



Ann Radcliffe e a racionalização do romanesco: ambiguidades

Ann Radcliffe and the rationalization of romance: ambiguities

André Sanchez Astorino¹

Resumo: O presente artigo examina a construção das personagens na obra *The Romance of the Forest* (1791), da escritora inglesa Ann Radcliffe (1764-1823). Embora esse processo siga uma escala moral fixa que remete aos caracteres estanques do gênero romanesco – categoria narrativa central à literatura gótica como um todo –, Radcliffe apropria-se do passado por meio de um prisma racional, evitando, assim, as conotações mais fantásticas que, na época, eram associadas à Idade Média.

Palavras-chave: Ann Radcliffe; Romanesco; Gótico; *The Romance of the Forest*.

Abstract: This article analyzes the construction of characters in Ann Radcliffe's *The Romance of the Forest*. Although this process follows a fixed moral scale reminiscent of Romance – a key narrative category in all gothic literature –, Radcliffe seizes the past through a rational prism, therefore avoiding the more fantastic connotations associated with the Middle Ages.

Keywords: Ann Radcliffe; Romance; Gothic; *The Romance of the Forest*.

Caso a dimensão mais superficial do romance gótico seja encarada como uma série de “[...] convenções banalizadas [...]”, tais como a presença de “[...] escuras tumbas subterrâneas, abadias em ruínas, florestas sombrias [...]” e “[...] paisagens selvagens habitadas por bandidos, heroínas perseguidas, órfãos e aristocratas malévolos” (BOTTING, 1999, p. 29)², *The Romance of the Forest* (1791), terceiro romance da escritora Ann Radcliffe (1764-1823), pode ser considerada uma obra exemplar. Uma abadia abandonada, longas e detalhadas descrições da natureza, uma donzela em perigo constantemente perseguida por figuras masculinas despóticas, enfim, quase toda a parafernália encontrada nos romances de terror que inundariam as bibliotecas circulantes inglesas ao final do século XVIII pode ser encontrada nessa narrativa.

Logo nos primeiros capítulos, torna-se aparente aquela que, talvez, seja uma das características centrais em boa parte da literatura gótica: uma oposição moral clara e, em certo sentido, “fechada”. As personagens de *The Romance of the Forest* são classificadas de acordo com parâmetros fixos. Há uma espécie de escala moral na obra segundo a qual atributos como inocência, sensibilidade e a imprescindível necessidade de manter-se puro diante dos perigos do mundo são vistos de forma positiva. No início da obra é dito, por exemplo, que monsieur Pierre de La Motte “era um homem cujas paixões constantemente sobrepunham-se à razão”, e que se ele tivesse “[...] força de espírito suficiente para resistir à tentação, seria um bom homem” (RADCLIFFE, 1986, p. 2). Após ter contraído diversas dívidas em Paris, La Motte teve

¹ Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) – Universidade de São Paulo (USP).

² Todas as traduções são de minha autoria.

de fugir de seus credores, deixando a cidade com sua esposa e alguns criados rumo a afastadas províncias no sul da França, fato esse que dá início à narrativa. A construção da personagem passa, obrigatoriamente, por uma espécie de julgamento por parte do narrador onisciente em 3ª pessoa. A conduta de La Motte, “[...] ditada por sentimentos e não por princípio [...]” (RADCLIFFE, 1986, p. 2) passa a ser observada e classificada a partir dessa descrição inicial.

A natureza desse processo de caracterização fica mais aparente quando Adeline, a protagonista da obra, é apresentada. Ela ocuparia, pois, um dos extremos dessa escala moral, sendo descrita como uma garota exemplar, pura e valorosa, características essas refletidas, inclusive, em sua beleza descomunal:

Seus cabelos eram de cor castanha escura, seus olhos eram azuis e, seja brilhando com inteligência ou derretendo-se em ternura, eram igualmente atraentes. [...] os encantos de sua beleza eram elevados pela graça e simplicidade de sua conduta [...]. (RADCLIFFE, 1986, p. 29)

Em outras palavras, Adeline é posicionada dentro do romance como uma espécie de ideal. Confinada em um convento por seu próprio pai após a morte de sua mãe, a jovem é capaz de preservar sua inocência e sensibilidade. Tais características – descritas de forma absolutamente positiva, deve-se destacar – jamais são modificadas ou colocadas em xeque pelo narrador. Theodore, um jovem soldado que procura a todo custo defender a honra da garota, acaba apaixonando-se por ela. É dito, então, que “[...] sua amabilidade deixou uma profunda impressão em seu coração: havia um sentimento em sua beleza imediatamente apreendido por sua mente, e cujos efeitos sua conduta e sua fala mais tarde confirmaram” (RADCLIFFE, 1986, p. 172). É Theodore quem salva Adeline do terrível marquês de Montalt, principal antagonista do romance que, obcecado pela jovem, tenta sequestrá-la e ludibriá-la com um falso pedido de casamento. Ao defendê-la, o rapaz define-se como “[...] um defensor da inocência de uma pessoa que o traiçoeiro marquês de Montalt iria destruir” (RADCLIFFE, 1986, p. 195). Em *The Romance of the Forest*, atitudes como o reconhecimento e a defesa da superioridade moral da protagonista por parte das personagens ditas “secundárias” equiparam-se a qualidades: a aparência e o caráter de Adeline são prontamente reconhecidos por outras personagens que ocupam o mesmo lado positivo da escala.

A superioridade moral de Adeline é, portanto, constante em toda a obra – ainda que colocada à prova em diversos momentos. Após ouvir a trágica história de vida da jovem, Madame La Motte torna-se sua grande amiga e confidente; “A simpatia que tão incomum infortúnio causou foi agora exprimida sem pudores [...] e fortaleceu o mútuo laço de amizade” (RADCLIFFE, 1986, p. 44); entretanto, após alguns dias de convívio, ela começa a acreditar que seu próprio marido nutre sentimentos amorosos por Adeline, passando a maltratá-la e a questionar suas virtudes. Essa situação desfavorável, todavia, ao invés de engendrar algum tipo de mudança na caracterização da protagonista, faz com que mais algumas de suas qualidades sejam expostas pelo narrador. Sem compreender a mudança no comportamento de sua amiga, Adeline não busca nenhum tipo de confronto, resignando-se à tristeza:

[...] apesar de seus esforços, uma lágrima rolava pelo seu rosto. ‘Não restam muitos assuntos agradáveis [em meus pensamentos] [...].

‘Isso é muito inesperado’, disse Madame La Motte.

‘É tão inesperado, madame, que aqueles que perderam sua última amiga fiquem infelizes?’

A consciência de Madame La Motte percebeu a reprimenda e ela ficou corada. ‘Bem’, [...] ‘esse não é seu caso [...]’. Adeline, [...] sorrindo em meio às suas lágrimas, disse que ficava feliz ao ouvir isso. (RADCLIFFE, 1986, p. 77)

Percebe-se, então, como o próprio narrador parece acreditar na inocência de Adeline. Ainda que o diálogo reproduzido acima não tenha eliminado suas suspeitas, a consciência de Madame La Motte é afetada pela tristeza sincera da garota, a ponto de perceber a “reprimenda” e ficar “corada”. Os aspectos associados a Adeline surgem na narrativa como valores *a priori*. A partir do momento em que é apresentada como a virtuosa protagonista da estória, a natureza positiva associada à garota é mantida até o final, sendo capaz de resistir a inúmeras provas e de, inclusive, afetar outras personagens.

Essa virtude imutável de Adeline fica clara quando surge na narrativa seu “outro”, ou seja, a personagem que ocupa o extremo oposto da escala moral construída em *The Romance of the Forest*: o já mencionado Marquês de Montalt. Enquanto a protagonista é inocente e pura, Montalt é inescrupuloso e individualista, um dos prototípicos vilões góticos encontrados na obra da autora – especialmente se levada em conta a descrição de Punter (1980, p. 9) desse tipo de antagonista: uma personagem “aterrorizante [...]” e “[...] continuamente engenhosa na busca por seus objetivos maléficos e, muitas vezes, opacos [...], manipulando a perdição dos outros [...]”; Conforme dito há pouco, Adeline é obrigada a fugir do Marquês, caso contrário, seria sequestrada e, conforme é revelado ao longo da narrativa, morta. Theodore a auxilia, mas, ao tentar escondê-la em uma estalagem, é descoberto por alguns soldados que também trabalhavam para Montalt. Quando o vilão chega ao local, não consegue conter seu ódio:

A fúria brilhava em seus olhos enquanto observava Theodore, que protegia Adeline com um preocupado olhar de solicitude [...]. ‘Tema toda a minha vingança’, disse o Marquês a Theodore, enquanto este segurava a mão de Adeline, que havia perdido todas as forças de resistência e pouco entendia o que se passava; ‘tema toda a minha vingança, você sabe que a mereceu’. (RADCLIFFE, 1986, p. 194)

Há pouco foi mencionado como Adeline “sorria em meio às suas lágrimas” quando era maltratada por Madame La Motte. A fúria nos olhos do Marquês constitui uma formidável oposição à pureza da protagonista, capaz de manter-se fiel aos seus sentimentos mesmo quando são colocados em dúvida. O próprio narrador parece destacar essa diferença extrema e irreconciliável entre os dois tipos de comportamento contrapondo as atitudes de Montalt ao “preocupado olhar de solicitude” de Theodore. Essa oposição, inclusive, fica mais aparente ainda durante a

conclusão desse episódio. Logo após ser levado pelo Marquês, Theodore fere o vilão com sua espada, tentando escapar do cerco e resgatar Adeline, que havia sido trancada em um dos quartos da estalagem. Montalt, então, passa alguns dias entre a vida e a morte, resistindo apenas pelo desejo de vingança e pela obsessão em sequestrar a garota, “pois a apreensão da morte [...], ao invés de despertar o arrependimento, aumentou o desejo de vingança contra o homem que o colocara naquela situação” (RADCLIFFE, 1986, p. 204). A onisciência do narrador, instância privilegiada para expor os meandros da mente das personagens, parece ressaltar justamente os traços que colocam Montalt, irrefutavelmente, no lado negativo da oposição moral encontrada na obra.

Tais características ficam ainda mais visíveis quando, após se recuperar de seus ferimentos, o marquês encontra-se com La Motte para convencê-lo a assassinar Adeline. O vilão constrói uma longa justificativa retórica a fim de impor seus desejos. Fica patente o individualismo em seu comportamento, capaz de passar por cima de tudo e todos apenas para que suas vontades sejam realizadas. Esse seria, de fato, o traço definidor de sua personalidade:

‘Existem, eu repito’, [...], ‘pessoas de mente tão fraca a ponto de evitarem atos considerados errados, por mais vantajosos que sejam. Jamais se deixam levar pelas circunstâncias, determinam certo padrão para a vida toda, do qual jamais se distanciarão. [...] Quando minha vida ou aquilo que possa ser essencial à minha vida requer o sacrifício de alguém, [...] eu seria um louco em hesitar’. (RADCLIFFE, 1986, p. 222)

A própria personagem, no trecho destacado acima, parece estabelecer uma diferença absoluta entre si mesma e as ‘pessoas de mente tão fraca a ponto de evitarem atos considerados errados, por mais vantajosos que sejam’. Novamente, percebe-se a necessidade de se definir e separar dois tipos de comportamento de naturezas opostas; além disso, a racionalização de um pedido tão aterrorizante como o assassinato de Adeline expõe a própria classificação moral como um passo necessário para que a ação seja apresentada. Em outras palavras, a moralidade constitui um tema (ou conteúdo literário) incontornável dentro de *The Romance of the Forest*. A longa justificativa de Montalt segue um tom de cunho “universal”, por assim dizer: para tratar de um fato “imediato”, o Marquês apela a uma longa explicação, utilizando-se de frases hipotéticas, como “‘Quando minha vida ou aquilo que possa ser essencial à minha vida requer o sacrifício de alguém, [...] eu seria um louco ao hesitar’”. Há, portanto, um sistema moral que “amarra” não só a construção das personagens, como também certos pontos da progressão narrativa.

Muitos outros trechos poderiam ser mencionados a fim de se expor as oposições morais que perpassam todo o romance. Esse seria, deve-se ressaltar novamente, um dos temas centrais do romance gótico. Trata-se de uma característica herdada daquela categoria narrativa cuja natureza mais escapista foi constantemente associada à literatura de terror: *Romance*, termo comumente traduzido como “romanesco” ou ainda “romance romanesco” pela crítica brasileira. Frye (1976, p. 67) afirma que, invariavelmente, em uma obra desse gênero, “[...] há um herói [ou, no caso específico

de *The Romance of the Forest*, uma heroína] que passa por uma série de aventuras e combates dos quais sempre emerge vitorioso [...]”, ou seja, há um progresso narrativo claro que recompensa o lado positivo da escala moral estabelecida.

Em que consiste, efetivamente, o *Romance*? Evidente nos títulos *A Sicilian Romance* e *The Romance of the Forest*, mas também presente no subtítulo de *The Castles of Athlin and Dunbayne*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian* e *Gaston de Blondeville*, esse termo possui uma longa e complexa história. Se, em grande parte da crítica literária contemporânea, ele é utilizado quase que exclusivamente para referir-se a um gênero medieval originado a partir da chamada *Chanson de Geste*, escrito quase sempre em línguas românicas – daí a nomenclatura *Romance* – e cujo principal tema era o amor cortês, ao final do século XVII nota-se um incontornável sentimento de “flexibilidade genérica”, especialmente se levada em conta a moderna distinção entre fato e ficção. Termos como *Romance* e *History* ora são utilizados de forma sinônima, ora já prenunciam uma divisão baseada em diferenças irreconciliáveis entre o real e o imaginativo. Percebe-se, assim como expõe McKeon (2002, p. 27), o “[...] confronto entre duas visões divergentes de como se dizer a verdade na narrativa”, confronto esse que, contudo, ainda não está suficientemente cristalizado em uma oposição absoluta.

Logo, ao mesmo tempo em que opiniões como a de Nalson (1692 apud MCKEON, 2002, p. 27) de que “[uma] história [*History*] sem verdade ou misturada com falsidades degenera-se em romanesco [*Romance*]” tornavam-se mais comuns, é possível encontrar uma mesma narrativa publicada em 1703 como uma *Famous History* e em 1725 com o subtítulo *A Romance*, como é o caso das traduções inglesas de *Cassandra*, obra do autor francês La Calprenède. Tal como demonstra McKeon (2002, p. 26), alguns dos catálogos de livros da época também exibiam esse tipo de indeterminação, como é o caso da lista do livreiro John Starkey, na qual Rabelais aparece na seção *History* ao lado, por exemplo, de narrativas de viagem.

Essa ambiguidade, todavia, não impede que certa “direção etimológica” eventualmente consolidada na história dos gêneros literários seja identificada. No *Universal Etymological English Dictionary*, o termo *Romance* aparece inequivocamente definido como uma “[...] estória inventada [...], uma mera ficção” (BAILEY, 1770, p. 688); por sua vez, a palavra *History* é caracterizada como “uma narração ou relato das coisas como elas são [...]” (BAILEY, 1770, p. 387). *Romance* vai, aos poucos, adquirindo um significado essencialmente negativo, sinônimo a mentira, a ficção. Além disso, passa a ser associado ao passado medieval, de forma a distinguir radicalmente o racionalismo de certa literatura setecentista dos devaneios imaginativos de outrora. O termo passa a ser utilizado quase que obrigatoriamente junto do adjetivo *medieval* (*Medieval Romance*), a fim ser distinguido da objetividade pretendida por meio do uso da palavra *History*. No *Dictionary of the English Language*, de Samuel Johnson, tal acepção de *Romance* encontra-se, de certa forma, já “formada”, sendo o termo definido tanto como “[...] uma fábula militar da idade média” e “uma mentira; uma ficção” (JOHNSON, 1785, v. 2, p. 532).

Mas como figuraria *The Romance of the Forest* nessa complexa jornada etimológica? Assim como discutido acima, o próprio termo *Romance* passa a ser associado a categorias narrativas mais fantásticas, em oposição ao caráter

supostamente mais realista das *Histories* e *Novels*. Em muitas de suas obras, Radcliffe utiliza-se dessa caracterização de forma negativa: o fantástico é sugerido apenas para ser desmistificado. Tal como destaca Punter (1980, p. 2), há a “[...] aparente presença de um fantasma muitas vezes explicada por meios não sobrenaturais”. O chamado “sobrenatural explicado” consiste no uso controlado do suspense, ou seja, na prolongada construção narrativa de um mistério eventualmente elucidado por meio de argumentos racionais. “Eventos aparentemente espectrais são explicados da mesma forma após suscitarem a curiosidade e o terror por longas seções da narrativa” (BOTTING, 1999, 41).

Entretanto, nesse sentido, *The Romance of the Forest* constitui um exemplo único na bibliografia de Ann Radcliffe, já que tanto o sobrenatural como sua eventual explicação simplesmente não aparecem na narrativa. Com a exceção de um esqueleto encontrado dentro de um baú e um horripilante sonho premonitório de Adeline durante o qual seu sequestro é pressentido, não há, na narrativa, cenas construídas a partir do fantástico - ou de sua sugestão. O suspense e o processo de racionalização do misterioso e do improvável contidos na obra são desenvolvidos por meio de outros mecanismos narrativos.

Desse modo, para que a relação entre o romance analisado e as diferentes acepções do romanesco seja elucidada de maneira precisa, é necessário localizar a produção de Ann Radcliffe em outra etapa da percepção e consequente valoração de uma tradição medieval inglesa. Em meados do século XVIII, ocorre, de acordo com Punter (1980, p. 5), uma “[...] mudança nos valores culturais [...]”, sendo que o “[...] medieval, o primitivo e o selvagem investiram-se de valor positivo em si e para si”. O romance gótico surge justamente nesse contexto, estabelecendo complexas relações com as ideias e as opiniões construídas, então, a respeito da Idade Média. Segundo Duncan (2005, p. 13), o termo *Romance*, encontrado no frontispício de inúmeras obras góticas, era utilizado com “[...] certa intenção genérica, distinguindo-se do romance [nove] e da representação da vida contemporânea”. Em outras palavras, o uso desse termo buscava estabelecer certa distância em relação àquelas obras classificadas por aquele outro vocábulo crítico tão importante na história literária setecentista: *novel*.

Deve-se destacar, entretanto, o fato de esse *revival* do romanesco e da cultura medieval (ou melhor, da ideia que se fazia dela) não se basear simplesmente na negação do racionalismo ou de todo um aparato histórico e crítico desenvolvido ao longo do século. Um dos textos mais importantes em relação a essa mudança qualitativa é *Letters on Chivalry and Romance* (1762), do reverendo Richard Hurd. Ao invés de simplesmente defender os aspectos tidos como bárbaros e primitivos da cultura medieval, o autor procura explicá-los (ainda que de forma superficial) em seus próprios termos, buscando nas relações sociais do sistema feudal as causas para a ênfase na guerra, o amor cortês, o fanatismo religioso e para o credo no sobrenatural, dentre outras características constantemente encontradas nas velhas histórias medievais. “[...] não haveria algo nos *gothic romances* peculiarmente apropriado às visões de um gênio e aos fins poéticos?”, questiona Hurd (1762, p. 4). A conclusão do reverendo é positiva, citando Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton como elevados exemplos de autores que, em maior ou menor grau, beberam da “fonte cavalheiresca”.

Como dito acima, Hurd busca relativizar os traços da Idade Média em seus próprios termos. Quando trata, por exemplo, do uso de “[...] monstros, dragões e serpentes [...]”, o autor explica esses excessos imaginativos como fruto dos “[...] estranhos fatos contados a partir da descoberta do novo mundo” (HURD, 1762, p. 30). Há, portanto, uma relação, de certa forma, contraditória em relação ao passado medieval. Ao mesmo tempo em que racionaliza o passado por meio de explicações de cunho histórico, Hurd (1762, p. 120) vê valor no romanesco e lamenta os preconceitos racionalistas que deixam de lado o “[...] mundo da bela fabulação”.

The Romance of the Forest faz parte do mesmo “movimento”, por assim dizer, de resgate do romanesco; um resgate, entretanto, que passa necessariamente por um “filtro racional”. Os excessos do passado são eliminados, possibilitando uma releitura positiva de determinados traços associados a uma literatura distinta das vertentes mais realistas do século XVIII, ou seja, ao *Romance*. Conforme afirmado anteriormente, nessa obra específica, tal processo não se dá pelo chamado “sobrenatural explicado”, mas sim por um constante mecanismo de racionalização e explicação que perpassa toda a obra. *The Romance of the Forest* é uma narrativa sobre mistérios que, eventualmente, serão explicados de forma a desmistificar acontecimentos passados que geraram dúvidas a respeito de certas personagens. As verdadeiras origens de Adeline, o plano de Montalt para assassinar a protagonista, todos esses acontecimentos aparentemente inexplicáveis são elucidados ao longo da obra.

Essa lógica pode ser identificada tanto no nível geral como em cenas específicas da narrativa. Após abrigarem-se em uma velha abadia abandonada em meio a uma densa floresta, La Motte, sua esposa e Adeline são surpreendidos por um misterioso visitante. Acreditando ter sido descoberto por um de seus credores, Pierre ordena que todos se escondam dentro da velha construção. “A descoberta o deixou tão chocado que, por um momento, perdeu toda a presença de espírito e ficou completamente imóvel” (RADCLIFFE, 1986, p. 60). A identidade do visitante é, entretanto, rapidamente revelada, algo que altera completamente a natureza da cena:

‘Ah!’, gritou ansiosamente o estranho, enquanto avançava em direção a ele. La Motte saltou e ambos se abraçaram. Por um momento, a surpresa de Adeline superou sua angústia e [...] antes de La Motte exclamar ‘Meu filho!’, ela sabia quem o estranho era. (RADCLIFFE, 1986, p. 66)

Em outras palavras, a normalidade até então encontrada no romance é subitamente destruída, apenas para ser reconstituída a partir de uma explicação racional. Louis, filho de La Motte, conta que “[...] uma carta de Monsieur Nemours contendo um relato da fuga de Paris chegou até mim em Peronne, onde estava em serviço com meu regimento” (RADCLIFFE, 1986, p. 66). Além disso, no dia anterior ao acontecimento, Peter, um dos criados de La Motte que o acompanhou em sua jornada, havia encontrado em uma vila próxima à abadia um misterioso viajante perguntando por Pierre. Assustado, ele retorna à floresta e conta o ocorrido a seu mestre, que fica perplexo. Tudo, porém, faz sentido agora: o estranho era Louis, que procurava por seu pai ao saber que ele tinha buscado refúgio na região.

Um fato do passado até então desconhecido, e que havia causado desconforto às personagens, é explicado. Essa constante de mistérios e dúvidas pode ser considerada a característica básica em *The Romance of The Forest*. Há, logo no início da obra, outro exemplo que clarifica o funcionamento desse traço narrativo. Alguns dias após sua chegada à abadia, o comportamento de La Motte muda repentinamente. Mais introspectivo e calado, Pierre começa a passar boa parte do dia vagando pela floresta, atitude que começa a levantar suspeitas entre sua esposa e seu filho – sendo esse inclusive um dos fatores que leva Madame La Motte a duvidar da inocência de Adeline. Entretanto, na parte final da obra, o leitor descobre a origem dessa abrupta alteração. Certo dia, enquanto desbravava a floresta, La Motte encontra o Marquês de Montalt sozinho ao lado de algumas árvores. Desesperado por dinheiro, Pierre, então, decide atacá-lo, roubando algumas de suas joias e um saco de moedas. Ainda que bem-sucedido, a culpa que essa atitude gera na consciência de La Motte faz com que ele se arrependa e esconda as provas do roubo. “[...] ele havia pagado a riqueza que então contemplava com o preço do sangue. Naturalmente violento em suas paixões, essa reflexão o atirou do pico da exultação ao abismo do abatimento” (RADCLIFFE, 1986, p. 317).

Quando Montalt, enfim, chega à abadia e é anunciado como o verdadeiro dono do local, La Motte fica paralisado, receando que seu crime seja descoberto. O Marquês, entretanto, utiliza-se do ocorrido para chantagear Pierre: em troca de seu silêncio, Montalt, obcecado pela beleza da protagonista, pede para que o sequestro de Adeline seja, de alguma forma, facilitado. Acreditando não haver escolha, Pierre aceita essas condições. Segundo o narrador, “tais foram as circunstâncias que levaram La Motte a sua deplorável situação presente” (RADCLIFFE, 1986, p. 318). Tudo, então, fica claro. Um dos principais eixos narrativos da obra é, instantaneamente, explicado: a mudança de comportamento de La Motte, a intransigente e terrível obsessão de Montalt por Adeline, o sequestro da jovem; todas essas questões possuem, agora, uma explicação que conecta as “pontas” soltas ao longo da obra.

Por fim, vale destacar ainda uma característica dessa lógica de “racionalização de mistérios”. Após se recuperar dos ferimentos causados por Theodore, Montalt vai à abadia para pedir que La Motte mate Adeline. Se, anteriormente, Pierre fraquejou e caiu na chantagem do Marquês, agora seu senso de justiça fala mais alto e a jovem é conduzida ao interior da província de Lyon para fugir de Montalt. Algo, entretanto, não fica óbvio a partir desses acontecimentos: por que o Marquês decide matar Adeline se antes queria sequestrá-la e torná-la sua amante? Logo após a revelação do roubo envolvendo La Motte e o Marquês, essa questão também é explicada:

Aparentemente, no ano de 1642, d’Aunoy, Jacques Martigny e Francis Ballicre atacaram de surpresa e capturaram Henry, o Marquês de Montalt, meio irmão de Phillipe. Após roubarem-no e amarrarem seu criado a uma árvore [...], levaram-no à abadia de St. Clair, na distante floresta de Fontangville. Ali ele ficou confinado por algum tempo até que novas ordens fossem recebidas de Phillipe de Montalt, o atual Marquês [...]. Tais ordens pediram sua morte e o infeliz Henry foi assassinado [...] (RADCLIFFE, 1986, p. 341).

A abadia de St. Clair é o local onde La Motte, sua esposa e Adeline buscam refúgio; Phillipe de Montalt é o atual Marquês de Montalt, que perseguiu e tentou sequestrar a jovem; além disso, é revelado que Henry de Montalt era o verdadeiro pai de Adeline. O mistério central de *The Romance of the Forest* é, enfim, elucidado. O atual Marquês é tio da protagonista. A verdadeira dona da antiga abadia é, na realidade, a própria jovem. O esqueleto encontrado dentro de um baú em um dos cômodos abandonados na propriedade é de Henry. Por fim, alguns manuscritos encontrados por Adeline em seu quarto, cujo conteúdo causou um intenso sentimento de terror na jovem, seriam os últimos escritos que seu pai deixou antes de morrer. Percebe-se, então, que as inúmeras explicações que caracterizam o romance não só revelam seus mistérios, como também lançam às claras uma grande teia de coincidências. Adeline busca refúgio justamente na propriedade de sua família. La Motte assalta justamente Montalt, tio da jovem. Se, por um lado, Radcliffe utiliza-se do termo *Romance* para definir sua obra a partir de um passado idealizado, por outro, a autora coloca em prática um constante processo de racionalização que busca explicar cada mistério construído ao longo da narrativa, evitando as conotações mais fantásticas associadas ao romanesco; todavia, essa própria explicação acaba por expor inúmeras coincidências inacreditáveis, elucidando, assim, o conflito entre passado e presente/verdade e ficção que estrutura *The Romance of the Forest*.

Bibliografia

- BAILEY, Nathaniel. **An Universal Etymological English Dictionary**. London: Printed for J. Buckland, 1770.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1999.
- DUNCAN, Ian. **Modern Romance and Transformations of the Novel: the gothic, Scott, Dickens**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- FRYE, Northrop. **The Secular Scripture: a study of the structure of romance**. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- HURD, Richard. **Letters on Chivalry and Romance**. London: Printed for A. Millar, 1762.
- JOHNSON, Samuel. **A Dictionary of the English Language**. London: Printed for J. F. and C. Rivington, 1785. 2 v.
- MCKEON, Michael. **The Origins of the English Novel 1600-1740**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.
- PUNTER, David. **The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the presente day**. New York: Longman, 1980.
- RADCLIFFE, Ann. **The Romance of the Forest**. Oxford: Oxford University Press, 1986.