

VATHEK: UM ROMANCE BURGUESES

André Sanchez ASTORINO
Universidade de São Paulo (USP)
andre.astorino@usp.br

Resumo: O objetivo da apresentação será o de oferecer uma nova leitura do romance *Vathek*, do autor inglês William Beckford. Investigações anteriores examinaram a obra ora tratando apenas dos traços que a afiliam à estética gótica, ora de sua temática oriental. Partindo da premissa da linha histórico-materialista de análise de que forma literária encontra-se relacionada à lógica de produção de uma determinada época, pretende-se demonstrar como o entendimento do romance mencionado depende da contextualização de sua organização formal nas profundas mudanças ocorridas no século XVIII na Inglaterra. Será proposto que *Vathek*, no tocante à maneira que trata dos conceitos de individualidade e moralidade, funciona como uma mediação artística da grande ampliação epistemológica da época, consequência das mudanças acarretadas pelo início da ascensão de uma nova classe social, intermediária entre a aristocracia e a massa trabalhadora. Através da análise do processo de caracterização da personagem principal do livro, demonstrar-se-á como o movimento de lento desvelamento que pauta a descrição do califa é, na realidade, um sintoma da desestabilização de categorias anteriormente fixas, tão característica do contexto cultural em que Beckford produziu o romance.

Palavras-chave: *Vathek*; William Beckford; Romance Gótico.

I – Introdução

Vathek, romance escrito pelo inglês William Beckford entre 1781 e 82 e publicado pela primeira vez – à revelia de seu criador – em 1786 é uma obra singular dentro do contexto dos anos de formação do gênero romance na Inglaterra. Une em sua estrutura o recente interesse europeu pela cultura oriental (ou, mais precisamente, pela ideia exótica que se fazia do oriente) e a estética de horror gótico que floresceu no país ao final do século XVIII.

Partindo de investigações anteriores, esta apresentação tem como objetivo estabelecer bases para uma nova leitura de *Vathek*, procurando identificar em sua forma certa lógica correspondente à estrutura econômica burguesa que ascendia na época. Pretende-se demonstrar como o romance lida com as novas acepções dos conceitos de individualidade e moralidade surgidos nesse contexto, expondo as soluções que a obra apresenta para uma sociedade que ainda não sabia direito o que significavam, de fato, tais noções. Essa nova leitura tem ainda como objetivo relativizar as análises desenvolvidas anteriormente pela crítica, que se ocupava apenas em explorar ora o caráter gótico, ora os traços orientais da obra. Será demonstrando como, na verdade, somente uma leitura historicizante pode dar conta da forma abrangente da narrativa.

II – Acerca do Enredo de *Vathek*

Vathek conta a estória do califa que dá nome à obra, nono membro do califado dos abássidas a ascender ao trono islâmico. Logo no início da narrativa, o monarca é descrito como um indivíduo extremamente ambicioso, gozando de inúmeros prazeres e sempre

buscando novas formas de conhecimento. Certo dia seu reino é visitado por uma figura horrenda que traz consigo sabres contendo estranhos caracteres. Vathek tenta descobrir o significado e a origem de tais inscrições, mas obtém apenas o silêncio do forasteiro como resposta. Irritado, o califa ordena sua prisão, mas, misteriosamente, o peculiar indivíduo foge matando os guardas que guardavam sua cela.

Influenciado por sua mãe, a perversa feiticeira Carathis, Vathek decide então emitir uma proclamação solicitando que estudiosos de línguas de todo o seu reino venham a seu palácio para tentar decifrar a linguagem inscrita nos sabres. Após alguns dias, um sábio lhe revela o que dizem os tesouros: “fomos feitos onde tudo é bem feito: somos as maravilhas mais simples do lugar onde tudo é maravilhoso [...]” (BECKFORD, 1995, p. 35). Muito contente com a resposta, Vathek vê nesse relato a confirmação de uma antiga previsão que havia lido nas estrelas na mais alta das torres de seu palácio.

Surpreendentemente, no dia seguinte à revelação, o sábio constata que a língua inscrita nos sabres mudou, portando agora a seguinte mensagem: “Ai do imprudente mortal que deseja saber aquilo sobre o qual deveria permanecer ignorante; e se aventurar naquilo que ultrapassa seu poder” (Idem, *Ibidem*). Enfurecido, Vathek adocece por não conseguir decifrar o que o forasteiro, a quem agora amaldiçoa, deixou em seu poder. Só recupera a saúde quando o estranho reaparece com um elixir mágico, revelando também que veio de uma região desconhecida da Índia. A poção surte efeito e, para comemorar a recuperação do califa, uma grande festa é preparada em seus palácios. Embora convidado de honra, o forasteiro – cujo nome, revela-se, é Giaour – apresenta modos tão bizarros e um apetite tão voraz que Vathek se enfurece novamente, chutando seu corpo até o penhasco de um vale acompanhado por seus súditos.

Ainda intrigado, Vathek monta um acampamento à beira desse lugar na esperança de que Giaour surja novamente. Eis que após alguns dias ele reaparece das profundezas do vale à frente de um grande portal de ébano com uma chave dourada nas mãos. Propõe um pacto diabólico ao califa, onde o monarca abandonaria a fé em Maomé e sacrificaria cinquenta crianças de seu reino em troca da chave. Vathek é dominado por sua incessante curiosidade, selando o fáustico trato e levando a cabo o sacrifício. Ao final do ritual, Giaour simplesmente desaparece, deixando os pais das crianças (que acreditavam, até então, que o califa brincava com elas) indignados. Vathek, então, é conduzido às pressas a seu palácio, onde se esconde da massa enfurecida. Lá conversa com Carathis, que chega à conclusão de que Giaour necessita de mais um sacrifício para ficar satisfeito e revelar seus segredos. Assim o faz a feiticeira, conjurando mais uma vez a aparição do terrível demônio, que revela residir em Eblis, lar dos monarcas do passado localizado nas profundezas das montanhas de Istakhar, onde as mais belas e valiosas riquezas do mundo se escondem. Diz ainda que Vathek deve partir em direção a tais montanhas, mas que não deve parar em nenhum lugar no meio do caminho, caso contrário, não poderia mais gozar dos tesouros.

Após uma perigosa jornada pelos desertos de seu reino, onde grande parte de sua comitiva é devorada por tigres, o califa, contrariando as ordens de Giaour, hospeda-se no vale comandado pelo generoso emir Fakreddin. Lá conhece e apaixona-se pela bela princesa Nouronihar. Quase que imediatamente pede sua mão a Fakreddin, que enfaticamente nega, justificando que Nouronihar já é prometida a seu primo, o delicado Gulchenrouz. Percebendo que Vathek não se contentou com essa explicação, o emir ordena que sua filha e seu sobrinho sejam drogados e levados a uma distante floresta, onde seriam convencidos de que estavam mortos, pretendendo assim distrair o califa até que ele parta do vale.

O plano inicialmente dá certo, trazendo a Vathek grande arrependimento e um temporário retorno à fé islâmica. Temporário porque o califa acaba por descobrir o plano do

emir. Nouronihar é encontrada nas profundezas da floresta e convencida a partir em viagem com o monarca a Istakhar. Durante a jornada, um gênio enviado por Maomé tenta pela última vez convencer Vathek a se arrepender e retornar a seu reino. O califa ignora o pedido e, junto a Nouronihar, chega à Istakhar. Lá encontram Giaour, que, embora furioso por Vathek ter desobedecido à sua ordem, permite a entrada dos dois pelo fato de que o monarca cometera outros pecados. Já dentro de Eblis, Giaour revela que o prometido paraíso de tesouros maravilhosos é, na verdade, um terrível local de danação extrema, onde pessoas que no passado igualmente cederam aos excessos da ganância vagam eternamente com o coração em chamas. Desolado com tão horrível destino, Vathek contenta-se em solicitar que também seja trazida a Istakhar Carathis, a quem culpa por sua queda. O romance encerra-se com o califa, sua amada e sua mãe perdendo, como salienta o narrador, “o mais precioso presente do paraíso – a esperança!” (BECKFORD, 1995, p. 97) e sofrendo o tenebroso castigo pelo resto da eternidade.

III – O Conceito de Individualidade em *Vathek*

A partir da exposição dos principais episódios do enredo de *Vathek*, torna-se possível identificar algumas das mais importantes características da obra, como, por exemplo, o efeito de terror criado através da utilização de imagens fantásticas. Esse traço estilístico pode ser notado de maneira clara na última parte da narrativa. Quando o califa chega ao palácio do fogo subterrâneo, são introduzidas imagens como a de um grupo pessoas que “esganiçavam em agonia” e corriam “furiosamente como tigres” (BECKFORD, 1995, p. 92).

Essa repugnante conclusão foi um dos trechos mais estudados pela crítica até então, especialmente pelos esforços voltados a ler a obra como um simples exemplo da tradição gótica que surgiu na Inglaterra no século XVIII. De acordo com Botting (1995, p. 1-2), esse tipo de ficção caracteriza-se pelo interesse pelo passado feudal europeu e por “objetos e práticas construídos de maneira negativa, irracional, imoral e fantástica”. Borges (2000, p. 205-206), em uma análise que muito se assemelha a essa descrição, afirma que a parte final de *Vathek* cria o “primeiro inferno realmente atroz” da história da literatura ocidental, e que o romance exemplifica o tipo de horror sobrenatural identificado na língua inglesa como *uncanny*. Deve-se frisar que o escritor argentino nada diz sobre o contexto histórico de Beckford e, por consequência, não examina as razões da utilização da estética de horror.

Tal tipo de leitura não é uma exceção. Há diversos outros exemplos que compartilham semelhanças com essa análise. Frank (1990) foca sua análise na identificação dos *topoi* tipicamente relacionados ao gótico, como a constante inversão entre bem e mal, relacionada, em *Vathek*, ao fato de que é Giaour o responsável pela progressão narrativa, e a paixão do herói pelo horroroso e maléfico, representada pelo abandono da fé islâmica. Para o autor, o uso dessas imagens é o que torna o romance gótico, já que causam o efeito de um constante deslocamento de convenções e dualidades textuais previamente estabelecidas. O inferno de Eblis é novamente descrito como uma das partes principais, onde “a viagem gótica descendente e sem volta” do califa tem seu desfecho (FRANK, 1990, p. 166).

Além da “crítica gótica”, também encontrou respaldo a leitura que procura analisar o romance sob a luz da grande popularidade que a cultura oriental alcançava na Europa da época. No meio literário, esse interesse se traduziu em um grande número de contos orientais criados por artistas cuja relação com o Oriente se resumia a relatos de viagem e enciclopédias. Obviamente, a obra de Beckford não pode ser estudada sem que essa relação com o oriente seja mencionada, já que influi na caracterização tanto das personagens quanto das cenas. Além do califa Vathek ter sido inspirado livremente na figura histórica do califa *Al-Wathiq ibn Mutasim*, inúmeras notas de rodapé que explicam termos orientais – explicitamente

requeridas por Beckford, como demonstra Melville (1910, p. 124-147) – permeiam todo o romance.

No ensaio “Orientalism, Fantasy, and Vathek”, J.E Svilpis (1990) explora a relação entre o orientalismo e a literatura inglesa do século XVIII. Segundo o autor, o conto oriental sofria um processo de transmutação na Inglaterra, onde imagens fantásticas do desconhecido oriente eram subjugadas a fim de que o realismo inglês e a moralidade cristã dispusessem de uma forma exótica de apologia. Para o crítico, é criada em *Vathek* uma nova apropriação dessa relação através da construção da personagem principal. A personalidade moralmente ambígua do califa faz com que o discurso ocidental de realismo e moralidade, apoiado em caracteres sempre unívocos e virtuosos, é rompido. (SVILPIS, 1990, p.63)

Tanto a leitura gótica quanto a orientalista possuem seus méritos. Ambas identificam duas características centrais de *Vathek*; entretanto, pouco se esforçam para analisar as razões da aplicação de tais características. É curioso que deixem de lado essa questão, afinal de contas, em um contexto onde o realismo e a descrição do cotidiano eram cada vez mais explorados, o porquê do surgimento de um romance de terror ambientado no oriente deveria ser um dos fatos mais importantes a ser tratados.

Para que tanto esse aspecto de sua construção como seu sentido seja apreendido, *Vathek* deve ser considerado uma espécie de “fábula moral”. Logo no início do romance, o tema aparece quando é mencionado que o califa, em oposição a um de seus antecessores, não acreditava que deveria renunciar aos prazeres mundanos, pois não era “necessário fazer desse mundo um inferno para que se desfrute do paraíso no próximo” (BECKFORD, 1995, p. 29). A presença de uma problemática moral pauta toda narrativa, culminando com o fato de que o monarca e todos aqueles que seguiram um caminho de vícios são severamente punidos. A obra trabalha, portanto, com certa noção de certo e errado, construindo diversas oposições qualitativas em seu enredo. Tal sentimento pode ser identificado, por exemplo, através da diferença expositiva entre a vida de prazeres de que Vathek se aproveita no início da obra e o terrível castigo que encontra em Eblis. Enquanto um dos palácios de Vathek, “O Prazer dos Olhos”, é retratado no início do romance como um “encanto” (Idem, Ibidem), a visão do Rei Solimão com o coração em chamas nas profundezas de Istakhar é descrita como uma cena “cheia de horror” (BECKFORD, 1995, p. 94). A oposição fica ainda mais clara caso seja observada a descrição do paraíso para onde vai o humilde Gulchenrouz. Esse local idílico é caracterizado como “isolado das inquietudes do mundo” (BECKFORD 1995, p. 85).

A antinomia que é construída deve sua força basicamente à escolha de substantivos. A oposição “encanto/horror” mencionada há pouco expõe uma diferença quase que simétrica entre um mundo positivo do qual a personagem principal desfruta e um negativo, onde a salvação de sua alma já não é mais possível. Essa diferenciação entre bem e mal encontrada em *Vathek* remete ao antigo gênero romanesco, onde, como sugere Fredric Jameson no artigo “Magical Narratives: Romance as a Genre”, a oposição conceitual entre tais categorias é a “característica organizativa” mais importante (JAMESON, 1975, p. 140). De fato, assim como menciona Frye (1976, p. 97-98), um dos traços principais encontrado nas histórias romanescas é a ambientação dessas obras, construída em uma espécie de “terra média” intercalada entre o nível superior ou o “local da presença de Deus”, e seu oposto, um nível inferior ou “inferno demoníaco” – posições essas representando respectivamente o bem e o mal.

Entretanto, como também explicita Jameson (1975, p.140), essa oposição não deve ser compreendida como um conceito trans-histórico, abstrato e estanque, mas sim, sempre como parte integrante de uma estrutura social mais ampla e historicamente condicionada. Em outras

palavras, as formas que os conceitos de bem e mal assumem não são eternas, mas sim, condicionadas pelo contexto social em que surgem. Nas sociedades feudais, por exemplo, o conceito de maldade ganha uma nova formulação, pela qual, na ausência de um “outro” radicalmente desconhecido e maligno (apagado pela solidariedade de classe característica dos feudos da idade média), o romanesco cria uma nova “solução imaginária” (JAMESON, 1975, p. 161) através da inserção de elementos mágicos que dominam e corrompem as próprias personagens humanas.

Restaria, portanto, definir por que o romanesco é reabilitado na obra de Beckford em pleno século XVIII e quais são as características que embasam as oposições morais que estruturam sua narrativa.

Uma resposta a tal enigma reside na maneira pela qual o conceito de individualidade é tratado em *Vathek*. Não se deve, pois, esquecer que uma análise de questões de ordem moral somente faz sentido quando apreendida no comportamento concreto de indivíduos. É exatamente quando se volta para as ações individuais que o romance de Beckford apresenta um de seus traços mais curiosos. A narrativa apresenta um narrador onisciente em 3ª pessoa, externo à ação das personagens. Supõe-se que tal tipo de estrutura narrativa, sendo “destacada” do enredo em si, funcionaria através da progressiva descrição minuciosa de fatos e da psicologia das personagens. Não é isso, porém, que pode ser observado. Embora o narrador já tenha conhecimento prévio das personagens e de certos traços de suas personalidades, sua onisciência é apenas relativa. O movimento do processo de caracterização é de lento *desvelamento*. O ponto de partida não é o de um conjunto de individualidades já “fechadas”, mas sim, o de uma série de descrições ambíguas que ora pendem para uma acepção de caráter positivo das personagens, ora para uma de caráter negativo. Somente ao final do romance é que se torna possível criar uma ideia sobre cada personalidade apresentada. Tanto o leitor como o narrador vão paulatinamente descobrindo o real caráter de cada indivíduo descrito.

Isso fica especialmente aparente nas personagens de *Vathek*, Carathis e Nouronihar. Por questões de brevidade, foquemos a análise no califa. No início do romance, *Vathek* é descrito como um indivíduo no qual características opostas podem ser encontradas lado a lado. É dito que o monarca era muito viciado “em mulheres e nos prazeres da mesa”, mas, ao mesmo tempo, que seu reino era próspero, pois “sua generosidade não tinha limites e suas indulgências eram incontroláveis” (BECKFORD, 1995, p. 29). Comportamentos excessivos e benevolência para com seus súditos são citados no mesmo parágrafo, sugerindo uma espécie de paralelismo entre ambos os traços. Esse efeito é ainda amplificado pelo fato de o narrador não emitir nenhum tipo de juízo de valor. As características são simplesmente enumeradas, e não analisadas.

Não que a valoração esteja ausente do romance. Ela aparece, inclusive, logo após a primeira descrição do califa; entretanto, deve-se ressaltar que ela não parte do narrador, mas sim, da figura de Maomé, interna ao enredo da obra. Enquanto o profeta diz claramente que deseja observar até onde a “loucura e a impiedade” (BECKFORD, 1995, p. 30) levarão *Vathek*, o narrador em 3ª pessoa (novamente sem atribuir qualquer tipo de adjetivação positiva ou negativa) simplesmente constata que o orgulho do califa chegou a seu extremo quando, no topo de sua torre, contemplou seus súditos “do mesmo tamanho que formigas” (BECKFORD, 1995, p. 31).

Essa sensação de individualidade lentamente construída independentemente da onisciência do narrador perpassa o romance todo. A ambiguidade do comportamento de *Vathek* é constantemente exemplificada, impossibilitando uma ideia conclusiva em relação a sua personalidade até a parte final da obra, como já mencionado. Quando, por exemplo, o

califa recebe a proposta do sacrifício das crianças por Giaour, o trato é aceito sem que nenhum conflito moral em sua consciência seja mencionado pelo narrador; entretanto, essa suposta resolução acerca de um ato tão cruel não é mantida, já que pouco antes do ritual Vathek pergunta ao forasteiro se “nada o contentaria além do massacre de tão amáveis vítimas” (BECKFORD, 1995, p. 44). Nessa parte inicial da narrativa, a personalidade do monarca pauta-se, portanto, pela indeterminação. Ao mesmo tempo em que a personagem efetua o sacrifício, sua hesitação dá margem à dúvida de que, talvez, sua crueldade provenha não de seu caráter, mas sim, da sedução de Giaour.

Mais adiante um novo exemplo de ambiguidade pode ser encontrado. Pouco antes de iniciar a jornada à Istakhar, Vathek é visitado por uma comitiva que havia visitado Meca. O califa, tão entusiasmado que está com a viagem e com o que Giaour lhe prometeu, destrata os embaixadores de maneira agressiva, sendo que dois dos “mais enfermos morreram na hora: os outros foram carregados para a cama, de onde, estando com o coração partido pela tristeza e a vergonha, nunca levantaram” (BECKFORD, 1995, p. 52); entretanto, logo se percebe que novamente esse firme foco nos objetivos não é mantido. No meio da viagem, Vathek desobedece Giaour e busca refúgio no vale do emir Fakreddin, exclamando “Maldito seja o Giaour com seu portal de ébano! [...] Além disso, quem deve me dar ordens?” (BECKFORD, 1995, p. 59).

Mais uma vez um traço que aparentava se sustentar – no caso, a vontade de chegar a Eblis e desfrutar dos tesouros maravilhosos prometidos por Giaour – acaba se esfacelando através da mudança repentina de comportamento de Vathek. Não há uma espécie de “característica-chave” que possa levar o leitor a classificar o califa como um indivíduo totalmente perverso cujo comportamento é uma sequência de vícios e erros. Até o momento em que a personagem principal rejeita Maomé pela derradeira vez, há espaço para a dúvida. Quando o gênio enviado pelo profeta tenta convencer Vathek e Nouronihar a desistirem de seus planos pouco antes de ambos adentrarem Istakhar, o narrador menciona que os amantes “se contemplaram com olhares abatidos” e, por um momento, censuraram-se pelos “mais ocultos crimes” (BECKFORD, 1995, p. 88).

Nota-se que o narrador apenas vai enumerando os episódios conforme estes vão ocorrendo, engenhosamente não tomando partido diante das escolhas do monarca. Assim como demonstrado, a personalidade de Vathek vai sendo desvelada aos poucos através da incerteza das ações descritas. O efeito dessa ausência de valor acaba sendo o de uma aguda dificuldade em se estabelecer uma “bússola” moral. É como se as personagens agissem abandonadas à sua própria sorte durante a estória. A danação de Vathek, a narrativa demonstra, tem como origem única e exclusivamente suas próprias decisões. O fato de o narrador não analisar a fundo essas decisões é justamente o que dificulta uma intuição sobre o destino de Vathek antes de sua chegada a Eblis.

As personagens de *Vathek*, portanto, transitam de maneira dúbia entre diversos tipos de comportamento sem que uma voz narrativa atribua a tais instâncias uma hierarquia moral. É um fato essencialmente contraditório, caso um dos primeiros pressupostos desenvolvidos na presente análise seja levado em conta. Assim como afirmado no início da comunicação, o fato de *Vathek* apresentar uma conclusão moral que opõe certo e errado conecta o romance com o gênero romanesco; entretanto, a crítica de Fredric Jameson deixa claro que tal gênero parte de uma divisão entre bem e mal visivelmente demarcada, à qual as individualidades (se é que existem) devem apenas subscrever de maneira fixa. Definitivamente essa rigidez de aplicação de fórmulas não é apresentada pelo narrador da obra de Beckford, que apenas limita-se a acompanhar as ações das personagens sem traçar uma linha entre vícios e virtudes. O que

fazer com essa contradição entre o gênero ao qual o romance alude e os mecanismos formais de fato empregados que desestabilizam essa filiação romanesca?

A maneira pela qual a obra de Beckford trata da construção das individualidades muito deve à situação social da Inglaterra ao longo do século XVIII. Ocorriam profundas modificações nas estruturas econômicas da época. Uma nova organização dos meios de produção, focada na grande expansão de diferentes formas de troca de mercadoria – tanto internas quanto externas – fez com que surgisse, de acordo com Porter (1991, p. 185) uma “atmosfera efervescente que encorajava indivíduos a tentarem sua sorte e prosperarem”. Por consequência, as relações sociais também começavam a ser pautadas pela ênfase na ideia do indivíduo que bastava a si mesmo. O conceito moderno de individualidade surge, inclusive, nessa época.

Como não poderia deixar de ser, tal mudança acarretou também novas manifestações de ordem filosófica e cultural. O empirismo, desenvolvido por filósofos como John Locke e David Hume, trazia como uma de suas principais características um acentuado foco na experiência sensorial pessoal como fator mais básico da apreensão do conhecimento. Hume (1999, p. 87-88) chega a defender uma filosofia que “considere o homem como nascido para a ação” em oposição a uma escola de pensamento que “fale eternamente de verdade e falsidade, vício e virtude, beleza e deformidade, sem conseguir determinar a origem dessas distinções”. Antigas superstições eram, portanto, deixadas de lado. Assim como afirma Porter (2001, p. 49), “a nova ciência atacava o Platonismo e o Thomismo com a dúvida Cartesiana sistemática e o empirismo Baconiano”.

Entretanto, seria equivocado afirmar que essa nova “tendência das luzes” foi de alguma forma unívoca ou hegemônica. Uma melhor definição para o turbulento século XVIII inglês seria a expressão – novamente de Porter (2001, p. 51) – “divisor de águas intelectual”, sendo que tal abstração deve ser apreendida no conflito e na profusão de diferentes visões implícitas no termo “divisor”. Não se pode imaginar uma simples e objetiva sequência entre um mundo pautado pela superstição feudal e outro moderno e individualista. Ambas as acepções entravam em um complexo jogo dialético no interior do qual uma nova definição de individualidade era incessantemente procurada.

No campo da literatura esse intenso conflito foi bem representado em um dos mais importantes impasses referentes à ascensão do gênero romance. Os escritores Samuel Richardson e Henry Fielding, através de obras como *Pamela* e *Tom Jones*, respectivamente, ofereceram diferentes visões a respeito de questões muito caras à época. De acordo com o crítico norte-americano Michael McKeon, ambos os romancistas tentaram de formas distintas “formular e explicar um conjunto de problemas centrais à nascente experiência moderna”. Tais problemas referem-se essencialmente à uma crise genérica e epistemológica relacionada à “questão de como dizer a verdade” e à problemática da “instabilidade de categorias sociais”, postas em xeque pela contradição entre virtude de nascença e virtude adquirida. (MCKEON, 2002, p. 20).

Em outras palavras, os dois autores procuravam tanto através do conteúdo como através da forma solucionar o sentimento ambíguo que pairava sobre o indivíduo inglês do século XVIII. Suas obras devem ser lidas como respostas concretas ao fato de que uma nova concepção de indivíduo requer uma atenta renovação dos conceitos de verdade e moralidade – tanto que o subtítulo de *Pamela*, de Richardson, é “A Virtude Recompensada”.

É somente através da percepção desse conflito que *Vathek* e sua peculiar forma passam a fazer sentido. Ao final do romance, Vathek culpa Carathis por seu destino. Nenhuma cena poderia exemplificar melhor a contradição que estrutura a obra. O que ocorre com o califa decorre exclusivamente de suas próprias decisões, e não da influência – ainda

que existente – de sua mãe. Se houve, de fato, alguma interferência em seu destino, foi sempre no sentido de destituí-lo de suas pretensões. A moralidade deixa de ser um conceito abstrato e passa a ser apreendida a partir da conduta concreta dos indivíduos. O romance de Beckford deve ser considerado, acima de qualquer tipo de análise, uma tentativa de mediação entre atitudes opostas. Uma estrutura “cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de (se) encontrar a essência” (LUKÁCS, 2009, p. 129). De um lado se tem um mundo antigo de relações coletivas. Do outro, um novo contexto que, embora livre o indivíduo das amarras da superstição, traz consigo uma série de subjetividades destacadas umas das outras, responsáveis por seus próprios atos. A contradição entre a fábula moral romanesca de posições pré-determinadas e o narrador que deixa as personagens agirem por conta própria deve sua aparência conflitiva justamente à amplitude de novas relações sociais encontradas no século XVIII. O crescente desenvolvimento de uma classe que desmentia antigas ideologias antes tomadas por eternas, como, por exemplo, a nobreza de valores transmitida por herança, reconfigurava posições e categorias. O caráter ambíguo abstraído a partir da análise formal da obra seria nesse caso uma versão artística da ambiguidade reinante nesse contexto histórico em que foi concebido. A própria sociedade ainda buscava uma definição exata para o sujeito moderno. Sob o ponto de vista ideológico, havia, como afirma Porter (2001, p. 47), não uma, mas várias “Inglaterra”. O que *Vathek* faz é tematizar, através do paralelismo formal entre ações simetricamente opostas, a grande dificuldade em se estabelecer padrões de conduta moral em uma época de profundas mudanças. É uma estória moral, mas não estabelece desde o início uma divisão clara entre bem e mal.

IV – Conclusão

O que se pretendeu nessa apresentação foi uma leitura de *Vathek* que ultrapassasse os limites de certas adjetivações como “orientalista” ou “gótico”. A força da leitura histórico-materialista esboçada reside, inclusive, no fato de que inclui e subjuga dentro de seus limites os lugares comuns explorados anteriormente pela crítica. Um dos argumentos encontrados em McKeon (2002, p. 16-20) é o de que o gênero romance deve ser compreendido como uma abstração simples, assim como tal termo foi utilizado por Marx. Deve, portanto, ser entendido como uma palavra que esconde em sua aparente simplicidade uma complexa e contraditória história de relações. A mesma análise pode ser aplicada às leituras anteriores de *Vathek*. Groom (2012) demonstra como a palavra “gótico” possuía uma extensa gama de possíveis significados no século XVIII, referindo-se simultaneamente à arquitetura, à historiografia e à política – tanto Whig quanto Tory. Em um primeiro momento, o adjetivo referia-se aos povos bárbaros Godos. Mais tarde, sob a influência iluminista, ganha um novo sentido, caracterizando tudo que escapasse à racionalidade greco-romana. O melhor já produzido na crítica do romance gótico encontra-se justamente em leituras que assimilam essa abrangência semântica e veem a literatura de terror como um sintoma de um contexto social cindido. De acordo com Punter (1980, p. 413), a ascensão do gótico coincide com a dissolução da “estabilidade de uma estrutura social, ao menos sob o ponto de vista teórico, há muito tempo muito aceita”.

Em outras palavras, o adjetivo “gótico” deve sempre ser analiticamente utilizado dentro da relação dialética que uma abstração pressupõe. Se, por um lado, tal relação auxilia a identificação de um grupo de obras que possuem afinidades estéticas, por outro, se tomada como uma categoria exclusivamente estética, impede que seu caráter múltiplo – tão ligado ao surgimento da modernidade no século XVIII – seja levado em conta.

O mesmo poderia ser dito a respeito do caráter oriental da obra. Simplesmente considerar *Vathek* um romance oriental, embora confirme a popularidade dessa temática na época, nada diz sobre a presença do oriente em si na obra. A forma do conto oriental e o

termo correspondente, “orientalista”, também apareciam em diferentes contextos, bem distantes do real Oriente geograficamente localizável. Na Inglaterra, além de Beckford, Joseph Addison e Samuel Johnson, por exemplo, também escreveram histórias do tipo. Ballaster (2005, p. 77) analisa a utilização dessa influência demonstrando como o romance inglês entra, logo em seus anos de formação, em um complexo processo de transmutação e apropriação com o conto oriental, se utilizando dessa temática para tratar da nascente moral burguesa.

O oriente, portanto torna-se, assim como o gótico, uma espécie de abstração estética, cujo sentido não é, por natureza, unívoco. O mecanismo que pode ser identificado em tais “desestabilizações semânticas” refere-se a certa elasticidade epistemológica das acepções citadas. Tanto a estética gótica como a oriental foram utilizadas genericamente na obra de Beckford como conteúdos selecionados a partir de uma extensa lista de possíveis escolhas artísticas encontradas no século XVIII. Essa amplitude genérica é uma das características principais do romance, gênero típico da modernidade, e deve ser tomada como uma formalização de uma problemática socioeconômica concreta (no caso, a ascensão da classe burguesa e a releitura de relações que trouxe consigo), justificando assim uma leitura que leve em conta de tais conceitos.

Williams (1977, p. 18) afirma que “a teoria social burguesa não culminou no liberalismo individual, mas em novas definições práticas de classe”. Talvez essa sentença (obviamente confirmada pela história) seja a melhor justificativa para o fato de *Vathek* ter em seu desfecho moral um local descrito como a “estadia da vingança e do desespero” (BECKFORD, 1995, p. 94). *Vathek* representa o ideal burguês de um indivíduo que pode tomar suas próprias decisões; entretanto, acaba encontrando a maldição eterna. A inovação trazida por uma leitura histórica do romance é a identificação da intuição pessimista de que a individualidade trazida pela sociedade burguesa não é geral, mas apenas relativa, não cumprindo aquilo que promete em sua própria gênese – fato que, por sua vez, exemplifica a função e o alcance da literatura como forma de arte.

BIBLIOGRAFIA

- BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. Gothic Criticism. In: PUNTER, David (org.). **A Companion to the Gothic**. London: Blackwell Publishing, 2001, p. 209-228.
- BALLASTER, Ros. Narrative Transmigrations: The Oriental Tale and the Novel in Eighteenth-Century Britain. In: BACKSCHEIDER, Paula; INGRASSIA, Catherine. **A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture**. London: Blackwell, 2005.
- BECKFORD, William. **Vathek and Other Stories**. Londres: Penguin Books, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. **Otras Inquisiciones**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1995.
- FRANK, F. S. The Gothic *Vathek*: The Problem of Genre Resolved. In: GRAHAM, Kenneth W. (org.). **Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations**. New York: Ams Press, 1990, p. 157- 172.
- FRYE, Northrop. **The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance**. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- GROOM, Nick. **Gothic: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HUME, David. **An Enquiry Concerning Human Understanding**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

JAMESON, Fredric. Magical Narratives: Romance as a Genre. **New Literary History**, v. 7, N. 1, Baltimore, Autumn 1975, p. 135-163.

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

MCKEON, Michael. **The Origins of The English novel 1600 – 1740**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.

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

PORTER, Roy. **English Society in the Eighteenth Century**. London: Penguin, 1991.

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

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

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

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

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.