes. Todas as conexões são descobertas e esclarecidas, assim como os lugares, métodos e datas, para que não restem dúvidas de que os acontecimentos narrados estão dentro das margens de probabilidade, passíveis de serem comprovados com evidências empíricas apropriadas. Essa busca por elos aproxima o romance de sensação das narrativas de detetive, cabendo aos protagonistas de ambos os estilos literários reunir provas e resolver um crime por meio de deduções:

*Upon what infinitesimal trifles may sometimes hang on the whole secret of some wicked mystery, inexplicable heretofore to the wisest upon the earth! A scrap of paper; a shred of some torn garment; the button off a coat; a word dropped incautiously from the over-cautious lips of guilt; the fragment of a letter; the shutting or opening of a door; a shadow on a window-blind; the accuracy of a moment; a thousand circumstances so slight as to be forgotten by the criminal, but links of steel in the wonderful chain forged by the science of the detective officer; and lo! the gallows is built up; the solemn bell tolls through the dismal grey of the early morning; the drop creaks under the guilty feet; and the penalty of crime is paid.*⁷⁴

À noção de Gótico proposta por Reeve, associa-se o recurso do sobrenatural explicado, consagrado por Ann Radcliffe⁷⁵ – a técnica que consiste, como o nome sugere, na

⁷⁴ Mary Elizabeth Braddon, op. cit., 2012, p. 107.

“Às vezes, todo o segredo de algum mistério perverso, inexplicável até então mesmo para o mais sábio sobre a terra, pode depender de pequenas trivialidades! Um pedaço de papel; uma tira de uma roupa rasgada; o botão de um casaco; uma palavra descuidada dos lábios excessivamente cautelosos do culpado; o fragmento de uma carta; o fechar ou abrir de uma porta; uma sombra por detrás das persianas; a precisão de um momento; mil circunstâncias tão insignificantes que são esquecidas pelo criminoso, mas que são elos de aço na maravilhosa corrente forjada pela ciência do detetive; e veja! a força está montada; o sino solene toca pela manhã cinzenta e lúgubre; o alçapão range sob os pés culpados; e a pena do crime é paga.”

Em 1887, o detetive literário mais famoso da história faria uma afirmação similar: “Toda a vida é portanto uma grande corrente, cuja natureza é conhecida sempre que vislumbrarmos um único de seus elos. Como todas as outras artes, a Ciência da Dedução e Análise é tal que só pode ser adquirida mediante longo e paciente estudo, e a vida não é longa o bastante para permitir a um mortal atingir nela a máxima perfeição possível. [...] Que aprenda, ao conhecer um semelhante, a distinguir num relance a história do homem, e o ofício ou profissão que exerce. Por pueril que possa parecer, esse exercício aguça as faculdades de observação e ensina para onde olhar e o que procurar. Pelas unhas de um homem, pela manga de seu paletó, por suas botinas, pelos joelhos de suas calças, pelas calosidades de seu dedo indicador e polegar, por sua expressão, pelos punhos da camisa – por cada uma dessas coisas a profissão de um homem é claramente revelada. Que tudo isso somado não chegue a iluminar o investigador competente é, em qualquer circunstância, quase inconcebível.” Arthur Conan Doyle, *Um estudo em vermelho* [Trad. Maria Luiza X. de A. Borges], 2013, p. 32.

Vale lembrar que os romances de detetive devem muito à literatura gótica, especialmente a *Caleb Williams* (1794), de William Godwin, e a Edgar Allan Poe. Ruth Rendell, “Foreword”. In: Arthur Conan Doyle, *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, 2013, p. 6.

⁷⁵ Fred Botting, op. cit., 1996, p. 41-5.

explicação racional de eventos que, até então, pareciam sobrenaturais. Em *The Woman in White*, por exemplo, Laura Fairlie e Anne Catherick, duas jovens sem nenhuma ligação aparente, são inquietantemente semelhantes, algo que impressiona a todos que deparam com elas; após algumas investigações, o protagonista enfim descobre que isso se deve à infidelidade conjugal do pai das jovens, e não a um mau presságio, como antes parecera. Ou ainda, em *East Lynne*:

‘Oh, Mrs Vane, what does it signify! I can only think of my broken cross. I am sure it must be an evil omen.’

‘An evil—what?’

‘An evil omen. Mama gave me that cross when she was dying. She told me to let it be to me as a talisman, always to keep it safely; and when I was in any distress, or in need of counsel, to look at it, and strive to recall what her advice would be, and to act accordingly. And now it is broken—broken!’⁷⁶

A quebra da cruz não é, em si, um mau agouro, como o seria em uma obra de Walpole, apenas a consequência de um descuido corriqueiro; os infortúnios futuros de Lady Isabel são fruto de uma profecia autorrealizável, não da agência de forças sobrenaturais. Enquanto em *The Castle of Otranto* uma armadura gigante vaga pelo castelo como previra uma profecia inescapável; ou, enquanto em *Vathek* seres mágicos intervêm no mundo dos homens, no romance de sensação apenas os indivíduos são responsáveis por seus atos e seus crimes, independentemente de supostos presságios e outros sinais aparentemente sobrenaturais.⁷⁷

Pode-se ainda dizer que as assombrações góticas foram substituídas, no romance de sensação, por ambiguidades científicas, particularmente no que concerne as ciências médicas, como sintoma da crença vitoriana no progresso;⁷⁸ a possível insanidade de Lady Audley,

⁷⁶ Ellen Wood, *East Lynne*, 2005, p. 17.

“‘Oh, Sra. Vane, isso não importa! Só consigo pensar na cruz quebrada. Tenho certeza de que é um mau agouro.’
‘Um mau – o quê?’

‘Um mau agouro. Mamãe me deu aquela cruz quando estava morrendo. Ela me disse para tomá-la como um talismã, para sempre mantê-la a salvo; e sempre que eu estivesse em qualquer apuro, ou em busca de aconselhamento, que a olhasse e me esforçasse para lembrar que conselho ela me daria, e para agir de acordo. E agora ela está quebrada – quebrada!’”

⁷⁷ “‘But, for mamma to have taken into her head that ‘some evil is going to happen’ because she has had this dream, and to make herself miserable over it, is so very absurd, that I felt quite cross with her all day. Such nonsense, you know, Archibald, to believe that dreams give signs of what is going to happen? so far behind these enlightened days!’” Idem, p. 29.

“Mas é tão absurdo que mamãe tenha botado na cabeça que ‘algum mal vai acontecer’ porque ela teve esse sonho, e que ela sofra em razão disso, que passei o dia todo irritada com ela. Você sabe, Archibald, que é uma tolice: acreditar que sonhos dão sinais do que vai acontecer? É tão atrasado para estes dias esclarecidos!”

⁷⁸ Tamara S. Wagner, *The Sensational Use of Medicine*, 2002. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/collins/senmedicine.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

inclusive, é explicada de forma técnica por um médico, que assiste sua internação. A substituição de poderes mágicos por recursos científicos é também expressa e enaltecida por Conde Fosco: “*The best years of my life have been passed in the ardent study of medical and chemical science. Chemistry, especially, has always had irresistible attractions for me, from the enormous, the illimitable power which the knowledge of it confers. Chemists, I assert it emphatically, might sway, if they pleased, the destinies of humanity.*”⁷⁹

Quanto aos desfechos, os romances de sensação em nada se assemelham à punição eterna de *Vathek*,⁸⁰ mas sim à resolução legalista⁸¹ de *The Old English Baron*:

*Shall I go to court, and demand justice of the King? or shall I accuse him of the murder, and make him stand in public trial?*⁸²

*I propose, said Lord Graham's priest, that an account be written of this discovery, and signed by all the witnesses present; that an attested copy be sent to the Barons and Sir Philip Harclay, to convince them of the truth of it.*⁸³

*I am resolved, said Sir Philip, to go to the King; to acquaint him briefly with Edmund's history; I will request that he may be called up to parliament by a writ, for there is no need of a new patent, he being the true inheritor; in the mean time he shall assume the name, arms, and title, and I will answer any one that shall dispute his right to them.*⁸⁴

No romance de sensação, o cientificismo sensacionalista ainda não ocupa o centro do enredo, como virá a ocupar em *Dr Jekyll and Mr Hyde* e em *The Island of Dr Moreau*, mas essa tendência já está presente nesse subgênero.

⁷⁹ *The Woman in White*, p. 617.

“Os melhores anos da minha vida, passei-os a estudar com afincio a ciência médica e química. A química, em especial, sempre exerceu em mim atração irresistível pelo poder ilimitado que o seu conhecimento confere. Os químicos podem manejar, se quiserem, os destinos da humanidade.” *A Mulher de Branco*, p. 459.

⁸⁰ “Quase ao mesmo tempo, a mesma voz comunicara ao Califa, a Nouronihar, aos quatro príncipes e à princesa o irrevogável decreto. De imediato, os corações se lhes incendiaram e perderam logo o dom mais precioso do céu — a ESPERANÇA. Aqueles seres infelizes apartaram-se então, uns dos outros, com olhares furiosos. Nada mais viu Vathek nos olhos de Nouronihar do que raiva e vingança; nos dele ela apenas distinguia aversão e desespero. Os dois príncipes amigos, que, até então, se tinham mantido ternamente enlaçados, separaram-se, rangendo os dentes com um recíproco e imutável ódio. Kalilah e a irmã amaldiçoavam-se mutuamente. Todos testemunharam o horror que sentiam uns pelos outros por meio de contorções terríveis e de gritos que era impossível calar. Todos mergulharam na multidão maldita, para vagar numa eternidade de constante angústia.” William Beckford, *Vathek* [Trad. Henrique de Araújo Mesquita], 2007, p. 123.

⁸¹ Fred Botting, op. cit., 1996, p. 86-7.

⁸² Clara Reeve, *The Old English Baron*, 2008, p. 78.

“Devo ir à corte e exigir justiça do Rei? ou devo acusá-lo do assassinato, e obrigá-lo a se submeter a um julgamento público?”

⁸³ Idem, p. 116.

“Proponho, disse o padre de Lorde Graham, que um relato dessa descoberta seja escrito e assinado por todas as testemunhas presentes; e que uma cópia atestada seja enviada aos Barões e a Sir Philip Harclay, para convencê-los de sua veracidade.”

⁸⁴ Idem, p. 130.

“Estou decidido, disse Sir Philip, a ir ao Rei; informá-lo brevemente sobre a história de Edmund; solicitarei que um decreto o convoque ao parlamento, pois não há necessidade de uma nova patente, ele sendo o herdeiro legítimo; enquanto isso, ele deverá assumir o nome, armas e título, e eu responderei a qualquer um que queira disputar seu direito a eles.”

Todas as medidas tomadas pelos heróis do romance de Reeve buscam legitimar, por meio da lei vigente, o direito à herança do protagonista, apoiado por documentos e por convenções adequadas.⁸⁵ Mesmo após a resolução do crime e a restituição dos bens, Sir Philip ainda vai ao encontro do Rei, para que o processo seja devidamente formalizado pelo parlamento e para que não restem dúvidas de sua validade.

Na primeira página do romance de Collins há a declaração “*As the Judge might once have heard it [the story], so the Reader shall hear it now*”,⁸⁶ e, no fim de sua trama, é convocada uma reunião presidida pelas partes envolvidas, para que se apresentem as evidências reunidas e se restitua o que fora perdido, do mesmo modo que ocorrera na narrativa de Reeve. Também no romance de M. E. Braddon, Robert pretende levar os atos da esposa de seu tio ao tribunal: “*I have sworn to bring the murderer of George Talboys to justice: and I will keep my oath.*”⁸⁷ Com explicações racionais e baseadas em evidências, as narrativas de sensação estruturam seus enredos para que as leis e convenções inglesas prevaleçam, resguardando a soberania da ordem social sobre as ações de indivíduos transgressores.

1.3 *The Woman in White*: origens, publicação e crítica

John Sutherland rastreou duas fontes principais para a composição de *The Woman in White*, uma literária e outra biográfica.⁸⁸ A primeira tem origem em um julgamento francês, registrado por Maurice Méjan em *Recueil des causes célèbres*, livro comprado por Wilkie Collins durante sua viagem a Paris, em 1856.⁸⁹ Sumariamente, o caso se inicia quando Adélaïde-Marie-Rogres-Lusignan de Champignelles, marquesa de Douhault, fica viúva em 1787; seu pai falecera três anos antes e seu irmão, M. de Champignelles, apropriou-se, na ocasião, de uma parcela maior da propriedade paterna do que lhe era de direito, tomando para si a herança de sua irmã e de sua mãe. Mme. de Douhault decidiu ir a Paris, na esperança de reaver suas posses e as de sua mãe, tendo se hospedado, durante a travessia, na residência de

⁸⁵ James Watt, “Introduction”. In: Clara Reeve, op. cit., 2008, p. xiv.

⁸⁶ *The Woman in White*, p. 5.

... “o leitor conhecê-la-á [a história] exactamente como a ouviria o juiz.” *A Mulher de Branco*, p. 7.

⁸⁷ Mary Elizabeth Braddon, op. cit., 2012, p. 293.

“Jurei levar o assassino de George Talboys à justiça: e mantereí minha promessa.”

⁸⁸ John Sutherland, “Appendix B - Original Sources for *The Woman in White*”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 659-61.

⁸⁹ Idem, p. 659.

M. de la Roncière, em Orleans. Em 15 de janeiro de 1788, a marquesa contraiu uma severa dor de cabeça, após ter feito uso dos saís de Mme. de la Roncière, o que a obrigou a permanecer em Orleans, dormindo, sob o efeito de drogas, durante vários dias. Ao acordar, ela se viu no Hospital de Salpêtrière, em Paris, sob o nome de Blainville; a marquesa tentou contatar seus conhecidos, mas sua correspondência estava sendo interceptada e, após um período, declarou-se o óbito de Mme. de Douhault, com parte de sua herança sendo passada ao irmão. Por fim, a paciente de Salpêtrière conseguiu se comunicar com uma amiga, Mme. de Polignac, e foi liberada do hospital. Ao longo de vários anos, Mme. de Douhault tentou reaver legalmente suas posses e sua identidade, mas não obteve êxito, tendo falecido, empobrecida, em 1817.⁹⁰

A segunda fonte é mais controversa, senão fantasiosa: em uma noite de verão, durante a década de 1850, na região norte de Londres, os irmãos Wilkie e Charles Collins acompanhavam John E. Millais, que voltava para casa após um jantar. Subitamente, eles ouviram o grito de um mulher em apuros e, enquanto ponderavam qual providência tomar, os portões de uma *villa* próxima se abriram e, iluminada pelo luar, surgiu uma mulher de branco, suplicante e aterrorizada; Wilkie Collins a seguiu, deixando os amigos para trás. No dia seguinte, os três se reencontraram e o romancista relatou que a dama de branco caíra, meses antes, nas garras de um homem que a mantivera prisioneira por meio de ameaças e de uma influência, de um fascínio, que ela não ousava desafiar, até que, em um ato de puro desespero, ela fugiu do facínora, que a perseguia com um atizador de brasas em mãos; desconhece-se o que teria ocorrido na sequência, mas a mulher viria a se tornar o amor da vida de Wilkie Collins, Caroline Graves.⁹¹ Essa história está registrada na biografia *The Life and Letters of John Everett Millais*, publicada pelo filho do pintor em 1899. Além de a veracidade do relato não poder ser comprovada, vê-se que ele se assemelha muito mais a uma narrativa inspirada pela obra de Collins do que a um evento real, sendo questionável se foi mesmo uma inspiração para *The Woman in White*, ou se o romance foi uma inspiração para o relato.⁹²

Pode-se ainda citar como influências para o primeiro romance de sensação o julgamento de William Palmer, executado em 1856 pelo crime de envenenamento;⁹³ o caso Yelverton, no qual o major Yelverton abandonou sua esposa, Theresa Longworth, para se

⁹⁰ Idem, p. 659-60.

⁹¹ Idem, p. 660-1.

⁹² Idem, p. 661.

⁹³ John Sutherland, "Introduction". In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. xvi-xvii.

casar com Emily Ashworth, em 1858;⁹⁴ e outros julgamentos que chamaram a atenção pública, em uma época de jornais sensacionalistas e de leitores que clamavam por escândalos.⁹⁵

William Wilkie Collins começou a escrever *The Woman in White* no dia 15 de agosto de 1859,⁹⁶ e a publicação serializada de seu romance teve início no dia 26 de novembro de 1859, em 40 partes,⁹⁷ com a conclusão da narrativa publicada na edição do dia 25 de agosto de 1860 da *All the Year Round*.⁹⁸ Paralelamente, o romance também era impresso na revista americana *Harper's Weekly*, com o último capítulo publicado na edição de 8 de setembro de 1860.⁹⁹

Ainda em 1860, *The Woman in White* foi republicado como um *three-decker* pela editora *Sampson Low, Son & Co.*¹⁰⁰ e prefaciado pelo autor, que aproveitou a oportunidade para agradecer a recepção calorosa de sua obra.¹⁰¹ A primeira tiragem, de 1.000 cópias, esgotou-se no dia do lançamento, e uma segunda tiragem de 1.350 cópias foi inteiramente vendida já na semana seguinte.¹⁰²

A recepção calorosa à qual o autor se refere não é um exagero, sua obra se popularizou tanto à época que as lojas não tardaram em vender perfumes e peças de vestuário da mulher de branco; nas festas, os convidados dançavam valsas e quadrilhas inspiradas pelo romance.¹⁰³ O futuro primeiro-ministro William Gladstone deixou de comparecer ao teatro para continuar

⁹⁴ Idem, p. xiii.

⁹⁵ “*The Police Courts will be watched, but the columns of the Sensation Times will not be encumbered with the dry details of mercantile fraud, commonplace larceny, and similar uninteresting matter; and reports will be given of such painful cases only as Paterfamilias, having duly enjoyed them, tells his family ‘he thinks they had better not read.’*” “The Sensation Times, and Chronicle of Excitement”, op. cit., 1863, p. 193.

“Os Tribunais de Polícia serão vigiados, mas as colunas do *Tempos de Sensação* não serão sobrecarregadas com os detalhes sem graça de fraudes comerciais, roubos corriqueiros e assuntos igualmente desinteressantes; contudo, serão fornecidos relatos de casos tão dolorosos que façam os pais de família, após terem aproveitado inteiramente a leitura, dizerem aos familiares que ‘acham melhor que eles não os leiam.’”

⁹⁶ John Sutherland, “Appendix A - Composition, Publication, and Reception of *The Woman in White*”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 647.

⁹⁷ Esse número não é aleatório, mas comissionado; para atingir essa cota, alguns trechos, como o sonho de Marian Halcombe (volume II, capítulo 6), tiveram que ser improvisados de última hora. Por outro lado, cortes possivelmente tiveram que ser feitos no desfecho; é provável que a resolução imaginada por Collins tivesse um tribunal de justiça como palco, sem que a Irmandade a que pertencem Pesca e Fosco tivesse tanta relevância. John Sutherland, “Appendix A - Composition, Publication, and Reception of *The Woman in White*”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, pp. 649; 653-4.

⁹⁸ Matthew Sweet, “Appendix C - The serialization of *The Woman in White* in *All the Year Round*”. In: Wilkie Collins, *The Woman in White*, 2003, p. 651-2.

⁹⁹ Wilkie Collins *apud* John Sutherland, “Appendix A - Composition, Publication, and Reception of *The Woman in White*”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 647.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁰¹ Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 644.

¹⁰² John Sutherland, “Appendix A - Composition, Publication, and Reception of *The Woman in White*”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 654.

¹⁰³ Matthew Sweet, “Introduction”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2003, p. xv.

sua leitura de *The Woman in White*; o poeta Edward Fitzgerald leu o romance ao menos cinco vezes; Thackeray passou um dia inteiro apenas lendo-o, e o Príncipe Albert, um grande admirador da obra, enviou uma cópia do livro ao Barão Stockmar.¹⁰⁴ Alguns críticos chegaram ao ponto de afirmar que *The Woman in White* foi o romance mais popular escrito na Inglaterra oitocentista.¹⁰⁵ Bebês foram batizados Walter, em homenagem ao protagonista; Fosco tornou-se um nome comum para gatos domésticos e, durante a publicação serializada, faziam-se apostas nos clubes sobre qual seria o segredo de Sir Percival.¹⁰⁶

Figura 4 - APARIÇÃO MEDONHA!

Sra. T. (para T., que anda lendo o romance popular). “Ora, Sr. Tomkins, o senhor nunca vai subir? Por mais quanto tempo o senhor fará companhia àquela ‘mulher de branco’?”

Fonte: *Punch magazine*, nº 40, 6 de abril de 1861, p. 140.

As opiniões da crítica foram discordantes, mas normalmente se baseavam na ideia de que o “*Mr. Wilkie Collins is an admirable story-teller, though he is not a great novelist.*”¹⁰⁷ Todos concordam que Collins é um mestre em manter o leitor interessado em suas narrativas,

¹⁰⁴ Idem, p. xv-xvi.

¹⁰⁵ John Sutherland, “Introduction”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. vii.

¹⁰⁶ Idem, p. vii-viii.

¹⁰⁷ Anônimo, “Unsigned review, *Saturday Review*”. In: Norman Page (ed), op. cit., 1947, p. 87.

“Sr. Wilkie Collins é um admirável contador de histórias, apesar de não ser um grande romancista.”

mas alguns argumentam que poucos se sentem inclinados a lê-las uma segunda vez, pois, uma vez que a curiosidade seja saciada, o encanto se esvai.¹⁰⁸ Ele é visto como um ilusionista chinês, dado que, “*as we have found out the secret of his tricks, and admired the clever way in which he does them, we send him home again.*”¹⁰⁹ O *Saturday Review* afirma que, avaliado “*by the standard of great novels, the Woman in White is nowhere. It certainly is not pure gold. It is not even gold with an alloy. It is an inferior metal altogether, though good and valuable of its kind.*”¹¹⁰

Outros, como o resenhista anônimo do *The Spectator*, recusam terminantemente essa noção, citando diretamente e refutando a crítica do *Saturday Review*: “*It is not true then, it is not even a half truth, that this story owes its extraordinary fascination only to its power of awakening and sustaining curiosity, and that ‘our curiosity once satisfied, the charm is gone.’*”¹¹¹ A parte da crítica que elogiou Collins destaca sua habilidade de manter o leitor cativado por tantas páginas, considerando-o um autor original, que faz uso de assuntos suficientemente abundantes e excitantes, para manter a mente do leitor perpetuamente ocupada com fluxos de emoções variadas.¹¹²

Há outro ponto em que todos concordam, “*Count Fosco is the great character of the novel. As Satan is the hero of Milton’s poem, the Count may be said to be Mr. Collins’s hero. [...] He is very vividly portrayed, and is the one interesting character of the work.*”¹¹³ Ele é visto como uma concepção inteligente, esboçado com muito mais vida e sagacidade do que o restante.¹¹⁴ “*He is irresistible. Everything goes wrong, and everybody is powerless in his*

¹⁰⁸ Idem, p. 87-8.

¹⁰⁹ Idem, p. 88.

... “como desvendamos o segredo de seus truques e admiramos a inteligência com que os realiza, nós o mandamos embora.”

¹¹⁰ Idem, *ibidem*.

... “pelos padrões de grandes romances, *The Woman in White* não se destaca. Certamente, não é puro ouro; não é sequer ouro com uma liga. É um metal inferior completamente, ainda que bom e valioso a seu modo.”

¹¹¹ Anônimo, “Unsigned review, *Spectator*”. In: Norman Page (ed), op. cit., 1947, p. 95.

“Não é verdade, não é sequer meia verdade, que a história deve seu extraordinário poder de fascinação apenas à capacidade de despertar e manter a curiosidade, e que ‘posto que nossa curiosidade esteja saciada, o encanto se esvai.’”

¹¹² Idem, p. 95.

¹¹³ [E. S. Dallas], op. cit. In: Norman Page (ed), op. cit., 1947, p. 100.

“Conde Fosco é o grande personagem do romance. Assim como Satã é o herói do poema de Milton, pode-se dizer que o Conde seja o herói do Sr. Collins. [...] Ele é vividamente retratado, e é o único personagem interessante da obra.”

¹¹⁴ “Unsigned review, *Saturday Review*”. In: Norman Page (ed), op. cit., 1947, p. 88.

hands.”¹¹⁵ Não há como resistir ao encanto de seu bom-humor, à sua astúcia, às suas excentricidades, à sua individualidade.¹¹⁶ Diz-se que nenhum vilão do século

*comes within a hundred miles of him: he is more real, more genuine, more Italian even, in his fatness and size, in his love of pets and pastry, than the whole array of conventional Italian villains, elegant and subtle, whom we are accustomed to meet in literature. Fosco from his first entrance is master of the scene—his noiseless movements, his villanous [sic] bland philosophies, his enjoyment of life, his fine waistcoats—every detail about him is necessary to his perfection. [...] He is intended to be an impersonation of evil, a representative of every diabolical wile: but Fosco is not detestable; on the contrary, he is more interesting, and seizes on our sympathies more warmly than any other character in the book.*¹¹⁷

Entretanto, essa fascinação coletiva por Fosco não foi suficiente para que deixassem de perceber que o enredo, que em um primeiro momento parecia tão bem amarrado, possuía incongruências que comprometiam o realismo da obra:

*The question of a date is the pivot upon which the novel turns. The whole of the third volume is devoted to the ascertaining of this date. Everything depends upon it. But it is lost in the most marvellous obscurity—it is lost even to Mr. Wilkie Collins, who is a whole fortnight out of his reckoning. If we dare trespass upon details after the author's solemn injunction, we could easily show that Lady Glyde could not have left Blackwater-park before the 9th or 10th of August. Anybody who reads the story, and who counts the days from the conclusion of Miss Halcombe's diary, can verify the calculation for himself. He will find that the London physician did not pay his visit till the 31st of July, that Dawson was not dismissed till the 3rd of August, and that the servants were not dismissed till the following day.*¹¹⁸

¹¹⁵ [E. S. Dallas], op. cit. In: Norman Page (ed), op. cit., 1947, p. 100.

“Ele é irresistível. Tudo fracassa e todos são impotentes em suas mãos.”

¹¹⁶ Margaret Oliphant, op. cit., 1862, p. 566.

¹¹⁷ Idem, p. 567.

... “chega sequer perto dele: ele é mais real, mais genuíno, mais *italiano* até, com sua obesidade e tamanho, com seu amor por animais de estimação e doces, do que toda a matriz de vilões italianos convencionais, elegantes e sutis, que estamos acostumados a encontrar na literatura. Desde sua primeira entrada, Fosco é o dono da cena – seus movimentos silenciosos, sua filosofia branda e vilanesca, seu prazer pela vida, seus coletes elegantes – todo detalhe que se refere a ele é necessário para sua perfeição. [...] Ele é planejado para ser uma personificação do mal, um representante de toda artimanha diabólica: mas Fosco não é detestável; ao contrário, ele é mais interessante, e se apodera mais calorosamente de nosso apreço, do que qualquer outro personagem do livro.”

¹¹⁸ [E. S. Dallas], op. cit. In: Norman Page (ed), op. cit., 1947, p. 101.

“A dúvida sobre uma data é o pivô em torno do qual gira o romance. O terceiro volume inteiro é dedicado a determinar essa data. Tudo depende disso. Mas ela se perde na mais incrível obscuridade, se perde inclusive para o Sr. Wilkie Collins, que está uma quinzena fora de seus cálculos. Se ousarmos transgredir a injunção solene do autor no que se refere a alguns detalhes, poderíamos facilmente mostrar que Lady Glyde não poderia ter deixado Blackwater Park antes do dia 9 ou 10 de agosto. Qualquer um que leia a história, e que conte os dias desde a conclusão do diário da Srta. Halcombe, pode verificar os cálculos por si mesmo. Ele descobrirá que o médico londrino não realizou sua visita até 31 de julho, que Dawson não foi mandado embora até 3 de agosto, e que os empregados não foram demitidos até o dia seguinte.”

Wilkie Collins não teve escolha, a não ser alterar as datas na edição seguinte, publicada como um volume único em abril de 1861, afirmando no segundo prefácio que “[certain] technical errors which had escaped me while I was writing the book are here rectified.”¹¹⁹ Essa edição teve uma tiragem inicial de 10.000 cópias, a 6 xelins cada, com a expectativa, por parte da editora, de que mais 50.000 cópias fossem vendidas antes que se produzisse uma edição mais barata, de 2 xelins.¹²⁰

Figura 5 - FOSCO REAPARECE

Fonte: *Harper's Weekly*, Vol. IV, nº 188, 4 de agosto de 1860, p. 485.

Conforme os anos passaram, a crítica começou a aceitar com menos ressalvas as contribuições de Collins para a literatura inglesa:

¹¹⁹ Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 3.

... “[certos] erros técnicos que me escaparam quando escrevia o livro estão aqui corrigidos.”

¹²⁰ John Sutherland, “Appendix A - Composition, Publication, and Reception of *The Woman in White*”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2008, p. 654.

*With Mr. Collins and Miss Braddon (our modern Euripides and Shakespeare) the interest of crime is in the fact that it compromises the criminal's personal safety. [...] [Mr. Collins' productions] are massive and elaborate constructions—monuments of mosaic work [...] They are not so much works of art as works of science. To read "The Woman in White", requires very much the same intellectual effort as to read Motley or Froude.*¹²¹

O sucesso de *The Woman in White* influenciou não apenas os romances de sensação que vieram na sequência, como os de M. E. Braddon, Ellen Wood, Charles Reade e de Sheridan Le Fanu, mas também uma peça de teatro homônima que estreou em 9 de outubro de 1871, produzida no Olympic Theatre, em Londres.

Apesar de ter perdido parte de seu impacto cultural nos séculos XX e XXI, nunca se esgotaram as edições de *The Woman in White*, em toda a sua trajetória.¹²² O romance deu origem a filmes mudos americanos, em 1912 e 1917, a uma adaptação hollywoodiana em 1948, dirigida por Peter Godfrey, a três minissérie da BBC, produzidas em 1982, 1997 e 2018, e a um musical de Andrew Lloyd Webber, em 2004, dentre outras adaptações diversas, além de menções em outras obras, como *Ulysses* (1922) de James Joyce e *Match Point* (2006) de Woody Allen.

¹²¹ Henry James, op. cit. In: Henry James, op. cit., 1921, pp. 111; 112.

“No que concerne o Sr. Collins e a Srta. Braddon (nossos Eurípedes e Shakespeare modernos), o interesse pelo crime está no fato de que ele compromete a segurança pessoal do criminoso. [...] [As produções do Sr. Collins] são construções massivas e elaboradas – monumentos de um trabalho em mosaico [...]. Elas são menos obras de arte que obras de ciência. Ler “*The Woman in White*” requer o mesmo esforço intelectual de ler Motley ou Froude.”

¹²² Matthew Sweet, “Introduction”. In: Wilkie Collins, op. cit., 2003, p. xvi.

2 Paciência e perseverança

2 PACIÊNCIA E PERSEVERANÇA

2.1 Além dos convencionalismos

Em 1865, Henry James publica um artigo no qual discute questões pertinentes a um importante debate literário da época: o que são e como avaliar os romances de sensação? Nesse artigo, intitulado “Miss Braddon”, ele analisa a formação dessa nova modalidade narrativa contrapondo seus dois principais autores: Wilkie Collins e Mary Elizabeth Braddon.

Contrastando esse subgênero oitocentista com a literatura gótica, James afirma que enquanto os mistérios de Ann Radcliffe eram puramente romanescos os de Wilkie Collins expunham a dura realidade.¹ Ele acusa a autora de recorrer demais a ambientações exóticas e insinuações sobrenaturais, exigindo demasiadamente da imaginação do leitor que queira sentir o medo que ela busca propiciar; já Collins e Braddon fazem uso das experiências cotidianas do leitor, lugares que ele conhece e personagens que poderiam ser seus vizinhos, potencializando o medo.²

Ainda que diversos aspectos de *The Woman in White* confirmarem esse juízo, o romanesco não se divorcia completamente do realismo, encontrando continuidades também nessa obra.³ Por meio da tipologia proposta por Frye em *The Secular Scripture*,⁴ algumas escolhas narrativas imediatamente remetem ao modo romanesco; nesse estudo, o crítico canadense apresenta estruturas típicas do romanesco: temas, tipos de personagens, organização de enredo, enfim, um conjunto de características reconhecíveis em uma obra que pertença a essa tradição literária. Um dos traços que ele evidencia, por exemplo, é a disposição temporal e imagética a partir das estações do ano;⁵ no romance de Collins, a

¹ Henry James, “Miss Braddon”. In: Henry James, *Notes and reviews by Henry James*, 1921, p. 110.

² Apesar de não estabelecer um paralelo com o Gótico, Margaret Oliphant, em uma publicação de 1862, também elogia a ausência de excentricidades em Collins: “We cannot object to the means by which he startles and thrills his readers; everything is legitimate, natural, and possible; all the exaggerations of excitement are carefully eschewed, and there is almost as little that is objectionable in this highly-wrought sensation-novel, as if it had been a domestic history of the most gentle and unexciting kind.” Margaret Oliphant, “Sensation Novels”. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1862, p. 566

“Não podemos objetar aos meios pelos quais ele surpreende e entusiasma seus leitores; tudo é legítimo, natural e possível; todos os exageros da empolgação são cuidadosamente evitados, e há tão pouco que seja censurável nesse romance de sensação tão bem trabalhado quanto em uma história doméstica do tipo mais dócil e desinteressante.”

³ Lyn Pykett “Collins and the sensation novel”. In: Jenny Bourne Taylor (ed), *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, 2006, p. 51.

⁴ Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, 1976.

⁵ Idem, p. 79-80.

narrativa começa no fim do verão e início do outono, marcando a passagem de uma estação de luz e abundância para outra que dilui a fronteira entre a vida da colheita e a morte das folhas – de forma análoga, a trajetória dos personagens também passa por essa transformação, como se verá adiante. A cerimônia de casamento que condena a protagonista a uma vida familiar infeliz é realizada no inverno, a estação mais infértil e sombria; seu segundo casamento é celebrado na primavera, a época das transformações.⁶ O romance termina com o filho do protagonista herdando uma casa de campo, no verão, fechando o ciclo das estações uma vez mais na época da prosperidade solar.

Entretanto, nenhum evento dessa narrativa ocorre em um tempo mítico, em um passado absoluto, mas sim no período entre 1849 e 1852. A obra de Collins está perfeitamente inserida em seu tempo histórico, não apenas pela proximidade cronológica com a publicação, mas principalmente pelo cuidado realista conferido às datas nas quais alguns dos principais eventos do enredo ocorrem.⁷ O que será desenvolvido nas próximas páginas, portanto, é a ideia de que o romanesco funciona como andaime de uma narrativa caracterizada pelo realismo formal, uma estrutura que auxilia os narradores a recontarem os eventos e dar-lhes sentido.

Os mecanismos pelos quais o enredo de *The Woman in White* é estruturado são os movimentos de queda e ascensão, reconhecíveis principalmente nas ambientações desse romance. Frye, tomando por base a narrativa cristã e sua inserção no modo romanesco, propõe a existência de quatro níveis nos quais os personagens podem transitar: o primeiro e mais elevado é o paraíso, o *locus* da ordem divina incorruptível; a ele segue-se o paraíso em terra: o Jardim do Éden, o máximo que se pode almejar em um mundo sem transcendência. O terceiro nível é o mundo prosaico do cotidiano, enquanto o quarto e último espaço é a esfera do demoníaco, o *locus horribilis* que, apesar de puramente infernal no Cristianismo, pode também possibilitar conquistas, aprendizado e riquezas em outras obras.⁸

A manifestação mais explícita de como esses temas são utilizados no romance de Collins é a oposição entre Limmeridge House, a residência onde ocorre a maior parte do

⁶ “April came—the month of Spring; the month of change. [...] Ten days later, we were happier still. We were married.” *The Woman in White*, p. 569; 576.

“Chegou Abril, o mês da Primavera, o mês das transformações. [...] Dez dias depois ainda éramos mais felizes. Estávamos casados.” *A Mulher de Branco*, p. 425; 429.

⁷ Na edição de *The Woman in White* publicada pela Oxford University Press (2008), são listadas no Apêndice C as datas fornecidas pela narrativa – a partir de 1790, com o nascimento de Conde Fosco, até agosto de 1852, com a morte de Frederick Fairlie.

⁸ Northrop Frye, op. cit., 1976, p. 97-8.

primeiro volume, e Blackwater Park, a propriedade onde sucede a maioria dos eventos da segunda parte da obra. A primeira já contém em seu nome *ridge*, o cume, enquanto a última se vincula ao lago estéril em seu entorno; uma é cheia de vida e delicadezas, a outra, de doença e bolor. Limmeridge House é o perfeito paraíso em terra, com suas “*statuettes in marble*”, “*rare vases*”, “*ivory ornaments*”, “*toys and curiosities that sparkled at all points with gold, silver, and precious stones*”,⁹ engrandecidos por uma tela da Virgem com o Menino de Rafael – e esse é apenas o escritório do Sr. Fairlie, dono da casa de campo. A elegância se alastra pelos outros cômodos,¹⁰ além dos espaços externos e dos arredores pitorescos, todos ideais para que os protagonistas desenvolvam seus afetos e confirmem à narrativa um estado de inocência quase absoluta, não fossem os constantes avisos de Hartright de que essa felicidade eventualmente se transformaria em sofrimento.

Walter Hartright, o protagonista, é um professor de desenho que reside e leciona em Londres; inesperadamente, surge-lhe uma oportunidade de emprego em Cumberland: ele passaria quatro meses em Limmeridge House, restaurando as gravuras do dono da casa e ensinando sua arte para Laura Fairlie, sobrinha do proprietário, e Marian Halcombe, sua meia-irmã por parte de mãe.

A relação entre Walter e a cidade onde vive não é das mais agradáveis: “*the small pulse of the life within me and the great heart of the city around me seemed to be sinking in unison, languidly and more languidly, with the sinking sun.*”¹¹ Seu relato, nesse começo da

⁹ *The Woman in White*, p. 38-9.

... “estatuetas de mármore”, “vasos preciosos”, “objectos de marfim” e “bonecos e curiosidades que cintilavam de todos os lados, em tons de ouro e de prata e com brilho de jóias”, respectivamente. *A Mulher de Branco*, p. 32-3.

¹⁰ “*I must have been hard to please, indeed, if I had not approved of the room, and of everything about it. The bow-window looked out on the same lovely view which I had admired, in the morning, from my bedroom. The furniture was the perfection of luxury and beauty; the table in the centre was bright with gaily bound books, elegant conveniences for writing, and beautiful flowers; the second table, near the window, was covered with all the necessary materials for mounting water-colour drawings, and had a little easel attached to it, which I could expand or fold up at will; the walls were hung with gaily tinted chintz; and the floor was spread with Indian matting in maize-colour and red. It was the prettiest and most luxurious little sitting-room I had ever seen; and I admired it with the warmest enthusiasm.*” *The Woman in White*, p. 38.

“Seria muito difícil de contentar se não concordasse com a situação daquele aposento e de tudo o que nele existia. Da janela de sacada desfrutava-se a mesma vista que eu apreciara nessa manhã, do meu quarto de cama. A mobília era soberba: a meio via-se uma mesa polida, com livros pomposamente encadernados, elegantes apetrechos de escritório e belas flores. Outra mesa, perto da janela, estava coberta de todo o material necessário para enquadrar aguarelas; junto, havia um cavalete pequeno, que se podia fazer subir ou baixar. Das paredes pendiam vistosos reposteiros de chita encerada, e no chão corria uma esteira indiana, vermelha e cor de milho. Era o mais bonito e luxuoso gabinete que eu até então tinha visto, e admirei-o com sincero entusiasmo.” *A Mulher de Branco*, p. 32.

¹¹ *The Woman in White*, p. 6.

narrativa, é uma sequência de expressões melancólicas: “*cloud-shadows*”, uma tarde “*still and cloudy*”, e “[*the*] *quiet twilight was still trembling [...] and the view of London below me had sunk into a black gulf in the shadow of the cloudy night*”,¹² dentre outras, evidenciando a insatisfação que a metrópole lhe provoca. Ele aceita o trabalho, em parte para se ver livre da cidade grande durante o outono e, na véspera de sua partida para a casa de campo, acidentalmente se encontra com uma jovem na estrada, toda vestida de branco, que misteriosamente o avisa sobre um perigoso baronete – sem nomear o aristocrata nesse primeiro momento –, e o informa sobre os dias felizes de sua infância, quando ela morou no vilarejo de Limmeridge. Após acompanhá-la até Londres e se despedir, ele descobre que a estranha mulher era uma paciente psiquiátrica que havia escapado do hospício naquela mesma noite. Ainda perturbado com o ocorrido, ele embarca para Cumberland; com um pouco de atraso, chega em seu novo local de trabalho e vai dormir.

Na sua primeira manhã em Limmeridge House, da janela de seu quarto, Walter depara com o mar reluzindo ao sol de agosto e com a costa da Escócia tingindo o horizonte com vários tons de azul: “*The view was such a surprise, and such a change to me, after my weary London experience of brick and mortar landscape, that I seemed to burst into a new life and a new set of thoughts the moment I looked at it.*”¹³ Essa sensação de melhora o acompanha ao longo de seu primeiro dia campestre, no qual ele faz um agradável passeio com suas alunas, apreciando e desenhando as paisagens que os cercam. Ao fim do dia, após o jantar, eles aproveitam os últimos raios de sol em uma sala de estar com grandes portas de vidro, que “*opened on to a terrace, beautifully ornamented along its whole length with a profusion of flowers.*”¹⁴ Enquanto Laura toca “*the heavenly tenderness of the music of Mozart*”¹⁵ ao piano, o professor desenhista repara no céu sem nuvens e no perfume das flores, sentindo que “[*the*] *sense of peace and seclusion soothed all thought and feeling into a rapt, unearthly repose;*

... “à medida que o Sol se afundava, parecia desfalecer em uníssono, cada vez mais fraco, o pulsar da vida dentro de mim e o coração da cidade.” *A Mulher de Branco*, p. 8.

¹² *The Woman in White*, p. 6-7.

... “céus nublados”, “pesada e sufocante” e “a luz do crepúsculo tremulava [...] enquanto, lá embaixo, Londres mergulhava nas sombras da noite”, respectivamente. *A Mulher de Branco*, p. 8.

¹³ *The Woman in White*, p. 30.

“O aspecto era tão surpreendente, operava em mim tão grande mudança, depois do fatigante espetáculo de tijolos e da argamassa de Londres, que me julguei transportado para uma experiência nova. Bastou-me contemplar a paisagem para que os meus pensamentos fossem inteiramente outros.” *A Mulher de Branco*, p. 26.

¹⁴ *The Woman in White*, p. 55.

... “abriam para o terraço lindamente adornado de flores.” *A Mulher de Branco*, p. 45.

¹⁵ *The Woman in White*, p. 56.

... “a divinal suavidade da música de Mozart.” *A Mulher de Branco*, p. 45.

*and the balmy quiet that deepened ever with the deepening light, seemed to hover over us with a gentler influence still.”*¹⁶

Essas descrições são ricamente sensoriais, não se trata de apenas ouvir piano mas de apreciar a “divinal suavidade” de Mozart; tudo é adjetivado da maneira mais positiva possível, sugerindo repouso e renovação para o protagonista. A narrativa começa na fatigante Londres e poucas páginas depois Walter é transportado para um reduto bucólico banhado pelo mar, com possibilidades de apreciação e criação estética, visual e sonora, que o preenchem com virtuosismo artístico e mesmo espiritual: “uma experiência nova”, “êxtase de repouso”, “quietude balsâmica”. Como antes dito, o uso de espaços é o que predominantemente orienta as movimentações do enredo nessa obra, e aqui ocorre a primeira ascensão do protagonista, que encontra na casa de campo um refúgio da realidade metropolitana.

Nesse mesmo dia, em uma de suas conversas com Marian, ele comenta sobre a misteriosa mulher de branco e sua aluna resolve investigar qual a ligação entre uma fugitiva desconhecida e seu querido lar, encontrando a resposta em uma carta escrita por sua mãe onze anos antes. Na carta, a falecida Sra. Fairlie relata a semelhança incomum que uma criança chamada Anne Catherick, que estava visitando parentes no vilarejo, compartilha com sua filha, Laura Fairlie. Ao se dar conta do fato, Walter fica extremamente agitado e em suas palavras antevê que infortúnios os aguardam: *“To associate that forlorn, friendless, lost woman, even by an accidental likeness only, with Miss Fairlie, seems like casting a shadow on the future of the bright creature who stands looking at us now. [...] Call her in, out of the dreary moonlight—pray call her in!”*¹⁷

“Deslumbrante”, é esse o tom predominante no primeiro volume, mas sempre uma sombra perpassa os momentos alegres, projetando um futuro tenebroso: os últimos momentos dessa agradável noite já anunciam a efemeridade de seu contentamento. A percepção da semelhança é também um espelho do encontro com Anne Catherick: os dois eventos ocorrem à luz do luar, tanto a mulher na estrada quanto a doce pianista vestem roupas brancas e modestas e em ambos os casos sugere-se que algo trágico se aproxima: *“I trace these lines,*

¹⁶ *The Woman in White*, p. 56.

“[a] sensação de paz que diluía os pensamentos num êxtase de repouso e a quietude balsâmica que mais se acentuava ao cair da noite pareciam envolver-nos com mais intensidade.” *A Mulher de Branco*, p. 45.

¹⁷ *The Woman in White*, p. 61.

“Associar, ainda que por semelhança ocasional, Laura Fairlie àquela mulher singular e abandonada é o mesmo que projectar uma sombra no futuro da deslumbrante rapariga que está ali a olhar para nós. [...] Chame-a, tire-a desse luar funesto. Chame-a, por favor!” *A Mulher de Branco*, p. 49.

*self-distrustfully, with the shadows of after-events darkening the very paper I write on; and still I say, what could I do?”*¹⁸ O período em que esses incidentes ocorrem também explora os limites entre luz e sombra: por um lado a escuridão da noite domina a cena, por outro a luz da lua os ilumina; essas ocasiões são singularidades fúlgidas em um mar de escuridão.

Quase dois meses se passam sem que nada surpreendente ocorra (“*The days passed, the weeks passed; it was approaching the third month of my stay in Cumberland*”¹⁹), todos os dias foram preenchidos com a mesma rotina de passeios, desenhos, jantares e reuniões amigáveis na sala de estar, até que a notícia de que Anne Catherick está no vilarejo lança Walter e Marian em uma busca pelo duplo de Laura, atrás de informações sobre o suposto baronete perverso.

O local onde Walter a encontra não poderia ser mais simbólico, pois ela passa suas noites no cemitério, limpando a lápide da falecida Sra. Fairlie:²⁰ “*Under the wan wild evening light, that woman and I were met together again; a grave between us, the dead about us, the lonesome hills closing us round on every side.*”²¹ Mais uma vez a noite não é absoluta, graça à pálida luz refletida nas vestes brancas de Anne, mas dessa vez o cenário é consideravelmente mais lúgubre (“uma sepultura entre nós, e os mortos ao redor”) e claustrofóbico (“as solitárias colinas fechando-nos por todos os lados”), eles estão saindo da inocência bucólica rumo à densa noite que prevalece nos volumes dois e três.

A conversa com Anne é infrutífera e ela acaba fugindo do vilarejo; logo após esse encontro, a felicidade de Walter chega ao fim quando ele é forçado a abandonar Limmeridge House em virtude de seus sentimentos impróprios por alguém de uma classe social superior, a comprometida Laura Fairlie. Por mais amigável que sua partida tenha sido, e por mais que as

¹⁸ *The Woman in White*, p. 23.

“Faço agora estes comentários a pensar nos acontecimentos que mais tarde surgiram. Mas, insisto, que podia eu fazer então?” *A Mulher de Branco*, p. 20.

Os tradutores, nesse trecho, ignoraram expressões do original que tornam a afirmação de Hartright consideravelmente mais funesta; outra possibilidade seria: “Escrevo estas linhas duvidando de mim mesmo, com a sombra de eventos subsequentes escurecendo o próprio papel no qual escrevo; e ainda assim pergunto, o que eu podia ter feito?”

¹⁹ *The Woman in White*, p. 65.

“Passaram-se dias, semanas. Aproximava-se o terceiro mês da minha permanência em Cumberland.” *A Mulher de Branco*, p. 52.

²⁰ Anne Catherick considera a Sra. Fairlie sua benfeitora e amiga, em virtude da gentileza com que a senhora de Limmeridge a tratou na infância. Inclusive, a origem da monomania de Anne de só usar roupas brancas se deve à Sra. Fairlie, que a presenteou com muitas vestimentas dessa cor.

²¹ *The Woman in White*, p. 95.

“Sob a luz da tarde, eis-nos outra vez juntos, a mulher de branco e eu, agora com uma sepultura entre nós, e os mortos ao redor, e as solitárias colinas fechando-nos por todos os lados.” *A Mulher de Branco*, p. 75.

irmãs tivessem demonstrado profundo afeto pelo professor, sua curta estadia é interrompida e ele volta para Londres.

Em uma tentativa de superar seu amor e fugir da cidade grande, onde uma estranha sensação de estar sendo observado o acompanha a todo momento, ele resolve se aventurar nas Américas por alguns meses, deixando a narração do segundo volume nas mãos de Marian. A metrópole já não era a moradia da sua predileção, mas agora é uma fonte de desconfortos contínuos, criando um sentimento de inadequação que o motiva a abandonar não só a cidade, mas o país.

De acordo com Frye, nas narrativas romanescas a terra e o rei que a comanda possuem uma antiga conexão mágica;²² essa relação se manteve no Gótico, como ocorre, por exemplo, no romance de Ann Radcliffe, no qual castelo de Udolpho é tão ameaçador quanto Montoni, ambos com seus *banditti* e segredos. No pólo oposto, o château de Monsieur St. Aubert é tão agradável quanto seu proprietário, sendo os dois detentores de uma simplicidade dignificante que norteia a protagonista.

No gótico vitoriano, essa conexão continuou a existir,²³ abrangendo também *The Woman in White*. Aqui, porém, parece haver uma contradição: se a terra e o proprietário são entidades concomitantes, como é possível que Limmeridge House seja um paraíso em terra? Seu proprietário, na maior parte da narrativa, é o hipocondríaco Sr. Fairlie. A fragilidade do tio egoísta de Laura é uma exigência do enredo; se ele fosse um defensor vigoroso ela não teria se casado com um baronete perverso. O resultado de sua existência é a possibilidade de uma expulsão do paraíso: sua soberba o impede de se interessar pela própria família, fazendo com que as irmãs sejam afastadas de suas terras rumo a sofrimentos e aflições. Seu isolamento no escritório, cercado por coleções de arte, é projetado na propriedade, que não mantém relações amigáveis com os vizinhos (*“the barbarous people in my neighbourhood”*²⁴).

²² Northrop Frye, op. cit., 1976, p. 121.

²³ Pode-citar a civilizada Thrushcross Grange e a selvagem Wuthering Heights no romance de Emily Brontë, ou Thornfield Hall e seus segredos em *Jane Eyre* (1847).

²⁴ *The Woman in White*, p. 346.

“[a] gente bárbara destas imediações”, *A Mulher de Branco*, p. 267.

Figura 6 - WALTER SE REENCONTRA COM ANNE CATHERICK

“A mão que segurava o pano molhado tombou-lhe inerte ao longo do corpo; a outra agarrou-se à cruz de mármore que se erguia sobre a campa...”

Fonte: *Harper's Weekly*, Vol. III, nº 157, 31 de dezembro de 1859, p. 841.

Marian descreve sua morada nos seguintes termos: “*In our wild moorland country, and in this great lonely house, we may well claim to be beyond the reach of the trivial conventionalities which hamper people in other places.*”²⁵ Vivendo em uma “região primitiva” e cercados por “gente bárbara”, os habitantes de Limmeridge House acreditam estar além dos convencionalismos do mundo exterior. Essa crença, no entanto, não passa de uma ilusão a que recorrem os moradores da casa de campo para que se mantenha a crença de viverem em um Éden distante das aflições que atingem outros lugares.

Em meio aos passeios e jantares, é fácil esquecer que a *landed gentry* consegue viver como vive graças aos empregados que os sustentam, sejam os que cultivam a terra que produz o lucro, sejam os criados domésticos que viabilizam o conforto do qual usufruem. Quando

²⁵ *The Woman in White*, p. 190.

“Nesta região primitiva, e neste casarão isolado, podemos prescindir muito bem dos convencionalismos a que não é possível escapar noutros sítios.” *A Mulher de Branco*, p. 148.

Marian envia a antiga criada de Laura para solicitar a ajuda do Sr. Fairlie contra Sir Percival, a conversa ocorre por intermédio do criado do senhor de Limmeridge, Louis: “*My idea is that she began by telling me (through Louis) that her master had dismissed her from her mistress’s service. (Observe, throughout, the strange irrelevancy of the Young Person. Was it my fault that she had lost her place?)*”²⁶

O Sr. Fairlie, além de não conversar diretamente com a empregada, Fanny, sequer se dá ao trabalho de chamá-la pelo nome; cria-se distanciamento para que os diferentes grupos sociais tenham o mínimo de contato possível, para que um tenha protagonismo e o outro, um “despropósito”, como se as duas esferas não tivessem nenhuma ligação entre si.

Limmeridge é o que é por ignorar as relações de trabalho; mesmo Walter, que era um empregado na casa, se esquece de sua posição, que tinha como parte do acordo que “*he was to be treated there on the footing of a gentleman.*”²⁷ O significado de *gentleman* é palco de debates no imaginário vitoriano, especialmente em meados do século. De acordo com Trollope, caso alguém usasse a expressão e fosse desafiado a defini-la, não seria capaz de fazê-lo; porém, “*he would know what he meant, and so very probably would they who defied him.*”²⁸ Aristocratas eram *gentlemen* por terem nascido em famílias nobres,²⁹ assim como clérigos, militares e parlamentares o eram por conta do prestígio de suas profissões.³⁰ Para além dos critérios de nascimento e ocupação, podia-se usar o termo para se referir às boas maneiras de alguém, ao invés de sua posição social.³¹ Para Dickens, um romancista poderia ser um *gentleman*; para Thackeray, não.³²

²⁶ *The Woman in White*, p. 348.

“Começou ela por me dizer (através do Louis) que o patrão a despedira. (Observemos o despropósito da rapariga. Fora por minha culpa que perdera o lugar?)” *A Mulher de Branco*, p. 269.

²⁷ *The Woman in White*, p. 16.

... “e que ali seria tratado em pé de igualdade com os donos da casa”, *A Mulher de Branco*, p. 15.

²⁸ Anthony Trollope, *An Autobiography and Other Writings*, 2014, p. 31.

... “ele saberia o que quis dizer, e muito provavelmente a pessoa que o desafiou também.”

A título de curiosidade, algumas expressões surgiram no século XIX a partir dos diferentes usos de *gentleman*: um *forever-gentleman* era um cavalheiro legítimo, enquanto que um *half-hour gentleman* era alguém que apenas o aparentava ser; já um *Shanghai gentleman* era o oposto de um cavalheiro. J. Redding Ware, *Passing English of the Victorian era: A dictionary of heterodox English, slang, and phrase*, 1909, pp. 135; 149; 220.

²⁹ Originalmente, “*gentle*” significava nobre, aristocrata. George P. Landow, *Jane Austen’s Prescient Idea of the Gentleman*, 2017. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/previctorian/austen/kitsonclark.html>> Acesso em: 12 fev. 2018.

³⁰ David Cody, *The Gentleman*, 2017. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/history/gentleman.html>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

³¹ Mahmut Terci, “The Gentleman and the British Cultural Space”. *International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, 2013, p. 43.

³² David Cody, op. cit., 2017.

Seu significado mobiliza aspectos do ideal vitoriano de masculinidade, passando por questões de classe social, de boas maneiras, da moral, do conceito de *Englishness* e dos códigos de conduta de épocas passadas.³³ Tendo surgido do século XV para se referir aos indivíduos dos estratos sociais mais altos, o uso da expressão se estendeu a toda nobreza no XVI e, gradualmente, passou a se referir a todos os proprietários de terra; até a chegada do XIX, o termo ganhou cada vez mais plasticidade e variações de uso.³⁴ Para Moretti, na raiz do uso oitocentista do termo está a relação entre patrão e empregado, sendo o *gentleman* um patrão paternalista “que promete tomar conta da vida dos trabalhadores inteiramente [...] em troca de sua bem-disposta docilidade.”³⁵

Em linhas gerais, um indivíduo poderia ser considerado um *gentleman*, em meados do século XIX, caso ocupasse uma posição social entre a classe média e a aristocracia, fosse financeiramente independente, tivesse bons modos, e se destacasse por sua inteligência³⁶ e conduta moral.

O mundo externo rapidamente lembra Walter de seu lugar naquela sociedade; quando Marian lhe pergunta em uma carta sua opinião sobre o noivo de Laura, ele diz apenas que “*he has no right to offer an opinion on the conduct of those who are above him.*”³⁷ Nesse momento da narrativa, ele não é o patrão, mas o empregado dócil dos donos de Limmeridge.

O descaso pelos convencionalismos nada mais é do que uma forma de ignorar as relações de trabalho que permeiam aquela sociedade, como se essas mesmas dinâmicas da “gente bárbara” não existissem em Limmeridge; porém, basta que alguém de um segmento social inferior se sinta autorizado a também abandonar as convenções, como no caso do amor proibido de Walter, para que os convencionalismos voltem a serviço da manutenção da estratificação social.

Os moradores da casa de campo desconhecem o trabalho e, portanto, não vivenciam as desigualdades, o que os faz acreditar que, de fato, Limmeridge se mantém sobre um princípio de igualdade. A Sra. Vesey, antiga governanta de Laura, é tratada como parte da família em muitos momentos, assim como Walter fora tratado como um amigo, como que confirmando a

³³ Mahmut Terci, op. cit., 2013, p. 44.

³⁴ Idem, p. 46.

³⁵ Franco Moretti, *O Burguês: Entre a história e a literatura*, 2014, p. 125.

³⁶ Principalmente no fim do século, seria considerado um *gentleman* qualquer um que tivesse estudado em uma das *public schools* de elite, como Eton, Harrow e Rugby. David Cody, op. cit., 2017.

³⁷ *The Woman in White*, p. 167.

... “não tem direito de dar opinião quanto ao procedimento dos que estão acima dele.” *A Mulher de Branco*, p. 131.

imagem que Marian tem de sua casa; por outro lado, é questionável se Louis é da mesma opinião, ou se a Sra. Vesey manteria sua posição se tivesse outro temperamento, se fosse menos subserviente. Em outras palavras, não há nenhuma contradição; o Sr. Fairlie é o proprietário adequado para uma casa de campo cheia de obras de arte e mantida pela mesma divisão social do trabalho que seus moradores rejeitam, incapazes de apreender a incompatibilidade entre o que acreditam e a maneira como vivem.

2.2 Exatamente o contrário de Limmeridge

O falecido pai de Laura havia prometido a mão de sua filha em casamento para Sir Percival Glyde, o proprietário de Blackwater Park e um dos vilões do livro. Laura tenta, sem sucesso, anular a promessa para se manter emocionalmente fiel a Walter, mas acaba se casando com o baronete; após o casamento, eles partem para a lua-de-mel na Itália. Seis meses depois, voltam à Inglaterra e vão residir nas terras de Sir Glyde, onde Marian é recebida como convidada e registra suas experiências em um diário.

Ela poupa o leitor do trabalho de contrapor as duas propriedades, realizando ela mesma a tarefa: “*Judging by my vague impressions of the place, thus far, it [Blackwater] is the exact opposite of Limmeridge.*”³⁸ A casa se situa em um “*dead flat*”, sufocada por árvores, onde o relógio soa “*in a ghostly and solemn manner*”.³⁹ Três épocas deixaram suas marcas na “*architectural jumble*” que é a residência: o prédio central fora construído durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603) e conta com duas galerias escuras decoradas com “*hideous family portraits*”;⁴⁰ já o piso superior dessa construção não chega a ser explorado por Marian, que teme que a sujeira e a poeira estraguem suas roupas. A ala esquerda é ainda mais antiga, datando do século XIV e, apesar de já ter sido considerada uma bela construção, durante a estadia da heroína “*good judges could only exercise their abilities on Sir Percival’s piece of antiquity by previously dismissing from their minds all fear of damp, darkness, and rats.*”⁴¹

³⁸ *The Woman in White*, p. 199.

“A julgar pelas vagas impressões que recebi, isto [Blackwater] é exactamente o contrário de Limmeridge.” *A Mulher de Branco*, p. 156.

³⁹ *The Woman in White*, p. 199.

... “plano triste” e “de modo lúgubre e solene”, respectivamente. *A Mulher de Branco*, p. 156.

⁴⁰ *The Woman in White*, p. 204; 205.

... “salada arquitectónica” e “horrorosos retratos de família”, respectivamente. *A Mulher de Branco*, p. 160; 161.

⁴¹ *The Woman in White*, p. 205.

... “entendidos na arte só podiam exercer a sua aptidão nessas antiguidades de Sir Percival abstraindo previamente qualquer receio de humidade, escuridão e ratazanas.” *A Mulher de Branco*, p. 161.

Por fim, há a ala direita, a mais moderna, construída durante o reinado de George II (1727-1760); ela é descrita como a parte habitável da casa, tendo sido recentemente restaurada e decorada em preparação à chegada dos recém-casados.

Essas descrições não negam que o lar aristocrata tenha sido imponente e belo um dia, apenas proclamam que seu tempo já passou. Quanto mais antiga a ala, menos ela é explorada e descrita: o prédio do século XVIII é percorrido várias vezes conforme a narrativa avança, relata-se sobre a biblioteca, alguns de seus quartos, a sala de jantar, dentre outros cômodos. No que concerne a seção elisabetana, revela-se ao leitor sua galeria de retratos e, posteriormente, um de seus quartos; mas sobre a construção do século XIV tudo que se sabe é que sua arquitetura foi um dia admirada. Quanto mais séculos transcorrem mais a interioridade dos espaços vai se deteriorando, até restar apenas uma carcaça arquitetônica, literalmente abandonada aos ratos.⁴²

Da perspectiva de Marian, esse ambiente por si só é um instrumento corruptor; sua recusa em explorar os dois prédios mais antigos se deve à sujeira que estragaria suas roupas, uma atitude de autopreservação em um ambiente que lhe parece hostil e uma tentativa de manter sua dignidade mesmo longe de seu Éden pessoal em Limmeridge House. As relações de oposição que ela estabelece com Blackwater Park conferem à propriedade caráter miasmático, do qual ela busca se proteger e, posteriormente, proteger sua irmã, para que nenhuma das duas se infecte e fique condenada aos domínios de Sir Glyde.

Na ala moderna da casa, percebe-se a ruptura entre a antiguidade que qualifica os outros prédios *versus* a modernidade exaltada pela dona do diário: um passado inabitável ao lado de um presente quase aceitável. As reformas garantiram que “a poeira dos ‘bons velhos tempos’” fosse definitivamente varrida:

*I was terribly afraid, from what I had heard of Blackwater Park, of fatiguing antique chairs, and dismal stained glass, and musty, frouzy hangings, and all the barbarous lumber which people born without a sense of comfort accumulate about them, in defiance of the consideration due to the convenience of their friends. It is an inexpressible relief to find that the nineteenth century has invaded this strange future house of mine, and has swept the dirty ‘good old times’ out of the way of our daily life.*⁴³

⁴² Essa também é uma herança do Gótico, sendo essas alas de Blackwater Park a permanência de um passado congelado no presente.

⁴³ *The Woman in White*, p. 205-6.

“Tinha muito medo, segundo o que ouvi dizer de Blackwater Park, das cadeiras antigas e incômodas, dos espelhos despolidos, das colgaduras bolorentas e de todos os trastes velhos que acumulam à sua volta as pessoas desprovidas da noção do conforto e indiferentes ao bem-estar das visitas. Foi para mim um alívio verificar que o

A palavra-chave desse trecho é “conforto”, afinal, espera-se que um lar burguês inglês seja a corporificação desse conceito.⁴⁴ Por outro lado, o luxo excessivo e empoeirado da aristocracia é adjetivado da pior forma possível: “*fatiguing*”, “*dismal*”, “*musty*”, “*frouzy*”, e mesmo “*barbarous*”, característica oposta à civilidade que se esperaria da classe dominante daquela sociedade. Não há nenhuma ambição em se mesclar a esse meio, não há nenhum tipo de inveja, como não há nenhum elogio: Marian repudia as modas de corte em favor da desprestigiada estética “contida, funcional, adaptada ao dia a dia e até ao trabalho”⁴⁵ do conforto burguês. E ainda, finaliza comemorando sarcasticamente por esses arcaísmos terem sido varridos para fora de sua vida.

Explorando a propriedade, a dona do diário informa o leitor que o centro da praça formada pelos três lados da casa é ocupado por um tanque de peixes e por um monstro alegórico; depois, ela passa por um pequeno jardim mal-cuidado e chega ao lago Blackwater:

*The lake itself had evidently once flowed to the spot on which I stood, and had been gradually wasted and dried up to less than a third of its former size. [...] The water, which was clear enough on the open sandy side, where the sun shone, looked black and poisonous opposite to me, where it lay deeper under the shade of the spongy banks, and the rank overhanging thickets and tangled trees. The frogs were croaking, and the rats were slipping in and out of the shadowy water, like shadows themselves, as I got nearer to the marshy side of the lake. [...] Far and near, the view suggested the same dreary impression of solitude and decay; and the glorious brightness of the summer sky overhead, seemed only to deepen and harden the gloom and barrenness of the wilderness on which it shone.*⁴⁶

Água negra e venenosa, sombras, ratos e rãs – não é surpresa que Marian desgoste de seu novo lar. Em Limmeridge havia flores e música, o vasto céu e a costa escocesa, passeios alegres e jantares animados, nada que sugerisse “tristeza e abandono”. Nem mesmo o sol de verão consegue atenuar o negrume da cena – pelo contrário, ele se torna um contraponto que apenas aumenta a distância entre o lago sombrio e a inacessível luz celeste. Toda essa imagética consolida a noção de queda: da Virgem de Rafael a um monstro alegórico, do vasto

século XIX invadira o meu futuro lar e varrera para longe da nossa vida quotidiana a poeira dos ‘bons velhos tempos’”. *A Mulher de Branco*, p. 161.

⁴⁴ Franco Moretti, op. cit., 2014, p. 53.

⁴⁵ Idem, p. 56.

⁴⁶ *The Woman in White*, p. 207.

“O lago, noutro tempo, devia chegar até o ponto onde eu estava, mas fora-se reduzindo e secando; teria agora um terço do tamanho primitivo. [...] A água, bastante clara junto da margem areenta e onde o sol dardejava, parecia negra e envenenada no outro lado. As rãs coaxavam, e os ratos saltaram cá e lá como sombras vivas quando me cheguei mais para o sítio pantanoso. [...] Longe ou perto, o cenário dava uma impressão de tristeza e abandono, que o brilho do céu estival não fazia senão aumentar, exagerando a soturnidade e aridez do local.” *A Mulher de Branco*, p. 162.

oceano a um lago parcialmente drenado – suas opções são mais limitadas e certamente menos agradáveis.⁴⁷

Graças ao casamento de Laura, as irmãs estão condenadas a viver no mundo tenebroso da aristocracia decadente. Essa primeira queda que elas sofrem marca a transição de um estado de liberdade e inocência para outro de aprisionamento e corrupção, inicialmente social, visto que, como esposa, Lady Glyde não pode mais ir atrás de Walter, seu verdadeiro amor, e então física e material, quando se recusa a assinar os documentos que dariam permissão a seu marido para usar sua herança, sendo por isso trancafiada em seus aposentos:

*'Am I to understand, Sir Percival, that you wife's room is a prison, and that your housemaid is the goaler who keeps it?' I asked.
'Yes; that is what you are to understand,' he answered. 'Take care my gaoler hasn't got double duty to do—take care your room is not a prison, too.'*⁴⁸

As irmãs não têm a quem recorrer: Hartright está nas Américas, Frederick Fairlie é um guardião inerte e desinteressado, o advogado da família, Vincent Gilmore, fora acometido por um problema de saúde e se encontra inacessível.

Em um momento de desespero, Sir Glyde confia em seu amigo mais antigo, o italiano Conde Fosco, para conduzir a situação: ele precisa da herança e precisa capturar Anne Catherick, que mais uma vez retorna para a história com o intuito de avisar a todos sobre o terrível baronete que a internou no hospício – supostamente, ela conhece um grande segredo que levaria à ruína o senhor de Blackwater, motivo pelo qual fora trancafiada anos antes. Fosco, com sua astúcia diabólica, consegue facilmente localizar e capturar Anne, que está agora com a saúde extremamente debilitada. Observando a semelhança entre sua prisioneira enferma e Lady Glyde, ele trama um plano que resolve todos os problemas do amigo: aproveitando-se da atual condição de Marian, que contraiu febre tifóide, ele convence Laura a

⁴⁷ Tanto em Limmeridge House quanto em Blackwater Park, as descrições dos ambientes e do mobiliário são centrais para que se criem elos topofílicos e topofóbicos entre os personagens e as casas de campo; essa é mais uma herança do maquinário Gótico, estudada pela topoanálise. Ver Luciana Colucci, “From the *Philosophy of Furniture* to Topoanalysis: For a poetics of Space in Gothic Literature.” In: Júlio França e Luciana Colucci (org), *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*, 2017, p. 145-84.

⁴⁸ *The Woman in White*, p. 298.

“– Devo depreender que o senhor transformou o quarto de sua mulher em prisão e aquela criatura em carcereira. – Exactamente – respondeu ele. – E tome cuidado consigo, para que a carcereira não tenha também de ficar de guarda ao seu quarto...” *A Mulher de Branco*, p. 230.

Esse aprisionamento é resolvido com certa facilidade, graças à interferência de Conde Fosco. Porém, a liberdade de Laura tem pouca importância se ela continua trancada, por vontade própria, para se proteger da violência do marido. Vale lembrar que a literatura gótica está repleta de maridos abusivos que mantêm suas esposas trancafiadas, como Montoni em *The Mysteries of Udolpho* e o Sr. Rochester em *Jane Eyre*.

ir para Londres, dizendo que a irmã doente foi para lá transportada e que estava hospedada na casa de sua tia, a esposa do Conde (na verdade, a Srta. Halcombe fora apenas escondida na ala elisabetana da casa de campo, mas não havia como Laura saber disso). Na casa londrina do Conde e de Madame Fosco, as identidades de Anne e Laura são trocadas; a primeira sucumbe à doença e morre com o nome de Lady Glyde, a segunda é drogada e internada no hospício como se fosse a paciente fugitiva.

No final do segundo volume o desarrimo se intensifica quando as heroínas passam a delirar, seja por causa de doenças⁴⁹ ou por influência de substâncias alucinógenas;⁵⁰ essa atmosfera onírica, como aponta Frye, sinaliza que mais uma queda se aproxima:⁵¹ a terceira e última parte do romance, posta em movimento pelo falso atestado de óbito de Laura.

Retomando a homologia entre propriedade e proprietário, as terras de Blackwater não apenas são infrutíferas e pavorosas, como ainda são mergulhadas em dívidas e comandadas por um proprietário que não tem filhos ou sequer demonstra interesse em continuar sua linhagem; a única instância na qual ele comenta essa possibilidade é em uma conversa com Conde Fosco,⁵² mas essa vontade é rapidamente abandonada pela perspectiva muito mais

⁴⁹ “My head—I am sadly afraid of my head. I can write, but the lines all run together. I see the words. Laura—I can write Laura, and see I write it. Eight or nine—which was it? So cold, so cold—oh, that rain last night!—and the strokes of the clock, the strokes I can’t count, keep striking in my head—”, *The Woman in White*, p. 342.

“A minha cabeça... receio pela minha cabeça. Ainda posso escrever, mas as linhas misturam-se umas com as outras. Vejo as palavras. Laura... Consigo escrever Laura, e vejo o que escrevo. Oito ou nove? Que horas serão? Tenho tanto, tanto frio! Oh, aquela chuva, a chuva da noite passada!... E as pancadas do relógio... as pancadas que não fui capaz de contar... continuam a bater na minha cabeça...” *A Mulher de Branco*, p. 264.

⁵⁰ “For the second time, and the last, I called Science to my assistance. [...] Throughout the day, I kept our patient [Laura] in a state of partially-suspended consciousness”, *The Woman in White*, p. 626.

... “e pela segunda e última vez, recorri à ciência. [...] Pelo dia adiante mantive a nossa doente [Laura] num estado de semi-inconsciência”, *A Mulher de Branco*, p. 466.

⁵¹ Northrop Frye, op. cit., 1976, p. 99.

⁵² “‘Well, Percival,’ he [Count Fosco] said; ‘and, in the case of Lady Glyde’s death, what do you get then?’ ‘If she leaves no children—’ ‘Which she is likely to do?’ ‘Which she is not in the least likely to do—’ ‘Yes?’

‘Why, then I get her twenty thousand pounds.’

‘Paid down?’

‘Paid down.’”, *The Woman in White*, p. 333.

“— Ora bem, Percival – disse. – E no caso da morte de Lady Glyde, que é que tu apanhas?

– Se ela não deixar filhos...

– O que não é muito provável...

interessante de receber a herança de sua esposa. É a esterilidade de uma época passada, quando a aristocracia tinha o protagonismo, projetada em seus agentes e terras: as dívidas do baronete chegaram a um ponto insustentável, obrigando-o a se casar com uma herdeira se quisesse ter alguma chance de salvar as posses da família. Como o advogado que Marian consulta explica, o plano de Sir Glyde para extorquir a assinatura e, por conseguinte, a fortuna da esposa é um golpe contra seus filhos que sequer teriam a chance de nascer sem o peso de uma dívida ancestral.⁵³ É curioso que em nenhum momento haja indicações de que Sir Glyde seja capaz de restaurar Blackwater Park, mas assim que Walter Hartright descobre, no terceiro volume, que com a morte do baronete um oficial do Império herdaria o local, faz o seguinte comentário: “*the property would recover with time, and, if ‘the captain’ was careful, he might be a rich man yet, before he died.*”⁵⁴ Subitamente há esperança para essas terras; sob novo comando, não mais de um esbanjador, mas de um representante do Império familiarizado com o trabalho, a própria terra pode voltar a produzir e, talvez, prosperar.

É em uma carta de Anne Catherick que se encontra a primeira descrição de Sir Glyde:

*Do you believe in dreams? I hope, for your own sake, that you do. [...] Last night, I dreamed about you, Miss Fairlie. [...] The outside of the man you were marrying was fair enough to see. He was neither tall, nor short—he was a little below the middle size. [...] I looked along the two rays of light; and I saw down into his inmost heart. It was black as night; and on it were written, in the flaming letters which are the handwriting of the fallen angel: “Without pity and without remorse. He has strewn with misery the path of others, and he will live to strew with misery the path of this woman by his side.” [...] Inquire into the past life of that man with the scar on his hand, before you say the words that make you his miserable wife.*⁵⁵

– O que é muito provável...

– E, sendo assim...?

– Receberei as suas vinte mil libras.

– Em moeda corrente?

– Em moeda corrente.” *A Mulher de Branco*, p. 256.

⁵³ “*In plainer terms still, the transaction, for anything that Lady Glyde knows to the contrary, may be a fraud upon her unborn children.*” *The Woman in White*, p. 273.

“Noutros termos, a transação seria uma fraude em prejuízo da descendência.” *A Mulher de Branco*, p. 212.

⁵⁴ *The Woman in White*, p. 556.

... “mas podia recuperar a propriedade e, se o ‘capitão’ fosse cauteloso, ainda viria a ser rico ao fim de uns anos.” *A Mulher de Branco*, p. 417.

⁵⁵ *The Woman in White*, p. 78-9.

“Acredita em sonhos? Para seu benefício, espero que sim. [...] Sonhei consigo esta noite, menina Fairlie. [...] Fisicamente, o seu noivo tinha bela aparência. Não era alto nem baixo; seria de estatura um nadinha inferior à mediana. [...] Segui com a vista os dois raios de luz e penetrei no seu coração. Era negro como a noite, e nele estava escrito em letras flamejantes, que são a tina do anjo caído: *Sem piedade e sem remorso. Semeou a desgraça no caminho dos outros, e semeará a desgraça no caminho da mulher que se encontra a seu lado.* [...] Investigue o passado desse homem de cicatriz na mão, antes de proferir as palavras que a farão esposa desgraçada.” *A Mulher de Branco*, p. 62-3. Itálico no original.

Apesar de os traços físicos não serem particularmente marcantes, a descrição de seu interior é demasiadamente demoníaca para que se abram brechas pelas quais o leitor possa sentir simpatia pelo personagem. Até então, Sir Glyde era apenas o pretendente de Laura, nada que o defina física ou emocionalmente havia sido revelado até a chegada da carta de Anne, fazendo com que o leitor aceite essa caracterização sem nenhum contraponto que amenize a imagem do baronete. Posteriormente, Marian tenta oferecer um retrato mais positivo do aristocrata, mas a evolução de sua escrita invalida a tentativa:

*On looking back, I find myself always referring to Sir Percival in disparaging terms. In the turn affairs have now taken, I must and will root out my prejudice against him. I cannot think how it first got into my mind. It certainly never existed in former times. [...] I cannot account for the state of my own feelings: the one thing I am certain of is, that it is my duty—doubly my duty, now—not to wrong Sir Percival by unjustly distrusting him. If it has got to be a habit with me always to write of him in the same unfavourable manner, I must and will break myself of this unworthy tendency, even though the effort should force me to close the pages of my journal till the marriage is over!*⁵⁶

E então: *“I hate Sir Percival! I flatly deny his good looks. I consider him to be eminently ill-tempered and disagreeable, and totally wanting in kindness and good feeling.”*⁵⁷ A mudança de julgamento no diário de Marian sugere que o baronete é tão detestável que qualquer tentativa de sentir apreço por ele está fadada ao fracasso. Até esse momento ainda era possível que o leitor desconfiasse de Anne, que talvez tivesse apenas imaginado a perversidade de Sir Glyde durante seus dias no hospício, mas a Srta. Halcombe é uma das personagens mais racionais e sensatas do romance – se suas impressões se transformaram tão drasticamente não sobra espaço para que se questione a maldade de Sir Percival.

Conforme a história avança, fica provado que do começo ao fim ele é agressivo, hostil e interesseiro. A única ocasião na qual ele se mostra agradável e generoso é em sua visita a Limmeridge House, quando será selado o acordo nupcial, e mesmo esse momento é posteriormente ressignificado como demonstração de falsidade manipuladora, uma atuação

⁵⁶ *The Woman in White*, p. 188-9.

“Relendo o que escrevi, vejo que me refiro sempre a Sir Percival em termos que não o honram. Tenho de acabar com esta má vontade. Não percebo como isto começou. Antigamente não era assim. [...] A única coisa de que estou certa é que não devo desconfiar injustamente de Sir Percival. Se adquiri o hábito de escrever a seu respeito sempre de maneira desfavorável, a minha obrigação é dominar essa tendência indigna, ainda que tenha de interromper o meu diário até depois do casamento.” *A Mulher de Branco*, p. 147.

⁵⁷ *The Woman in White*, p. 194.

“Odeio Sir Percival! Abjuro o que disse anteriormente. Considero-o de mau génio e desagradável, inteiramente destituído de generosidade e de bons sentimentos.” *A Mulher de Branco*, p. 151.

em prol de fins nefastos. Durante essa mesma visita, outro recurso extraído das narrativas romanescas é apontado por Frye: “*In Wilkie Collins’ story there is a dog who has taken a strong dislike to the plausible villain, according to a common principle of romance [...]. After great efforts it is finally established that the mystery surrounding the villain is the fact that he was not a gentleman by birth, as the dog had perceived all along.*”⁵⁸

A narrativa mal começa e os leitores já são informados de que o coração de Sir Glyde é negro como a noite, de que os animais se incomodam com a sua presença e de que uma mulher de branco o teme além de qualquer medida. Depois, vê-se que o baronete é um marido abusivo e ganancioso, além de agressivo com seus empregados. Ele é descrito pelo amigo mais antigo como “*the worst-tempered man in all England*”⁵⁹ e cada uma de suas ações apavora sua esposa: “*Every fresh thing he does, seems to terrify me about the future.*”⁶⁰ Assim como sua casa de campo materializa o pior que se espera de uma propriedade rural, o mestre de Blackwater personifica o pior que se espera de um homem.

Findo o casamento, ele cede à bebida e à paranoia, e acaba por incendiar uma igreja, onde se descobre que, como o cachorro de Limmeridge House sentira, ele sequer é nobre, tendo falsificado os documentos que lhe dariam acesso à posição de seus pais ilegítimos. Sua morte é exemplar e simbólica: ele é consumido pelas chamas que deveriam encobrir seu crime original (Figura 7). O simbolismo do fogo é frequentemente irônico e destrutivo,⁶¹ uma vez que esse elemento se associa aos corpos celestes e às divindades, mas também às chamas do purgatório.⁶² No momento da morte de Sir Glyde, o próprio purgatório se desloca para receber o falso baronete, punido dentro da igreja onde ele havia começado sua vida de crimes, ao adulterar os registros lá guardados, e para onde agora retornava, para atear fogo nos documentos. A ironia de seu fim é que a chama que o preservaria se torna sua destruição.

Antes de efetivamente surgir no romance, Sir Glyde havia concorrido, sem sucesso, em duas eleições; isso é relevante, pois a vitória significaria seu retorno ao Parlamento, de

⁵⁸ Northrop Frye, op. cit., 1976, p. 146.

“Na história de Wilkie Collins há um cachorro que tem forte aversão ao plausível vilão, de acordo com um princípio comum do romanesco [...]. Após grande empenho revela-se finalmente que o mistério rondando o vilão é o fato de ele não ser um cavalheiro por nascimento, como o cachorro percebera desde o princípio.”

⁵⁹ *The Woman in White*, p. 300.

... “o homem mais violento de Inglaterra.” *A Mulher de Branco*, p. 231.

⁶⁰ *The Woman in White*, p. 253.

“Tudo quanto ele faz agora me causa receio sobre o futuro.” *A Mulher de Branco*, p. 197.

⁶¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four essays*, 1973, p. 155.

⁶² Idem, p. 145; 150.

onde sua família, séculos antes, havia sido retirada, como indica seu título.⁶³ O argumento narrativo do “falso nobre” já estava sugerido em sua posição aristocrata de caráter dúbio, uma vez que ela denota distinção social sem o poder político que diferencia sua classe da *landed gentry*. Outra tentativa de restabelecimento é seu casamento com Laura, que lhe daria a chance de pagar suas dívidas e de acrescentar Limmeridge House ao seu patrimônio, caso tivesse um filho homem e o Sr. Fairlie morresse sem herdeiros. Suas restrições financeiras tornam seu título vazio, pois de nada vale ser reconhecido como um baronete sem uma fortuna correspondente.

Figura 7 - GLYDE É SUBJUGADO PELAS CHAMAS
 “Ao experimentar escapar-se por essa banda, não resistiu às chamas e ao fumo”

Fonte: *Harper's Weekly*, Vol. IV, nº 186, 21 de julho de 1860, p. 453.

⁶³ O termo “baronete” surgiu no século XIV para se referir a um membro da nobreza que perdera o direito, por qualquer motivo que seja, de participar das sessões parlamentares. The Standing Council of the Baronetage, *A short history*. Disponível em: <<http://www.baronetage.org/a-short-history/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

Ainda quanto ao tema de queda e ascensão, as ações de Sir Glyde são esforços contínuos para reverter a sua própria queda, iniciada gerações antes e agravada a cada nova camada de pó em sua residência. A narrativa estabelece que Sir Glyde é um nobre *falso*: ele é o simulacro de um aristocrata, seu título não lhe pertence legalmente, ele não tem nem influência política nem poder financeiro; exaurido de seu predicado, só o que resta é um homem ganancioso e essencialmente mau, sem uma interioridade complexa que sugira o contrário. Esse conjunto deixa sua posição social disponível para ser preenchida por um nobre *verdadeiro*, seja o capitão não-aristocrata que herda Blackwater Park, ou mesmo o protagonista que, apesar de não ganhar um título, termina com terras possivelmente tão rentáveis quanto as de Hampshire. A ascensão de indivíduos que não nasceram em famílias aristocratas é mais uma varredura dos “bons velhos tempos”, cada vez mais distantes e irrecuperáveis.

Uma personagem caracterizada de forma similar, porém inversa, é Laura Fairlie. A primeira apresentação de Laura é feita por Hartright, que produz uma longa descrição idealizada, senão piegas, de sua amada, comparando-a a cantos de poetas, com a essência luminosa de um mundo melhor, tão indescritível que ele dá ao leitor a tarefa de lembrar-se de seu primeiro amor, para que assim apreenda quem é a mulher a sua frente. Ou ainda, em uma breve descrição:

*‘I hope Mr Hartright will pay me no compliments,’ said Miss Fairlie, as we all left the summer-house.
‘May I venture to inquire why you express that hope?’ I asked.
‘Because I shall believe all that you say to me’, she answered, simply.
In those few words she unconsciously gave me the key to her whole character; to that generous trust in others which, in her nature, grew innocently out of sense of her own truth. I only knew it intuitively then. I know it by experience now.⁶⁴*

Ela é sempre caracterizada nesses termos, com ênfase em sua inocência, candura, bondade e gentileza. Cada nova página confirma a pureza e a vulnerabilidade de Laura, disposta a colocar seus sentimentos de lado para cumprir a promessa feita ao pai, de que se

⁶⁴ *The Woman in White*, p. 52.

“— Espero que o senhor Hartright não me faça elogios — disse Laura, enquanto saíamos do pavilhão de madeira. — Posso saber porque [*sic*] formula essa esperança? — indaguei.

— Porque acreditarei em tudo que me disser.

Nestas poucas palavras ela, inconscientemente, fornecia-me a revelação do seu caráter: aquela generosa confiança nos outros que nascia, inocente, da sua própria lealdade. Nessa altura adivinhei-o por intuição. Agora sei-o por experiência.” *A Mulher de Branco*, p. 42-3.

casaria com Percival; disposta a esconder as marcas em seu braço, para que Marian não se preocupe com o bem-estar da irmã, que fora agredida pelo marido. Sua caracterização é tão exagerada quanto a de Sir Glyde; cria-se uma relação de espelhamento entre eles na tentativa de provar, sem espaço para objeções, que Lady Glyde foi injustiçada e Sir Glyde culpado pelo crime de forjar sua morte:

*In the eye of reason and law, in the estimation of relatives and friends, according to every received formality of civilised society, 'Laura, Lady Glyde,' lay buried with her mother in Limmeridge churchyard. Torn in her own lifetime from the list of the living, the daughter of Philip Fairlie and the wife of Percival Glyde might still exist for her sister, might still exist for me, but to all the world besides she was dead. [...] dead to the persons in authority who had transmitted her fortune to her husband and her aunt [...] socially, morally, legally—dead.*⁶⁵

O que essa citação revela é a supremacia do contrato social sobre o indivíduo: Walter não precisa ir ao mundo dos mortos para recuperar a amada; ele precisa resolver um problema legal (não que isso torne sua tarefa menos árdua). Inclusive, um dos discursos que compõem a obra é “*The Narrative of the Doctor*” [“Certidão do Médico”], o atestado de óbito de Lady Glyde:

*To the Registrar of the Sub-District in which the undermentioned Death took place. —I hereby certify that I attended Lady Glyde, aged Twenty-One last Birthday, that I last saw her, on Thursday, the 25th July 1850; that she died on the same day at No. 5, Forest-road, St John's Wood; and that the cause of her death was, Aneurism. Duration of Disease, not known.*⁶⁶

Esse breve documento supera em autoridade todo e qualquer protesto de Laura: é uma atualização jurídica do romanesco, modernizando a tradição de personagens que frequentam o mundo dos mortos. A narrativa poderia apenas ter declarado a morte de Lady Glyde em uma ou duas linhas, mas opta por transcrever um atestado oficial para que o peso de suas palavras

⁶⁵ *The Woman in White*, p. 421.

“Aos olhos da razão e da lei, na opinião de amigos e parentes, Laura, Lady Glyde, está sepultada ao lado da mãe no cemitério de Limmeridge. Riscada da lista dos vivos, a filha de Philip Fairlie e esposa de Percival Glyde pode existir ainda para a irmã e para mim, mas todos os outros a consideram morta. [...] morta para as autoridades, que transmitiram o seu dinheiro ao marido e à tia [...] Socialmente, moralmente, legalmente, ela morreu.” *A Mulher de Branco*, p. 324.

⁶⁶ *The Woman in White*, p. 413.

“Ao Conservador do Registro Civil do bairro onde se verificou o óbito mencionado a seguir. Certifico que tratei de Lady Glyde, de vinte e um anos de idade; que a última vez que a observei foi na quinta-feira, 25 de julho de 1850; que faleceu nesse mesmo dia na Forest Road, nº 5, St. John's Wood. Causa da morte: aneurisma. Duração da doença, desconhecida.” *A Mulher de Branco*, p. 317.

seja sentido, para que o leitor adentre junto aos protagonistas nas formalidades estatais, para que se mostre a impossibilidade da crença de que Laura vive quando um documento diz o contrário.⁶⁷

Na ocasião de sua partida de Blackwater Park, quando ela dá seu adeus final à Sra. Michelson, a governanta, o realismo e o romanesco coexistem de maneira exemplar: o leitor vitoriano apreenderia que Lady Glyde optaria por se separar do marido, dada a maneira como ela se despede da governanta, o que faria dela, de Sir Glyde, e de quaisquer filhos que eles pudessem ter, párias sociais;⁶⁸ essa leitura realista se confirma em sua despedida ao marido: ela não pretende voltar a Blackwater Park, jamais.⁶⁹ Entretanto, essas despedidas também fazem lembrar as últimas palavras de alguém que sabe estar prestes a morrer, como se tivesse visto seu futuro em um sonho. Em sua última noite em Blackwater, Lady Glyde é atormentada por terríveis pesadelos que ela rememora antes de partir, quando se volta para a Sra. Michelson e diz: “Acredita em sonhos?” Essa fala ressoa, palavra por palavra, o início da carta que Anne Catherick havia lhe enviado no primeiro volume, advertindo-a do perigo que Sir Glyde representa. O duplo Laura Fairlie e Anne Catherick finalmente se torna *um*, quando suas palavras se tornam as mesmas, suas identidades são trocadas e uma veste as roupas da outra:

‘You have been very kind to me and to my sister,’ she said—‘kind when we were both friendless. I shall remember you gratefully, as long as I live to remember any one. Good-by—and God bless you’
She spoke those words with a tone and a look which brought the tears into my eyes—she spoke them as if she was bidding me farewell for ever. [...] She shook her head, and shuddered as she settled in the carriage. The guard closed the door. ‘Do you believe in dreams?’ she whispered to me, at the window.⁷⁰

Como o título do romance sugere, as vestes brancas têm uma importante função narrativa; há momentos em que sua presença chega a ser excessiva:

⁶⁷ Como exposto no capítulo 1, esse é mais um exemplo da herança legalista de Clara Reeve.

⁶⁸ Em nota da edição da Oxford University Press, p. 688

⁶⁹ “‘I shall see you no more,’ she said, in a very marked manner. ‘This is our parting—our parting, it may be for ever. Will you try to forgive me, Percival, as heartily as I forgive you?’” *The Woman in White*, p. 396.

“— Não o verei mais – disse, acentuando bem as palavras – Esta é a nossa despedida... a nossa despedida, decerto para sempre. Perdoar-me-á, Percival, tão sinceramente como eu lhe perdoo?” *A Mulher de Branco*, p. 304.

⁷⁰ *The Woman in White*, p. 397-8.

“— Foi sempre muito boa para mim e para a minha irmã – murmurou. – Lembrar-me-ei de si com gratidão durante toda a vida. Adeus... e que Deus a abençoe.

Pronunciou estas palavras duma maneira que me fez vir as lágrimas aos olhos; era como se estivesse a despedir-se de mim para sempre. [...] Abanou a cabeça e tremia quando se instalou na carruagem.

— Acredita em sonhos? – perguntou em voz baixa na janela.” *A Mulher de Branco*, p. 305-6.

*They will tease me about dressing all in white—they say it looks so particular. How do they know? Mrs Fairlie knew best. Mrs Fairlie would never have made me wear this ugly blue cloak! Ah! she was fond of white in her lifetime, and here is white stone about her grave—and I am making it whiter for her sake. She often wore white herself, and she always dressed her little daughter in white. Is Miss Fairlie well and happy? Does she wear white now, as she used when she was a girl?*⁷¹

Segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic*, a cor das roupas de Anne⁷² recorre ao *pathos* da mulher infantilizada do imaginário vitoriano, que se manteve na infância porque o amadurecimento nunca foi uma opção viável.⁷³ Quando Laura veste as roupas de Anne, os traços infantis de seu duplo, daquela que age e se expressa de maneiras que se assemelham às de uma criança, daquela que é “*as harmless, poor soul, as a little child*”,⁷⁴ passam também a adjetivá-la, exigindo que sua jornada seja uma de amadurecimento. Anne Catherick é uma etapa a ser superada por Laura, uma vez que se constitui no duplo romanesco e em uma condição infantilizada exclusiva à mulher oitocentista.

No fim do romance, quando ela se torna Laura Hartright, esposa e mãe, não é mais necessário que a cor branca a caracterize. A última vez que a palavra “*white*” aparece na obra é no retorno dos protagonistas a Limmeridge House, quando Laura recupera sua identidade; nessa ocasião, o branco adjetiva o lenço do Sr. Fairlie, não a Sra. Hartright, agora de fato uma mulher amadurecida.

A donzela em apuros e o vilão aristocrata; esses personagens, por meio da exageração de traços característica do romanesco,⁷⁵ tornam-se tipos, personagens planos e opostos, restando a necessidade de alguém que salve uma e puna o outro: o herói cavalheiresco

⁷¹ *The Woman in White*, p. 102.

“— É eles meterem-se comigo por andar vestida de branco... Dizem que é esquisito... O que é que percebem disso? A senhora Fairlie é que percebia. A senhora Fairlie nunca me deixaria usar esta horrível capa azul-escura. Gostava muito de branco... e branca é a cruz do seu jazigo que em sua memória quero que fique de alvura imaculada. Vestia-se muitas vezes de branco e vestia sempre a filhinha de branco... A menina Fairlie está boa de saúde e feliz? Ainda usa vestidos brancos?” *A Mulher de Branco*, p. 80.

⁷² Roupas brancas eram associadas principalmente aos bebês, que vestiam longos trajes dessa cor, adornados com um laço; era também a cor dos batizados, marcando a primeira infância. Peter Chrisp, *A History of Fashion and Costume: The Victorian Age*, 2005, p. 30.

⁷³ Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, 2000, p. 619-20.

⁷⁴ *The Woman in White*, p. 94.

“Mas é inofensiva, coitada...” *A Mulher de Branco*, p. 74.

⁷⁵ Gillian Beer, *The Romance*, 1970, p. 3.

A exageração de traços pode ser percebida inclusive nos nomes dos personagens: Hartright é parônimo da junção de *heart* [coração] e *right* [correto, justo]; Laura Fairlie tem em seu sobrenome *fair* [claro, justo]; Fosco em italiano, como em português, refere-se a algo opaco, escuro, sombrio.

personificado em Walter Hartright. Afinal, “[p]ara firmar sua hegemonia, os novos homens [burgueses oitocentistas] precisam procurar o *déjà-là* da legitimação na aristocracia combativa”;⁷⁶ é preciso lutar caso se queira alcançar posições elevadas, é preciso tornar-se a nova classe dominante,⁷⁷ e é isso que Walter fará na última parte do romance.

2.3 Retorno a Londres

No começo do terceiro volume, Laura é resgatada do manicômio pela irmã, porém as duas ficam completamente desamparadas, sem identidade e sem recursos, encontrando refúgio apenas nos bairros mais pobres e perigosos de Londres. É nesse momento que Hartright regressa, disposto a fazer tudo ao seu alcance para ajudar as ex-alunas e amigas a se protegerem de novas investidas dos vilões. Mas a Londres onde eles agora se escondem não é adjetivada da mesma maneira que aquela na qual o protagonista vivia no começo do primeiro volume:

The sense of this serious peril—a peril which every day and every hour might bring nearer and nearer to us—was the one influence that guided me in fixing the place of our retreat. I chose it in the far East of London, where there were fewest idle people to lounge and look about them in the streets. I chose it in a poor and a populous neighbourhood—because the harder the struggle for existence among the men and women about us, the less the risk of their having the time or taking the pains to notice chance strangers who came among them. [...] We could live cheaply by the daily work of my hands; and could save every farthing we possessed to forward the purpose—the righteous purpose of redressing an infamous wrong—which, from first to last, I now kept steadily in view.⁷⁸

Quando Walter descreve Londres no começo da narrativa a cidade era uma enfadonha paisagem de tijolos e argamassa, mas agora ela apresenta um perigo maior que o tédio,

⁷⁶ Franco Moretti, op. cit., 2014, p. 122.

⁷⁷ Aqui, é interessante citar uma constatação de Michael McKeon, que averigua a transição semântica da palavra “*honor*” [honra]; antes, o termo aristocrata significava “*title of rank*” [título; honraria], mas a partir do século XVII ele passa a significar também “*goodness of character*” [bondade de caráter]. Michael McKeon, “Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel”. *Cultural Critique*, 1985, p. 171-2. Transpondo essa transição para *The Woman in White*, a validação que Walter Hartright busca deriva de valores aristocratas (como a noção de honra), mas agora dissociados de títulos e associados ao ethos burguês.

⁷⁸ *The Woman in White*, p. 440.

“A sensação desse perigo – que de dia para dia se tornava mais iminente – foi o que me guiou na determinação do sítio para nosso esconderijo. Escolhi-o naquela parte de Londres onde não havia pessoas ociosas. Escolhi-o num bairro pobre e populoso, porque quanto mais dura é a luta pela existência menos tempo há para reparar nos outros. [...] A vida ali era barata e, dando para nosso sustento o fruto do meu trabalho diário, podíamos guardar tudo o que possuíamos para levar a cabo o justo propósito de desfazer uma mentira infame – propósito que nunca deixei de ter em vista.” *A Mulher de Branco*, p. 336.

demandando que os protagonistas se protejam usando o anonimato como escudo – o tipo de anonimato que só é possível no meio de uma multidão de desconhecidos. Assim que Conde Fosco descobre esse primeiro esconderijo, Marian toma todas as providências para que eles se mudem no mesmo instante, mandando apenas um recado para Walter: “*Come back as soon as you can. I have been obliged to move. Come to Gower’s Walk, Fulham, (number five). I will be on the look-out for you. Don’t be alarmed about us; we are both safe and well. But come back.*”⁷⁹ Frases curtas e diretas, pois não há tempo a perder: Londres se torna um tabuleiro labiríntico onde um duelo de astúcias é travado entre os protagonistas e o aristocrata italiano.

Anteriormente, Walter já havia sentido essa ansiedade, quando pressentia que alguém o observava. O que ele não sabia era que de fato estava sendo observado: Sir Glyde havia enviado serviçais para garantir que o professor não entrasse novamente em contato com Anne Catherick, temendo que ela revelasse seu segredo. A diferença é que dessa vez Hartright permanece em Londres, ao invés de fugir.

É nessa localidade inquietante⁸⁰ que a vulnerável Laura Fairlie transita, restando aos outros personagens (seja seu amado ou sua irmã) a tarefa de defendê-la e restaurar sua identidade. Sua vulnerabilidade é potencializada após a internação manicomial, ela perde inclusive a habilidade de fala, passando a se assemelhar a uma criança em suas atitudes e gestos. Essa é sua segunda queda, que marca a passagem de um estado de aprisionamento para um estado de amnésia, uma condição na qual não são mais necessárias restrições físicas, pois sua própria condição a limita – uma vez privada de todo e qualquer poder de ação, o fato de o seu coração ainda bater não passa de um mero detalhe.

Para tentar restaurar a identidade da amada, Walter vai a Hampshire na esperança de obter informações que provem que um crime foi cometido, que Laura ainda vive. Lá, ele descobre o segredo de Sir Glyde, que ele fora concebido fora do casamento de seus pais; mas isso não vale de nada, pois o falso baronete incendeia a igreja e perece, junto, nas chamas. Com sua morte só resta um envolvido que pode esclarecer como se deu a troca de identidades: o conde italiano que maquinou todo o esquema.

⁷⁹ *The Woman in White*, p. 554.

“Venha logo que puder. Fui obrigada a mudar de casa. Procure-nos em Gower’s Walk, nº 5, Fulham. Não se alarme, estamos bem. Mas volte depressa.” *A Mulher de Branco*, p. 416.

⁸⁰ Aqui, o termo está sendo utilizado no sentido dado por Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*, originalmente publicado em 1919; a tradução é aquela proposta por Paulo César de Souza. Sigmund Freud, “O Inquietante”. In: Sigmund Freud, *Obras completas: Volume 14*, 2014, p. 328-76.

“Inquietante” se refere ao que há de estranho no familiar e de familiar no estranho, como a conhecida metrópole de Hartright permeada por um perigo desconhecido.

Tudo leva Walter para o confronto decisivo, no mais abismal dos mundos íferos: a residência de Conde Fosco. Lady Glyde treme só de pensar em visitar sua tia nessa morada;⁸¹ Anne Catherick tem convulsões ao perceber sua situação;⁸² Walter Hartright faz preparativos para o caso de não conseguir voltar vivo da casa nefasta.⁸³ E nenhum deles está equivocado em seu pavor: Lady Glyde foi drogada e saiu dessa residência direto para um hospício e legalmente morta; em Anne Catherick também foram administrados fármacos manuseados pelo conde, indo ela de lá para seu repouso eterno no cemitério de Cumberland e, no que se refere a Walter, Fosco se pergunta “*whether I shall add to the disorder of this room, by scattering your brains about the fireplace.*”⁸⁴ Apesar de nos romances de sensação os terrores serem nacionais, há aqui um resquício das localidades estrangeiras de Radcliffe: a propriedade é londrina, mas o que lhe confere perigo é seu morador italiano.

O duelo de astúcias que perpassa *The Woman in White* encontra seu ápice na casa do Conde; nos outros lugares os erros são, em alguma medida, contornáveis: pode-se trancar o material de escrita, selar uma carta ou criar uma distração, como Marian fizera antes, mas nessa residência uma palavra errada pode terminar o jogo definitivamente:

⁸¹ “‘He [Fosco] will meet you at the station, when you get to London, and take you on to sleep at your aunt’s, in St John’s Wood.’

Lady Glyde’s hand began to tremble violently round my arm—why, I could not imagine.” *The Woman in White*, p. 391.

“Encontrá-lo-á [Fosco] na estação quando chegar a Londres e passará a noite em casa da sua tia, em St. John’s Wood.

Sem que eu soubesse o motivo, a mão de Lady Glyde desatou a tremer, agarrada ao meu braço.” *A Mulher de Branco*, p. 300-1.

⁸² “I took her [Anne Catherick] into the drawing-room—when she saw no one present but Madame Fosco, who was a stranger to her—she exhibited the most violent agitation [...]. To my unspeakable horror, she was seized with convulsions—a shock to the system, in her condition, which might have laid her dead at any moment, at our feet.” *The Woman in White*, p. 624.

“Quando [Anne Catherick] entrou na sala e não viu mais ninguém além da condessa Fosco, manifestou a maior agitação. [...] Foi acometida de convulsões, o que me fez temer que ela morresse de um instante para outro.” *A Mulher de Branco*, p. 464.

⁸³ “If the Count discovered, by my own avowal, that the direct way to his safety lay through my life, he was probably the last man in existence who would shrink from throwing me off my guard and taking that way, when he had me alone within his reach. The only means of defence against him on which I could at all rely to lessen the risk, presented themselves, after a little careful thinking, clearly enough. Before I made any personal acknowledgement of my discovery in his presence, I must place the discovery itself where it would be ready for instant use against him, and safe from any attempt at suppression on his part.” *The Woman in White*, p. 594.

“Se o conde visse que a única forma de se salvar era a minha morte, não hesitaria decerto em me eliminar deste mundo, se me encontrasse com ele sozinho. Depois de cuidadosa reflexão, ocorreu-me o meio de me defender desse perigo. Antes de lhe revelar a minha descoberta, devia pô-la em segurança e pronta a ser utilizada contra ele.” *A Mulher de Branco*, p. 442.

⁸⁴ *The Woman in White*, p. 602.

... “se devo ou não aumentar a desordem deste quarto espalhando os seus miolos em volta do fogão.” *A Mulher de Branco*, p. 602.

'You and I, Mr Hartright, are excellently well acquainted with one another by reputation,' he said. 'Did it, by any chance, occur to you when you came to this house that I was not the sort of man you could trifle with?'

'It did occur to me,' I replied. 'And I have not come to trifle with you. I am here on a matter of life and death—and if that door which you have locked was open at this moment, nothing you could say or do would induce me to pass through it.' [...]

'On a matter of life and death?' he repeated to himself. 'Those words are more serious, perhaps, than you think. What do you mean?'

'What I say.'

The perspiration broke out thickly on his broad forehead. His left hand stole over the edge of the table. There was a drawer in it, with a lock, and the key was in the lock. His finger and thumb closed over the key, but did not turn it.⁸⁵

“Estas palavras são talvez mais sérias do que pensa”, cada palavra e cada movimento são decisivos, pois os dois estão apostando as próprias vidas para concretizar seus objetivos. Fosco tem as informações de que Walter precisa; Walter pode frustrar os planos de Fosco de fugir do país, onde ele está sendo perseguido sob ameaça de morte. Esse trecho da obra é construído sobre tensões, para que personagens e leitores fiquem a cada página mais e mais ansiosos pela resolução. Como dito anteriormente, a esfera demoníaca pode também trazer conquistas, aprendizado e riquezas, como ocorre aqui, onde todas as peças se encaixam para que termine a conspiração que privou Laura de sua identidade.

Extorquida a confissão, os protagonistas voltam juntos para Limmeridge House, onde são recebidos calorosamente pelos que habitam na região,⁸⁶ salvo, claro, pelo Sr. Fairlie. Esse ainda não é o retorno ao paraíso, mas já é uma ascensão deleitável o bastante para que, quando regressem a Londres, a capital deixe de ser ameaçadora; a vida na cidade passa a ser

⁸⁵ *The Woman in White*, p. 600-1.

— Conhecemo-nos de nome muito bem, senhor Hartright, e já deve saber que não sou pessoa com quem se brinque.

— Não vim cá para brincar. Trata-se de uma questão de vida ou de morte... e se aquela porta, que fechou à chave, se encontrasse aberta neste momento, nada do que o senhor me dissesse ou fizesse me induziria a transpô-la. [...]

— Uma questão de vida ou de morte — repetiu. — Estas palavras são talvez mais sérias do que pensa. Que pretende significar com elas?

— Exactamente o que disse.

Vi-lhe a testa perlar-se de suor e a mão esquerda deslizar sorradeira pela borda da mesa em direção à gaveta em cuja fechadura estava a chave.” *A Mulher de Branco*, p. 447.

⁸⁶ “*Far down at the lower end of the room, one of the oldest tenants of the estate, started to his feet, and led the rest with him in an instant. I see the man now, with his honest brown face and his iron-grey hair, mounted on the window-seat, waving his heavy riding-whip over his head, and leading the cheers. 'There she is alive and hearty—God bless her! Gi' it tongue, lads! Gi' it tongue!' The shout that answered him, reiterated again and again, was the sweetest music I ever heard.*” *The Woman in White*, p. 635.

“Do fundo da sala ergueu-se um dos caseiros mais antigos da quinta, e todos num instante lhe seguiram o exemplo. Ainda estou a ver o homem, com o seu rosto franco e os seus cabelos grisalhos, em cima do banco no recesso da janela, brandindo sobre a cabeça o seu pesado chicote de montar e incitando os outros às aclamações.

— Ali está ela, viva e sã! Deus a abençoe! Vamos, rapazes, saudemo-la!

O grito que lhe respondeu, repetido de momento a momento, foi para mim a música mais bela que jamais ouvi.” *A Mulher de Branco*, p. 472.

calma e alegre: “*We lived so simply and quietly, that the income which I was now steadily earning sufficed for all our wants.*”⁸⁷

Três Londres são descritas: uma cinzenta e fatigante, mas não perigosa; outra enérgica e extremamente ameaçadora; e, por fim, uma comparativamente agradável, que quase lembra a vida bucólica que os protagonistas levavam em Limmeridge. O dualismo simplista das casas de campo não encontra continuidades na metrópole, que é multifacetada e pode corresponder a qualquer intento que seus habitantes projetem nela. Essa diversidade de representações é predominantemente realista, complexa, em oposição ao maniqueísmo romanesco. As residências onde os protagonistas vivem no terceiro volume, por exemplo, são modestas e desconfortáveis, em regiões pobres e nem um pouco convidativas, mas são também os lugares que conferem segurança em momentos de desespero.

A primeira Londres fora construída como a negação do lazer, suas exigências laborais se contrapondo à casa onde vivem a mãe e a irmã de Walter e, posteriormente, a Limmeridge House. No começo da trama, Hartright passa duas noites por semana na casa de sua mãe, em Hampstead; esse lar é um refúgio da cidade, pois a herança de seu pai permite que as duas mulheres da família vivam em ócio: “*Thanks to his admirable prudence and self-denial, my mother and sister were left, after his death, as independent of the world as they had been during his lifetime.*”⁸⁸ Como Walter mesmo descreve, é um espaço independente do mundo do trabalho, onde as mulheres de sua família podem passar os dias sem preocupações, enquanto ele busca novas alunas. A primeira Londres é, portanto, a metrópole dos negócios e das relações de trabalho, que classifica seus moradores a partir das funções que eles ocupam: Walter é um professor de desenho, nada mais, nada menos.

A segunda Londres é a cidade “da obscuridade labiríntica e do lúgubre fascínio”, do detetive urbano “capaz de orientar-se em meio à neblina, capaz de penetrar os labirintos das ruas.”⁸⁹ É um lugar confuso, ambíguo, ideal para que os protagonistas se percam e não sejam encontrados. Dos três personagens principais, o único que de fato transita nessas ruas é

⁸⁷ *The Woman in White*, p. 641.

“Vivíamos tão simplesmente, tão pacatamente, que os meus vencimentos bastavam para todas as nossas necessidades.” *A Mulher de Branco*, p. 476.

⁸⁸ *The Woman in White*, p. 7.

“Graças a essa providência, a minha mãe e a minha irmã ficaram tão independentes como o tinham sido durante a vida do meu progenitor.” *A Mulher de Branco*, p. 8.

⁸⁹ Raymond Williams, *O campo e a cidade: Na história e a literatura*, 2011, p. 373.

Walter, investigando todos que possam ajudá-lo a solucionar o mistério da troca de identidades – é a Londres que se transformará, décadas depois, na de Sherlock Holmes.⁹⁰

Não muito é revelado sobre a terceira; nela existe trabalho, como na primeira, mas ele não é mais desagradável; os perigos da segunda desapareceram completamente e a vida doméstica é sempre aprazível. Porém, por melhor que essa nova vida do trabalho autônomo seja, ela ainda não é tão boa quanto aquela assegurada pela renda anual advinda de uma tradicional propriedade inglesa; essa Londres é a intermediária entre as anteriores e o mundo bucólico.

Por fim, os protagonistas regressam ao campo, como um retorno ao paraíso, quando o filho de Laura e Walter herda Limmeridge House, libertando-os para sempre do mundo do labor, ou, nas palavras de Marian:

'Do you talk in that familiar manner of one of the landed gentry of England? Are you aware, when I present this illustrious baby to your notice, in whose presence you stand? Evidently not! Let me make two eminent personages known to one another: Mr Walter Hartright—the Heir of Limmeridge.'
*So she spoke. In writing those last words, I have written all. The pen falters in my hand; the long, happy labour of many months is over! Marian was the good angel of our lives—let Marian end our Story.*⁹¹

O afortunado bebê marca dois novos começos: as novas posições familiares de pai, mãe e tia, fortalecendo ainda mais os laços que unem os protagonistas, e a nova posição social de *landed gentry*, e com ela a volta deles para a casa de campo onde foram mais felizes – e onde serão ainda mais alegres de agora em diante, sem restrições de classe e sem o antipático Sr. Fairlie no caminho. Tudo se concilia e se resolve impecavelmente;⁹² a narração termina porque só o que resta no futuro dos personagens é a rotina de passeios, desenhos, jantares e reuniões amigáveis na sala de estar: é o final de contos de fada característico do romanesco.

⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁹¹ *The Woman in White*, p. 643.

“– São maneiras de falar de um membro da alta sociedade da Inglaterra? Chamo a sua atenção para este bebê ilustre, e não sabe em presença de quem se encontra? Decerto que não. Nesse caso, permita que faça a apresentação de duas personagens eminentes: O senhor Walter Hartright... *O Herdeiro de Limmeridge*. Assim falou ela. Escrevendo aquelas últimas palavras, escrevi tudo. Terminou o prolongado labor de muitos meses. Marian foi o anjo bom da nossa vida – deixemos este romance terminar com o seu nome.” *A Mulher de Branco*, p. 478.

⁹² A morte de Anne Catherick, uma inocente, pode ser lida como uma mancha não resolvida pelo desfecho; porém, ela é um lembrete da infidelidade conjugal do pai de Laura e, por extensão, uma ameaça potencial à respeitabilidade dos donos de Limmeridge.

Assim como o cavaleiro que luta em defesa dos fracos e dos deserdados,⁹³ Hartright abandona sua família, sua profissão, seus amigos e sua casa, tudo para proteger as irmãs desamparadas, buscando incansavelmente uma forma de restituir a posição que lhes cabe. “O princípio da personalidade do herói cortês manifesta-se em seus sentimentos, em particular em sua paixão amorosa profundamente individual para com um objeto insubstituível”,⁹⁴ mal se faz necessário destacar que seu “objeto insubstituível” é ninguém menos que Laura Fairlie, de quem é devoto: seus sentimentos são tão nobres que ele nem se importa com a restituição monetária,⁹⁵ sendo apenas a justiça o seu objetivo.

A passagem antes transcrita sobre a morte de Lady Glyde (“*socially, morally, legally—dead.*”) não possui nada além de desesperança. Não basta morrer uma vez, ela é descrita como “socialmente, moralmente, legalmente” morta, o que leva o leitor a se esquecer por um momento de que nenhuma dessas instâncias pressupõe o imperativo biológico que de fato define a morte. Felizmente para Laura, o parágrafo seguinte se reveste de outro tom: “*And yet alive! Alive in poverty and in hiding. Alive, with the poor drawing-master to fight her battle, and to win the way back for her to her place in the world of living beings.*”⁹⁶

Hartright está “disposto à luta até lhe restituir o seu lugar no mundo dos vivos”: a identificação com um ideal de cavalaria chega ao limite nesse trecho, como se ele estivesse prestes a ir, fisicamente, ao mundo dos mortos para enfrentar monstros e recuperar sua amada.

É evidente que um professor de desenho da era vitoriana está distante do arquétipo do herói da Távola Redonda, mas sua trajetória é um pastiche daquela dos cavaleiros, contando com a ajuda de uma mentora espiritual, passando por provações de fortalecimento, a conquista do objeto mágico, pelo salvamento da donzela, chegando enfim à apoteose. Entretanto, ao invés da Dama do Lago, Anne é uma paciente psiquiátrica; ao invés de duelos épicos, ele vai às Américas; ao invés do Graal, deve-se descobrir o segredo de Sir Glyde e obter a confissão de Conde Fosco; a donzela não estava presa em uma torre, mas dada como

⁹³ E. M. Meletínski, *Os arquétipos literários*, 2002, p. 80.

⁹⁴ Idem, p. 81.

⁹⁵ “‘Keep your gain,’ I said. [...] ‘I am not here to disgrace myself by bargaining for money which has passed through your hands, and which has been the price of a vile crime—’” *The Woman in White*, p. 604.

“— Pode ficar com elas [as dez mil libras] — prossegui [...] — Não me rebaixarei a reclamar dinheiro que passou pelas suas mãos e foi o preço de um crime vil...” *A Mulher de Branco*, p. 449.

⁹⁶ *The Woman in White*, p. 421.

“No entanto, vive — oculta e na pobreza. Vive com o modesto professor de Desenho disposto à luta até lhe restituir o seu lugar no mundo dos vivos.” *A Mulher de Branco*, p. 324.

morta; tudo culminando na apoteose da ascensão social quando o filho de Walter herda Limmeridge House e grande fortuna.

O conflito é moderno, a trajetória tem ares romanescos. Pode-se também citar como exemplo a ida do protagonista às Américas, motivado por sua inadequação socioeconômica, que o impede de cortejar Laura Fairlie como gostaria; sua jornada é acompanhada por sonhos premonitórios de Marian Halcombe, que antevê três provações nas quais os outros exploradores morrerão, apenas restando Hartright, o protegido pela Providência:⁹⁷

White exhalations twisted and curled up stealthily from the ground; approached the men in wreaths, like smoke; and stretched them out dead, one by one, in the places where they lay. An agony of pity and fear for Walter loosened my tongue, and I implored him to escape. 'Come back! come back!' I said. 'Remember your promise to her and to me. Come back to us, before the Pestilence reaches you, and lays you dead like the rest!'

He looked at me, with an unearthly quiet in his face. 'Wait,' he said. 'I shall come back. The night, when I met the lost Woman on the highway, was the night which set my life apart to be instrument of a Design that is yet unseen. Here, lost in the wilderness, or there, welcomed back in my land of birth, I am still walking on the dark road which lead me, and you, and the sister of your love and mine, to the unknown Retribution and the inevitable End. Wait and look. The Pestilence which touches the rest, will pass me.'

[...] 'Another step,' he said, 'on the dark road. Wait and look. The arrows that strike the rest will spare me.'

[...] 'Another step on the journey. Wait and look. The Sea which drowns the rest, will spare me.'

*I saw him for the last time. He was kneeling by a tomb of white marble; and the shadow of a veiled woman rose out of the grave beneath, and waited by his side. The unearthly quiet of his face had changed to an unearthly sorrow. But the terrible certainty of his words remained the same. 'Darker and darker,' he said; 'farther and farther yet. Death takes the good, the beautiful, and the young—and spares me. The Pestilence that wastes, the Arrow that strikes, the Sea that drowns, the Grave that closes over Love and Hope, are steps of my journey, and take me nearer and nearer to the End.'*⁹⁸

⁹⁷ Elizabeth Langland, “*The Woman in White* and the new sensation”. In: Pamela K. Gilbert (ed), *A Companion to Sensation Fiction*, 2011, p. 201.

⁹⁸ *The Woman in White*, p. 278-9.

“O solo exalava um fumo branco que subia em espirais, se aproximava dos pobres entes deitados nos degraus e, envolvendo-os, matava-os um a um. Temendo que o mesmo sucedesse a Walter, implorei-lhe que fugisse. ‘Vem!’, gritei. Lembra-te do que prometeste a *ela* e a *mim*. Volta para nós antes que a Peste te alcance e morras como os outros!’

Olhou-me com uma tranquilidade sobrenatural. ‘Espera’, disse, ‘que eu regressarei. Aquela noite em que encontrei a Mulher na estrada foi a que marcou a minha existência para ser o instrumento de um desígnio que ainda se mantém oculto. Aqui, perdido na selva, ou aí, bem-vindo na terra natal, continuo a andar pela estrada misteriosa que me conduz, e a ti, e a tua irmã e meu amor, à Recompensa desconhecida e ao Fim inevitável. Espera e vê. A Peste que destrói os outros não *me* atingirá.’

[...] ‘Outro passo’, disse, ‘na estrada misteriosa. Espera e olha. A mim poupam-me as flechas que matam os outros.’

[...] ‘Outro passo... Espera e olha. Poupar-me-á o mar que submerge os outros.’

Marian não faz feio frente à tradição de sonhos proféticos – diversos testes, organização episódica, apoio da Providência, repetições mnemônicas: o pequeno burguês converte-se em herói por meio dos mesmos recursos que o cavaleiro de séculos anteriores,⁹⁹ mas, inserido em um contexto imperialista, ele embarca na expedição de uma companhia comercial, não de uma *quest* sagrada para salvar um reino.

A linguagem desse trecho é particularmente marcante: desígnio, Recompensa, Fim inevitável, estrada misteriosa; esses não são termos que alguém ligaria de imediato a uma obra realista, e muito menos a um *drawing master* inglês. Mais uma vez, o uso de técnicas romanescas se evidencia como recurso para justificar a ascensão do protagonista e como instrumento estruturador da obra. Quando Anne Catherick envia a carta sobre Sir Glyde, parcialmente transcrita anteriormente, o sonho e sua validação bíblica serviam para lhe conferir autoridade e imparcialidade;¹⁰⁰ era uma defesa contra seu inimigo, que certamente tentaria desacreditá-la. Nesse primeiro caso, pouco importa se ela teve ou não tal sonho, sua preocupação era com Laura Fairlie e ela usaria os meios necessários para precavê-la contra seu pretendente. Inclusive, não seria necessária nenhuma visão sobrenatural para que ela descrevesse Sir Glyde, pois eles se conhecem há anos. Já no caso da Srta. Halcombe o sonho está registrado na (suposta) intimidade de seu diário, com uma data muito anterior ao seu reencontro com Walter; no primeiro exemplo é tarefa simples explicar o sobrenatural, no segundo é impossível: perde-se no realismo, mas ganha-se no romanesco.

Uma diferença que não pode ser ignorada, mas que o protagonista tenta contornar, é que os cavaleiros já eram todos nobres; mesmo aqueles que aparentemente não o eram se revelavam como filhos de aristocratas, como Sir Tor que, de filho de camponeses, descobre-se filho bastardo do rei Pelinore;¹⁰¹ mesmo nos romances góticos setecentistas, ascendências

E vi-o pela derradeira vez. Estava ajoelhado diante de um túmulo de mármore branco, do qual se erguia a sombra de uma mulher de véu. A tranquilidade sobrenatural do seu rosto transformara-se numa tristeza sobrenatural. Mas era sempre a mesma a terrível certeza das suas palavras:

‘Mistério e mais mistério... Ainda mais além... A Morte leva os bons, os belos, os jovens... e poupa-me a *mim*. A Peste que devasta, a Flecha que arremete, o Mar que submerge, o Túmulo que encerra o Amor e a Esperança são passos no meu caminho e aproximam-me cada vez mais do Fim.’” *A Mulher de Branco*, p. 215-6.

⁹⁹ Sandra G. T. Vasconcelos, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, 2002, p. 31-2.

¹⁰⁰ “Do you believe in dreams? I hope, for your own sake, that you do. See what the Scripture says about dreams and their fulfilment (Genesis xl. 8, xli. 25; Daniel iv. 18-25); and take the warning I send you before it is too late.” *The Woman in White*, p. 78.

“Acredita em sonhos? Para seu benefício, espero que sim. Veja o que dizem as Escrituras acerca de sonhos e das suas realizações (cf. Génesis XL – 8, XLI – 25, Daniel IV – 18-25) e aceite o meu aviso antes que seja tarde de mais.” *A Mulher de Branco*, p. 62.

¹⁰¹ Sir Tor fora criado como camponês, mas sonhava em se tornar um cavaleiro a serviço do rei Artur. Um dia, seus pais o levam à corte e ele tem sua vontade realizada. Pouco depois, Merlin revela a verdade: seu verdadeiro

aristocráticas de aparentes plebeus são eventualmente descobertas, para que os heróis herdem o que lhes é de direito sem novos empecilhos, como sucede em *The Castle of Otranto* e em *The Old English Baron*.¹⁰² Mas, na sociedade moderna onde se passa *The Woman in White*,

[a] nova ordem socioeconômica, que iria se construir sobre as ruínas da estrutura feudal, trazia no seu bojo uma ruptura dos nexos entre o homem e a sociedade e o colocava em situação de permanente *mobilidade*, uma vez que sua posição no mundo já não estava mais predeterminada, o que o obrigava a buscar seu lugar e abrir seus espaços. Nessa busca, marcada por limitações sociais, era de se esperar que as aspirações do indivíduo entrassem em conflito com a realidade e esse passasse a ser o grande tema do romance, que ganhou profundidade na análise dos sentimentos de seus personagens.¹⁰³ (grifo meu)

Mobilidade: essa é a grande ruptura entre a jornada do herói medieval, associado ao seu estamento enquanto vivesse, em relação ao herói burguês, que possui chances de transitar entre os estratos sociais. Lá o mérito do cavaleiro era apenas confirmado e reassegurado, sua nobreza já lhe pertencia; aqui, não se pode dizer o mesmo. Se ao final Hartright ascende socialmente, é necessário provar por meio de sua narrativa que ele é digno dessa posição.

Sua jornada é uma de consolidação,¹⁰⁴ de alguém com posição social dúbia para alguém com referenciais sólidos. Como Lyn Pykett argumenta, no início do relato Hartright não tem nenhuma fonte constante de renda, sua situação financeira depende das alunas para quem leciona em parte do ano, e sua profissão está vinculada mais ao universo simbólico feminino da mentalidade vitoriana do que ao masculino.¹⁰⁵ Quando a narrativa termina, sua posição é bem distinta, sua renda passa a ser uniforme com a posse de Limmeridge House, sua masculinidade se consolida nas posições sociais de pai e marido – de pequeno burguês sem perspectiva a *gentleman*, a nova classe dominante.¹⁰⁶

Nessa dinâmica, uma vez que todos os vilões foram punidos, todos os heróis recompensados, os segredos revelados, e a geração seguinte tenha estabilidade financeira

pai é o rei Pelinore, que havia se deitado com sua mãe pouco antes de ela se casar. Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur: The Winchester Manuscript*, 2008.

¹⁰² Na obra de Horace Walpole, o jovem Theodore é apresentado como um mero camponês que irrita Manfred, o senhor do castelo de Otranto, ao comentar a semelhança entre o elmo gigante que matou o filho do nobre e aquele da estátua de Alfonso, o fundador de Otranto. No final do romance, revela-se que o jovem é descendente direto de Alfonso e, portanto, o verdadeiro senhor do castelo.

Em *The Old English Baron*, Edmund Twyford é um jovem plebeu adotado pelo Barão Fitz-Owen, proprietário do castelo de Lovel. Com o desenrolar da narrativa, os heróis descobrem que o antigo Lorde Lovel fora assassinado pelo irmão do Barão Fitz-Owen, Walter, e que Edmund é filho e herdeiro de Lorde Lovel.

¹⁰³ Sandra G. T. Vasconcelos, op. cit., 2002, p. 38.

¹⁰⁴ Lyn Pykett, op. cit. In: Jenny Bourne Taylor (ed), op. cit., 2006, p. 56.

¹⁰⁵ Idem, ibidem.

¹⁰⁶ Franco Moretti, op. cit., 2014, p. 122-3.

garantida, não há momento melhor para interromper a narração, não há mais o que contar. Ou, não há mais o que contar do ponto de vista de Hartright; não por acaso uma ponta permanece solta, uma presença que lhe escapa à compreensão e que, portanto, não pode ser por ele explicada.

Muito mais refinado que seu amigo baronete, Conde Fosco é extremamente inteligente: apenas quando concorda em intervir nos planos de Sir Glyde eles começam a funcionar. Agradável e de boas maneiras, ele quase sempre conquista a admiração daqueles a quem deseja impressionar e, quando não granjeia a admiração, conquista ao menos o medo:

*He [the Count] looks like a man who could tame anything. If he had married a tigress, instead of a woman, he would have tamed the tigress. If he had married me [Marian], I should have made his cigarettes as his wife does—I should have held my tongue when he looked at me, as she holds hers. I am almost afraid to confess it, even to these secret pages. The man has interested me, has attracted me, has forced me to like him. In two short days, he has made his way straight into my favourable estimation—and how he has worked the miracle, is more than I can tell.*¹⁰⁷

Acima de tudo ele é um domador, como bem expressa Marian. Apenas ele consegue controlar o forte ímpeto de Sir Glyde; apenas ele causa temor na Srta. Halcombe. Sejam seus camundongos brancos, seus pássaros, ou as pessoas que o cercam, todos se submetem a sua vontade de uma forma ou de outra. Fosco é, nas palavras de Margaret Oliphant, uma representação do inimigo perene da bondade;¹⁰⁸ não da malvadeza simplista encontrada em Sir Glyde, mas da perversidade complexa e fascinante. Ele sempre está um passo à frente, constantemente surpreendendo os personagens e o leitor pela habilidade com que conduz todos os eventos. Sua corpulência e a semelhança de seu rosto com o de Napoleão o tornam imponente, e o modo confiante como se expressa reforça a sua grandiosidade.

Ao contrário do outro antagonista, ele tem voz; em dois momentos quem toma pena e tinta em mãos é ele: na primeira ocasião, ele assume o controle da situação e edita o diário da senhorita Halcombe ao seu bel-prazer, aproveitando-se da doença dela para alcançar uma

¹⁰⁷ *The Woman in White*, p. 219-20.

“Expô-lo-ei [o Conde] em poucas palavras: é um homem apto a domar seja o que for. Se houvesse casado com uma leoa, tê-la-ia domesticado. Se *eu* [Marian] fosse sua mulher, estaria agora a enrolar-lhe os cigarros, como a condessa; ou encolheria a língua quando me fitasse, como ela também faz.

Quase tenho medo de o confessar, mesmo nestas páginas secretas: o homem tem-me interessado, tem-me atraído, tem-me forçado a gostar dele. Nestes dois dias conseguiu alcançar a minha opinião favorável. Como foi isso, é um milagre que nem sei contar.” *A Mulher de Branco*, p. 171.

¹⁰⁸ Margaret Oliphant, op. cit., 1862, p. 566.

vitória narrativa e mesmo meta-textual, já que é *ele* quem passa a relatar os eventos, ao invés dos heróis. O segundo momento é sua confissão; encurralado por Walter Hartright, ele se vê forçado a confessar seus crimes e fugir, pois algo muito maior que ambos passa a ameaçá-lo.

Sua confissão é obtida graças à intervenção do Professor Pesca, amigo de Walter, que faz parte de uma misteriosa organização da qual Fosco costumava participar, mas de que agora foge, temendo, com razão, por sua vida. Não muito é informado ao leitor sobre essa Irmandade, mas sabe-se que eles influenciam enormemente os rumos da Europa, que eles executam dissidentes e monarcas, e que seu objetivo é “*the destruction of tyranny and the assertion of the rights of the people*”, “*anarchy and revolution*”.¹⁰⁹ Vale lembrar que a Revolução Francesa havia se encerrado há poucos anos, com o rei Louis Philippe I sendo deposto em 1848, e o medo das classes proprietárias de que algo similar pudesse ocorrer na Inglaterra ainda era presente, vide os reforços policiais ainda mais rigorosos que de costume nas décadas de 1830 e 1840 em qualquer tipo de aglomeração, mesmo nas festas, sintoma de um temor que só se reverte a partir de década de 1870.¹¹⁰

Os italianos Fosco e Pesca são dois lados da mesma moeda. O primeiro é corpulento e silencioso; o segundo é incrivelmente nanico e espalhafatoso. Fosco traiu a Irmandade por um ideal aristocrático, o Professor se mantém fiel às aspirações revolucionárias da organização.¹¹¹ Esses são os dois finais possíveis para a onda de mudanças iniciada pela Revolução Francesa (passando pelo Risorgimento (1815-1870), pelo cartismo (1838-1857) e pela Primavera dos povos (1848), dentre outros movimentos): ou a Europa verá a manutenção dos privilégios das cortes decadentes, personificadas no Conde napoleônico, ou a vitória do poder popular, personificado no Professor. Na obra de Collins, o lado da “defesa dos direitos do povo” sai vitorioso – Fosco é assassinado.¹¹²

¹⁰⁹ *The Woman in White*, p. 589; 590.

... “a destruição da tirania e a defesa dos direitos do povo”; ... “a revolução e a anarquia”, respectivamente. *A Mulher de Branco*, p. 439.

¹¹⁰ Edward Royle, *Modern Britain: A Social History 1750-1997*, 2003, p. 248-50.

¹¹¹ Em nota da edição da Oxford University Press: “*As Sucksmith notes, Collins was referring, with some deliberate blurring, to the Carbonari [...]. This secret society played an important part in the Italian Risorgimento.*” p. 698.

“Como nota Sucksmith, Collins se referia, com certa inexatidão intencional, à Carbonária [...]. Essa sociedade secreta desempenhou um papel importante no Risorgimento italiano.”

¹¹² Após sua morte, Madame Fosco escreve uma biografia do marido, concluindo-a da seguinte maneira: “*His life was one long assertion of the rights of the aristocracy, and the sacred principles of Order—and he died a Martyr to his cause.*” *The Woman in White*, p. 641.

“A sua vida foi uma prolongada afirmação dos direitos da aristocracia e dos sagrados princípios da Ordem, e morreu como mártir pela Causa que sempre defendeu.” *A Mulher de Branco*, p. 476.

Não se deve supor, entretanto, que esse romance seja potencialmente subversivo; a vitória é individual e isolada, não se trata da ascensão do representante de uma comunidade, mas da de um sujeito particularizado, Walter, que obtém capital apesar das adversidades sociais. Em nenhum momento o professor de desenho se associa à organização secreta ou expressa aprovação e apoio a suas metas, apenas vê nela um caminho para atingir o que deseja. “[A]quilo que o indivíduo [moderno] faz com suas próprias mãos o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence”:¹¹³ esse individualismo sem preocupação política ou sociológica reassegura a posição desse herói como protagonista de um romance moderno, por mais que use recursos de tradições anteriores para enobrecer sua trajetória e justificar seu desfecho.

Assim como os autores góticos misturavam o antigo com o novo, o romanesco com o realismo, expondo as correlações de medo e interesse que caracterizavam as relações entre a burguesia e a aristocracia,¹¹⁴ assim também o fizeram os romances de sensação. Seguindo modelos da tradição setecentista, mas atualizando esses recursos para o novo contexto de produção literária, Collins se apropria do que havia de romanesco e apavorante no Gótico e o insere na vida cotidiana do leitor, descrevendo espaços ao mesmo tempo familiares e ameaçadores.

O romanesco, porém, não se materializa nem em sua forma pura, nem idêntica à sua manifestação gótica, mas de maneira análoga em um novo período histórico. Em *Blackwater*, o que prendia Laura era sua posição social de esposa; caso ela abandonasse a casa do marido se tornaria uma pária social, prolongando seu sofrimento, do mesmo modo, em outras ambientações. Devido à posição das mulheres na sociedade inglesa da época, com pouco poder de atuação quando comparado ao dos homens de uma mesma classe social, Marian se lamenta incontáveis vezes por não poder ajudar a irmã como gostaria: “*No father, no brother—no living creature but the helpless, useless woman who writes these sad lines, and*

Punter comenta a ironia na morte de Fosco, um herdeiro da tradição de vilões aristocratas que termina assassinado em seu disfarce de camponês. David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, 1980, p. 226.

¹¹³ Georg Lukács, “O romance como epopeia burguesa”. *Ad Hominem: Revista de Filosofia/Política/Ciência da História*, 1999, p. 90.

¹¹⁴ Sandra G. T. Vasconcelos, op. cit., 2002, p. 122-3.

*watches by you for the morning, in sorrow that she cannot compose, in doubt that she cannot conquer.”*¹¹⁵

“Nem pai, nem irmão”, por conta de um imperativo biológico Marian é incapaz de materializar suas inclinações, de lutar pelo bem-estar de Laura conforme gostaria e protegê-la do marido abusivo. Se as irmãs tivessem os mesmos direitos e o mesmo poder de ação que os homens não haveria mais enredo; se apenas Laura Fairlie tivesse controle sobre sua herança os planos de Sir Glyde teriam sido frustrados antes mesmo da cerimônia de casamento.

Essas distinções de gênero correspondem ao parágrafo que abre o romance: “*This is the story of what a Woman’s patience can endure, and what a Man’s resolution can achieve.*”¹¹⁶ Privadas de ação, de fato só resta às mulheres vitorianas ter paciência para suportar os diversos horrores que sofrem; ao homem, entretanto, é possível, com determinação, conquistar a mulher amada, uma posição social superior e até mesmo assegurar fortuna ao filho, como empreende Hartright.

A queda sofrida por Walter é de outra ordem; suas experiências nas áreas pobres de Londres são consequências de sua condição econômica inferior de trabalhador autônomo, faltando-lhe os recursos financeiros necessários para lutar pela amada conforme gostaria e restituir legalmente sua identidade – ainda na abertura do romance: “*the Law is still, in certain inevitable cases, the pre-engaged servant of the long purse.*”¹¹⁷ Se o protagonista tivesse uma carteira avantajada poderia ter cortejado Laura sem impedimentos e, mesmo se fosse recusado, poderia ter defendido a amada dos aristocratas perversos com muito mais facilidade.

O dualismo das casas de campo e o labirinto no qual Londres é transformada são técnicas que ajudam a estruturar o romance e deixá-lo mais cativante; porém, ao se retirar os traços mais fantasiosos, revelam-se questões sociais, econômicas e de gênero profundamente enraizadas na sociedade oitocentista.

¹¹⁵ *The Woman in White*, p. 197.

“Nem pai, nem irmão, nenhum ser vivo além da mulher inútil que escreve estas linhas melancólicas e vela por ti até que desponte a manhã, numa tristeza que não pode dominar, numa dúvida que não consegue vencer.” *A Mulher de Branco*, p. 153-4.

¹¹⁶ *The Woman in White*, p. 5.

“Esta é a história do que pode suportar a paciência de uma mulher e do que pode conseguir a perseverança de um homem.” *A Mulher de Branco*, p. 7.

¹¹⁷ *The Woman in White*, p. 5.

... “a lei é ainda, em certo número inevitável de casos, serva submissa das bolsas bem recheadas.” *A Mulher de Branco*, p. 5.

O segredo de Sir Glyde não se inscreveu em seu coração “nas letras flamejantes que são a escrita do anjo decaído”, como Anne anunciava; o segredo de seu nascimento fora motivado por razões financeiras – egoístas, sem dúvida, mas inteiramente monetárias. Conde Fosco não descobre os planos dos protagonistas por meios sobrenaturais, mas manipulando as pessoas ao seu redor com grande astúcia. Laura nunca morreu, apenas tinha um atestado de óbito em seu nome; Walter não é um cavaleiro, mas alguém que ascendeu socialmente. A semelhança inquietante entre Laura e Anne também não é mística, mas consequência da infidelidade conjugal do pai que, sem o saberem, compartilham.

Todas essas caracterizações não ocorrem de forma inocente ou inconsequente, uma vez que se lembre quem são os narradores. Essa obra é um aglomerado de práticas discursivas, não existe um narrador onisciente, existem apenas indivíduos juntando o máximo de evidências possível, todos influenciados e limitados por suas capacidades mnemônicas e opiniões. É preciso considerar os diversos pontos de vista dos múltiplos narradores e como eles são unificados sob o mesmo editor – tópico para o próximo capítulo.

3 Como ouviria o juiz

3 COMO OUVIRIA O JUIZ

3.1 A pedido do Sr. Walter Hartright

O autor de *The Woman in White* emprega o prefácio à publicação em três volumes da obra para o elogio de uma conquista formal que, a seu ver, era inédita na literatura: a história ser contada inteiramente por seus personagens.¹ Até que ponto essa técnica foi uma novidade é questionável;² ainda assim, os múltiplos pontos de vista são uma característica marcante do romance, especialmente em sua versão serializada. Durante sua publicação na *All the Year Round*, o nome de Collins não fora mencionado uma única vez;³ ao invés disso, os próprios personagens foram creditados como os devidos autores, conforme surgiam para relatar suas experiências.⁴

Esse recurso remete às práticas setecentistas do editor de cartas, como se apresenta Samuel Richardson em *Pamela* (1740), e do manuscrito encontrado em uma biblioteca, frequentemente empregadas por escritores góticos, como Reeve e Walpole. No século XVIII, esses artifícios concediam o prestígio de verdade histórica à obra, ao invés do rótulo de mera ficção,⁵ aumentando o interesse dos leitores pela narrativa. No caso de Collins, além de os supostos autores serem indivíduos daquele tempo e daquela sociedade, eles ainda “publicam” seus relatos em periódicos, em meio a textos factuais e ficcionais, promovendo uma ambiguidade entre discurso jornalístico e romance.⁶

Além da credibilidade jornalística, outra medida para certificar a legitimidade do que é narrado consiste em uma declaração presente já no primeiro capítulo: “*As the Judge might*

¹ “An experiment is attempted in this novel, which has not (so far as I know) been hitherto tried in fiction. The story of the book is told throughout by the characters of the book. They are all placed in different positions along the chain of events; and they all take the chain up in turn, and carry it on to the end.” *The Woman in White*, p. 644.

“Empreende-se um experimento neste romance que não foi (até onde eu saiba) previamente tentado na ficção. A história do livro é contada inteiramente por seus personagens. Todos eles foram colocados em diferentes posições ao longo da cadeia de eventos; e todos pegam a cadeia em turnos e a carregam até o final.”

² John Sutherland cita *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), de James Hogg, *Eugene Aram* (1832), de Bulwer-Lytton, e *Wuthering Heights* (1847) como exemplos de romances nos quais os personagens são os narradores e que antecedem Collins. John Sutherland, “Introduction”. In: Wilkie Collins, *The Woman in White*, 2008, p. xiv-xv.

³ Catherine Delafield, *Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines*, 2015, p. 32.

⁴ Idem, p. 37.

⁵ Sandra G. T. Vasconcelos, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, 2002, p. 46.

⁶ Em contrapartida, quando *Great Expectations* surgiu na edição de 1º de dezembro de 1860 da *All the Year Round*, sob o título se inscreveu “By Charles Dickens”, explicitando a ficcionalidade do texto. Quando o autor não era conhecido pelo público, era uma prática comum deixar a obra não assinada, mas, no caso de *The Woman in White*, cada novo narrador era sempre apresentado como se fosse efetivamente o autor do relato.

*once have heard it [the story], so the Reader shall hear it now. No circumstance of importance, from the beginning to the end of the disclosure, shall be related on hearsay evidence.*⁷ Esse romance atesta em mais de uma ocasião que o que se narra pode ser comprovado por evidências sólidas e que a cadeia de eventos foi forjada com rigor pelas testemunhas:

*the story here presented will be told by more than one pen, as the story of an offence against the laws is told in Court by more than one witness—with the same object, in both cases, to present truth always in its most direct and most intelligible aspect; and to trace the course of one complete series of events, by making persons who have been most closely connected with them, at each successive stage, relate their own experience, word for word.*⁸

O primeiro capítulo estabelece o estado de espírito e a abordagem epistemológica que guiam o resto da narrativa; tudo é descrito como “ouviria o juiz”, sempre pela testemunha mais apta a desempenhar essa função, para que o veredito possa enfim ser anunciado. A relação personagem-testemunha é reestabelecida sempre que um novo narrador toma a pena, explicitando que o faz com um propósito e, normalmente, a pedido de Hartright: “*I write these lines at the request of my friend, Mr Walter Hartright*”;⁹ “*The last annoyance that has assailed me is the annoyance of being called upon to write this Narrative*”;¹⁰ e “*I am asked to state plainly what I know of the progress of Miss Halcombe’s illness, and of the circumstances under which Lady Glyde left Blackwater Park for London.*”¹¹

Ao todo, 10 narradores relatam o que sabem sobre os crimes de Sir Glyde e Fosco: Walter Hartright, Vincent Gilmore (o advogado), Marian Halcombe, Frederick Fairlie, Eliza

⁷ *The Woman in White*, p. 5.

“[O] leitor conhecê-la-á [a história] exactamente como a ouviria o juiz. Por mais insignificantes que sejam os factos, do princípio ao fim só deporão testemunhas fidedignas.” *A Mulher de Branco*, p. 7.

⁸ *The Woman in White*, p. 5-6.

“A história é, pois, escrita por mais de uma pena, assim como nos tribunais se apuram os crimes através do que dizem várias e diferentes testemunhas; e sempre, numa hipótese como noutra, com o propósito de apresentar a verdade no seu aspecto mais directo e inteligível, fazendo com que a declarem, palavra a palavra, as pessoas que mais de perto estiveram relacionadas com os acontecimentos nas suas sucessivas fases.” *A Mulher de Branco*, p. 7-8.

⁹ *The Woman in White*, p. 127.

“Escrevo estas linhas a rogo do meu amigo senhor Walter Hartright.” *A Mulher de Branco*, p. 100.

¹⁰ *The Woman in White*, p. 345.

“A última maçada que me apareceu foi a intimação de escrever esta narrativa.” *A Mulher de Branco*, p. 266.

¹¹ *The Woman in White*, p. 364.

“Pediram-me que contasse com sinceridade tudo quanto sabia no que se refere à evolução da menina Halcombe e às circunstâncias em que Lady Glyde deixou Blackwater Park em viagem para Londres.” *A Mulher de Branco*, p. 364.

Michelson (a governanta), Hester Pinhorn (a cozinheira), Jane Gould, Alfred Goodricke (o médico), a Sra. Catherick e o próprio Conde Fosco. Além desses, há a narrativa da tumba, e pode-se ainda considerar a carta de Anne Catherick como um testemunho, totalizando 12 pontos de vista. Frente a tantas provas, os excessos de caracterização expostos no capítulo anterior se transformam em fatos irrefutáveis, como se o romance fosse um relato verídico de um crime, publicado por um jornal que se interessou pela história, e parecerá absurdo supor que mecanismos do romanesco ou do Gótico tenham sido empregados.

Figura 8 - MARIAN ESCREVE À SRA. CATHERICK
 “Marian Halcombe não gastou muito tempo a escrever o bilhete”

Fonte: *Harper's Weekly*, Vol. IV, nº 159, 14 de janeiro de 1860, p. 21.

Porém, como constatou Philipp Erchinger, esse atestado de confiabilidade é contrariado ainda no primeiro capítulo, pelo mesmo personagem que advogou as vantagens de

se imitar um tribunal:¹² *“If the machinery of the Law could be depended on to fathom every case of suspicion, and to conduct every process of inquiry [...] the events which fill these pages might have claimed their share of the public attention in a Court of Justice.”*¹³

A mesma estrutura judicial que deveria dar credibilidade à história é o sistema que falhou em julgar o crime da troca de identidades; ainda nas palavras de Hartright: *“But the Law is still, in certain inevitable cases, the pre-engaged servant of the long purse.”*¹⁴ Uma vez que a Lei está vinculada aos interesses pessoais daqueles que detêm capital, a reprodução de seus procedimentos aplicada à estrutura do romance de nada vale para conceder-lhe legitimidade – ainda mais porque, ao fim da narrativa, é Hartright quem tem uma “bolsa bem recheada”.

Walter recorre ao sistema legal quando lhe convém: *“Mr Kyrle rose, when I resumed my seat, and declared, as the legal adviser of the family, that my case was proved by the plainest evidence he had ever heard in his life.”*¹⁵ Porém, quando os procedimentos legais não o beneficiam, ele os dispensa sem receio: *“the poverty which had denied us all hope of assistance, had been the indirect means of our success, by forcing me to act for myself. [...] The Law would never have obtained me my interview with Mrs Catherick. The Law would never have made Pesca the means of forcing a confession from the Count.”*¹⁶ Essa contradição no discurso de Walter não é resolvida; ao invés de optar por um lado e defendê-lo, Hartright transita entre a defesa da justiça do Estado e da justiça com as próprias mãos de acordo com seus interesses.

Além das falhas da estrutura jurídica, os narradores são em primeira pessoa, sendo plausível supor que nenhum deles é confiável, que todos têm memórias mais ou menos

¹² Philipp Erchinger, “Secrets not revealed: Possible stories in Wilkie Collins’s *The Woman in White*,” *Connotations*, 2008/2009, p. 48-9.

¹³ *The Woman in White*, p. 5.

“Se a engrenagem da lei se pusesse em movimento só pela investigação dos casos suspeitos e pronúncia dos respectivos réus [...] os acontecimentos que preenchem estas páginas teriam direito a participar das sessões de qualquer tribunal judicial.” *A Mulher de Branco*, p. 7.

¹⁴ *The Woman in White*, p. 5.

“Mas a lei é ainda, em certo número inevitável de casos, serva submissa das bolsas bem recheadas.” *A Mulher de Branco*, p. 5.

¹⁵ *The Woman in White*, p. 635.

“Quando me sentei, o Dr. Kyrle ergueu-se por sua vez e declarou, como advogado da família, que a minha causa estava inegavelmente provada.” *A Mulher de Branco*, p. 472.

¹⁶ *The Woman in White*, p. 636.

“A pobreza, que nos impossibilitara de ter o auxílio da lei, fora a causa indireta do nosso êxito, pois obrigara-me a agir sozinho. [...] A lei não me proporcionaria a entrevista com a senhora Catherick. A lei nunca recorreria a Pesca para arrancar a confissão do conde.” *A Mulher de Branco*, p. 473.

limitadas¹⁷ e que narram com base em visões de mundo pré-estabelecidas que anulam qualquer tentativa de imparcialidade. Essa suposição é ainda mais pertinente no caso de Walter e de Marian; ambos são partes interessadas que podem se beneficiar enormemente caso Laura herde Limmeridge House, além de revelarem seus sentimentos em seus escritos, suas opiniões sobre os outros personagens e pensamentos que nada têm a ver com a troca de identidades; ou seja, os dois produzem discursos subjetivos e, por extensão, tendenciosos. Esses fatores os tornam pouco confiáveis, cabendo aos narradores menores atestar a veracidade da conspiração contra Laura; eles são supostamente mais objetivos, por não estarem tão diretamente relacionados aos eventos quanto os protagonistas, por terem pouco ou nenhum interesse nas consequências do crime e de sua resolução, e por contarem apenas o que sabem de maneira direta – na medida do possível –, sem que seus relatos sejam manchados por sentimentos, opiniões e afins.¹⁸ Os narradores menores, além de fornecerem os elos que garantem a coesão do romance, têm a função de validar o relato como um todo.

Ainda que um deles apresente algum dado que se contraponha às informações cedidas por outro narrador, esse modo de narrar se beneficia de pequenas divergências – desde que elas não interfiram com a resolução do crime –, pois elas criam a ilusão de um texto democrático, que não omite discordâncias e que dá ao leitor o quadro completo, para que ele mesmo possa tirar suas conclusões. Qualquer suspeita de que Walter e Marian tenham exagerado os defeitos de Sir Percival e de Fosco se torna irrelevante, graças à quantidade de narradores supostamente apartidários que asseguram que um crime foi cometido. Em suma, o número de narradores é outro recurso que busca legitimar o texto, pois ainda que eles não

¹⁷ “We all know the difficulty, after a lapse of time, of fixing precisely on a past date, unless it had been previously written down. [...] I heartily wish my memory of the date was as vivid as my memory of that poor lady’s face, when it looked at me sorrowfully for the last time from the carriage window.” *The Woman in White*, p. 407.

“É difícil, decorrido certo tempo, fixar com precisão uma data passada, a não ser que houvéssimos tomado nota por escrito. [...] Quem me dera que essa data estivesse tão viva na minha lembrança como a expressão de tristeza da pobre senhora, quando me olhou pela última vez da janela do comboio!” *A Mulher de Branco*, p. 312.

¹⁸ Observam-se essas características, por exemplo, no breve depoimento de Jane Gould: “I was the person sent in by Mr Goodricke, to do what was right and needful by the remains of a lady, who had died at the house named in the certificate which precedes this. I found the body in charge of the servant, Hester Pinhorn. I remained with it, and prepared it, at the proper time, for the grave. It was laid in the coffin, in my presence; and I afterwards saw the coffin screwed down previous to its removal. When that had been done, and not before, I received what was due to me, and left the house. I refer persons who may wish to investigate my character to Mr Goodricke. He will bear witness that I can be trusted to tell the truth.” *The Woman in White*, p. 414.

“Foi a mim que o senhor Dr. Goodricke mandou fazer o que era devido aos restos mortais da senhora falecida na casa indicada na certidão anterior. Era uma criada que estava a velar. Preparei a defunta para ser sepultada, e à minha vista a deitaram no caixão e o aparafusaram. Só depois disso, e não antes, é que me pagaram e me vim embora. Se alguém quiser informações minhas, dirija-se ao senhor Dr. Goodricke. Ele pode atestar que sou pessoa séria e merecedora de crédito.” *A Mulher de Branco*, p. 318.

sejam individualmente confiáveis, os pontos de convergência em seus relatos acabam por garantir que o todo da obra é autêntico.

Hartright defende a imparcialidade dos personagens: *“It is the necessary law of such a story as mine, that the persons concerned in it only appear when the course of events takes them up—they come and go, not by favour of my personal partiality, but by right of their direct connection with the circumstances to be detailed.”*¹⁹ Walter afirma que quem invoca as testemunhas são as circunstâncias, ignorando o fato de ter sido ele quem solicitou a escrita da maioria dos relatos, delimitando em seu pedido o período ao qual o personagem deve se referir e a quais acontecimentos deve atentar.

Foi o próprio professor de desenho que decidiu dispor a narrativa como se ela fosse apresentada a um tribunal, valendo-se desse recurso para, mais uma vez, validar a sua trajetória e sua ascensão social: o veredito que devolve a Laura sua identidade é o mesmo que justifica Walter perante a sociedade, elevando-o ao patamar de proprietário por mérito próprio, tendo conquistado essa posição através de seu esforço, com uma coletânea de relatos que comprovam a sua virtude.

3.2 A verdade direta e inteligível

Um exemplo de divergência entre relatos pode ser observado na caracterização de Fosco:

The Count's first appearance really startled me [Mr Fairlie]. He was such an alarmingly large person, that I quite trembled. I felt certain he would shake the floor, and knock down my art-treasures. He did neither the one nor the other. He was refreshingly dressed in summer costume; his manner was delightfully self-possessed and quiet—he had a charming smile. My first impression of him was highly favourable. It is not credible to my penetration—as the sequel will show—to acknowledge this; but I am a naturally candid man, and I do acknowledge it, notwithstanding. [...]

I looked at him—merely looked at him—with my sense of his amazing assurance, and my dawning resolution to ring for Louis, and have him shown out of the room, expressed in every line of my face. [...]

*I determined to get rid of the Count's tiresome eloquence, and of Lady Glyde's tiresome troubles, by complying with this odious foreigner's request, and writing the letter at once.”*²⁰

¹⁹ *The Woman in White*, p. 579.

“É regra necessária que as personagens relacionadas com esta história só apareçam quando tomam parte nos acontecimentos relatados. Vão e vêm, não consoante o meu capricho, mas conforme o exigem as circunstâncias.” *A Mulher de Branco*, p. 432.

²⁰ *The Woman in White*, p. 355; 361; 362-3.

*The only person in the house, indeed, who treated me [Mrs Michelson], at that time or at any other; on the footing of a lady in distressed circumstances, was the Count. He had the manners of a true nobleman; he was considerate towards everyone. [...] I did not suspect the Count of any impropriety—I knew his moral character too well. [...] I protest, in the interests of morality, against blame being gratuitously and wantonly attached to the proceedings of the Count.*²¹

*ISIDOR, OTTAVIO, BALDASSARE FOSCO; Count of the Holy Roman Empire; Knight Grand Cross of the Order of the Brazen Crown; Perpetual Arch-Master of the Rosicrucian Masons of Mesopotamia; Attached (in Honorary Capacities) to Societies Musical, Societies Medical, Societies Philosophical, and Societies General Benevolent, throughout Europe; &c., &c., &c.*²² (Conde Fosco)

Na descrição anteriormente transcrita que Marian faz do Conde, ele surge como um domador, capaz de controlar a tudo e a todos; ele é medonho e fascinante, agradável e terrível. Já na descrição que o Sr. Fairlie faz do aristocrata, ele apenas aparenta ser uma boa companhia; rapidamente o hipocondríaco senhor de Limmeridge quer se ver livre de Fosco, chamando-o inclusive de “odioso estrangeiro” e arrogante. O italiano, ainda que tenha alcançado o objetivo de sua visita, falhou em cativar seu interlocutor. A Sra. Michelson, por outro lado, é uma das maiores defensoras do Conde, expressando categoricamente não ser possível que ele seja culpado por qualquer crime ou conspiração, como um contraponto à imagem que se formava dele até o momento. Já Fosco introduz sua confissão listando seus títulos, que estão entre o científico e o esotérico, insinuando ser mestre em ambas as artes e, não satisfeito com as várias qualificações citadas, ainda finaliza sua apresentação com três *et ceteras*, para que não restem dúvidas no leitor sobre suas várias aptidões e sobre sua inteligência. As quatro descrições convergem que Fosco é um indivíduo admiravelmente

“Confesso que me [Sr. Fairlie] sobressaltou o aspecto do conde. Era tão volumoso, tão grande, que tive a certeza de que faria abalar o soalho e derrubaria todos os meus tesouros de arte. Mas nem uma coisa nem outra. Entrou-me no quarto um homem com ar muito repousado no seu fato de Verão, de maneiras brandas e sorriso insinuante. A primeira impressão que tive dele foi a mais favorável possível. Isto não honra a minha perspicácia, conforme se verá, mas, como sou franco por natureza, digo a verdade. [...]”

Olhei para ele (limitei-me a fitá-lo), indignado com tão espantosa arrogância e decidido a tocar a campainha e ordenar ao Louís que o pusesse fora do quarto. [...]

Decidi pôr termo à eloquência do conde e às desgraças de Lady Glyde, submetendo-me à imposição do odioso estrangeiro e escrevendo a carta imediatamente.” *A Mulher de Branco*, p. 274; 278; 279.

²¹ *The Woman in White*, p. 367; 369; 407.

“Aliás, a única pessoa que me [Sra. Michelson] tratou com consideração naqueles momentos de angústia foi o senhor conde. Era verdadeiramente um homem bem-educado – bem-educado para toda a gente. [...]”

Não suspeitei de qualquer imoralidade do senhor conde, pois conhecia-lhe bem a nobreza de carácter. [...]

Em nome da moralidade, protesto contra as acusações caluniosas feitas ao senhor conde.” *A Mulher de Branco*, p. 282-3; 248; 312.

²² *The Woman in White*, p. 613-4.

“ISIDOR OTTAVIO BALDASSARE FOSCO. Conde do Sacro Império Romano, Grã-Cruz da Ordem da Coroa de Bronze, Grão-Mestre Perpétuo da Maçonaria Rosa-cruz da Mesopotâmia, sócio honorário de sociedades musicais, médicas, filosóficas e de beneficência de toda a Europa, etc., etc., etc.” *A Mulher de Branco*, p. 457

singular, mas focam em aspectos diferentes de sua aparência e personalidade, e oferecem julgamentos distintos sobre seu caráter.

Se na descrição de Marian o Conde é um inimigo traiçoeiro, na narrativa da Sra. Michelson ele aparece como um homem bem-educado e gentil; mas seu relato não convence o leitor, que nesse momento já havia lido páginas e páginas sobre como Fosco é manipulador, sendo levado a atribuir o bom-caráter do aristocrata mais à ingenuidade do que ao bom-senso da governanta. Essas pequenas discordâncias sobre o personagem pouco interferem no resultado final, mas, se por um lado elas criam a ilusão de um texto democrático, por outro abrem margem para que se questione até que ponto a verdade é apresentada “no seu aspecto mais directo e inteligível”, como afirmara Hartright.

Apesar de os narradores menores serem apresentados como partes desinteressadas, suas visões de mundo continuam a interferir na maneira como organizam e relatam os eventos testemunhados; para evitar que as simpatias do leitor sejam redireccionadas, a ordem em que as narrativas são apresentadas e a extensão de cada uma delas devem ser levadas em conta.

Muito antes de Sir Percival ser nomeado, por exemplo, o leitor já é levado a desgostar do personagem: primeiramente, porque a simpatia do leitor é direccionada a Walter,²³ não apenas por ele ser o protagonista, mas principalmente por ser por meio dos olhos dele que se tem acesso ao começo da narrativa; dessa forma, quando Glyde surge como um adversário pelo amor de Laura, imediatamente o nobre ocupa o posto de candidato preterido. Logo no começo da história, Anne Catherick adverte sobre um baronete perverso, e a primeira informação concreta sobre Sir Percival é justamente o seu título. Marian, uma personagem racional, expressa seu desgosto por ele ainda no primeiro volume; Blackwater carrega uma atmosfera sombria que diretamente se associa a seu proprietário, mesmo ele não estando presente quando a casa é descrita pela primeira vez. Quando Sir Percival se revela cruel de fato, o leitor não é pego de surpresa; pelo contrário, ele já esperava que o baronete cometesse alguma atrocidade.

Não se pretende, por meio dessas constatações, sugerir que o Conde e Sir Percival sejam os verdadeiros heróis da narrativa, injustiçados por narradores não-confiáveis, ou empreender qualquer outro malabarismo argumentativo similar e igualmente infrutífero, mas evidenciar que a “verdade” a que se refere Hartright não é tão direta quanto ele clama, e sim

²³ Melanie V. Page, *The Significance of Silence: The muted voices of Count Fosco and Laura Fairlie in The Woman in White*, 2010, p. 39.

sujeita à própria organização dos relatos, e que mesmo sem as técnicas emprestadas do romanesco, é possível, por meio de mecanismos mais sutis, levar o leitor a aderir à visão de Hartright sobre o desenrolar dos eventos.

Nas palavras de Gregory Currie: “*Narratives, because they serve as expressive of the points of view of their narrators, create in our minds the image of a persona with that point of view, thereby prompting us to imitate salient aspects of it—notably, evaluative attitudes and emotional responses.*”²⁴ Como os narradores principais, ou seja, aqueles que produzem os relatos mais extensos, são Walter Hartright e Marian Halcombe, o leitor é levado a imitar as reações e juízos desses personagens pelo resto do romance, principalmente as do professor de desenho, deixando pouco ou nenhum espaço para que as outras testemunhas mudem a visão do leitor.

A primeira e mais completa descrição de Anne Catherick, por exemplo, é escrita por Walter:

*All I could discern distinctly by the moonlight was a colourless, youthful face, meagre and sharp to look at about the cheeks and chin; large, grave, wistfully attentive eyes; nervous, uncertain lips; and light hair of a pale, brownish-yellow hue. There was nothing wild, nothing immodest in her manner: it was quiet and self-controlled, a little melancholy and a little touched by suspicion; not exactly the manner of a lady, and, at the same time, not the manner of a woman in the humblest rank of life. [...] She held a small bag in her hand: and her dress—bonnet, shawl, and gown all of white—was, so far as I could guess, certainly not composed of very delicate or very expensive materials. Her figure was slight, and rather above the average height—her gait and actions free from the slightest approach to extravagance. [...] The one thing of which I felt certain was, that the grossest of mankind could not have misconstrued her motive in speaking, even at that suspiciously late hour and in that suspiciously lonely place.*²⁵

²⁴ Gregory Currie, *Narratives & Narrators: A philosophy of stories*, 2010, p. 106.

“Narrativas, por atuarem como expressões dos pontos de vista de seus narradores, criam em nossas mentes a imagem de uma *persona* com aquele ponto de vista, incitando-nos desse modo a imitar seus aspectos proeminentes – principalmente seus juízos de valor e suas respostas emocionais.”

²⁵ *The Woman in White*, p. 20-1.

“Tudo o que pude distinguir à claridade da Lua foi um rosto pálido e juvenil de faces magras e queixo aguçado; olhos grandes, de expressão grave e atenta; lábios sensíveis, irresolutos, e cabelo castanho-claro. Não se lhe notava nada de atrevido, nada de imodesto nas maneiras. Apresentava-se calma, um pouco melancólica e com ar de leve desconfiança. Não tinha positivamente o aspecto duma dama, e, ao mesmo tempo, não se assemelhava a uma mulher de classe humilde. [...] Trazia um saco de mão, e o vestido, chapéu e xaile [*sic*] – tudo branco – não pareciam ser feitos de material muito rico. A figura era esbelta, acima da estatura mediana, os seus modos absolutamente naturais. [...] Mas de uma coisa tinha eu a certeza: nem o mais grosseiro dos seres humanos poderia interpretar mal o motivo que a levava a dirigir-se-me, apesar da hora tardia e daquele lugar suspeito.” *A Mulher de Branco*, p. 18-9.

Pelo resto da narrativa, o leitor continua a enxergar Anne pelos olhos de Hartright; ela é uma jovem delicada e cortês, ainda que não refinada, “um pouco melancólica”, e “nem o mais grosseiro dos seres humanos” seria capaz de dizer o contrário. Quando Fosco reconta a reação de Anne ao ser levada para a casa dele, a cena apenas confirma a crueldade do conde, ao invés de abrir margem para que se questione a estabilidade emocional de Anne: “*I took her into the drawing-room—when she saw no one present but Madame Fosco, who was a stranger to her—she exhibited the most violent agitation.*”²⁶

A maneira como o leitor é condicionado a incorporar as opiniões de Walter e Marian pode ser observada também no seguinte trecho, quando o médico informa Madame Fosco da morte de sua sobrinha (ou melhor, de Anne Catherick): “*My mistress stepped back from the bedside, while he was speaking, and trembled and trembled again. ‘Dead!’ she whispers to herself; ‘dead so suddenly! dead so soon! What will the Count say?’*”²⁷ Isolado do resto da narrativa, esse trecho pode ser lido como uma cena angustiante e comovente, como o retrato de uma tia afetuosa que lamenta a morte de sua querida sobrinha, tão jovem, e que pondera sobre a tristeza que a notícia causará em seu marido. Porém, essa leitura não corresponde ao quadro que Marian pintara de Madame Fosco: “*[She] is always, morning, noon, and night, indoors and out, fair weather or foul, as cold as a statue, and as impenetrable as the stone out of which it is cut.*”²⁸ Sua frieza e descaso para com qualquer um além do Conde não condizem com essa demonstração de afeto. Qualquer um que tenha chegado até esse ponto da história, por mais desatenta que tenha sido sua leitura, achará a reação da tia de Laura estranha.

Uma vez esclarecida a conspiração, o leitor que voltar a esse trecho imediatamente entenderá que o “tão cedo” não se referia à idade da jovem, mas ao cronograma traçado por Fosco para que a troca de identidades sucedesse sem pontas soltas: “*When I got back, Anne Catherick was dead. Dead on the 25th; and Lady Glyde was not to arrive in London till the 26th! [...] My grand scheme, unassailable hitherto, had its weak place now—no efforts, on my part, could alter the fatal event of the 25th.*”²⁹ Por essa chave de leitura, a reação de Madame

²⁶ *The Woman in White*, p. 624.

“Quando entrou na sala e não viu mais ninguém além da condessa Fosco, manifestou a maior agitação.” *A Mulher de Branco*, p. 464.

²⁷ *The Woman in White*, p. 411-2.

“A patroa afastou-se do leito, sempre a tremer, a tremer, e pôs-se a falar sozinha: — Morta! Tão de repente! Tão cedo! O que dirá Fosco?” *A Mulher de Branco*, p. 316.

²⁸ *The Woman in White*, p. 219.

“[Ela] é sempre, de manhã, à tarde e à noite, dentro ou fora de portas, com chuva ou com bom tempo, fria como uma estátua e impenetrável como a pedra em que foi esculpida.” *A Mulher de Branco*, p. 170.

²⁹ *The Woman in White*, p. 625.

Fosco é facilmente entendida; seu desespero se deve à falha no plano do marido e à possível perda da herança que essa falha pode acarretar, confirmando a descrição que Marian fizera de sua tia.

Há ainda que se considerar o diário de Marian, que apresenta desafios próprios de leitura. Sua escrita é a única evidência que não está submetida ao crime em si; ao invés disso, a irmã de Laura se apresenta como alguém com o hábito de escrever sobre os seus dias, incluindo, claro, os eventos que levaram à troca de identidades, sem que soubesse de antemão que uma conspiração viria a acontecer. Essa é mais uma marca de credibilidade, pois, sem saber do crime, é impossível, em um primeiro momento, que ela tenha manipulado os relatos para provar o seu ponto de vista.

Dois dos traços definidores do diário são a sua escrita ser o registro das experiências pessoais do escritor em certo dia,³⁰ e o seu emprego como uma forma de comunicação com o passado a partir do presente.³¹ A projeção da interioridade do escritor no ato da escrita é uma característica inerente à forma do diário, e Marian não é exceção: *“I am more unreasonable and more unjust than ever. In three words—how gibly my pen writes them!—in three words, I hate him [Sir Percival]. [...] How can I write about it?—and yet, I must write. Anything is better than brooding over my own gloomy thoughts. [...] I am blind with crying—I can write no more——”*³²

Sua profunda tristeza em se separar da irmã molha com lágrimas as páginas em que escreve, e sua raiva contra o responsável pela separação move a sua pena; nessa situação, é inevitável que Marian centre a sua escrita no que há de pior e potencialize os horrores das desventuras que vivenciou. A isso, soma-se a possibilidade que o diário oferece de se revisitar o passado; nesse caso, uma leitura retroativa que traça um caminho preciso rumo à realização do crime, sendo o registro de cada data um novo passo em direção ao fim inevitável. Além disso, há a seguinte declaração no começo da transcrição do diário: *“The passages omitted,*

“Quando cheguei a [sic] casa, Anne Catherick tinha morrido. Falecera no dia 25, e Lady Glyde só chegaria a Londres a 26! [...] O plano que eu concebera, até aí invulnerável, tinha agora uma falha, e nada do que eu dissesse alteraria o evento fatal do dia 25.” *A Mulher de Branco*, p. 465.

³⁰ Irina Paperno, “What can be done with diaries?” *The Russian Review*, 2014, p. 562.

³¹ Idem, p. 571-2.

³² *The Woman in White*, p. 194; 195; 197.

“Talvez eu esteja a ser mais injusta do que nunca; mas a verdade é que o ódio [Sir Percival] e que a pena me corre ligeira no papel quando escrevo isto! [...] Serei capaz de o descrever? Contudo, devo fazê-lo. Tudo é preferível a ficar ensimesmada em pensamentos tão sombrios. [...] As lágrimas cegam-me. Não consigo escrever mais nada.” *A Mulher de Branco*, p. 151; 152; 154.

here and elsewhere, in Miss Halcombe's Diary, are only those which bear no reference to Miss Fairlie or to any of the persons with whom she is associated in these pages."³³

Em outro momento, quando Walter começa a copiar trechos do diário ditados por Marian, ele diz que: "*There were passages in this diary, relating to myself, which she thought it best that I should not see.*"³⁴ Ou seja, o diário foi editado pelo menos duas vezes, cada vez por um dos dois narradores principais, para garantir que o texto que chega ao leitor contenha apenas os excertos relevantes para a resolução do crime e que possam facilitar a adesão do leitor ao ponto de vista dos protagonistas.

Por mais que o diário pareça traçar os passos que levaram à troca de identidades por um caminho direto, e por mais que ele não tenha sido propriamente modificado, a escolha cuidadosa do que se pode mostrar e do que é melhor esconder do júri e do leitor transforma esse documento em um objeto a serviço dos interesses de Walter e Marian.

3.3 Passagens omitidas

Com tantos narradores, é preciso que um editor faça as adaptações necessárias para que a narrativa se mantenha coesa, afinal, como expressou a resenha do *The Times*: "*Is it natural to suppose that a number of persons, some of them at daggers drawn, others with a horrible aversion to writing, should conspire together to compose a novel, of which the several parts dovetail into each other with astonishing precision?*"³⁵

Mas a precisão surpreendente dos encaixes é explicada pelo próprio romance, não apenas no diário de Marian, mas também em outras ocasiões, como Walter declara em vários momentos:

I open a new page. I advance my narrative by one week.

³³ *The Woman in White*, p. 163.

"Os passos omitidos, aqui e além, no diário de Marian Halcombe são aqueles que se não referem a Laura nem a nenhuma das pessoas relacionadas com esta narrativa." *A Mulher de Branco*, p. 128.

³⁴ *The Woman in White*, p. 444-5.

"Havia ali passagens referentes à minha pessoa que ela achou preferível que eu não visse." *A Mulher de Branco*, p. 339.

³⁵ [E. S. Dallas], "Unsigned review, *The Times*". In: Norman Page (ed), *The Critical Heritage: Wilkie Collins*, 1947, p. 99.

"É natural supor que determinada quantidade de pessoas, algumas com seus punhais em mãos, outras completamente avessas a escrever, participariam de uma conspiração para compor um romance no qual as várias partes se encaixam com surpreendente precisão?"

*The history of the interval which I thus pass over must remain unrecorded.*³⁶

*I shall relate both narratives, not in the words (often interrupted, often inevitably confused) of the speakers themselves, but in the words of the brief, plain, studiously simple abstract which I committed to writing for my own guidance, and for the guidance of my legal adviser. So the tangled web will be most speedily and most intelligibly unrolled.*³⁷

*I cannot write at any length of our interview with Mr Fairlie, for I cannot recall it to mind without feelings of impatience and contempt, which make the scene, even in remembrance only, utterly repulsive to me. I prefer to record simply that I carried my point.*³⁸

Essas omissões se repetem pelo romance, fazendo de Hartright um editor não-confiável.³⁹ Apesar de se ausentar por muitas páginas, é ele quem começa e termina a narrativa, é ele o compilador e o editor dos relatos;⁴⁰ é Walter quem escreve a maior parte dos textos, e é ele quem decide quais testemunhos, escritos por quais personagens, entram ou não na obra e em qual posição.⁴¹ A visão do leitor é inescapavelmente sujeita ao ponto de vista que Hartright tem dos eventos, e é direcionada até mesmo pela escolha de personagens que podem testemunhar.

Ademais, o próprio professor de desenho admite que parte dos relatos foi resumida e reorganizada com o intuito de facilitar a leitura, e que trechos confusos foram retirados para que a história avance “mais depressa e com maior aproveitamento.” No fim, a pluralidade de narradores não passa de um engodo; apenas a visão de Walter importa, sem que nenhum outro personagem, nem mesmo Marian, tenha o mesmo poder que ele possui: o poder de estruturar as experiências de outros indivíduos e dar-lhes o sentido desejado, de decidir quais partes de suas vivências importam e como elas podem melhor beneficiar o argumento de Hartright.

³⁶ *The Woman in White*, p. 420.

“Abro uma nova página. Avanço uma semana na minha narrativa.

Terá de ficar sem registro o que sucedeu nesse intervalo.” *A Mulher de Branco*, p. 323.

³⁷ *The Woman in White*, p. 422.

“Relatarei as duas [histórias], não através de palavras que outros me disassem (muitas vezes interrompidas e inevitavelmente confusas), mas consoante o resumo simples e claro que organizei para o meu governo e do meu advogado. Assim, a emaranhada teia será desenredada mais depressa e com maior aproveitamento.” *A Mulher de Branco*, p. 325.

³⁸ *The Woman in White*, p. 632.

“Não descreverei a nossa entrevista com o senhor Fairlie, pois sou incapaz de a recordar sem me sentir indignado com aquela cena repulsiva. Prefiro dizer simplesmente que consegui o que queria.” *A Mulher de Branco*, p. 470.

³⁹ Lyn Pykett, “*The Woman in White* and the Secrets of the Sensation Novel”. *Connotations*, 2011/2012, p. 42-3.

⁴⁰ Melanie V. Page, op. cit., 2010, p. 37.

⁴¹ Idem, ibidem.

Figura 9 - MARIAN ESCREVE AO ADVOGADO

Fonte: *Harper's Weekly*, Vol. IV, nº 166, 3 de março de 1860, p. 133.

O poder de edição de Walter pode ser percebido, por exemplo, em personagens relevantes para a trama que não foram convidados a compartilhar suas visões da história. Os principais silêncios da narrativa são o de Sir Percival Glyde e o de Laura Fairlie; a primeira omissão pode ser explicada de duas formas, uma narrativa e outra argumentativa: no plano do enredo, sua morte, obviamente, impossibilita que ele seja chamado a depor; ainda assim, nada impediria que outro dentre os seus empregados, alguém que não a Sra. Michelson, contasse sobre os dias finais de Lady Glyde em Blackwater Park, como algum criado que simpatizasse com o baronete, como Margaret Porcher. Enquanto estratégia argumentativa, qualquer testemunho do aristocrata poderia comprometer o maniqueísmo do romance, humanizando-o perante o leitor; o mesmo é verdade caso um de seus empregados mais fiéis fosse convocado.

Como viabilizar uma oposição real ao seu ponto de vista não está nos interesses de Walter, faz-se necessário escolher bem quem será chamado a depor. Laura, por outro lado, poderia ter escrito um relato que desse conta de algumas lacunas, como sua travessia de Blackwater Park a Londres e sobre o período de sua internação no hospício. Na maior parte

do terceiro volume, esse silêncio é justificado pela confusão mental da heroína, causada pelos traumas vividos no manicômio; porém, no final da narrativa afirma-se que ela se recuperou, e ainda assim ela não diz nada.

A sua falta de relatos é usada para potencializar sua passividade; ela não é apenas colocada na posição de donzela em apuros por meio da estruturação de estilo romanesco, mas também por sua mudez. Em mais de uma ocasião, ela é comparada a uma criança: “... *she went on, twining and twisting my hair with that childish restlessness in her fingers*”⁴² e “*We helped her mind slowly by this simple means; [...] we amused her in the evenings with children’s games at cards.*”⁴³ É digno de nota que a ausência de voz está na própria origem de ‘infância’, do latim *infantia* (*in* indicando uma negação e *fans* derivando de ‘fala’). Em outras palavras, sua condição infantilizada, além de se manifestar em suas atitudes e na cor de sua roupa, como indicado anteriormente, se manifesta também em seu silêncio, condicionando o leitor a sentir ainda mais simpatia por sua vulnerabilidade.

Em conclusão, por meio da leitura de *The Woman in White* pelo viés do romanesco e a partir da organização dos relatos, o controle que o protagonista exerce sobre os outros narradores e sobre o próprio condicionamento do leitor se sobressai. Ao invés de elencar um ou outro método para convencer a sua audiência, Walter Hartright mobiliza recursos diversos para, como um advogado no tribunal, induzir o júri a aceitar as evidências e dar o veredito desejado.

Com a conquista do parecer e da herança, Walter deixa de ser “*treated [...] on the footing of a gentleman*”⁴⁴ para se tornar, de fato, um *gentleman*. O romance de Collins é, afinal, “*the story of [...] what a Man’s resolution can achieve*”,⁴⁵ e a perseverança de Hartright foi devidamente recompensada com sua ascensão social. Para alcançar esse feito, porém, o

⁴² *The Woman in White*, p. 166.

... “continuou ela, torcendo-me e retorcendo-me o cabelo com aquela inquietação pueril.” *A Mulher de Branco*, p. 130.

⁴³ *The Woman in White*, p. 444.

“Íamo-la fortalecendo por meios simples [...] à noite, divertíamo-la com jogos de cartas.” *A Mulher de Branco*, p. 339.

⁴⁴ *The Woman in White*, p. 16.

... “[ser] tratado em pé de igualdade com os donos da casa”, *A Mulher de Branco*, p. 15.

⁴⁵ *The Woman in White*, p. 5.

... “a história [...] do que pode conseguir a perseverança de um homem”, *A Mulher de Branco*, p. 7.

personagem teve que sofrer mudanças ao longo da cadeia de eventos; Walter começa como um trabalhador autônomo sem prospectos a longo prazo, que está insatisfeito com a sua condição financeira, mas que não toma nenhuma medida para mudá-la. Ele pouco age e apenas lida com as situações conforme elas surgem, ao invés de desencadear as mudanças que deseja ver.

Por outro lado, no terceiro volume da obra, Hartright aceita até mesmo duelar com Fosco: “*You give me the satisfaction of a gentleman, for your intrusion into my private affairs, and for the language you have allowed yourself to use to me, at this conference. The time and place, abroad, to be fixed in a letter from my hand when I am safe on the Continent; and that letter to contain a strip of paper measuring accurately the length of my sword.*”⁴⁶ O professor de desenho do primeiro volume seria incapaz de se manter confiante em face dessa ameaça, mas Walter Hartright, *gentleman*, em acordo com o ideal vitoriano de masculinidade cavalheiresca, aceita pôr sua vida em risco, sem receio, em defesa de Laura e Marian.

O editor dos relatos não é o trabalhador autônomo do começo do romance, mas sim o proprietário de terras que incorpora o ethos de sua nova posição e sente-se autorizado a se apresentar como o protagonista da história. É ele agora o patrão paternalista que toma conta da vida dos trabalhadores,⁴⁷ definindo até mesmo quais palavras eles devem proferir e de que maneira.

Esse romance é também “*the story of what a Woman’s patience can endure*”,⁴⁸ especialmente, nesse caso, Laura e Marian. Quanto à primeira, não há muito a se dizer; Laura sempre se adequou às expectativas de seu gênero: “*she is fair and pretty [...] and everyone thinks her sweet-tempered and charming [...]. In short, she is an angel.*”⁴⁹ Mesmo após os traumas pelos quais ela passou, sua conduta, após um período de recuperação, se mantém nos conformes do anjo do lar; sua última fala no romance é a seguinte: “*‘My darling Walter,’ she said, ‘must we really account for our boldness in coming here [Limmeridge]? I am afraid,*

⁴⁶ *The Woman in White*, p. 605-6.

“O senhor deve-me uma satisfação pelas armas por se haver intrometido na minha vida particular e pela linguagem que empregou comigo. A data e o lugar, no estrangeiro, serão fixados numa carta escrita por mim quando me encontrar em segurança no continente, e juntamente com essa carta receberá uma tira de papel com o comprimento exacto da minha espada.” *A Mulher de Branco*, p. 450.

⁴⁷ Franco Moretti, *O Burguês: Entre a história e a literatura*, 2014, p. 125.

⁴⁸ *The Woman in White*, p. 5.

... “a história do que pode suportar a paciência de uma mulher”, *A Mulher de Branco*, p. 7.

⁴⁹ *The Woman in White*, p. 34.

... “ela é loira e bonita [...] todos a consideram meiga e encantadora [...]. Em suma, Laura é um anjo”, *A Mulher de Branco*, p. 29.

love, I can only explain it by breaking through our rule, and referring to the past.”⁵⁰ Essas são as palavras de uma esposa afetuosa, que está feliz em anunciar a seu marido que o filho do casal herdou a casa de campo; nada poderia fazê-la mais feliz, pois, nas palavras de Patmore, em *The Angel in the House*:

*Man must be pleased; but him to please
Is woman's pleasure*⁵¹

Laura jamais desafiou essa ideia do anjo do lar; ela suportou um casamento infeliz com Sir Percival, uma internação manicomial, um período de pobreza e clandestinidade, e teve sua paciência recompensada, tornando-se esposa e mãe em uma família de proprietários.

Já Marian, no começo da narrativa, é apresentada como alguém que despreza o seu sexo: “*How can you expect four women to dine together alone every day, and not quarrel? We are such fools, we can't entertain each other at table. You see I don't think much of my own sex [...] I will give you some tea to compose your spirits, and do all a woman can (which is very little, by-the-by) to hold my tongue.*”⁵² Essa recusa em aceitar o papel imposto às mulheres lhe possibilita criticar a desigualdade de gêneros de forma mais agressiva do que se permitiriam outras mulheres de posição social similar: “*Men! They are the enemies of our innocence and our peace—they drag us away from our parents' love and our sisters' friendship—they take us body and soul to themselves, and fasten our helpless lives to theirs as they chain up a dog to his kennel.*”⁵³

⁵⁰ *The Woman in White*, p. 642.

“Meu querido Walter, teremos realmente de justificar o nosso atrevimento de nos instalarmos aqui? Para te dar a explicação, parece-me que deverei infringir a regra que nos impusemos de não nos referirmos ao passado.” *A Mulher de Branco*, p. 477-8.

⁵¹ Coventry Patmore, *The Angel in the House*, 2001, p. 35.

“O homem deve ser agradado; mas agradá-lo
É o que agrada a mulher”

⁵² *The Woman in White*, p. 33.

“Como se espera que quatro mulheres comam juntas todos os dias sem acabarem em discussões? Somos tão insípidas que não sabemos conversar à mesa umas com as outras. Como vê, não tenho muita consideração pelo meu sexo [...] aconselho-o a tomar chá para se reanimar, que eu, entretanto, farei o possível (o que, a propósito, sendo eu mulher, é muito pouco) para refrear a língua.” *A Mulher de Branco*, p. 28.

⁵³ *The Woman in White*, p. 183.

“Homens! São os inimigos de nossa inocência e da nossa paz. Arrancam-nos aos pais e às irmãs queridas... apossam-se-nos do corpo e da alma, e prendem a nossa existência à sua como se acorrenta um cão ao canil.” *A Mulher de Branco*, p. 143.

Em Blackwater, Marian desafia Sir Percival, faz planos contra seus adversários, espia conversas entre os nobres, investiga e combate as adversidades que surgem em seu caminho. Tal conduta é elogiada mesmo por Fosco, seu inimigo: “*Admirable woman! [...] The tact which I find here [the diary], the discretion, the rare courage, the wonderful power of memory, the accurate observation of character, the easy grace of style, the charming outbursts of womanly feeling, have all inexpressibly increased my admiration of this sublime creature, of this magnificent Marian.*”⁵⁴

Salvo as “expressões dos sentimentos femininos” de sua escrita, ou seja, os momentos em que Marian deixa sua racionalidade de lado, como no supracitado “*I am more unreasonable and more unjust than ever. [...] I am blind with crying—I can write no more*——”⁵⁵, Marian não se adequa aos ideais de feminilidade de sua época ao longo da maior parte do romance.

No terceiro volume, entretanto, Marian se vê forçada a submeter-se, ao menos em parte, ao que sua sociedade espera dela. Ela deixa para Walter a função de reunir provas que solucionem a conspiração das identidades, não por ter se tornado passiva, mas porque Laura precisa de cuidados especiais que requerem a sua atenção. Além disso, na falta de outra pessoa que realize as tarefas do lar, ela começa a cuidar de afazeres domésticos: “‘*What a woman’s hand are fit for,*’ she said, ‘*early and late, these hands of mine shall do.*’ They trembled as she held them out. [...] *I saw the big tears rise thick in her eyes, and fall slowly over her cheeks as she looked at me.*”⁵⁶

As lágrimas de Marian provêm de sua impotência; por mais forte que ela seja, o seu meio a impede de se manifestar e agir como gostaria. Até então, por conta da posição social que o dinheiro de Laura lhe assegurava, ela podia abrir mão de parte das regras de conduta esperadas de uma mulher, mas, sem capital, escondida em bairros pobres de Londres, só o que

⁵⁴ *The Woman in White*, p. 343.

“Que mulher admirável! [...] O tacto que nelas [páginas do diário] encontro, a discrição, a coragem rara, o poder de memória, a observação exacta dos caracteres, a graça espontânea do estilo, as encantadoras expressões dos sentimentos femininos – tudo isto fez aumentar a minha admiração pela sublime criatura que é Marian.” *A Mulher de Branco*, p. 264.

⁵⁵ *The Woman in White*, p. 194; 197.

“Talvez eu esteja a ser mais injusta do que nunca [...] As lágrimas cegam-me. Não consigo escrever mais nada.” *A Mulher de Branco*, p. 151; 154.

⁵⁶ *The Woman in White*, p. 441

“– Tudo o que mãos de mulher são capazes de fazer – declarou –, estas farão também. Tremiam, quando as mostrou. [...] Vi saltarem-lhe lágrimas dos olhos e escorrerem-lhe pelas faces enquanto me fitava.” *A Mulher de Branco*, p. 337

lhe resta é a limpeza da casa, é a submissão ao papel de gênero esperado de mulheres de baixa-renda.

Enquanto Walter ganha poder de ação ao longo do romance, as irmãs perdem o pouco poder que têm, ao se conformarem mais e mais ao papel esperado das mulheres vitorianas. No fim, Marian passa os seus dias fazendo companhia para Laura e ajudando a cuidar do bebê; não lhe restam aventuras e investigações, apenas a vida doméstica que ela agora aceita de bom-grado.

Como dito anteriormente, o desfecho dos romances de sensação é revestido por um verniz moral que conserva e reafirma os valores daquela sociedade; isso se aplica tanto em Walter, que personifica o sonho da ascensão social, quanto em Marian, que personifica a manutenção, voluntária ou não, dos papéis sociais entre os gêneros.

REFERÊNCIAS

Obras literárias

BECKFORD, William. **Vathek**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. **Vathek**. Tradução de: Henrique de Araújo Mesquita. São Paulo: LPM, 2007.

BRADDON, Mary Elizabeth. **Lady Audley's Secret**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Londres: Wordsworth Classics, 1999.

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. Mineola: Dover, 1996.

COLLINS, Wilkie. **A Mulher de Branco**. Tradução de: Maria Franco e Cabral do Nascimento. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

_____. **The Woman in White**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. **The Woman in White**. Londres: Penguin Classics, 2003.

_____. **A Mulher de Branco**. Adaptação de: Aurora Rodrigues. Lisboa: Romano Torres, 1951.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **The Penguin Complete Sherlock Holmes**. Londres: Penguin Books, 2009.

MALORY, Thomas. **Le Morte D'Arthur: The Winchester Manuscript**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PATMORE, Coventry. **The Angel in the House**. [s.l.]: Blackmask, 2001.

RADCLIFFE, Ann. **The Mysteries of Udolpho**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

REEVE, Clara. **The Old English Baron**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WOOD, Ellen. **East Lynne**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Obras teóricas

ALTICK, Richard Daniel. **English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900**. Columbus: Ohio University Press, 1998.

_____. **Victorian People and Ideas**. Nova York e Londres: W. W. Norton & Company, 1973.

BEER, Gillian. **The Romance**. Londres: Methuen, 1970.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Volume I - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BERNSTEIN, Stephen. Form and Ideology in the Gothic Novel. **University of Michigan**, 1991.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Methuen, 1996.

BRANTLINGER, Patrick; THESING, William (org). **A Companion to the Victorian Novel**. Oxford: Blackwell, 2002.

BROOKS, Peter. Realism and Representation. In: BROOKS, Peter. **Realist Vision**. New Haven & Londres: Yale University Press, 2005.

CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. p. 429-37.

_____. Timidez do Romance. In: CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 99-120.

CARTER, Jennifer. The Revolution and the Constitution. In: HOLMES, Geoffrey. **Britain after the Glorious Revolution 1689-1714**. Londres: Macmillan, 1969. p. 39-58.

CASSELL'S **Household Guide**: Being a Complete Encyclopaedia of Domestic and Social Economy and forming A Guide to Every Department of Practical Life, Volume III. Londres: Cassell, Peter, And Galpin, 1869.

CHRISP, Peter. **A History of Fashion and Costume: The Victorian Age**. Nova York: Facts on File, 2005.

CODY, David. **The Gentleman**, 2017. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/history/gentleman.html>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

COLUCCI, Luciana. From the *Philosophy of Furniture* to Topoanalysis: For a poetics of Space in Gothic Literature. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org). **As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 145-84.

COOKE, Simon. **Periodicals of the mid-Victorian period: the physical properties of illustrated magazines**, 2014. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/periodicals/cooke.html>>. Acesso em: 22 out. 2017.

CURRIE, Gregory. **Narratives & Narrators: A philosophy of stories**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

DAVID, Deirdre (ed). **The Cambridge Companion to The Victorian Novel**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DELAFIELD, Catherine. **Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines**. Farnham: Ashgate, 2015.

EAGLETON, Terry. What is a novel? In: EAGLETON, Terry. **The English Novel: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 2005. p. 1-21.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ERCHINGER, Philipp. Secrets not revealed: Possible stories in Wilkie Collins's *The Woman in White*. **Connotations**, [s.l.], v. 18.1-3, p. 48-81, 2008/2009.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: Volume 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 328-76.

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

_____. **Anatomy of Criticism: Four essays**. Princeton: Princeton University Press, 1973.

GASSON, Andrew. **The Woman in White: A Chronological Study**, 2010. Disponível em: <<http://wilkiecollinssociety.org/the-woman-in-white-a-chronological-study/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

GILBERT, Pamela K. (ed). **A Companion to Sensation Fiction**. Oxford: Blackwell Press, 2011.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GILMOUR, Robin. **The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel**. Londres & Nova York: Routledge, 1981.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética: Volume IV**. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **Cursos de estética: Volume II**. São Paulo: Edusp, 2000.

HOBBSAWM, Eric. **A Era do Capital 1848-1875**. São Paulo e Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JAMES, Henry. Miss Braddon. In: JAMES, Henry. **Notes and reviews by Henry James**. Cambridge: Dunster House, 1921. p. 108-16.

LANDOW, George P. **Jane Austen's Prescient Idea of the Gentleman**, 2002. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/previctorian/austen/kitsonclark.html>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

LLOYD, Genevieve. **Being in Time: Selves and narrators in philosophy and literature.** Londres e Nova York: Routledge, 1993.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance.** São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. O romance como epopeia burguesa. **Ad Hominem: Revista de Filosofia/Política/Ciência da História**, Santo André, v. I, Tomo II, p. 87-117, 1999.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-28.

McKEON, Michael. Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel. **Cultural Critique**, Minnesota, nº 1, p. 159-181, 1985.

MELETÍNSKI, E.M. **Os Arquétipos Literários.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

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

_____. **Graphs, Maps, Trees: Abstract models for Literary History.** Nova York: Verso, 2005.

_____. **Atlas do romance europeu 1800-1900.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

OLIPHANT, Margaret. Sensation Novels. **Blackwood's Edinburgh Magazine**, Edimburgo, v. 91, p. 564-84, maio de 1862.

PAGE, Melanie Virginia. **The Significance of Silence: The muted voices of Count Fosco and Laura Fairlie in *The Woman in White*.** 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts in English, Liberty University, Lynchburg, 2010.

PAGE, Norman (ed). **The Critical Heritage: Wilkie Collins.** Londres e Nova York: Routledge, 1974.

PALMER, Beth. Are the Victorians still with us?: Victorian sensation fiction and its legacies in the twenty-first century. **Victorian Studies**, Indiana University Press, v. 59, n. 1, p. 86-94, 2009.

PAPERNO, Irina. What can be done with diaries? **The Russian Review**, Kansas, n. 63, p. 561-73, out 2014.

PERKIN, Harold. **The Origins of Modern English Society.** 2. ed. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

PORTER, Andrew. **The Nineteenth Century.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

PORTO, Ana Gomes. Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX. **Escritos**, Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, n. 4, p. 281-317, 2010.

PULLAN, Fern. **Gothic traces and the law in the development of sensation fiction**, 2015. Disponível em: <<https://victorianist.wordpress.com/2015/09/07/gothic-traces-and-the-law-in-the-development-of-sensation-fiction/>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

PUNTER, David (ed). **A New Companion to the Gothic**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

_____. **The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day**. Londres: Longman, 1996.

PYKETT, Lyn. *The Woman in White* and the Secrets of the Sensation Novel. **Connotations**, [s.l.], v. 21.1, p. 37-45, 2011/2012.

_____. **Wilkie Collins**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. **The 'Improper Feminine': The women's sensation novel and the New Woman writing**. New York: Routledge, 1992.

RAMICELLI, Maria Eulália. **Aurora Floyd: um romance de sensação inglês n'A Vida Fluminense**, 2008. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/>>. Acesso em: 14 set. 2015.

REGAN, Stephen (ed). **The nineteenth-century novel: A critical reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2001.

RIVKIN, Julie; RYAN Michael (ed). **Literary Theory: An anthology**. Oxford: Blackwell, 2004.

ROYLE, Edward. **Modern Britain: A Social History 1750-1997**. Londres: Arnold, 2003.

"SENSATION" LITERATURE. **Saunders, Otley & Co.'s The Literary Budget**, Londres, n. 1, p. 15-6, 1º de novembro de 1861.

SPOONER, Catherine; MCCOY, Emma (ed). **The Routledge Companion to Gothic**. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

STANFORD Literary Lab. Mapping London's Emotions. **New Left Review**, Londres, n. 101, p. 63-91, set./out. de 2016.

STEINLIGHT, Emily. Why novels are redundant: Sensation fiction and the overpopulation of Literature. **ELH**, Johns Hopkin University Press, v. 79, n. 2, p. 501-35, 2002.

SUTHERLAND, John. **Victorian Fiction: Writers, Publishers, Readers**. Wiltshire: Palgrave Macmillan, 2006.

TAYLOR, Jenny Bourne (ed). **The Cambridge Companion to Wilkie Collins**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TERCI, Mahmut. The Gentleman and the British Cultural Space. **International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication**, Editura Universitara, v. 2, n. 1, p. 43-54, 2013.

THE SENSATION TIMES, AND CHRONICLE OF EXCITEMENT. **Punch Magazine**, Londres, n. 44, p. 193, 9 de maio de 1863.

THE STANDING COUNCIL OF THE BARONETAGE. **A short history**. Disponível em: <<http://www.baronetage.org/a-short-history/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

TROLLOPE, Anthony. **An Autobiography and Other Writings**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

VARMA, Teje. “**No Escape to be Had, No Absolution to be Got**”: Divorce in the Lives and Novels of Charles Dickens and Caroline Norton, 2010. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/gender/varma.html#1>>. Acesso em: 28 out. 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

_____. A rota dos romances para o Rio de Janeiro no século XIX. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 9, p. 49-64, 2006.

_____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WAGNER, Tamara S. **The Sensational Use of Medicine**, 2002. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/collins/senmedicine.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

WARE, J. Redding. **Passing English of the Victorian era: A dictionary of heterodox English, slang, and phrase**. Londres: Routledge, 1909.

WATT, Ian. Time and Family in the Gothic Novel: *The Castle of Otranto*. In: THOMPSON, Bruce (ed); WATT, Ian. **The Literal Imagination: Selected Essays**. Palo Alto & Stanford: The Society for the Promotion of Science and Scholarship & Stanford University, 2002. p. 143-58.

_____. Realism and the novel form. In: WATT, Ian. **The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1984. p. 9-34.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. **O campo e a cidade: Na história e na literatura**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

_____. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. In: WILLIAMS, Raymond. **Problems in Materialism and Culture: Selected essays**. Londres: Verso, 1980. p. 31-49.

WYNNE, Deborah. **The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine**. Wiltshire: Palgrave Macmillan, 2001.

YOUNG, G. M. **Portrait of an age**. Londres: Phoenix Press, 1936.

All the Year Round

DICKENS, Charles (ed). All the Year Round: Volume IV (1860-1861). **Dickens Journals Online**, University of Buckingham. Disponível em: <<http://www.djo.org.uk/all-the-year-round/volume-iv.html>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

_____. All the Year Round: Volume III (1860). **Dickens Journals Online**, University of Buckingham. Disponível em: <<http://www.djo.org.uk/all-the-year-round/volume-iii.html>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

_____. All the Year Round: Volume II (1859-1860). **Dickens Journals Online**, University of Buckingham. Disponível em: <<http://www.djo.org.uk/all-the-year-round/volume-ii.html>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

Ilustrações

BRITISH LIBRARY. **Photograph of Queen Victoria**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/photograph-of-queen-victoria>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

_____. **Catalogue Of Books From Mudie's Circulating Library**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/catalogue-of-books-from-mudies-circulating-library>>. Acesso em: 21 out. 2017.

MCLENNAN, John. **Harper's Weekly**, Volume IV, n. 188. Nova York: 4 de agosto de 1860. p. 485.

_____. **Harper's Weekly**, Volume IV, n. 186. Nova York: 21 de julho de 1860. p. 453.

_____. **Harper's Weekly**, Volume IV, n. 166. Nova York: 3 de março de 1860. p. 133.

_____. **Harper's Weekly**, Volume IV, n. 159. Nova York: 14 de janeiro de 1860. p. 21.

_____. **Harper's Weekly**, Volume III, n. 157. Nova York: 31 de dezembro de 1859. p. 841.

PUNCH'S MAGAZINE. **The Sensation Novel**, n. 46. Londres: 2 de janeiro de 1864. p. x.

_____. **Awful Apparition!**, n. 40. Londres: 6 de abril de 1861. p. 140.

ANEXOS

ANEXO A - Preface (1860)

[Wilkie Collins: Prefácio a *The Woman in White*, 1860]

An experiment is attempted in this novel, which has not (so far as I know) been hitherto tried in fiction. The story of the book is told throughout by the characters of the book. They are all placed in different positions along the chain of events; and they all take the chain up in turn, and carry it on to the end.

If the execution of this idea had led to nothing more than the attainment of mere novelty of form, I should not have claimed a moment's attention for it in this place. But the substance of the book, as well as the form, has profited by it. It has forced me to keep the story constantly moving forward; and it has afforded my characters a new opportunity of expressing themselves, through the medium of the written contributions which they are supposed to make to the progress of the narrative.

In writing these prefatory lines, I cannot prevail on myself to pass over in silence the warm welcome which my story has met with, in its periodical form, among English and American readers. In the first place, that welcome has, I hope, justified me for having accepted the serious literary responsibility of appearing in the columns of 'All The Year Round,' immediately after Mr Charles Dickens had occupied them with the most perfect work of constructive art that has ever proceeded from his pen. In the second place, by frankly acknowledging the recognition that I have obtained thus far, I provide for myself an opportunity of thanking many correspondents (to whom I am personally unknown) for the hearty encouragement I received from them while my work was in progress. Now, while the visionary men and women, among whom I have been living so long, are all leaving me, I remember very gratefully that 'Marian' and 'Laura' made such warm friends in many quarters, that I was peremptorily cautioned at a serious crisis in the story, to be careful how I treated them—that Mr Fairlie found sympathetic fellow-sufferers, who remonstrated with me for not making Christian allowance for the state of his nerves—that Sir Percival's 'secret' became sufficiently exasperating, in course of time, to be made the subject of bets (all of which I hereby declare to be 'off')—and that Count Fosco suggested metaphysical considerations to the learned in such matters (which I don't quite understand to this day), besides provoking numerous inquiries as to the living model, from which he had been really

taken. I can only answer these last by confessing that many models, some living, and some dead, have 'sat' for him; and by hinting that the Count would not have been as true to nature as I have tried to make him, if the range of my search for materials had not extended, in his case as well as in others, beyond the narrow human limit which is represented by one man.

In presenting my book to a new class of readers, in its complete form, I have only to say that it has been carefully revised; and that the divisions of the chapters, and other minor matters of the same sort, have been altered here and there, with a view to smoothing and consolidating the story in its course through these volumes. If the readers who have waited until it was done, only prove to be as kind an audience as the readers who followed it through its weekly progress, 'The Woman in White' will be the most precious impersonal Woman on the list of my acquaintance.

Before I conclude, I am desirous of addressing one or two questions, of the most harmless and innocent kind, to the Critics.

In the event of this book being reviewed, I venture to ask whether it is possible to praise the writer, or to blame him, without opening the proceedings by telling his story at second-hand? As that story is written by me—with the inevitable suppressions which the periodical system of publication forces on the novelist—the telling it fills more than a thousand closely printed pages. No small portion of this space is occupied by hundreds of little 'connecting links,' of trifling value in themselves, but of the utmost importance in maintaining the smoothness, the reality, and the probability of the entire narrative. If the critic tells the story *with* these, can he do it in his allotted page, or column, as the case may be? If he tells it *without* these, is he doing a fellow-labourer in another form of Art, the justice which writers owe to one another? And lastly, if he tells it at all, in any way whatever, is he doing a service to the reader, by destroying, beforehand, two main elements in the attraction of all stories—the interest of curiosity, and the excitement of surprise?

Harley Street, London

August 3, 1860

ANEXO B - *Saturday Review* (1860)

[**Anônimo:** Resenha de *The Woman in White*. *Saturday Review*, nº 10,
25 de agosto de 1860, p. 249-50]

Mr. Wilkie Collins is an admirable story-teller, though he is not a great novelist. His plots are framed with artistic ingenuity—he unfolds them bit by bit, clearly, and with great care—and each chapter is a most skilful sequel to the chapter before. He does not attempt to paint character or passion. He is not in the least imaginative. He is not by any means a master of pathos. The fascination which he exercises over the mind of his reader consists in this—that he is a good constructor. Each of his stories is a puzzle, the key to which is not handed to us till the third volume. Each part is elaborated only so far as is consistent with its due subordination to the whole. He allows nothing to distract our attention from the narrative, or to induce us to forget that what he is putting before us is a riddle, and has its answer. The great object of the author—the one man who is behind the scenes—is to say what he has got to say so well as to make us follow up the thread he gives us right on to the very end. At the end comes the explanation. The secret spring is touched—the lock flies open—the novel is done. Mr. Wilkie Collins is content to accept from us the kind of homage that a skilful talker extorts from his audience. We have heard him with eager curiosity to the close. We have spent some exciting hours over the charade, and have been at last obliged to come to him in despair for the solution.

With him, accordingly, character, passion, and pathos are mere accessory colouring which he employs to set off the central situation in his narrative. All the architecture of his plot tapers to one point, and is to be interpreted by one idea. Men and women he draws, not for the sake of illustrating human nature and life's varied phases, or exercising his own powers of creation, but simply and solely with reference to the part it is necessary they should play in tangling or disentangling his argument. None of his characters are to be seen looking about them. They are not occupied in by-play. They are not staring at the spectators, or, if they are, they are staring listlessly and vacantly, like witnesses who are waiting to be called before the court, and have nothing to do until their turn arrives. There they stand, most of them, like ourselves, in rapt attention, on the stretch to take their share in the action of the central group—their eyes bent in one direction—their movement converging upon one centre—

half-painted, sketchy figures, grouped with sole relation to the unknown mystery in the middle. The link of interest that binds them is that they are all interested in the great secret. By the time the secret is disclosed, the bond of unity will have been broken—the action of the drama in which they figure will have been finished—and they will go their own ways in twos and threes, and never meet again.

To use a long but expressive word, there is nothing architectonic about the mind of Mr. Wilkie Collins. He is, as we have said, a very ingenious constructor; but ingenious construction is not high art, just as cabinet-making and joining is not high art. Mechanical talent is what every great artist ought to possess. Mechanical talent, however, is not enough to entitle a man to rank as a great artist. When we have said that Mr. Wilkie Collins succeeds in keeping up our excitement by the happy way in which he interweaves with mystery incident just sufficiently probable not to be extravagant, and that he is an adept at administering continual stimulants to our attention, we have said all. Nobody ever leaves one of his tales unfinished. This is a great compliment to his skill. But then very few feel at all inclined to read them a second time. Our curiosity once satisfied, the charm is gone. All that is left us is to admire the art with which the curiosity was excited. Probably he himself would hardly expect us to use his books as we use really great books—for companions of our solitude. His are works not so much for the library as for the circulating library. We should prefer hiring them out as we hire out a Chinese conjuror—for the night. As soon as we have found out the secret of his tricks, and admired the clever way in which he does them, we send him home again. Just so it is necessary to the enjoyment of Mr. Wilkie Collins's writings that we should not have read them before, or should have forgotten all about them since the first perusal.

The *Woman in White* is a longer and more sustained story than we are in the habit of receiving from his pen. In other respects, it is pretty nearly of the same stamp with his earlier creations. In this, as in the rest, we are much less interested in the people than in what happens to the people. Like the women in Pope, most of Mr. Wilkie Collins's characters have no character at all. There is one exception, or rather what looks like an exception, in the *Woman in White*. Count Fosco, the Italian villain of the piece, is a clever conception, though we are not prepared to say that it is altogether as original a conception as Mr. Wilkie Collins appears to imagine. This character is drawn with much more life and animation than the rest. It is clear that the author has an interest in him beyond what he feels for him as a mere instrument in the plot. But then, half of the reason that he is better drawn is that he is easier to draw, both

because he is a foreigner, and because he is eccentric in his figure and conversation. The other half of the reason is, that he is what Mr. Wilkie Collins is so fond of—a puzzle. Subtract from him his eccentricities, his Italianisms, and his corpulency—what is left? Simply this, that he is a very undecipherable villain. The author has put him together, just as he puts together his mysterious plots. The only difference is that Mr. Wilkie Collins gives us the key to the plot, and cannot, or does not, give us any key to the villain. So far he is right. Circumstances are an enigma which it is the task of the storyteller artfully to solve. Human nature is an enigma which the truest painter will leave unsolved and unattempted.

The other personages in the book seem to be an exact illustration of the above remarks. They have characteristics, but not character. They might all be summed up in as many sentences as there are personages. One is a silly hypochondriac. There is merit, but not much merit, in making him talk like one. Another is a good-natured family lawyer of the old school. A third is a brave and determined lady. A fourth, who is a quiet little Italian music-master, in point of value comes next to the Italian villain. The reason is, that a good narrator like Mr. Wilkie Collins finds it easier to sketch a music-master than a man who is nobody in particular, and easiest of all to sketch a music-master who has this additional peculiarity that he is an Italian. Far the most interesting part about any of Mr. Collins' characters is the manner or degree in which he or she adds to the complication of the story. Remove all that there is of rather improbable incident in the *Woman in White*, and you might burn what remains without depriving the world of any imaginative creation, any delineation of character, or portrait of human nature worth preserving. Mr. Wilkie Collins would perhaps reply that he is not to be judged except on his own ground—that he is not to be condemned for failing where he has not attempted to succeed. This we cannot allow. It is the duty of those who wish to criticize honestly and fairly to state explicitly the position which a book in their opinion occupies, weighed in the balance with what is first-rate. Estimated by the standard of great novels, the *Woman in White* is nowhere. It certainly is not pure gold. It is not even gold with an alloy. It is an inferior metal altogether, though good and valuable of its kind.

The story of the *Woman in White* is related in a way at once pleasing, novel, and ingenious. Each actor in the scene contributes his quota of evidence, narrates what he has seen and done, so far as his sayings or doings bear upon the issue of the whole transaction, and then makes way for a succeeding witness and narrator. It is scarcely necessary to point out the advantage which the constructor of a tale of mystery thus gains. First of all, the great secret

never can be revealed, and the author guards himself from revealing it, prematurely—for the actors are as much in the dark as the reader on the subject, and the author, *in propria personâ*, does not trust himself to speak. Secondly, the description is thus made lifelike and spirited—just as *veni, vidi, vici* is more spirited than *venit, vidit, vicit*. Lastly, by such means, the action of the tale is presented to us semidramatically from various points of view, and recounted in a manner which, in the case of the *Woman in White*, either is, or at least is supposed by Mr. Wilkie Collins to be, congenial to, and characteristic of the various actors. Indeed, Mr. Wilkie Collins neglects none of those little artifices which are easily seen through, but which, on the whole, have a certain kind of influence on the casual reader, in lending a spurious air of reality to what he reads. Asterisks, cleverly inserted in a letter, afford the novelist an opportunity for remarking in a note that they represent passages which he has thought it expedient to omit. This, for a single moment, gives him the air of a veracious historian, and excuses him at the same time from drawing on his constructive powers for more than is absolutely requisite to his general purpose. The device of painting oneself as unwilling to transcribe and print what in reality never has been composed, is very neat, and has the advantage, at the same time, of calling attention to one's capabilities of reticence. Then, again, Mr. Wilkie Collins (and again in a foot-note) feels it his duty upon conscientious grounds to decline giving the name of an awful Society whose existence he has gratuitously invented in the text. So we call it the Brotherhood, by his directions—an expedient which will no doubt prevent much bloodshed in Leicester-square. This is also tremendously lifelike, adds to the sum total of the air of mystery, and makes the female reader shudder. In reality, it is a puerile and unworthy trick, and one that shows that Mr. Wilkie Collins mistakes the object of true art, which is certainly not to deceive. In spite of this little weakness, whatever the machinery of Mr. Collins be worth, he works it on the whole well. The last twenty or thirty pages in the second volume are a capital specimen of his best mechanical mannerism. Nor is there less talent in the way in which the author, at the close of each diary or piece of evidence, leaves us with expectations actually increased, and eager for the next revelation. We are reminded of an oratorical artifice which is said to have been the creation of the lively mind of the late Dr. Wolff. That great man, whenever he was describing his personal experiences of the King of Bokhara, or some other savage chieftain of the kind, and had arrived in his narrative at the part where he himself had just been sewn up alive in the stomach of an ox for roasting, used to pause, and close his discourse. 'How it

pleased Almighty God,' he would conclude, 'to deliver me from the stomach of the ox, I will relate in my next lecture.'

The *Woman in White* has already appeared in numbers in the columns of Mr. Dickens's serial. On the present occasion it would be unnecessary, and perhaps unfair to the story, considering its nature, to analyze it in detail. Before quitting the subject, there is one remark we feel bound to make. We have often suggested that every novelist should keep a professional adviser. It would be a source of pecuniary profit to the legal profession, and of much peace of mind to imaginative authors. Mr. Wilkie Collins, in particular, on the subject of life estates, is either more obscure in his expressions, or else less sound in his law, than we could wish. As the case at present stands, we cannot help thinking that half the crime and folly in the tale has been committed in consequence of a misconception. If Mr. Collins is not unjustifiably unintelligible, the titled villains of the story must have been unjustifiably stupid. Before the second edition appears, we trust the author will either explain himself better, or else get his property tied up by a professional man.

ANEXO C - *Spectator* (1860)

[**Anônimo:** Resenha de *The Woman in White*. *Spectator*, nº 33, 8 de setembro de 1860, p. 864]

The *Woman in White* is the latest, and by many degrees the best work of an author who had already written so many singularly good ones. That mastery in the art of construction for which Mr. Wilkie Collins has long been pre-eminent among living writers of fiction is here exhibited upon the largest, and proportionately, the most difficult scale he has yet attempted. To keep the reader's attention fairly and equably on the alert throughout a continuous story that fills three volumes of the ordinary novel form, is no common feat; but the author of the *Woman in White* has done much more than this. Every two of his thousand and odd pages contain as much printed matter as three or four of those to which the majority of Mr. Mudie's subscribers are most accustomed, and from his first page to his last the interest is progressive, cumulative, and absorbing. If this be true—and it appears to be universally admitted—what becomes of the assertion made by some critics, that it is an interest of mere curiosity which holds the reader so fast and holds him so long? The thing is palpably absurd. Curiosity can do much, but it cannot singly accomplish all that is imputed to it by this theory, for it is impossible that its intensity should be sustained without intermission through so long a flight. If *The Woman in White* were indeed a protracted puzzle and nothing more, the reader's attention would often grow languid over its pages; he would be free from the importunate desire that now possesses him to go through every line of it continuously; he would be content to take it up and lay it down at uncertain intervals, or be strongly tempted to skip to the end and find out the secret at once, without more tedious hunting through labyrinths devised only to retard his search, and not worth exploring for their own sake. But he yields to no such temptation, for the secret which is so wonderfully well kept to the end of the third volume is not the be-all and end-all of his interest in the story. Even Mr. Wilkie Collins himself, with all his constructive skill, would be at fault if he attempted to build an elaborate story on so narrow a basis—witness his tale of *The Dead Secret*, which is in some degree chargeable with this defect of construction, and therefore with a corresponding measure of prolixity. The strength and symmetry of the tale before us are marred by no such organic defect. Here the secret underlies, indeed, the whole tenour of the story, and its vital connexion with it is often

more or less strongly surmised; but it is only at intervals that it is brought prominently into notice, and that direct efforts for its discovery become the sole business of the moment. Meanwhile there is other matter in hand sufficiently copious and exciting to keep the reader's mind perpetually occupied with a flow of varying emotions.

It is not true then, it is not even a half truth, that this story owes its extraordinary fascination only to its power of awakening and sustaining curiosity, and that 'our curiosity once satisfied, the charm is gone;' neither do we give an unqualified assent to the proposition that 'it is necessary to the enjoyment of Mr. Wilkie Collins's writings that we should not have read them before, or should have forgotten all about them since the first perusal.' Our own experience, so far as it goes, contradicts the latter statement, and we still own the genuine enchantment of *The Woman in White* although we have been for some weeks in possession of her secret. The vivid and manifold emotions with which we read her story are still fresh in our memory, and we retain a lively sense of the personality of every actor in it from Marian and Laura down to the old parish clerk. Yet we are told that the author 'does not attempt to paint character or passion. He is not in the least imaginative!' Mashallah! he is then a more wonderful man than we took him to be, since he can do the work of the imagination so well without having any of the faculty. Presently we are assured by the same consistent authority that this wholly unimaginative artist, who does not attempt to paint character or passion, does actually draw men and women—and it is not said or insinuated that he draws them untruly; but the charge against him is that he subordinates the development of character to the exigencies of his narrative. Possibly he does; and we have a notion that every great artist has done the same thing upon occasion. There are undeveloped and partially developed characters in Shakespeare's plays, and it is notorious that the so-called heroes and heroines of many of Scott's novels—*Old Mortality*, for instance—were purposely left 'half-painted, sketchy figures.' Is a landscape-painter to be condemned as incapable of high art because the figures in his picture are not as large as life, and done after the manner of Raphael or Michael Angelo? Is Béranger a small poet because he wrote nothing but songs? Or is there, in fine, only one style of work worthy of high esteem in any given brand of art, whether painting, poetry, or literary fiction? To sneer at the best thing of its kind because it is not something else is a convenient mode of detraction, and, when done with assurance and a certain degree of literary tact, it may pass with the unwary for authoritative criticism; but it seems a pitiful thing after all when once the trick of it has been discovered.

ANEXO D - *The Times* (1860)

[E. S. Dallas: Resenha de *The Woman in White*. *The Times*, 30 de
outubro de 1860, p. 6]

The Woman in White is a novel of the rare old sort which must be finished at a sitting. No chance of laying it down until the last page of the last volume is turned. We have lately got into the habit—strange for these fast days—of reading our novels very leisurely. They are constructed on the principle of monthly instalments, and we read a chapter on the 1st of every month, quietly sauntering to the end of the story in about a couple of years. Even the novels which are published complete in three volumes are for the most part built on the same model. It is possible to open the volume at any page and to read right on without embarrassment. These works of fiction profess to be natural, and therefore avoid the intricacies of a too elaborate plot. The authors take life as they find it, and spend their strength rather in the elucidation of character than in the unravelling of a subtle intrigue. In so doing they are apt to underrate the advantages of a good plot, and to despise the talent that is required for its construction. The greatest of all dramatists borrowed his plots unblushingly from the Italian novelists, and was so careless in the arrangement of his stories that in one of his masterpieces—the tragedy of *Othello*—it is impossible to say whether the action represented occurs within a few days or is spread over weeks. Why, then, should not lesser men be equally unmindful of the plot, and give their whole attention to what is at once the most interesting and the most difficult of all studies—human character? A character is a character under all circumstances, and is equally true to itself whether there is or is not a story to be unfolded. The story, therefore, is in danger of being neglected—because it is not necessary; and there are critical formulas which even go further, and would establish the dogma that it is impossible for a novel in which character has full play to be a good story. We shall not afflict our readers by dwelling on the fashionable German jargon as to the relations of the subjective and the objective in fiction—as to the doctrine of freewill, or the victory of man over circumstance, implied in a feeble plot; and as to the doctrine of necessity, or the conquest of man by circumstance, implied in a good plot. We must be content to ask, in the name of common sense, why great characters should not be mixed up with romantic incidents and complicated events. There is really no incompatibility between good characters and good plots, though, as

a matter of fact, it must be admitted that we do not often see the two in conjunction. Certainly we do not see the combination of both excellencies in the present novel of Mr. Wilkie Collins. But neither do we see why the story should not be as clever as it is, and should not at the same time delineate character better than it does.

Meaning to praise the cunning with which Mr. Wilkie Collins has laid his plot, we find ourselves of a sudden pulled up, and at a loss how to proceed. The author warns his critics not to reveal the story, and not to diminish by word or sign the interest of the reader's curiosity, or the excitement of his surprise. But the story is so constructed as to be a continual series of surprises and a sustained appeal to curiosity. It is so artfully put together that if we say a word about anything we shall reveal some important link, and anticipate some projected surprise. On the whole, Mr. Wilkie Collins is right in protesting against the ordinary method of reviewing novels, the greater part of the review being devoted to an abridgment of the story. Nobody cares for the abridgment; and, if the story is a good one, the abridgment may be unjust both to author and reader, yet not so much as Mr. Wilkie Collins supposes. It is a pity that any part of the reader's pleasure should be anticipated; it is hard that what an author has carefully elaborated with many subtle threads of interest, all leading the reader unconsciously to one grand result, should be submitted to a process not unlike that which the great conqueror applied to the knot upon the chariot of the Phrygian King. But in general the interest of the novel is not more forestalled than the interest of a remarkable trial is by the revelations of the previous inquest. We know that the masses who are already acquainted with the story of a man's guilt, and who have read all the evidence adduced at the coroner's inquest or at the trial previous to committal, will devour with unabated interest whole pages of the same evidence when it is reproduced before the jury. The great pleasure which the public take in such a trial as that of Palmer is not in the expectation of new facts, but in the purely intellectual study of the evidence already known, worked up as it is by logical minds into a demonstration. It is not often that much new matter comes to light at these jury trials, and it is rather the manner than the matter that occupies the public attention, which is heightened, no doubt, by suspense as to the verdict. It is much the same with the displays of a romance-writer. The framework of the story is of comparatively small interest. A critic might, in nine cases out of ten, give the leading points without sensibly affecting the pleasure which a reader takes in the more detailed account of the novelist, who, either by filling up his page with the record of human passion and the exhibition of human character, or by appealing to our curiosity, letting out a

little piece of information here and a little bit farther on, continually making us feel our ignorance, and throwing us at the proper moment a few crumbs of comfort, gives a charm to the plot of which in itself it is destitute. We therefore think that so good a story-teller as Mr. Collins might have been a little less peremptory in forbidding us to handle his tale. We might ask in return, has he so little faith in his own powers as to imagine that if the secret is once out his novel will lose its fascination, and have nothing else to recommend it to the reader? In a more savage mood, which no one will be inclined to indulge towards an author who has contributed so much to our amusement, we might put the question differently, and ask—if we are not to touch the story, what else is there to touch? Where is the vivid portraiture of character on which we are to dwell? Where is the life-like description of manners? Where is the suggestion of thought or the display of passion which is to engage our minds? Nay, if such qualities as these were to be found in the story before us, we should find some difficulty in speaking of them, because they must necessarily be connected with incidents about which we are commanded to be silent, lest we should let the cat out of the bag. The cat out of the bag! There are in this novel about a hundred cats contained in a hundred bags, all screaming and mewing to be let out. Every new chapter contains a new cat. When we come to the end of it out goes the animal, and there is a new bag put into our hands which it is the object of the subsequent chapter to open. We are very willing to stroke some of these numerous cats, but it is not possible to do it without letting them out. How can we talk of what happened to Sir Percival Glyde—how can we criticize the leading incident with which Lady Glyde is connected—without a betrayal of some important fact? We forbear as much as we can. We must humour an author who has told such an impressive tale. But, surely, never before have critics been warned by an author not to say a word about the most important thing in his book.

Mr. Collins follows up an unprecedented request by laying claim to an unprecedented method of telling his story. His claim is, to the best of our knowledge, a just one. The story is told by a number of persons, all of whom, taking a more or less active part in the incidents of the tale, are eyewitnesses and earwitnesses of what they report. Practically there may not be much difference between this mode of relating a history and that which was once so common—the epistolary method. The epistolary method was more natural, but it had the disadvantage of leading to many digressions and endless repetitions, and of spinning out novels, like those of Richardson, to a prodigious number of volumes. In the method of story-telling devised by Mr. Wilkie Collins the narrators are like the witnesses at a trial. Each one speaks according to

his or her knowledge; the succeeding witness adds a few touches to the evidence of the previous one, and so the story moves forward bit by bit, until at last the mosaic of evidence is complete and every hole is filled up. The advantage of this new method is, that the story moves forward without interruption, and that the reader's curiosity is continually teased by a sense of mystery. The witness, relating only what he knows, piques our curiosity by his ignorance even more than he satisfies it by his disclosure. The disadvantage of the method is, that it is unnatural, and we pay Mr. Wilkie Collins a compliment when we advise all future novelists to beware of his example, for where he, who has studied so carefully the art of story-telling, has failed it is not likely that they will succeed. The art of telling a story in a series of letters was exploded about the end of last century, because it was felt to be an affectation. An author had to tell a story, and he wished to avoid the appearance of doing so; he would conceal his art; he would be natural; he would make the heroes and heroines tell their own stories in their private letters. This was all very well when it was done once or twice, but people soon got tired of the trick, and insisted upon the author relating the story, if he had one, in a straightforward way. In starting a new style the object of Mr. Wilkie Collins is not so legitimate as that of Richardson. The elder novelist was simply trying to appear natural—the younger is trying to appear ignorant. The affectation of ignorance in almost every page is a prime necessity of his novel, and this ignorance he works up into a stimulant of curiosity. He has perfectly succeeded in doing so, but it is at no small sacrifice of truth and nature. Is it natural to suppose that a number of persons, some of them at daggers drawn, others with a horrible aversion to writing, should conspire together to compose a novel, of which the several parts dovetail into each other with astonishing precision? Mr. Hartright and Miss Halcombe are brother-in-law and sister-in-law—devoted to each other. But Miss Halcombe is not permitted to see Mr. Hartright's narrative, and Mr. Hartright may not look into Miss Halcombe's diary, because each speaks of the other in terms they do not like to confess. Yet, by a miracle of art, Miss Halcombe's diary exactly fits into all the little gaps of Mr. Hartright's narrative. If this be wonderful enough when the writers are so intimate, what shall we say when they are hostile? Count Fosco is the villain of the tale. It is requisite that at the end of the story he should clear up a certain mystery. He is compelled to do so under pain of death. All that it is necessary for him to say in his peculiar position might be compressed into a single page. But the Count is generous, and, though he has only a few hours in which to pack up and get ready for the Continent under terror of his life, he devotes the greater number of

these to the concoction of a capital narrative, which takes up all the threads of interest that have been left loose in the previous record, gives much pleasant but perfectly unnecessary information as to his private habits, and brings the novel to a satisfactory conclusion. So with Mr. Frederick Fairlie. This gentleman is a hypochondriac who carefully avoids trouble. On occasions of the greatest moment he has been begged and implored to make a very slight exertion in order to avert from his relatives a very great calamity. He is not to be moved. He refuses doggedly. This selfish and nerveless vegetable, who refuses to interest himself in the affairs of his relatives when every consideration of duty and palpable necessity would prompt, is induced when there is no necessity, when there is no duty, and when he has at last ceased to be on speaking terms with these relatives, to interest himself so far on their behalf as to take the, to him, enormous trouble of writing a long narrative which supplies certain missing links in the chain of evidence. It is into such palpable violations of probability as these that a writer so able as Mr. Wilkie Collins is driven by his peculiar new scheme of writing a tale in the words of a dozen different narrators, each of whom confines his testimony to the series of facts of which he has personal knowledge. We have said that the object of this method of story telling is to make play with our ignorance. Sometimes, however, the author cannot even in this way get ignorance enough, and he has to invent more of it. For example, the principal complication of the story depends upon the loss of a date. Recover that date, and, everything being cleared up, the story must come to an untimely end. The date might be very easily recovered if the author chose—but he doesn't choose, and he insists, against all probabilities, upon everybody forgetting it. The person who would be most likely to remember it is the housekeeper at Blackwater-park, who pretends to some education, who is the widow of a clergyman, and who writes a pretty long narrative, in which she contrives to remember with wonderful accuracy a great number of minute facts in the precise order of their occurrence. On the day in question her mistress leaves Blackwater-park, she herself resigns her situation as housekeeper, and during the day several very remarkable incidents occur, the whole being wound up by the master of the house leaving it in a fury at night. The lady who has such a wonderful memory for everything else cannot remember this day of days—what day of the month, or what day of the week it was. 'I can only remember now that it was towards the latter part of July,' she says. 'We all know the difficulty, after a lapse of time, of fixing precisely on a past date, unless it has been previously written down,' she adds in her own defence. But the lapse of time after which the date was lost was a very short one—only a few

months. And her mistress had not left Blackwater-park more than a day or two, when there came news of what occurred to her, which would have fixed indelibly on the mind of any housekeeper the date of her departure—not to speak of the all important fact to a housekeeper that on the same day she resigned her place. In addition to all this, Miss Halcombe, too, forgets the date. She knew of her sister Lady Glyde's departure from Blackwater the day after it took place, knew where she had gone to, understood all that was implied in the journey, and in one or two days afterwards heard of the astounding result. Nothing could have erased the dates from her mind but the dire necessity of the novelist to invent ignorance which could not exist.

Great in the art of mystification, Mr. Wilkie Collins delights in a mystified character, and in the present novel has expended all his power in the setting forth of an enigmatical personage—the Count Fosco. Count Fosco is the great character of the novel. As Satan is the hero of Milton's poem, the Count may be said to be Mr. Collins's hero. Everybody else in the tale is a sketch. Count Fosco is something more than a sketch. He is very vividly portrayed, and is the one interesting character of the work. We cannot, indeed, say that he is the original creation of Mr. Collins. On the contrary, we are well acquainted with the Count under a different name. Who does not remember Mr. Harold Skimpole? Harold Skimpole, with his airy manner and simple good-nature, was one of Mr. Dickens's most vivid and successful portraiture. It will be remembered that as the story in which he played a part proceeded from month to month, the question was continually suggested, Is he a villain, or is he a child? Can all this infantile impulse be real? Or is it the elaborate disguise of a sharper? As it turns out, Mr. Harold Skimpole is not a villain or a sharper; he is simply a selfish fellow, full of impulses, vain of these impulses, and, in the desire to gratify every whim of the moment, utterly regardless of the feelings of others. He would light his cigar with a widow's pension. Mr. Wilkie Collins has quite unconsciously taken the same character, and endowed it with a strong will and the power of sustained action. He has accepted that alternative which all who studied Harold Skimpole saw as the possible solution of his character; he has rendered him a knave. Here he is with his childlike tastes, with his love of tart and cream, with his fondness for birds and mice, with his affection for sugar and water, with his horror of blood, but also with a contempt for human suffering, with a disregard for the laws of property, with a determination to gain his own ends, and with the knowledge that under his childlike tastes and impulsive ways he can easily conceal the most nefarious designs. With all the innocent gaiety

of Harold Skimpole, he has all the cunning of Iago, and becomes by his craft the most important personage in the story. It is wonderful what he can do. He is irresistible. Everything goes wrong, and everybody is powerless in his hands. He detects every design; he forestalls every plan; he is always prepared. Everybody else fails at the proper moment, like straws in the wind. He alone is firm and carries his point, equal to every emergency, and victorious on every encounter, until at last fate turns against him. At the beginning of the third volume all the luck falls to Mr. Walter Hartright. It is destined that he should foil the Italian Count, and so by the most extraordinary insight he discovers things at the right moment, or by the most extraordinary good fortune he obtains information hitherto undreamt of by those most likely to know it. There is no reason for all this but the will of the author, who usurps a somewhat tyrannical sway over both characters and incidents, insomuch that the novel will not bear a very close inspection. It is rather to be devoured whole, as a boa constrictor bolts a rabbit, than to be criticized in detail, and we gladly bear witness that it is successful, before the reader has had time to examine it, in producing an over-mastering excitement. Let no one accuse us of contradiction in cordially lauding a book in which at the same time we discover serious faults. The contradiction is easily explained. There are many illusions which astound us for a time and which we take to pieces afterwards. The rustic who is frightened by bogie in the night laughs in the morning to find that it was only the stump of a tree. We defy anybody to read Mr. Wilkie Collins's tale for the first time without admitting it to be one of the most thrilling stories he has ever perused; but when the excitement is over, though not till then, he will be disposed to treat the whole thing as a joke—to ask whether that thunder was real, to complain that the moon was a paper lantern which occasionally went out, and to insist upon the impossibility of his being so enthralled again. It is only men of real talent, however, that can play such jokes, and Mr. Collins has every reason to be satisfied with the extraordinary fascination which he exerted over an immense number of readers when his tale appeared week by week in the pages of Mr. Dickens's periodical, and which he still exerts now that his work, having reached a third edition, can be read in a complete form.

Perhaps the following fact will give a better idea of the character of the novel than any epithets which it would be possible to invent, and, in justification of the foregoing remarks, we will endeavour to state this fact without divulging the important incidents connected with it. The question of a date is the pivot upon which the novel turns. The whole of the third volume is devoted to the ascertaining of this date. Everything depends upon it. But it is lost in

the most marvellous obscurity—it is lost even to Mr. Wilkie Collins, who is a whole fortnight out of his reckoning. If we dare trespass upon details after the author's solemn injunction, we could easily show that Lady Glyde could not have left Blackwater-park before the 9th or 10th of August. Anybody who reads the story, and who counts the days from the conclusion of Miss Halcombe's diary, can verify the calculation for himself. He will find that the London physician did not pay his visit till the 31st of July, that Dawson was not dismissed till the 3rd of August, and that the servants were not dismissed till the following day. The significance of these dates will be clear to all who have read the story. They render the last volume a mockery, a delusion, and a snare; and all the incidents in it are not merely improbable—they are absolutely impossible. Nor is this the only impossibility of the tale; we could point out a dozen scarcely less glaring. But if here we have evidence of Mr. Collins's weakness, we have also convincing proof of his great ability. What must that novel be which can survive such a blunder? Remember that it is not now published for the first time. It was read from week to week by eager thousands in the pages of *All the Year Round*. In those pages a blunder which renders the whole of the last volume, the climax of the tale, nugatory, escaped the practised eye of Mr. Dickens and his co-adjutors, who were blinded, as well they might be, by the strong assertions and earnest style of the narrator. A plot that is worked out of impossibilities, like that of robbing the almanack of a fortnight, may be treated as a jest; but we vote three cheers for the author who is able to practise such a jest with impunity. He will not have a reader the less, and all who read will be deceived and delighted.

ANEXO E - Preface (1861)

[**Wilkie Collins:** Prefácio a *The Woman in White*, 1861]

‘The Woman in White’ has been received with such marked favour by a very large circle of readers, that this volume scarcely stands in need of any prefatory introduction on my part. All that it is necessary for me to say on the subject of the present edition—the first issued in a portable and popular form—may be summed up in a few words.

I have endeavoured, by careful correction and revision, to make my story as worthy as I could of a continuance of the public approval. Certain technical errors which had escaped me while I was writing the book are here rectified. None of these little blemishes in the slightest degree interfered with the interest of the narrative—but it was as well to remove them at the first opportunity, out of respect to my readers; and in this edition, accordingly, they exist no more.

Some doubts having been expressed, in certain captious quarters, about the correct presentation of the legal ‘points’ incidental to the story, I may be permitted to mention that I spared no pains—in this instance, as in all others—to preserve myself from unintentionally misleading my readers. A solicitor of great experience in his profession most kindly and carefully guided my steps, whenever the course of the narrative led me into the labyrinth of the Law. Every doubtful question was submitted to this gentleman, before I ventured on putting pen to paper; and all the proof-sheets which referred to legal matters were corrected by his hand before the story was published. I can add, on high judicial authority, that these precautions were not taken in vain. The ‘law’ in this book has been discussed, since its publication, by more than one competent tribunal, and has been decided to be sound.

One word more, before I conclude, in acknowledgment of the heavy debt of gratitude which I owe to the reading public.

It is no affectation on my part to say that the success of this book has been especially welcome to me, because it implied the recognition of a literary principle which has guided me since I first addressed my readers in the character of a novelist.

I have always held the old-fashioned opinion that the primary object of a work of fiction should be to tell a story; and I have never believed that the novelist who properly performed this first condition of his art, was in danger, on that account, of neglecting the

delineation of character—for this plain reason, that the effect produced by any narrative of events is essentially dependent, not on the events themselves, but on the human interest which is directly connected with them. It may be possible, in novel-writing, to present characters successfully without telling a story; but it is not possible to tell a story successfully without presenting characters: their existence, as recognisable realities, being the sole condition on which the story can be effectively told. The only narrative which can hope to lay a strong hold on the attention of readers, is a narrative which interests them about men and women—for the perfectly obvious reason that they are men and women themselves.

The reception accorded to ‘The Woman in White’ has practically confirmed these opinions, and has satisfied me that I may trust to them in the future. Here is a novel which has met with a very kind reception, because it is a Story; and here is a story, the interest of which—as I know by the testimony, voluntarily addressed to me, of the readers themselves—is never disconnected from the interest of character. ‘Laura,’ ‘Miss Halcombe,’ and ‘Anne Catherick;’ ‘Count Fosco,’ ‘Mr Fairlie,’ and ‘Walter Hartright;’ have made friends for me wherever they have made themselves known. I hope the time is not far distant when I may meet those friends again, and when I may try, through the medium of new characters, to awaken their interest in another story.

Harley Street, London

February, 1861

ANEXO F - “Sensation” Literature (1861)

[**Anônimo:** “Sensation” Literature. *Saunders, Otley & Co.’s The Literary Budget*, nº 1, 1º de novembro de 1861, p. 15-6]

We owe the epithet “sensation” to the candid or reckless vulgarity of the Americans. It is intended to express that quality in art, circumstances, entertainments, politics, and social events, which rouses and gratifies their constitutional excitability. We have hitherto been without some similar word in England only because we have shrunk from the last infirmity of acknowledging our need of it. Yet it may be doubted whether the characteristic which has given rise to the term did not originate with ourselves rather than with the Americans. It is their manner, after having outdone our faults, to display themselves with complacency in caricature of them. It is possible that there may be somewhat of unseemliness in a nomenclature of faults that is settled after a jaunty self-interrogation; but, at all events, it has the advantage, if it be no merit, of giving the notoriety of a name to what might otherwise escape animadversion, and of holding up to the old country a mirror which it would never, perhaps, have held up to itself.

The present generation may lay the unenviable propensity which we propose to notice, to the account in a great measure of its hurry and preoccupation. It teems with projects, and cries aloud for speed. It has little leisure, and that little it grudges to itself. It cannot take its pleasures slowly, calmly, or soberly, in the even flow of gradual enjoyment. The hour of work is ever at hand, and what has to be done in the way of relaxation must be done quickly. A statesman in high office, or a lawyer in great practice, rises with the dawn or before it, and writes his private letters, or reads his cases, till the hour of an early breakfast. Between that time and his first appointment at Downing Street, or Lincoln’s Inn, there are, perhaps, just some spare thirty minutes which he may devote to physical exercise. He spends them in a few hasty gallops up and down Rotten Row. Fifty years ago the representative of his class would have risen at an easy hour, have completed such part of his work as was not Parliamentary, have dined, and digested his dinner, before four o’clock; and after a long and leisurely interval of such recreation as suited his physique, have taken his place in the House, rested and ready. We travel much for business and for pleasure, and such of us as are of the new generation have been bred to speed from our birth. But the man who is old enough to recollect

postchaises and fast mail-coaches, and might well be content with the most moderate amount of modern expedition, may be heard grumbling at thirty-five miles an hour, and insisting that the Railway Companies abuse their monopoly to slacken their speed. The merchant who wisely lives in the fresh air, some fifteen or twenty miles from the dust and confinement of his counting-house, frets morning after morning as his express-train whirls past an intermediate station, and his watch tells him that he is a few seconds behind his usual time. Playgoers can no longer away with the legitimate drama, and yawn over the slow march of one of Shakespeare's [*sic*] histories. They demand something quicker and shorter, with a thrilling incident in every act, and an exciting point in every scene.

No one reads epics; the best in every language lie [*sic*] disused upon the shelves of thousands of readers who destroy their own taste with excitable trash, simply because they are impatient of more extended pleasure. The works of Milton, Dante, Spenser, Tasso, Chaucer, Ariosto, would be unsaleable but for the pertinacity with which booksellers throw handsomely bound copies in the way of purchasers seeking a gift-book, and too much in a hurry to care what they buy. We have living among us a poet, whose shorter and more exciting pieces are read to the neglect of his longer and better efforts, but who could have written the long-postponed Epic of King Arthur, if he had been encouraged by his generation. He has lived to hear the best known literary reviewers of his time positively thank him for sparing them the trouble of a continuous poem, and for giving them instead only the choice fragments of climax that should have embellished its course. We have, in consequence, five noble pillars of a temple, the completion of which we have ourselves forbidden to its designer. It is the fashion to say that Mr. Tennyson cannot construct, and will not work out, a great poem; and the saying has gradually grown into a truth. But it is more probable, however, that the responsibility of his want of constructive power rests with an impatient age that has called upon him for short exciting poems, than that there should be a flaw in the genius, or a limit to the industry of the man who conceived and specialized the characters of the blameless King, of Lancelot, Elaine, Guinevere, Bedivere, and Modred [*sic*], and who has burnished the verses of the Mort [*sic*] d'Arthur and the Four Idylls.

The steadier poets of the eighteenth century have fared only one degree better than the more completely discarded Elizabethans. It might be forgiven to a generation who should make waste paper of Cowper; but it is an irredeemable sin against genius to banish Dryden or Pope or Thomson from the territories of taste. Yet who knows the "Ode on St. Cecilia's Day,"

or “Sappho to Phaon,” or “The Messiah,” or even “Alexander's Feast?” Are there ten men living within a walk or a drive of Richmond who have even thought of reading “Spring,” “Summer,” or “Autumn,” in what it is no affectation to call their native park? There is more love of beauty for its own sake in literature among school-boys than among grown men. The former have their play-hours, they have leisure to enjoy, and their excitement, if more boisterous, is more healthy. It is not “sensation.” As Molière used to make his housekeeper's shaking sides the barometer of his humour, a poet might well justify himself in choosing boys and girls for his judges. Mere beauty has not a fair chance with the grown world.

As with our Poets so with our Novelists: and it is perhaps in novels that the distinction between interest and excitement, appreciative fondness and a thirst for “sensation,” may be most sharply defined. We utterly decline to read any stories earlier than those of the transition period monopolized by Scott, and out of his, those especially enjoy the popular favour which best supply the “sensation” element. With the great mass of readers, “Waverley” is put before “Old Mortality,” as “Guy Mannering” before “Waverley,” “Ivanhoe” before “Guy Mannering,” and the “Bride of Lammermoor” before them all. It is not difficult to notice how, throughout this series, excitement gradually displaces interest till the latter is almost extinguished in the last of all. It is hardly too much to say that there is nothing whatever that can properly be called interesting in the “Bride of Lammermoor.” The story is a mere peg to its concluding incident, and the book itself nothing but a preface to the “sensation” of its last pages. Perhaps, after all, “Ivanhoe” is more largely read and legitimately loved than the others. But it may be doubted whether its success does not rather depend upon the “sensation” aroused by the Black Knight proving to be Coeur de Lion and Lockesley [*sic*] Robin Hood, than upon the wondrous merits of the main plot, its lavish richness of detail, the variety of force and consistency of its characters, and its picturesque locale.

Among living prose authors, the man who has pandered less to “sensation” than all others, and who therefore, even if he do fall short of absolute genius, still deserves infinitely well of his generation, is Mr. Kingsley. Next to him, if only for the sake of beautiful “Esmond,” we should be disposed to place Mr. Thackeray. At the very antartic [*sic*] pole of method and desert stand, in uneviable [*sic*] prominence, Mr. Wilkie Collins and Mr. Shirley Brooks. They are the types of the “sensation” novelist; and it may be added, that they are nothing more. As stories, their books are absolutely without merit. Their characters are not men and women, and their circumstances are as unnatural as the personages who move in

them. "The Woman in White," for instance, may be compared to one of those pen-and-ink convolutions with which boys are wont to puzzle each other, and while away the tedium of school-hours, and which are called Rosamond's Bowers. They are valueless for anything but their intricacy. The lines that form them may be of any thickness, colour, shape, number, or arrangement, so that they serve as hedges to obstruct, or windings to mislead the erring pin-point or pencil that is probing after their centre. Flagrantly sensational; begun, continued, and prolonged for the sole purpose of creating and heightening a feverish excitement which its last chapter shall gratify; the speciality of the incidents or characters, in such a novel, is about as important as the external configuration of a maze. "What will he do with it?" is the only question which the progress of such a story suggests. The reader is only goaded on by an anxiety to know the end. Who can say of such books that they do any more than excite? Has a single reader ever risen from the perusal of any one of them with another feeling? To test this, has "The Woman in White" ever been read twice by the same person? Or is there any one who, if he had the clue to the labyrinth, would think it worth his while to walk through? In other words, would the book bear reading backwards? And if not, why not? Plainly, because the excitement of it once over, it is fit for nothing but the waste-paper basket or the back of the grate. It is an egg-shell, a yesterday's newspaper, a sucked orange, a heap of withered leaves in autumn-time, a last year's almanack, savourless salt. It could not raise a second pulsation; its "sensation" once felt, or anticipated, is gone for ever.

It is the same thing with the Drama. We complain that contemporary tragedians cannot act *Hamlet* or *Lady Macbeth*, that our comedians cannot render *Malvolio*, *Dogberry*, *Rosalind*, or the *Duke of Gloucester*. Perhaps not. But it must be remembered that we have taught Mr. Kean to play the "Corsican Brothers," and Mr. Robson, whom we first patronized for singing *Villikins and his Dinah*, we have repeatedly warned against soaring higher than "Plot and Passion," or "The Porter's Knot." In the melodrama that is made up of two fatal duels, a *bal masqué*, two apparitions, and a moral of revenge, there is probably not much more "sensation" than in "Hamlet" or "Macbeth"; but then, the two Shaksperian [*sic*] dramas give something to study, and subordinate excitement to true human interest. So society clutches at the lower pleasure, and *mutatis mutandis* exercises the same principle of preference among the comedies contrasted.

We have two novelists who had the good fortune to commence their literary career in an epoch of better taste than the present, but who have fallen into the error of prolonging their

popularity at the expense of their fame. Unlike the haughty Athenian dramatist who retired from his country when he felt himself falling out of fashion, or the Italian Rossini, who refuses to publish music for a society that has insulted him by calling the sensationalist Verdi his rival, Sir Edward Lytton and Mr. Dickens have been too reluctant to yield place to a newer and a lower race of authors. They have elected to sustain a competition in which their efforts have been a descent and their success a degradation. Inverting the noble parologue of Tennyson, they have gone down on stepping-stones of their dead selves to lower things. It is but just to say that the declination of Sir E. Lytton has commenced much more recently than that of Mr. Dickens. The true humour and genuine story telling of “*Oliver Twist*,” “*The Pickwick Papers*,” “*Nicholas Nickleby*,” “*Martin Chuzzlewit*,” and the “*Old Curiosity Shop*,” compared to the rhapsodical excitement of “*Dombey*,” “*Little Dorrit*,” and “*Bleak House*”; or the polished and elaborate narratives of “*Rienzi*,” “*The Last Days of Pompeii*,” “*The Disowned*,” “*The Pilgrims of the Rhine*,” and “*Night and Morning*,” set against “*The Haunted and its Haunters*,” and the mesmeric mystery of the “*Strange Story*,” so far as it has gone—show respectively just such a contrast between a low present and a noble past as that with which *Hamlet* reproached his mother when he bade her look upon the portraits of her two husbands.

It may be said that satiety has as much to do as a love of excitement with this debasement of literature and public taste. If this were true, it would only be another way of expressing the growth of the “sensation” tendency. Granted that we are deluged with Poetry, Fiction, History, Drama. Allow that it is necessary, not only to select the best, but from the best to extract the choicest element. Why is that element invariably excitement, or, as we have called it, “sensation”? Why is it seldom or never beauty?—the beauty of “*The Seasons*,” of “*A Midsummer-Night’s Dream*,” of “*The Merchant of Venice*,” “*The Messiah*,” “*Childe Harold*,” “*The Revolt of Islam*,” “*Waverley*,” “*Ivanhoe*,” “*The Last Days of Pompeii*,” “*Rienzi*,” “*Esmond*”? Why do we so largely disregard that purest and healthiest of all pleasures, the enjoyment of the Beautiful in written art? Are stories of mesmerism a rest for the brain, or do the brummagem villainies of Count Fosco, or the strutting heroesqueness of Fabien de Franchi solace the heart? Is there a single character in “*Great Expectations*” that gives a true study of human nature? We will not ask that the study shall be salutary; but is there a study at all? Is there a lesson of morals, or a passage of real beauty in “*The Silver Cord*”? A proper infusion of excitement is not only pardonable but essential alike to drama,

novel, and epic: it enters largely into the composition of the very best models of each class, let us say, into “Hamlet,” “Ivanhoe,” and “Paradise Lost.” But excitement is not the sole aim or the sole merit of the noblest productions, though a low class of mind may seek them greedily for that alone. If it were possible to analyse the method of Genius, it might perhaps be shown, that having chosen and arranged his circumstance, that is, having composed the outlines of his *[sic]* plot,—and here may observe, that in all plots there must be intricacy, importance, and excitement—an author selects, individualizes, groups, opposes, a sufficient number of conceptions of human character to act and suffer in a living, earnest, human manner, according to temperament and moral constitution, through the circumstances of his plot. Such a work of art is ethical, aesthetic, exciting, all in one; and with the three elements in artistic harmony. This is the only combination in which genius can worthily work, or by which society can be innocently or beneficially gratified. Such work, like that of mercy, is twice blessed. It blesses him that takes and him that gives. Nought else deserves the name of Art. All else is either the presumption of pretended or the prostitution of true talents: the debasement of the one, or the exaltation of the other to a false position. Authors and readers should remember that the taste of a generation, and the art of a generation, are mutually informed, and are bastard or legitimate, false or correct, flagitious or respectable, alike and together. If Art be too didactic, be sure that the age is too stolid; if Art be too pictorial, the age is sensuous and vain. The first conjunction makes a fault only in national temperament; the second promotes social levity as well. But faulty temperament, social levity, and moral delinquency, are one and all embodied and combined in that worst of all artistic characteristics that an author can cultivate or society require, “sensation.”

ANEXO G - Sensation Novels (1862)

[Margaret Oliphant: Sensation Novels. *Blackwood's Edinburgh*

Magazine, v. 91, maio de 1862, p. 564-84]

Ten years ago the world in general had come to a singular crisis in its existence. The age was lost in self-admiration. We had done so many things that nobody could have expected a century before—we were on the way to do so many more, if common report was to be trusted. We were about inaugurating the reign of universal peace in a world too deeply connected by links of universal interest ever to commit the folly of war again—we had invented everything that was most unlikely, and had nothing before us but to go on perfecting our inventions, and, securing all the powers of nature in harness, to do all manner of peaceable work for us like the giants in the children's story. What a wonderful difference in ten years! Instead of linking peaceful hands, and vowing to study war no more, we have turned Industry away from her vaunted work of putting a girdle round the world, and set her to forge thunderbolts in volcanic din and passion. In that momentous interval great wars have begun and ended, and fighting has come into fashion throughout the palpitating earth. We who once did, and made, and declared ourselves masters of all things, have relapsed into the natural size of humanity before the great events which have given a new character to the age. Though we return with characteristic obstinacy and iteration to the grand display of wealth and skill which in 1851 was a Festival of Peace, we repeat the celebration with very different thoughts. It is a changed world in which we are now standing. If no distant sound of guns echoes across seas and continents upon our ears as we wander under the South Kensington domes, the lack of the familiar sound will be rather disappointing than satisfactory. That distant roar has come to form a thrilling accompaniment to the safe life we lead at home. On the other side of the Atlantic, a race *blasée* and lost in universal *ennui* has bethought itself of the grandest expedient for procuring a new sensation; and albeit we follow at a humble distance, we too begin to feel the need of a supply of new shocks and wonders. Those fell Merrimacs [*sic*] and Monitors, stealing forth with a certain devilish invulnerability and composure upon the human ships and men to be made fire and carnage of, are excitement too high pitched for comfort; but it is only natural that art and literature should, in an age which has turned to be one of events, attempt a kindred depth of effect and shock of incident. In the

little reflected worlds of the novel and the drama the stimulant has acted strongly, and the result in both has been a significant and remarkable quickening of public interest. Shakespeare, even in the excitement of a new interpretation, has not crowded the waning playhouse, as has the sensation drama with its mock catastrophes; and Sir Walter himself never deprived his readers of their lawful rest to a greater extent with one novel than Mr Wilkie Collins has succeeded in doing with his 'Woman in White.' We will not attempt to decide whether the distance between the two novelists is less than that which separates the skirts of Shakespeare's regal mantle from the loftiest stretch of Mr Bourcicault [*sic*]. But it is a fact that the the well-known old stories of readers sitting up all night over a novel had begun to grow faint in the public recollection. Domestic histories, however virtuous and charming, do not often attain that result—nor, indeed, would an occurrence so irregular and destructive of all domestic proprieties be at all a fitting homage to the virtuous chronicles which have lately furnished the larger part of our light literature. Now a new fashion has been set to English novel-writers. Whether it can be followed extensively, or whether it would be well if that were possible, are very distinct questions; but it cannot be denied that a most striking and original effort, sufficiently individual to be capable of originating a new school in fiction, has been made, and that the universal verdict has crowned it with success.

Mr Wilkie Collins is not the first man who has produced a sensation novel. By fierce expedients of crime and violence, by *diablerie* of divers kinds, and by the wild devices of a romance which smiled at probabilities, the thing has been done before now. The higher class of American fiction, as represented by Hawthorne, attempts little else. In that strange hybrid between French excitement and New England homeliness, we recognise the influence of a social system which has paralysed all the wholesome wonders and nobler mysteries of human existence. Hectic rebellion against nature—frantic attempts by any kind of black art or mad psychology to get some grandeur and sacredness restored to life—or if not sacredness and grandeur, at least horror and mystery, there being nothing better in earth or heaven; Mesmerism possibly for a make-shift, or Socialism, if perhaps it might be more worth while to turn ploughmen and milkmaids than ladies and gentlemen; or, if none of these would do, best to undermine life altogether, and find what creeping honours might be underground: here a Scarlet Letter and impish child of shame, there a snake-girl, horrible junction of reptile and woman. The result is no doubt a class of books abounding in sensation; but the effect is invariably attained by violent and illegitimate means, as fantastic in themselves as they are

contradictory to actual life. The Master of English fiction, Sir E. B. Lytton, has accomplished the same end, by magic and supernaturalism, as in the wild and beautiful romance of 'Zanoni.' We will not attempt to discuss his last wonderful effort of this class, which is a species by itself, and to be judged only by special rules, which space debars us from considering. Of all the productions of the supernatural school, there is none more perfect in its power of sensation, or more entirely effective in its working out, than the short story of the 'Haunted House,' most thrilling of ghostly tales; but we cannot enter upon this school of fiction, which is distinct from our present subject. Mr Dickens rarely writes a book without an attempt at a similar effect by means of some utterly fantastic creation, set before his readers with all that detail of circumstance in which he is so successful. Amid all these predecessors in the field, Mr Wilkie Collins takes up an entirely original position. Not so much as a single occult agency is employed in the structure of his tale. Its power arises from no overstraining of nature:—the artist shows no love of mystery for mystery's sake; he wastes neither wickedness nor passion. His plot is astute and deeply-laid, but never weird or ghastly; he shows no desire to tinge the daylight with any morbid shadows. His effects are produced by common human acts, performed by recognisable human agents, whose motives are never inscrutable, and whose line of conduct is always more or less consistent. The moderation and reserve which he exhibits; his avoidance of extremes; his determination, in conducting the mysterious struggle, to trust to the reasonable resources of the combatants, who have consciously set all upon the stake for which they play, but whom he assists with no weapon save those of quick wit, craft, courage, patience, and villany—tools common to all men—make the lights and shadows of the picture doubly effective. The more we perceive the perfectly legitimate nature of the means used to produce the sensation, the more striking does that sensation become. The machinery of miracle, on the contrary, is troublesome and expensive, and never satisfactory; a miraculous issue ought to come out of it to justify the miraculous means; and miraculous issues are at war with all the economy of nature, not to say that they are difficult of invention and hard to get credit for. A writer who boldly takes in hand the common mechanism of life, and by means of persons who might all be living in society for anything we can tell to the contrary, thrills us into wonder, terror, and breathless interest, with positive personal shocks of surprise and excitement, has accomplished a far greater success than he who effects the same result through supernatural agencies, or by means of fantastic creations of lawless genius of violent horrors of crime. When we are to see a murder

visibly done before our eyes, the performers must be feeble indeed if some shudder of natural feeling does not give force to their exertions; and the same thing is still more emphatically the case when the spiritual and invisible powers, to which we all more or less do secret and unwilling homage, are actors in the drama. The distinguishing feature of Mr Wilkie Collins' success is, that he ignores all these arbitrary sensations, and has boldly undertaken to produce effects as startling by the simplest expedients of life. It is this which gives to his book the qualities of a new beginning in fiction. There is neither murder, nor seduction, nor despair—neither startling eccentrics nor fantastic monsters in this remarkable story. A much more delicate and subtle power inspires its action. We cannot object to the means by which he startles and thrills his readers; everything is legitimate, natural, and possible; all the exaggerations of excitement are carefully eschewed, and there is almost as little that is objectionable in this highly-wrought sensation-novel, as if it had been a domestic history of the most gentle and unexciting kind.

Except, indeed, in one point. The sympathies of the reader on whom the 'Woman in White' lays her spell, are, it is impossible to deny, devoted to the arch-villain of the story. The charm of the book, so far as character counts in its effect, is Fosco. He is a new type of the perennial enemy of goodness. But there is no resisting the charm of his good-nature, his wit, his foibles, his personal individuality. To put such a man so diabolically in the wrong seems a mistake somehow—though it is evident that an innocent man could never have been invested with such a combination of gifts. No villain of the century, so far as we are aware, comes within a hundred miles of him: he is more real, more genuine, more *Italian* even, in his fatness and size, in his love of pets and pastry, than the whole array of conventional Italian villains, elegant and subtle, whom we are accustomed to meet in literature. Fosco from his first entrance is master of the scene—his noiseless movements, his villanous [*sic*] bland philosophies, his enjoyment of life, his fine waistcoats—every detail about him is necessary to his perfection. Not Riccabocca himself, noble impersonation of national character as he is, is more complete or individual. The manner in which he despises and overawes and controls the violent and weak Sir Percival—the absolute but flattering sway he exercises over his wife, the way in which he pervades the whole surrounding atmosphere with his deep “ringing voice,” his snatches of song, his caresses to his pets—is quite masterly. The reader shares in the unwilling liking to which, at his first appearance, he beguiles Marian Halcombe; but the reader, notwithstanding the fullest proof of Fosco's villany, does not give him up, and take to

hating him, as Marian does. The fact is, that he is by a very long way the most interesting personage in the book, and that it is with a certain sensation of sympathetic triumph that we watch him drive away in safety at last, after the final scene with Hartright, in which his own victorious force and cleverness turn discomfiture and confession into a brilliant climax of self-disclosure. So far from any vindictive desire to punish his ill-doing, we cannot understand how Hartright, or any other man, finds it in his heart to execute justice upon so hearty, genial, and exhilarating a companion. In short, when it turns out that Laura is not dead, and that the woman in white was not assisted to die, Count Fosco becomes rather an ill-used personage than otherwise. He has not done a single superfluous bit of villany [*sic*]*—*he has conducted himself throughout with a certain cheerful consideration for the feelings of his victims. He is so undaunted and undauntable save for a single moment—always master of the position, even when he retreats and gives in—that it is impossible to treat him as his crimes deserve. He is intended to be an impersonation of evil, a representative of every diabolical wile: but Fosco is not detestable; on the contrary, he is more interesting, and seizes on our sympathies more warmly than any other character in the book.

This, in the interests of art, it is necessary to protest against. The Foscos of ordinary life are not likely, we admit, to take encouragement from Mr Wilkie Collins; but if this gentleman has many followers in fiction, it is a matter of certainty that the disciples will exaggerate the faults of their leader, and choose his least pleasant peculiarities for special study. Already it is a not uncommon result of fictitious writings, to make the worse appear the better cause. We have just laid down a clever novel, called ‘East Lynne,’ which some inscrutable breath of popular liking has blown into momentary celebrity. It is occupied with the story of a woman who permitted herself, in passion and folly, to be seduced from her husband. From first to last it is she alone in whom the reader feels any interest. Her virtuous rival we should like to bundle to the door and be rid of, anyhow. The Magdalen herself, who is only moderately interesting while she is good, becomes, as soon as she is a Magdalen, doubly a heroine. It is evident that nohow, except by her wickedness and sufferings, could she have gained so strong a hold upon our sympathies. This is dangerous and foolish work, as well as false, both to Art and Nature. Nothing can be more wrong and fatal than to represent the flames of vice as a purifying fiery ordeal, through which the penitent is to come elevated and sublimed. The error of Mr Wilkie Collins is of a different kind, but it is perhaps even more dangerous. Fosco in suffering would be Fosco in collapse, totally unmanned and

uninteresting. It is the perfect ease, comfort, and light-heartedness of the man—what virtuous people would call his “simple tastes,” his thorough enjoyment of life, and all the pleasant things within reach—his charming vanity and amiableness, as well as his force, strength, and promptitude, that recommend him to our regard. Whatever the reason may be, few good men are permitted in books to enjoy their existence as this fat villain is permitted to enjoy his. He spreads himself out in the sun with a perfect pleasure and satisfaction, which it is exhilarating to behold. His crimes never give him an apparent twinge; his own complacent consciousness of the perfect cleverness with which they are carried out, confounds all compunctions. He is so smilingly aware of the successful evil he has done, and unaware of the guilt of it, that it seems heartless to take so innocent and genial a soul to task for his peccadilloes. Such is the great and radical drawback of the most notable of sensation novels. Fosco is, unquestionably, destined to be repeated to infinitude, as no successful work can apparently exist in this imitative age without creating a shoal of copyists; and with every fresh imitation the picture will take more and more objectionable shades. The violent stimulant of serial publication—of *weekly* publication, with its necessity for frequent and rapid recurrence of piquant situation and startling incident—is the thing of all others most likely to develop the germ, and bring it to fuller and darker bearing. What Mr Wilkie Collins has done with delicate care and laborious reticence, his followers will attempt without any such discretion. We have already had specimens, as many as are desirable, of what the detective policeman can do for the enlivenment of literature: and it is into the hands of the literary Detective that this school of storytelling must inevitably fall at last. He is not a collaborateur whom we welcome with any pleasure into the republic of letters. His appearance is neither favourable to taste nor morals. It is only in rare cases, even in real life, that bystanders side with those conspirators of justice; and in fiction it is almost a necessity that the criminal who is tracked through coil after coil of evidence should become interesting, as we see him thrust into a corner by his remorseless pursuers. The rise of a Sensation School of art in any department is a thing to be watched with jealous eyes; but nowhere is it so dangerous as in fiction, where the artist cannot resort to a daring physical plunge, as on the stage, or to a blaze of palpable colour, as in the picture-gallery, but must take the passions and emotions of life to make his effects withal. We will not deny that the principle may be used with high and pure results, or that we should have little fault to find with it were it always employed with as much skill and self-control as in the ‘*Woman in White*,’ but that is an unreasonable hope; and it seems but too likely that Mr

Wilkie Collins, in his remarkable novel, has given a new impulse to a kind of literature which must, more or less, find its inspiration in crime, and, more or less, make the criminal its hero.

The ordinary belief of the public, backed by recent experience, seems to be that there are few trades more easy than the writing of novels. Any man who entertains this opinion, would do well to take a backward glance over the early works of Mr Wilkie Collins. These productions, all of which have come into existence with elaborate prefaces, and expositions of a “purpose,” will prove to the reader that the ‘Woman in White’ is not a chance success or caprice of genius, but that the author has been long engaged in preparatory studies, and that the work in question is really the elaborate result of years of labour. Academical sketches and studies from the life are not always interesting to the general spectator; nor are painters apt to exhibit them, by way of showing how much pains were necessary before the picture could be composed, and the figures duly set and draped; yet when the great work is complete, there is an unquestionable interest in the fragments of suggestion from which, one by one, the perfect composition grew. We will not inquire whether the ‘Woman in White’ is sufficiently great work to merit such an exposition; but every reader who thinks so has it in his power to study the portfolio of sketches by which the author measured his strength. We confess that it has, up to a recent time, been a marvel to us what possible interest any human creature could be supposed to take in the motives which induced a rational man and tolerable writer to weave such a dreary web as the ‘Dead Secret,’ or to commit to print and publicity such a revolting story as ‘Basil.’ It appears, however, that the author knew what he was about; his last successful work has thrown a gleam of intelligibility even upon his prefaces, and it is with the respect due to persevering labour and difficulties overcome that we approach the book which shows how much he has profited by his probation. Let us not neglect such an opportunity for a moral. To judge this author by the portfolio of imperfect sketches which he liberally confided to the world before uncovering the picture for which they were made, nobody would have concluded him likely to open a new path for himself, or to produce a remarkable and thrilling effect by the most modest and subtle means. The sketches are often diffuse and washy—sometimes coarsely horrible—scarcely at all betraying that fine faculty of perception which can divine and seize upon the critical instant, neither too early nor too late, in which lies the whole pictorial force and interest of a lengthened scene. Mr Wilkie Collins has profited in the very highest degree by his preparatory labours. He has improved upon all his early works to an extent which proves in only too edifying and complete a way the benefits of

perseverance and painstaking. The very excellence of the result tempts us to an ungracious regret. Would that those memoranda by which future generations may trace “the steps by which he did ascend,” had but been less confidently intrusted to the public! Such a disclosure of all the beginnings and early essays of a successful career is possible only to literature. Other crafts keep their experiments out of sight. Authors alone have that ingenious confidence in the world, and belief in its candour and kindness, which emboldens them to submit the first utterances of the muse to its great ear, and confide to it all the particulars of their progress. Fortunately, the confidence is rarely misplaced. When the hour arrives, and the man becomes famous, the indulgent world applauds his success without pausing to remind him of his failures. Let us follow the charitable example. Mr Wilkie Collins has made many a stumble on the laborious ascent; his progress upward has been jolting and unharmonious by time; but now that he has reached a height upon which he can pause and receive the congratulations of his friends, let not ours be the hand to throw his earlier imperfections in his face. If he makes as much progress in time to come as he has done in the past, there is no predicting what future altitude may await the author of the ‘Woman in White.’

The novel itself is too well known to call for anything like a critical review at our hands. We need not discuss over again so familiar a tale, or dwell upon the characters which are, all but Fosco, undeniably subordinate to the story, and to the delicate succession of sensations by which that story is set forth. Mr Wilkie Collins insists upon the fact that readers have written to him expressing their interest in “Laura,” and “Miss Halcombe,” and “Anne Catherick;” a fact, indeed, which it is very easy to account for, seeing that there could be no story but by means of these figures. But in reality the truth is, that one cares very little for these characters on their own account, and that Mr Hartright and Sir Percival Glyde and the rest are persons whom we regard with but the mildest interest so far as themselves are concerned. The distinguishing characteristic of the book (always excepting Fosco) is the power and delicacy of its sensation incidents; the simple manner in which they are brought out; generally the perfect naturalness of the fact, and always the extremely effective manner in which the critical moment and event strike into the tale, giving it a precision and distinctness which no other expedient could supply so well. Nothing can better illustrate the skill and self-control with which these effects are produced than the following scene, which is the first introduction of the “Woman in White” to the pages which bear her name:—

“The heat had been painfully oppressive all day, and it was now a close and sultry night. My mother and sister had spoken so many last words, and had begged me to wait another five minutes so many times, that it was nearly midnight when the servant locked the garden-gate behind me. I walked forward a few paces on the shortest way back to London—then paused and hesitated.

“The moon was full and broad in the dark-blue starless sky; and the broken ground of the heath looked wild enough in the mysterious light, to be hundreds of miles away from the great city that lay beneath it. The idea of descending any sooner than I could help into the heat and gloom of London repelled me. The prospect of going to bed in my airless chambers, and the prospect of gradual suffocation, seemed, in my present restless frame of body and mind, to be one and the same thing. I determined to stroll home in the purer air, by the most round-about way I could take, to follow the white winding paths across the lonely Heath, and to approach London through its most open suburb by striking into the Finchley road, and so getting back, in the cool of the new morning by the western side of Regent’s Park.

“I wound my way down slowly over the Heath, enjoying the divine stillness of the scene, and admiring the soft alternations of light and shade as they followed each other over the broken ground on every side of me. So long as I was proceeding through this first and prettiest part of my night-walk, my mind remained passively open to the impressions produced by the view; and I thought but little on any subject—indeed, so far as my own sensations were concerned, I can hardly say that I thought at all. But when I had left the Heath, and had turned into the byroad, where there was less to see, the ideas naturally engendered by the approaching change in my habits and occupations gradually drew more and more of my attention exclusively to themselves. By the time I had arrived at the end of the road, I had become completely absorbed in my own fanciful visions of Limmeridge House, of Mr Fairlie, and of the two ladies whose practice in the art of water-colour painting I was so soon to superintend.

“I had now arrived at that particular point of my walk where four roads met—the road to Hampstead, along which I had returned; the road to Finchley; the road to West-end; and the road back to London. I had mechanically turned in this latter direction, and was strolling along the lonely highroad, idly wondering, I remember, what the Cumberland young ladies would look like—when, in one moment, every drop of blood in my body was brought to a stop by the touch of a hand laid lightly and suddenly on my shoulder from behind me.

“I turned on the instant, with my fingers tightening round the handle of my stick.

“There, in the middle of the broad bright highroad—there, as if it had that moment sprung out of the earth, or dropped from the heavens—stood the figure of a solitary woman dressed from head to foot in white garments; her face bent in grave inquiry on mine, her hand pointing to the dark cloud over London, as I faced her. I was far too seriously startled by the suddenness with which this extraordinary apparition stood before me, in the dead of night and in that lonely place, to ask what she wanted. The strange woman spoke first.

“‘Is that the road to London?’ she said.

“I looked attentively at her, as she put that singular question to me. It was then nearly one o’clock. All I could discern distinctly by the moonlight was a colourless, youthful face, meagre and sharp to look at about the cheeks and chin; large, grave, wistfully-attentive eyes, nervous uncertain lips, and light hair, of a pale brownish-yellow hue. There was nothing wild, nothing immodest in her manner; it was quiet and self-controlled, a little melancholy, and a little touched by suspicion; not exactly the manner of a lady, and at the same time not the manner of a woman in the humblest rank of life. The voice, little as I had yet heard of it, had something curiously still and mechanical in its tones, and the utterance was remarkably rapid. She held a small bag in her hand, and her dress—bonnet, shawl, and gown, all of white—was, so far as I could guess, certainly not composed of very delicate or very expensive materials. Her figure was slight, and rather above the average height; her

gait and actions free from the slightest approach to extravagance. This was all that I could observe of her in the dim light and under the perplexingly-strange circumstances of our meeting. What sort of a woman she was, and how she came to be out alone in the highroad an hour after midnight, I altogether failed to guess. The one thing of which I felt certain was, that the grossest of mankind could not have misconstrued her motive in speaking, even at that suspiciously late hour and in that suspiciously lonely place."

Few readers will be able to resist the mysterious thrill of this sudden touch. The sensation is distinct and indisputable. The silent woman lays her hand upon our shoulder as well as upon that of Mr Walter Hartright—yet nothing can be more simple and clear than the narrative, or more free from exaggeration. There is nothing frightful or unnatural about her; one preceives [*sic*] how her shadow must fall on the white summer highway in the white moonlight, in the noiseless night. She is not a wandering ghost, but a wistful, helpless human creature; but the shock is as sudden, as startling, as unexpected and incomprehensible to us as it is to the hero of the tale. It is the first "point" in the story; it is accomplished by the simplest means, and is in itself a perfectly harmless occurrence; yet the momentary thrill of that touch has an effect as powerful as the most startling event. It is, in fact, in its perfect simplicity, a sensation-scene of the most delicate and skilful kind.

Not much further on occurs the second effect in this singular picture. The whole plot of the story hinges upon the resemblance between the forlorn creature described above, and a beautiful girl, rich, fair, and happy, in whose prospects, at the moment the discovery is made, trouble or mishap seem to have no place. She is outside the drawing-room window of her home, walking upon a moonlit terrace, while Walter Hartright inside listens to sundry extracts from her mother's letters, read to him by her half-sister, Miss Halcombe, by way of throwing some light upon the strange woman in white. The young man, listening beside Miss Halcombe and her candle, has turned his eyes to the window, where he sees "Miss Fairlie's figure, bright and soft in its snowy muslin dress—her face prettily framed by the white folds of the handkerchief which she had tied under her chin," passing in the moonlight.

"Miss Halcombe paused, and looked at me across the piano.
 "'Did the forlorn woman whom you met in the highroad seem young?' she asked—'young enough to be two or three and twenty?'
 "'Yes, Miss Halcombe, as young as that.'
 "'And she was strangely dressed—from head to foot, all in white?'
 "'All in white.'
 "While the answer was passing my lips, Miss Fairlie glided into view on the terrace, for the third time. Instead of proceeding on her walk, she stopped, with her back turned towards us, and, leaning on the balustrade of the terrace, looked down

into the garden beyond. My eyes fixed upon the white gleam of her muslin gown and headdress in the moonlight, and a sensation, for which I can find no name—a sensation that quickened my pulse and raised a fluttering at my heart—began to steal over me.

“‘All in white,’ Miss Halcombe repeated. ‘The most important sentences in the letter, Mr Hartright, are those at the end, which I will read to you immediately. But I can’t help dwelling a little upon the coincidence of the white costume of the woman you met, and the white frocks which produced that strange answer from my mother’s little scholar. The doctor may have been wrong when he discovered the child’s defects of intellect, and predicted that she would ‘grow out of them.’ She may never have grown out of them; and the old grateful fancy about dressing in white, which was a serious feeling to the girl, may be a serious feeling to the woman still.’

“‘I said a few words in answer—I hardly know what. All my attention was concentrated on the white gleam of Miss Fairlie’s muslin dress.

“‘Listen to the last sentences of the letter,’ said Miss Halcombe. ‘I think they will surprise you.’

“As she raised the letter to the light of the candle, Miss Fairlie turned from the balustrade, looked doubtfully up and down the terrace, advanced a step towards the glass doors, and then stopped, facing us.

“Meanwhile Miss Halcombe read me the last sentences to which she had referred:

“‘And now, my love, seeing that I am at the end of my paper, now for the real reason, the surprising reason, for my fondness for little Anne Catherick. My dear Philip, although she is not half so pretty, she is, nevertheless, by one of those extraordinary caprices of accidental resemblance which one sometimes sees, the living likeness, in her hair, her complexion, the colour of her eyes, and the shape of her face——’

“‘I started up from the ottoman, before Miss Halcombe could pronounce the next words. A thrill of the same feeling which ran through me when the touch was laid upon my shoulder on the lonely highroad, chilled me again.

“‘There stood Miss Fairlie, a white figure, alone in the moonlight; in her attitude, in the turn of her head, in her complexion, in the shape of her face, the living image, at that distance and under those circumstances, of the woman in white! The doubt which had troubled my mind for hours and hours past flashed into conviction in an instant. That ‘something wanting’ was my own recognition of the ominous likeness between the fugitive from the asylum and my pupil at Limmeridge House.

“‘You see it!’ said Miss Halcombe. She dropped the useless letter, and her eyes flashed as they met mine. ‘You see it now, as my mother saw it eleven years since!’

“‘I see it—more unwillingly than I can say. To associate that forlorn, friendless, lost woman, even by an accidental likeness only, with Miss Fairlie, seems like casting a shadow on the future of the bright creature who stands looking at us now. Let me lose the impression again, as soon as possible. Call her in out of the dreary moonlight—pray call her in!’

“‘Mr Hartright, you surprise me. Whatever women may be, I thought that men in the nineteenth century were above superstition.’

“‘Pray call her in!’”

Nothing can be more delicately powerful than this second shock of surprise and alarm. It is a simple physical effect, if one may use such an expression. It is totally independent of character, and involves no particular issue, so far as can be foreseen at this point of the story. The scene itself is as tranquil as can be conceived—two young people indoors in a lighted

room, with a pretty girl outside passing and repassing the uncovered window—yet the sensation is again indisputable. The reader's nerves are affected like the hero's. He feels the thrill of the untoward resemblance, an ominous painful mystery. He, too, is chilled by a confused and unexplainable alarm. Though the author anxiously explains that the elucidation of character has not been in his hands incompatible with the excitement of narrative, these two startling points of this story do not take their power from character, or from passion, or any intellectual or emotional influence. The effect is pure sensation, neither more nor less; and so much reticence, reserve, and delicacy is in the means employed, there is such an entire absence of exaggeration or any meretricious auxiliaries, that the reader feels his own sensibilities flattered by the impression made upon him.

It is unnecessary to enter into further description of a story so well known; nor will we quote the after sensation-scenes of a very closely-wrought plot, which naturally increases in excitement as it goes on, and perhaps affords no other touches, so emphatic and so entirely dependent upon the skill of the artist, as the above. When the very existence of the principal persons in the story is in question—when the strange country-house where Sir Percival carries his bride is mysteriously evacuated by one person after another, and the bright and resolute Marian becomes suddenly visible as the prisoner of a hidden sick-room—when Laura confronts Hartright by the grave where she is supposed to be buried—when Hartright and Fosco meet in the last struggle, which may end in death to both,—the excitement of the situation has a certain reality which makes the author's task easier. The scenes we have quoted owe their startling force entirely to the elaborate skill and cunning of the workman, and are, in this point of view, more notable than anything that comes after—demonstrations of successful art, which the critical eye cannot look upon without the highest approval. At the same time, the conduct of the drama is far from being unexceptionable. Sir Percival Glyde, who conducted himself before his marriage as astutely as Fosco himself could have done, becomes a very poor, passionate, unsuccessful rascal after that event—a miserable attempt at a villain, capable of deceiving nobody, such as novelists are fond of palming off upon us as impersonations of successful scoundrelism. This was no doubt necessary in order to the full development of Fosco; but had the author been as careful of character as he has been of story, he could not possibly have permitted this unlucky individual to conduct himself so cleverly in the beginning of his career, and so absurdly in the end. Consistency, which in actual life is by no means necessary to existence, is a law and necessity in art. It is indispensable that we

should be able to recognise every important figure in the picture, whensoever and howsoever he or she may reappear. There is another still more radical defect in the conception of Laura. How a pure-minded and ingenious young woman, put under no particular pressure—neither driven to it by domestic persecution, nor by the want of a home, nor even beguiled by the attractions of improved position—should, when nothing but an effort of will seemed necessary to deliver her from the engagement, voluntarily marry one man while conscious of preferring another, is a mystery which the clever mechanist who sets all in motion takes no trouble to solve. We are not even impressed with the idea that Laura's dead father had set any special charge upon her on the subject, or given the prospective marriage anything more solemn than his approval. Yet Mr Wilkie Collins drives his sensitive and delicate heroine, without any reason in the world for the sacrifice, into a marriage which she regards with horror; makes her drive away her lover, and half-kill herself in the effort to give him up, and rather holds her up as the victim of an elevated sense of duty, when, at the cost of all these agonies, she fulfils her engagement, and becomes the unhappy wife of Sir Percival Glyde. Bad morals under any explanation; but when no real reason exists, absolute folly as well, and an ineffaceable blot upon a character meant to be everything that is womanly and tender and pure. It was necessary to marry the two for the exigencies of the story; but the author of the story has shown himself too much a master of the arts of fiction to be tolerated in such a slovenly piece of work as this. A little more care in the arrangements of the marriage—a little less of voluntary action on the part of Laura—nay, even the hackneyed expedient of a solemn deathbed charge from her father, or obligation on his part to the undesirable bridegroom—would have given the heroine a much greater hold upon the sympathies of the reader, which, we are sorry to say, she loses entirely after the very first scenes. Neither is the secret which makes so much commotion in the beginning of the action, and proves at last so totally unimportant to the matter in hand, managed very skilfully. Some futile efforts were undeniably necessary to enhance the final success; but this thread, which, after we have followed it so long, is snapped so summarily, wants more careful interweaving with the web to make it effective. Mrs Catherick is a disagreeable apparition, and the bow extorted from her clergyman a false effect of the Dickens school. But these are lesser blemishes, which detract only momentarily from the value of a picture in which there is more genuine power of *sensation*, with less of the common arbitrary expedients for exciting it, than in any other contemporary production.

There can scarcely be a greater contrast between two works which aim in their different individualities at something of a similar effect, than there exists between Mr Wilkie Collins's powerful story and the last work of his Master in Art. Mr Dickens's successes in sensation are great. Even in 'Great Expectations,' which is far from being one of his best works, he manages to impress distinct images of horror, surprise, and pain upon the mind of his reader with vivid power and distinctness; but his performances go on an entirely different principle, and use other agencies than those which, in the hands of his disciple, heighten the effect by the evident simplicity of the means. Mr Dickens was one of the first popular writers who brought pictures of what is called common life into fashion. It is he who has been mainly instrumental in leading the present generation of authors to disregard to a great extent the pictorial advantages of life on the upper levels of society, and to find a counter-picturesqueness in the experiences of the poor. But while this is the case, it is equally certain that Mr Dickens, for his own part, has never ventured to depend for his special effects upon the common incidents of life. He has shifted the fashionable ground, and sought his heroes among penniless clerks and adventurers, as little beholden to their ancestors as to fortune. He has made washerwoman as interesting as duchesses, and found domestic angels among the vagabonds of a circus, on the very edge between lawlessness and crime; but whenever he has aimed at a scene, he has hurried aside into regions of exaggeration, and shown his own distrust of the common and usual by fantastic eccentricities, and accumulations of every description of high-strained oddity. The characters upon which he depends are not individual only, with a due recognisable difference to distinguish them from their fellows, but always peculiar, and set forth with a quaintly exaggerated distortion, by which we identify in a moment, not the character described, but the author who has made it, and of whom these oddities are characteristic. If it were possible to quicken these curious originals into life, what an odd crowd of ragamuffins and monsters would that be which should pursue this Frankenstein through the world! In the flush of fresh life and invention, when Sam Wellers and Mark Tapleys led the throng, we all awaited with impatience and received with delight the new oddities with which the great novelist filled his pages; but it is impossible to deny that nowadays that fertile fulness has failed, and that the persistent devotion to the eccentric which has distinguished Mr Dickens through all his literary life, does now no longer produce fruits such as earn him our forgiveness for all the daring steps he takes beyond the modesty of nature. In his last work, symptoms of a dangerous adherence to, and

departure from, his old habitudes, will strike most of his faithful readers. The oddity remains, but much of the character has evaporated. The personages in 'Great Expectations' are less out of the way, and the circumstances more so. Strange situations and fantastic predicaments have very much taken the place of those quaint and overstrained but still lifelike phases of humanity in which the author used to delight. He now carves his furniture grotesquely, and makes quaint masks upon his friezes; but he has no longer patience to keep up the strain so long as is necessary for the perfection of a character. After an indication of what he means this and that figure to be, he goes on with his story, too indifferent about it, one could suppose, to enter into the old elaboration. The book reminds us of a painter's rapid memoranda of some picture, in which he uses his pencil to help his memory. After he has dashed in the outline and composition, he scribbles a hasty "carmine" or "ultramarine" where those colours come. So the reds and blues of Mr Dickens's picture are only written in. He means us to fill in the glow of the natural hue from the feeble symbol of the word which represents it, or perhaps to go back in our own memory to those forcible and abundant days when he wrought out his own odd conceptions minutely as if he loved them. Perhaps it was not at any time the wholesomest kind of art, but it was certainly much more satisfactory and piquant than now.

So far as 'Great Expectations' is a sensation novel, it occupies itself with incidents all but impossible, and in themselves strange, dangerous, and exciting; but so far as it is one of the series of Mr Dickens's works, it is feeble, fatigued, and colourless. One feels that he must have got tired of it as the work went on, and that the creatures he had called into being, but who are no longer the lively men and women they used to be, must have bored him unspeakably before it was time to cut short their career, and throw a hasty and impatient hint of their future to stop the tiresome public appetite. Joe Gargery the blacksmith alone represents the ancient mood of the author. He is as good, as true, patient, and affectionate, as ungrammatical and confused in his faculty of speech, as could be desired; and shields the poor little Pip when he is a child on his hands, and forgives him when he is a man too grand for the blacksmith, with all that affecting tenderness and refinement of affection with which Mr Dickens has the faculty of making his poor blacksmiths and fishermen much more interesting than anything he has ever produced in the condition of gentleman. Near Joe's abode, however, dwells a lady who is intended to have much more influence upon the fortunes of the hero than his humble protector. Here is the first sight of Miss Havisham and her surroundings, as they are disclosed to little Pip and to the reader:—

"I entered, and found myself in a pretty large room, well lighted with wax candles. No glimpse of daylight was to be seen in it. It was a dressing-room, as I supposed from the furniture, though much of it was of forms and uses then quite unknown to me. But prominent in it was a draped table, with a gilded looking-glass, and that I made out at first sight to be a fine lady's dressing-table. Whether I should have made out this object so soon if there had been no fine lady sitting at it, I cannot say. In an arm-chair, with an elbow resting on the table and her head leaning on that hand, sat the strangest lady I have ever seen, or shall ever see.

"She was dressed in rich materials—satins and lace and silks—all of white. Her shoes were white. And she had a long white veil dependent from her hair, and she had bridal flowers in her hair; but her hair was white. Some bright jewels sparkled on her neck and on her hands, and some other jewels lay sparkling on the table. Dresses less splendid than the dress she wore, and half-packed trunks, were scattered about. She had not quite finished dressing, for she had but one shoe on—the other was on the table near her hand; her veil was but half arranged; her watch and chain were not put on, and some lace for her bosom lay with those trinkets, and with her handkerchief and gloves and some flowers, and a prayer-book, all confusedly heaped about the looking-glass. It was not in the first moment that I saw all these things, though I saw more of them in the first moments than might be supposed. But I saw that everything within my view which ought to be white, had been white long ago, and had lost its lustre, and was faded and yellow. I saw that the bride within the bridal dress had withered like the dress and like the flowers, and had no brightness left but the brightness of her sunken eyes. I saw that the dress had been put upon the rounded figure of a young woman, and that the figure upon which it now hung loose had shrunk to skin and bone. ... It was when I stood before her, avoiding her eyes, that I took note of the surrounding objects in detail, and saw that her watch had stopped at twenty minutes to nine, and that a clock in the room had stopped at twenty minutes to nine.

"Look at me," said Miss Havisham; "you are not afraid of a woman who has never seen the sun since you were born?"

"I regret to state that I was not afraid of telling the enormous lie comprehended in the answer 'No.'

"Do you know what I touch here?" she said, laying her hands, one upon the other, on her left side.

"Yes, ma'am."

"What do I touch?"

"Your heart."

"Broken!"

"She uttered the word with an eager look and with strong emphasis, and with a weird smile that had a kind of boast in it. Afterwards she kept her hands there for a little while, and slowly took them away, as if they were heavy."

This is fancy run mad. As the story progresses, we learn that this poor lady, who is perfectly sane, much as appearances are against her, has lived in this miraculous condition for five-and-twenty years. Not very long ago we heard an eminent Scotch divine pause in the middle of his exposition to assure his hearers that it was not necessary to believe that the garments of the children of Israel were literally preserved from the wear and tear of the forty years in the wilderness, but simply that God provided them with clothing as well as food. We should like to know what the reverend gentleman would say to that wedding-dress of Miss Havisham's, which, in five-and-twenty years, had only grown yellow and faded, but was still,

it appears, extant in all its integrity, no tatters being so much as inferred, except on the shoeless foot, the silk stocking on which “had been trodden ragged.” In this ghastly company lived a pretty young girl called Estella, whom Miss Havisham had reared with the avowed intention of avenging her own wrongs against men in general by breaking as many hearts as possible. The unlucky little Pip is the first victim selected. He is brought there to be operated upon in the special hope that he may learn to love Estella, and by her means have his heart broken—though the unfortunate little individual in question has no connection whatever with the breaking of Miss Havisham’s heart, nor any other title to be considered as a representative of male humanity. If startling effects were to be produced by any combination of circumstances or arrangement of still life, here, surely, was the very scene for a sensation. But somehow the sensation does not come. The wretched old heroine of this masquerade is, after all, notwithstanding her dire intentions of revenge upon the world, a very harmless and rather amiable old woman, totally incapable of any such determined folly. Estella grows up everything she ought not to grow up, but breaks nobody’s heart but Pip’s, so far as there is any evidence, and instead of carrying out the benevolent intentions of her benefactress, only fulfils a vulgar fate by marrying a man without any heart to be broken, and being miserable herself instead. Here there is the most perfect contrast to the subtle successes of the ‘Woman in White.’ Mr Dickens’s indifference or languor has left the field open to his disciple. With the most fantastic exaggeration of means, here is no result at all achieved, and no sensation produced upon the composed intelligence of the reader. The shut-up house does not deceive that wary and experienced observer: he waits to see what comes of the bridal dress of twenty-five years’ standing, and its poor old occupant; and as nothing in the least startling comes of either the one or the other, declines to be excited on the subject. The whole of this scene, and of the other scenes which follow in this house, and the entire connection between Miss Havisham, Pip, and Estella, is a failure. It is a mere piece of masquerading which deceives nobody, and carries to the utmost bounds of uninteresting extravagance that love of the odd and eccentric which has already brought Mr Dickens to occasional misfortune in his long and well-deserved round of success.

Very different, however, is the darker side of the story. The appearance of the escaped convict in the squalid and dismal solitude of the marsh—the melancholy landscape with that one wretched figure embodying the forlorn and desolate sentiment of the scene—is perhaps as vivid and effective a sketch as Mr Dickens ever drew. It is made in fewer words than usual,

done at a breath, as if the author felt what he was saying this time, and saw the scene too vividly himself to think a full development of every detail necessary to enable his reader to see it also. Here is the apparition and the scene:—

“A fearful man, all in coarse gray, with a great iron on his leg. A man with no hat, and with broken shoes, and with an old rag tied round his head. A man who had been soaked in water, and smothered in mud, and lamed by stones, and cut by flints, and stung by nettles, and torn by briars; who limped, and shivered, and glared, and growled, and whose teeth chattered in his head as he seized me by the chin. ... When he came to the low church-wall, he got over it, like a man whose legs were numb and stiff, and then turned round to look for me. When I saw him turning, I set my face towards home, and made the best use of my legs. But presently I looked over my shoulder, and saw him going on again towards the river, still hugging himself in both arms, and picking his way with his sore feet among the great stones dropped into the marshes here and there, for stepping-places when the rains were heavy or the tide was in.

“The marshes were just a long, black, horizontal line then, as I stopped to look after him; and the river was just another horizontal line, not nearly so broad nor yet so black; and the sky was just a row of long angry red lines and dense black lines intermixed. On the edge of the river I could faintly make out the only two black things in all the prospect that seemed to be standing upright: one of these was the beacon by which the sailors steered, like an unhooped cask upon a pole—an ugly thing when you were near it; the other a gibbet with some chains hanging to it, which had once held a pirate. The man was limping on towards this latter, as if he were the pirate come to life, and come down, and going back to hook himself up again. It gave me a terrible turn when I thought so; and as I saw the cattle lifting their heads to gaze after him, I wondered whether they thought so. I looked all round for the horrible young man, and could see no signs of him. But now I was frightened again, and ran home without stopping.”

After another very vivid picture of the same marshes under the wild torchlight of a convict-hunt, this horrible figure disappears out of the book, and only comes to life again at the end of the second volume, when, as Pip's unknown benefactor, the mysterious secret friend who has made the young blacksmith a gentleman, he re-emerges, humanised and horribly affectionate, out of the darkness. The young fellow's utter despair when he finds himself held fast in the clutches of this man's gratitude and bounty—compelled to be grateful in his turn while loathing the very thought of the obligation which he has been unwittingly incurring—is very powerfully drawn, and the predicament perhaps as strange and frightful as could be conceived. The terrible benefactor appears without the slightest warning in the young man's chambers, startling his harmless youthful life into the rudest, yet most intense tragedy; for his convict patron is a “Lifer,” and the penalty of his return, if found out, is death. The sudden change which thus clouds over a hitherto harmless and aimless existence; the precautions necessary to keep the stranger safe; the gradual concentration of all interest into

this one; the way in which, when hunted and in danger, the unfortunate young hero grows first tolerant, then anxious, and at last affectionate, to his strange and uncongenial friend,—is carefully done, and contains all that there is of interest and excitement in the book. It is a struggle against an unseen enemy—always an exciting spectacle; and the fact that it is not the imperilled criminal himself for whom we are principally concerned, but the generous young men who have devoted themselves to save him, refines the contest, and gives it an interest less coarsely tragical. Through the whole, he, the man specially in danger, is acquiescent, passive; while the unlucky object of his bounty contrives and plots for him, accepting the bond between them with hearty youthful generosity as soon as his dreadful patron is in trouble. The narrative is close and rapid, and told without much unnecessary detail; but notwithstanding its undeniable effectiveness as a whole, it must be admitted that neither its successive incidents nor even its crisis strikes sharp upon the course of the story, or stands out with any distinctness from its general level. We watch the second boat stealing out upon the river without any sudden thrill of interest. We see the two convicts go down together into the water churned by the agitating passage of the great steamer which lowers over them like a castle in the water, but we draw our breath as calm as before. The means, in short, are superabundant, and full of all the natural elements of wonder, pity, and terror, but the effect is *not* produced. Perhaps most readers will make sure of what is going to happen to Abel Magwitch before they retire to their peaceful pillows, but once there, the returned convict will not haunt them. He will neither interfere with their sleep, nor startle their leisure with any uncomfortable consciousness of his own lurking, clandestine figure. At first, when he was out on the marsh, there seemed some likelihood that he might—but he has died, so far as his faculty of exciting a sensation goes, for long before he dies in prison. By means almost as exciting as those which, in the case of Bill Sykes, made the reading world hold its breath, and invested with all the dark grandeur of tragedy the vulgar fate of a brutal wretch, too debased for sympathy, Mr Dickens has this time made nothing but a narrative, powerful indeed, but not pictorial, and from which we cannot quote any one incident sufficiently vivid and distinct to concentrate the attention of the reader. The following deathbed sketch, however, is full of a subdued pathos and tenderness, without exaggeration or overdoing, dismissing in pity and charity, but without any attempt to make him a wonder either of remorse or reformation, the lawless soul who has been the overshadowing terror of the book:—

“The kind of submission or resignation that he showed was that of a man who was tired out. I sometimes derived an impression from his manner or from a whispered word or two which escaped him, that he pondered over the question whether he might have been a better man under better circumstances. But he never justified himself by a hint tending that way, or tried to bend the past out of its eternal shape. ... As the days went on, I noticed more and more that he would lie placidly looking at the white ceiling, with an absence of light in his face until some word of mine brightened it for an instant, and then it would subside again. Sometimes he was almost or quite unable to speak; then he would answer me with slight pressures on my hand, and I grew to understand his meaning very well.

“The number of the days had risen to ten, when I saw a greater change in him than I had seen yet. His eyes were turned towards the door and lighted up as I entered.

“‘Dear boy,’ he said, as I sat down by his bed, ‘I thought you was late. But I knowed you couldn’t be that.’

“‘It is just the time,’ said I; ‘I waited for it at the gate.’

“‘You always waits at the gate; don’t you, dear boy?’

“‘Yes. Not to lose a minute of the time.’

“‘Thank’ee dear boy, thank’ee—God bless you! You’ve never deserted me, dear boy.’

“I pressed his hand in silence, for I could not forget that I had once meant to desert him.

“‘And what’s the best of all,’ he said, ‘you’ve been more comfortable alonger me since I was under a dark cloud than when the sun shone. That’s best of all.’

“He lay on his back, breathing with great difficulty. Do what he would, and love me though he did, the light left his face ever and again, and a film came over the placid look at the white ceiling.

“‘Are you in much pain to-day?’

“‘I don’t complain of none, dear boy.’

“‘You never do complain.’

“He had spoken his last words. He smiled, and I understood his touch to mean that he wished to lift my hand and lay it on his breast. I laid it there, and he smiled again, and put both his hands upon it.”

This picture is affecting in its simplicity and composure. The man has been a criminal, but he is not remorseful, or even affected by the solemn agitation and thrill of expectancy which we naturally associate with the approach of death. He is only weary and worn out, as most people are when they come to that inevitable hour, insusceptible of impression. A wonderful mystery among all the mysteries of this life is the quietness with which most people die. Guilty as they may happen to be, going to sleep like innocent creatures, with subdued demonstrations of childlike simple emotion, tearful pleasure, grateful affection—a wonder as great as anything in life, and only coming to be acknowledged as experience of what *is*, takes the place, in all true representations of our various and strange existence, of theories and imaginations of what ought to be. The convict dies with a certain subdued halo of patience and gentleness about him; yet he has been a troublesome ruffian enough as long as he had any opportunities that way, and very shortly before the end of his life has exhibited

towards his persecutor sentiments which were anything but Christian. But notwithstanding these drawbacks, Abel Magwitch makes, on the whole, an edifying end; and Mr Dickens seizes the opportunity to note with delicate skill that pathetic gratification in the affection shown them, which is common to the old and weak of all classes. The tender pride with which the dying man dwells on the fact that his “dear boy” always waits at the gate for the hour of entrance is a touch as true to nature as it is affecting in itself.

The secondary persons of this book, however—almost entirely separated as they are from the main action, which is connected only in the very slightest way with the rest of the story—are, so far as they possess any individual character at all, specimens of oddity run mad. The incredible ghost, in the wedding-dress which has lasted for five-and-twenty years, is scarcely more *outré* than the ridiculous Mrs Pocket, whom the hero finds seated in her garden, oblivious of everything that is going around her, absorbed in a book which it is natural to suppose must be a novel—for popular superstition still believes in the existence of individuals capable of abandoning all the duties of life for the superior charms of fiction. But it is not a novel, but a Red book, which wraps the lady in an ideal world. Of the same description is the ingenious Mr Wemmick, the lawyer’s clerk, who lives in a little castle at Walworth, and calls his old father the Aged, and exclaims, “Hulloa! here’s a church—let’s go in!” when he is going to be married. Is this fun? Mr Dickens ought to be an authority in that respect, seeing he has made more honest laughter in his day than any man living, and called forth as many honest tears; but we confess it looks exceedingly dull pleasantry to us, and that we are slow to accept Mr Wemmick’s carpentry as a substitute for all the homely wit and wisdom in which Mr Dickens’s privileged humorists used to abound. Besides all this heavy sport, there is a sensation episode of a still heavier description, for the introduction of which we are totally unable to discover any motive, except that of filling a few additional pages—unless, perhaps, it might be a desperate expedient on the part of the author to rouse his own languid interest in the conduct of the piece. Otherwise, why Pip should be seduced into the clutches of the senseless brute Orlick, and made to endure all the agonies of death for nothing, is a mystery quite beyond our powers of guessing. And again Mr Dickens misses fire—he rouses himself up, indeed, and bethinks himself of his old arts of word and composition, and does his best to galvanise his figures into momentary life. But it is plain to see all along that he means nothing by it; we are as sure that help will come at the right moment, as if we saw it approaching all the time; and the whole affair is the most arbitrary and causeless stoppage in the story—

perhaps acceptable to weekly readers, as a prick of meretricious excitement on the languid road, perhaps a little stimulant to the mind of the writer, who was bored with his own production—but as a part of a narrative totally uncalled for, an interruption and encumbrance, interfering with the legitimate interest of the story, which is never so strong as to bear much trifling with. In every way, Mr Dickens's performance must yield precedence to the companion work of his disciple and assistant. The elder writer, rich in genius and natural power, has, from indolence or caprice, or the confidence of established popularity, produced, with all his unquestionable advantages, and with a subject admirably qualified to afford the most striking and picturesque effects, a very ineffective and colourless work; the younger, with no such gift, has employed the common action of life so as to call forth the most original and startling impressions upon the mind of the reader. The lesson to be read therefrom is one so profoundly improving that it might form the moral of any Good-child story. Mr Dickens is the careless, clever boy who could do it twice as well, but won't take pains. Mr Wilkie Collins is the steady fellow, who pegs at his lesson like a hero, and wins the prize over the other's head. Let the big children and the little prehend and profit by the lesson. The most popular of writers would do well to pause before he yawns and flings his careless essay at the public, and to consider that the reputation which makes everything he produces externally successful is itself mortal, and requires a sustenance more substantial than a languid owner can be expected to give.

It is a bold proceeding to place the name of a comparatively recent writer, who has scarcely yet won his spurs, beside that of one of the masters of fiction; and we will not attempt to claim for 'Owen' any such place as that held even by the most unsatisfactory of Mr Dickens's works. The book, however, has high qualities of its own, and belongs to a class which possibly never might have come into existence but for the labours of Mr Dickens. How far it is wise, or how far it is expedient, for art to forsake the educated world, and betake itself in search of fresh nature and unsophisticated character to the lowest levels of society, and there to the farthest fringe which divides social guiltlessness (for we cannot say innocence) from crime, is, to our own thinking, a very doubtful question. Nature is no more unsophisticated down below there than it is upon the haughtiest levels. We do not perceive the conventionalities only because they are of a kind unknown to us—or, when we do perceive them, their simple absurdity strikes us so, that in the amusement with which we regard them, we forget to think that the conventionalities which are real and cruel restraints to ourselves,

would look quite as absurd to anybody as superior to us in training and education, as we are to the costermongers and vagrants of London. The author of 'No Church' has, with apparently a serious inspiration more consistent than that of most of the writers who elucidate the noisy utterances of Whitechapel and the Borough, and convey the story of these heathen places to the distant ear, taken his stand in that confused and obscure world. He takes us there, not to introduce us to quaint wits or darkling villains, but to show us how the course of life flows on—how goodness may exist without religion, but how religion alone can confirm and perfect goodness. His hero, Owen, is a bright, fearless, quick-witted, famishing London lad, desolate and self-sustaining, deserted by a worthless mother, and charmed by the motherly looks and words of a poor costermonger's wife to the paths of honesty and virtue. This poor woman has been, as poor women will, increasing the population of Whitechapel, when the wistful boy, alarmed for the safety of his patroness, appears, in the following effective and simple sketch, watching the humble, anxious house:—

"All was quiet at Tarby's shed, where the gas burned low, and where Tarby walked about on tiptoe enjoying his after-supper pipe, and looking as sober as a judge. Tarby had his hands in his pockets, and his cap tilted on his forehead, and was promenading thoughtfully to and fro, holding a committee of ways and means with himself, and mapping out the proceeds of last week, and calculating for the next, and disturbed in the operation by thoughts of a deeper cast that troubled him, and with which we shall presently trouble the reader. ... Tarby, deep in committee, and addressing the chair at the present moment on the probability of a rise in turnips, was unconscious of a watcher who stood in the opposite doorway, and took stock of his proceedings. A youthful watcher, whose clothes were a trifle more worn and dilapidated than when the reader made his acquaintance, and whose face, if he had stopped underneath the gaslamp yonder, would have been found more thin and pinched and haggard than when attention was first drawn to him on the great London road some three months since. The eyes were very anxiously directed towards the shop at the corner, and the heart under the rags beat with an uncertainty and a sickening sense of fear very new to it. For the watcher had been at that post night after night for above a week, and no sign of Mrs Chickney had presented itself, and he had wished to see and speak to her. But Tarby had been only there of an evening, and he had nothing to say to Tarby just then in which Tarby could take an interest or assist him; it was Tarby's wife he wanted, and she never appeared; and he knew, by the drawn blind before the back-parlour glass-door, that she was ill inside there, and that it was better, however time pressed, not to trouble her. ...

"Owen was watching him with great intentness, when the parlour door opened, and the woman whom he had noticed serving occasionally in the shop came hastily forth, and flung up both arms in rather a stagey manner. Owen saw Tarby make two strides towards the street, then stop at the woman's voice, hesitate, and, turning back, go into the parlour. Owen left his hiding-place, and ran to the opposite side of the way, and up the two steps into the shop in his excitement, then down again as the parlour door opened, and Tarby re-emerged. He was in his old hiding-place when Tarby went to the shop-board, and proceeded to lug forth a rickety shutter that had not seen paint or varnish, or known a scrubbing-brush, since its first coat in ages remote. Owen looked perplexed, and turned a shade more pale.

If he had been ever taught a prayer, it might have escaped his lips then, hard and inured to the world as he was. For she had been his one friend—the only one whom he had known. She—but perhaps Tarby was only going to shut up early. ... only going to shut up, to be sure. Why, here comes another shutter.

“And that was the last! Owen saw him turn back into the parlour, leaving his advertisement of a death in Hannah Street to the notice of his neighbours. Was it only an impulse that took Owen up the steps, and even into the shop, where he stood against the potato-bin, and waited some one’s attendance. Presently the woman put her head out, and said ‘What do you want?’ in no very civil tones.

“‘I want to see Tarby.’

“‘Can’t I serve you?’

“‘No!’ was the quick response.

Tarby reappeared in the shop after this abrupt reply, and Owen and he looked each other in the face.

“‘What!—is that you?’ said Tarby.

“‘Yes, it’s me;’ and there they stood looking at each other, till Owen broke silence. ‘I see the shutters are up—I’m sorry.’

“‘Tarby did not answer, but surveyed him with a little more surprise.

“‘She—she,’ with a gulp, ‘gave me the first good word, and that’s more nor my mother ever did. She promised to tell me what was wrong if I ever thought I didn’t know it from the right; and now she’s dead, Tarby.’

“‘Not the old woman—not Polly, boy. It aren’t so bad as that.’”

This little picture is touched with great delicacy and truth in its perfect homeliness, no way etherealised out of the poor, very poor, green-grocer’s shop, which is a paradisaical home to the contemplation of the houseless vagrant outside, yet full of a real sentiment and wistful anxiety. This is the beginning of the poor boy’s good fortune. The mother, just bereaved of her baby, uses the power of her weakness and grief to melt her husband’s heart to the houseless lad, who is taken into their home and hearts, and becomes the stay of the family when Tarby himself, who has three periodical saturnalia every year, knocks down a policeman at last too vigorously, kills the man, and is transported in consequence. The story is not successfully constructed, and has many weak points. Owen, out of the greengrocer’s shop, has to be made a gentleman and rich man, which is of course a rather troublesome operation; and the author’s ingenuity is considerably tried by the effort of changing his ground with his whole group to a level of gentility, and indeed wealth. He manages the leap, it is true, but it is forced, and not over-successful; and Owen, the costermonger’s boy, is a much more natural and agreeable character than the Owen who, in six years, makes money enough to come back from Australia and become master, along with his partners, of a large London foundry. The mere fact of this necessity for raising the hero’s social position is a serious objection against the choice of a poor boy for this office. Poor boys rarely become comfortable gentlemen, and it is a petty result enough of the research which goes down, enlightened and candid, to show us what noble lives and pure hearts are among the poorest poor, when the same hand which throws

that light upon the masses makes haste to detach its special *protégé* from among them, and elevate him to a higher standing, that his virtues may have breathing room. Owen, unlike Pip, works his way up steadily, with some show of probability; but, like Pip, takes to being a gentleman with a facility and readiness not always characteristic of blacksmith or costermonger boys. When he comes to man's estate, his pride and his affections are alike wounded, and he resolves upon leaving England. Just at the same critical moment, his wretched mother turns up suddenly in the lowest depth of drunkenness and wretchedness, and, touched by unexpected kindness, resolves to reform, and consents to go abroad with him. All goes pretty well until the last evening, when the young man, proud, wounded, and embittered, as it is the special privilege of a plebeian hero to be, comes home to find that the wretched creature has been trifling with temptation, warns her sternly that she must give up either her favourite vice or him, and leaves her, believing her penitent. The description that follows strikes us as being singularly powerful:—

“She was thinking of the morrow, too, in that darkened room. She had not thought of a light until she had somewhat noisily closed the door behind her, and bumped herself on the floor, in a position similar to that which she had adopted in the drawing-room, after the last reproaches of her son. He would be quiet now, and not come down to worry her till the morning—*till the morning!* She shuddered as she thought of it. It was an awful prospect that morning, when he would enter with his death's face, and those dark eyes which would go clean through her, and make her feel ready to sink through the floor. He would talk of her moral weakness and the last chance, and she would be sober then, and every word would stab like a dagger, and yet he would go on stabbing unmercifully. And, after all, for what? To make her live better, show a clean dress and face to the society she hated; render her a servant and a slave; take her to foreign parts, which she did not believe for a moment would agree with her. What did it all amount to?—misery! She was to be sober, and think eternally of those many sins which had multiplied upon her since her first step from right, and thinking of them was horror! She had been all her life trying to forget them in drink, and now he took the drink away because it was more respectable. She didn't care to live respectable just to please him, who, now he was a fine gentleman, wanted a decent mother. He was only thinking of himself; he didn't care much about that past life he was so anxious she should escape from. And it wasn't such a miserable life, come to think of it. There was no one but herself to please, and it *was* hard to please two. She had found that out soon enough. She couldn't please two all her life, and the time would come when he would throw her off in her weakness, and then she should be in a foreign place, where there were no old pals to look up, no old haunts to seek refuge in. No, it hadn't been so miserable a life; lots of fun and gin! A rare exciting life; with little to do but hang about ‘the public’s,’ and spend the money one had begged, borrowed, or stolen. *He* talk of casting her back to the streets! Why, the streets were her natural element, and she could exist there. She was a woman of the streets, and their darkness was congenial. She knew every turn of them, half the faces in them, and to think of it all made her yearn as for home. ... She had tried a change, and it had not agreed with her; let her be off. When the worst came to the worst—somehow that unfriendly meeting *did* occur with most of her pals at the last —she could drown herself. There might be a

year, two, a dozen, between this time and that, and between whiles she should be having her own way. Let her be off, then, silently and cunningly, with her boots in her hand, lest the stairs should creak in the descent; and her breath bated for fear the quick ears of that proud young upstart should hear her; he was awfully sharp, like his mother.

“She had unlaced her boots as thought suggested her plan of action: she had risen with them in her hands. An awful figure looming amidst the darkness—the angels who had had hope of her might have wept to see her! The old look, the old evil thoughts—the old figure borne back by the irresistible attraction which sweeps back to the sea so many like unto her. For the one who clings to the rock, and holds fast in the storm, how many go down! ... She stepped into the streets, and left the door ajar behind her. It was raining heavily then, and she huddled her shawl round her, and pulled the bonnet over her eyes, and in an instant it was the same world-worn desolate figure we have seen on Markshire Downs, met in Hannah Street, when Tarby’s wife died.

“Plodding on in the shadow of the houses went the woman to her dark estate, back of her own free-will to the sin-haunted life, from which one upward spring had been fruitlessly made. In the rain and the wind, with her head bent down, and the refractory grey hair already making its escape after the old fashion, she emerged into the Kennington Road, and plunged into the network of courts and alleys that spring thence—dens of poverty, and sin, and ignorance, and all uncleanness, which there is no sweeping away.”

We cannot call to our recollection any similar sketch so little exaggerated, yet so effective, in recent fiction. It is as sad as it is true, yet refrains from all unnecessary horrors. A little more detail might have made the picture disgusting. As it is, it is almost solemn in its brooding silence, yet restless activity of thought, and in the stealthy resolution and silent guilty joy of the escape. We have had many pictures of reformed lives, but few of the terrible satisfaction with which such a poor sinner escapes out of the restraints of virtue, and has “her will” again.

Mr Dickens is more or less master in art—not to say of an infinite height of superiority in the gifts of nature—to both the writers whose works we have referred to, and to many others of as wide a diversity of gifts. It was he who brought us first to the crowded London lanes to find wit, and worth, and quain generosity and virtue, among the despised multitude; and it is he who now bends his power to the popularising among us of that instrument of literary excitement, the weekly Story-teller. Whether he or anybody else will be able to keep that restless agency going without descending to the expedients of the *feuilletonists*, remains yet to be proved. Whether his own fantastic oddities and tamed criminals will do it; or whether, in inferior hands to those which have wielded that equivocal weapon, *diablerie* can do it, without sinking into insanity, we will not venture to prophesy. We can afford to be grateful, for once in a way, to any form of publication which has introduced into literature the example of skilful workmanship and the delicate and startling thrills of sensation conveyed by

the 'Woman in White;' but the Master of the School has not yet condescended to rouse himself for the illustration of his experiment. To combine the higher requirements of art with the lower ones of a popular weekly periodical, and produce something which will be equally perfect in snatches and as a book, is an operation too difficult and delicate for even genius to accomplish, without a bold adaptation of the cunning of the mechanist and closest elaboration of workmanship. How far the result might be worth the labour, we will not attempt to decide.

ANEXO H - The Sensation Times, and Chronicle of Excitement (1863)

[**Anônimo:** The Sensation Times, and Chronicles of Excitement.

Punch magazine, nº 44, 9 de maio de 1863, p. 193]

This Journal will be devoted chiefly to the following objects; namely, Harrowing the Mind, Making the Flesh Creep, Causing the Hair to Stand on End, Giving Shocks to the Nervous System, Destroying Conventional Moralities, and generally Unfitting the Public for the Prosaic Avocations of Life.

Its columns will be enriched with carefully selected Horrors of every kind, from the English and Foreign newspapers, and with the most remarkable narratives of what is (perhaps uncharitably) called Criminal Adventure.

The Editors flatter themselves that there is no mock delicacy about them, nor any real delicacy either, and therefore their Subscribers may be assured that no record of an interesting nature will suffer by any of the fastidious revision which weakens a narrative, or by any of the timid manipulation which substitutes the hiatus for the description.

Murder, of course, will have in these columns, the foremost place, and the aid of photography will be used in order to present with an accuracy hitherto unattempted, the most faithful portraits of the actors and victims, and the most vivid representations of the scenes where such tragedies may be enacted.

But no class of sensational record will be neglected, and readers may rely upon receiving the most graphic accounts of all Crimes with Violence, merciless Corporal Punishments (especially in the case of children), Revolting Cruelties to Animals, and other interesting matters. Accidents, if horrific, will also be duly registered.

Arsenical Literature will find in these columns its best exponent, and all Poison Cases will be watched by a staff of special reporters who have been medically educated. Cases of suspicion will also be treated, and the Editors are happy to say, that they are already in communication with the butlers in several aristocratic families in which it is suspected that persons are endeavouring to dissolve the nuptial contract without recourse to publicity. This department of the Paper will be under the direction of an eminent sensation novelist, who will shortly be at liberty under a ticket-of-leave.

A Sensation Novel itself, in which atrocities hitherto undreamed of, even by the most fashionable fictionists of Paris, will form a feature in the new journal, and a large sum, under the name of a subscription, has been handed to the Society for the Suppression of Vice, in order to ensure its non-interference with the forthcoming tale.

The Police Courts will be watched, but the columns of the *Sensation Times* will not be encumbered with the dry details of mercantile fraud, commonplace larceny, and similar uninteresting matter, and reports will be given of such painful cases only as Paterfamilias, having duly enjoyed them, tells his family “he thinks they had better not read.”

It is needless to say that the proceedings in the Court over which Sir Creswell Creswell presides will be given in full, where they have interest, and a distinguished lady novelist has undertaken to do justice to the sentimental features in such cases, points usually neglected by the hard and cynical male reporter.

Some extraordinary revelations of the habits and actions of exceedingly Low Life will be offered, and a special detective has been retained in the exclusive interest of the journal.

An eminent Vivisectionist has undertaken to supply a series of papers, setting forth his own experiences in his art, which he will continue to practise upon various portions of the inferior creation, for the sake of supplying truthful details to the readers of the *Sensation Times*.

The Editors, fearlessly throwing themselves upon the Public, unhesitatingly embark in an attempt to supply the evident want of the Age, and pledge themselves to spare no efforts in promoting the cause which has hitherto been left to the vigorous but inadequate efforts of the sensation *littérateur*.

Confidential communication of a terrific, sanguinary, or vicious description, may be addressed to the Editors, care of Messrs. Nightmare and Skeleton, Publishers, Garbage Lane, near St. Luke's, E.C.

ANEXO I - Miss Braddon (1865)

[**Henry James:** Miss Braddon. *The Nation*, nº 1, 9 de novembro de 1865, p. 593-5]

Miss Aurora Floyd, as half the world knows, was a young lady who got into no end of trouble by marrying her father's groom. We had supposed that this adventure had long ago become an old story; but here is a new edition of her memoirs to prove that the public has not done with her yet. We would assure those individuals who look with regret upon this assumption by a "sensation" novel of the honors of legitimate fiction, that the author of "Aurora Floyd" is an uncommonly clever person. Her works are distinguished by a quality for which we can find no better name than "pluck"; and should not pluck have its reward wherever found? If common report is correct, Miss Braddon had for many years beguiled the leisure moments of an arduous profession—the dramatic profession—by the composition of fictitious narrative. But until the publication of "Lady Audley's Secret" she failed to make her mark. To what secret impulse or inspiration we owe this sudden reversal of fortune it is difficult to say; but the grim determination to succeed is so apparent in every line of "Lady Audley's Secret", that the critic is warranted in conjecturing that she had at last become desperate. People talk of novels with a purpose; and from this class of works, both by her patrons and her enemies, Miss Braddon's tales are excluded. But what novel ever betrayed a more resolute purpose than the production of what we may call Miss Braddon's second manner? Her purpose was at any hazard to make a hit, to catch the public eye. It was a difficult task, but audacity could accomplish it. Miss Braddon accordingly resorted to extreme measures, and created the sensation novel. It is to this audacity, this courage of despair, as manifested in her later works, that we have given the name of pluck. In these works it has settled down into a quiet determination not to let her public get ahead of her. A writer who has suddenly leaped into a popularity greatly disproportionate to his merit, can only retain his popularity by observing a strictly respectful attitude to his readers. This has been Miss Braddon's attitude, and she has maintained it with unwearied patience. She has been in her way a disciple as well as a teacher. She has kept up with the subtle innovations to which her art, like all others, is subject, as well as with the equally delicate fluctuations of the public taste. The result has been a very obvious improvement in her style.

She has been preceded in the same path by Mr. Wilkie Collins, whose “Woman in White”, with its diaries and letters and its general ponderosity, was a kind of nineteenth century version of “Clarissa Harlowe.” Mind, we say a nineteenth century version. To Mr. Collins belongs the credit of having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors. This innovation gave a new impetus to the literature of horrors. It was fatal do the authority of Mrs. Radcliffe and her everlasting castle in the Apennines. What are the Apennines to us, or we to the Apennines? Instead of the terrors of “Udolpho”, we are treated to the terrors of the cheerful country-house and the busy London lodgings. And there is no doubt that these were infinitely the more terrible. Mrs. Radcliffe’s mysteries were romances pure and simple; while those of Mr. Wilkie Collins were stern reality. The supernatural, which Mrs. Radcliffe constantly implies, though she generally saves her conscience, at the eleventh hour, by explaining it away, requires a powerful imagination in order to be as exciting as the natural, as Mr. Collins and Miss Braddon, without any imagination at all, know how to manage it. A good ghost-story, to be half as terrible as a good murder-story, must be connected at a hundred points with the common objects of life. The best ghost-story probably ever written—a tale published some years ago in *Blackwood’s Magazine*—was constructed with an admirable understanding of this principle. Half of its force was derived from its prosaic, commonplace, daylight accessories. Less delicately terrible, perhaps, than the vagaries of departed spirits, but to the full as *interesting*, as the modern novel reader understands the word, are the numberless possible forms of human malignity. Crime, indeed, has always been a theme for dramatic poets; but with the old poets its dramatic interest lay in the fact that it compromised the criminal’s moral repose. Whence else is the interest of *Orestes* and *Macbeth*? With Mr. Collins and Miss Braddon (our modern Euripides and Shakespeare) the interest of crime is in the fact that it compromises the criminal’s personal safety. The play is a tragedy, not in virtue of an avenging deity, but in virtue of a preventive system of law; not through the presence of a company of fairies, but through that of an admirable organization of police detectives. Of course, the nearer the criminal and the detective are brought home to the reader, the more lively his “sensation.” They are brought home to the reader by a happy choice of probable circumstances; and it is through their skill in the choice of these circumstances—their thorough-going realism—that Mr. Collins and Miss Braddon have become famous. In like manner, it is by the thorough-going realism of modern actors that the works of the most poetic of poets have been

made to furnish precedent for sensational writers. There are no *circumstances* in “Macbeth”, as you read it; but as you see it played by Mr. Charles Kean or Mr. Booth it is nothing but circumstances. And we may here remark, in parentheses, that if the actors of a past generation—Garriek and Mrs. Siddons—left with their contemporaries so profound a conviction of their *greatness*, it is probably because, like the great dramatists they interpreted, they were ideal and poetic; because their effort was not to impress but to express.

We have said that although Mr. Collins anticipated Miss Braddon in the work of devising domestic mysteries adapted to the wants of a sternly prosaic age, she was yet the founder of the sensation novel. Mr. Collins’s productions deserve a more respectable name. They are massive and elaborate constructions—monuments of mosaic works, for the proper mastery of which it would seem, at first, that an index and note-book were required. They are not so much works of art as works of science. To read “The Woman in White”, requires very much the same intellectual effort as to read Motley or Froude. We may say, therefore, that Mr. Collins being to Miss Braddon what Richardson is to Miss Austen, we date the novel of domestic mystery from the former lady, for the same reason that we date the novel of domestic tranquility from the latter. Miss Braddon began by a skilful combination of bigamy, arson, murder, and insanity. These phenomena are all represented in the deeds of Lady Audley. The novelty lay in the heroine being, not a picturesque Italian of the fourteenth century, but an English gentlewoman of the current year, familiar with the use of the railway and the telegraph. The intense probability of the story is constantly reiterated. Modern England—the England of to-day’s [*sic*] newspaper—crops up at every step. Of course Lady Audley is a non-entity, without a heart, a soul, a reason. But what we may call the small change for these facts—her eyes, her hair, her mouth, her dresses, her bedroom furniture, her little words and deeds—are so lavishly bestowed that she successfully maintains a kind of half illusion. Lady Audley was diabolically wicked; Aurora Floyd, her successor, was simply foolish, or indiscreet, or indelicate—or anything you please to say of a young lady who runs off with a hostler. But as bigamy had been the cause of Lady Audley’s crimes, so it is the cause of Aurora’s woes. She marries a second time, on the hypothesis of the death of the hostler. But, to paraphrase a sentence of Thackeray’s in a sketch of the projected plot of “Denis Duval”, suppose, after all, it should turn out that the hostler was *not* dead? In “Aurora Floyd” the small change is more abundant than ever. Aurora’s hair, in particular, alternately blue-black, purple-black, and dead-black, is made to go a great way. Since “Aurora Floyd”,

Miss Braddon has published half-a-dozen more novels; each, as we have intimated, better than the previous one, and running through more editions; but each fundamentally a repetition of "Aurora Floyd." These works are censured and ridiculed, but they are extensively read. The author has a hold upon the public. It is, assuredly, worth our while to enquire more particularly how she has obtained it.

The great public, in the first place, is made up of a vast number of little publics, very much as our Union is made up of States, and it is necessary to consider which of these publics is Miss Braddon's. We can best define it with the half of a negative. It is that public which reads neither George Eliot, George Sand, Thackeray, nor Hawthorne. People who read nothing but novels are very poor critics of human nature. Their foremost desire is for something new. Now, we all know that human nature is very nearly as old as the hills. But *society* is for ever renewing itself. To society, accordingly, and not to life, Miss Braddon turns, and produces, not stories of passion, but stories of action. Society is a vast magazine of crime and suffering, of enormities, mysteries, and miseries of every description, of incidents, in a word. In proportion as an incident is exceptional, it is interesting to persons in search of novelty. Bigamy, murder, and arson are exceptional. Miss Braddon distributes these materials with a generous hand, and attracts the attention of her public. The next step is to hold its attention. There have been plenty of tales of crime which have not made their authors famous, nor put money in their purses. The reason can have been only that they were not well executed. Miss Braddon, accordingly, goes to work like an artist. Let not the curious public take for granted that, from a literary point of view, her works are contemptible. Miss Braddon writes neither fine English nor slovenly English; not she. She writes what we may call very knowing English. If her readers have not read George Eliot and Thackeray and all the great authorities, she assuredly has, and, like every one else, she is the better for it. With a telling subject and a knowing style she proceeds to get up her photograph. These require shrewd observation and wide experience; Miss Braddon has both. Like all woman, she has a turn for color; she knows how to paint. She overloads her canvas with detail. It is the peculiar character of these details that constitute her chief force. They betray an intimate acquaintance with that disorderly half of society which becomes every day a greater object of interest to the orderly half. They intimate that, to use an irresistible vulgarism, Miss Braddon "has been there." The novelist who interprets the illegitimate world to the legitimate world, commands from the nature of his position a certain popularity. Miss Braddon deals familiarly with

gamblers, and betting-men, and flashy reprobates of every description. She knows much that ladies are not accustomed to know, but that they are apparently very glad to learn. The names of drinks, the technicalities of the faro-table, the lingo of the turf, the talk natural to a crowd of fast men at supper, when there are no ladies present but Miss Braddon, the way one gentleman knocks another down—all these things—the exact local coloring of Bohemia—our sisters and daughters may learn from these works. These things are the incidents of vice; and vice, as is well known, even modern, civilized, elegant, prosaic vice, has its romance. Of this romance Miss Braddon has taken advantage, and the secret of her success is, simply, that she has done her work better than her predecessors. That is, she has done it with a woman's *finesse* and a strict regard to morality. If one of her heroines elopes with a handsome stable-boy, she saves the proprieties by marrying him. This may be indecent if you like, but it is not immoral. If another of her heroines is ever tempted, she resists. With people who are not particular, therefore, as to the moral delicacy of their author, or as to their intellectual strength, Miss Braddon is very naturally a favorite.