

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



O ABORRECIMENTO NA FICÇÃO SOBRENATURAL DE
VERNON LEE

Erica Mascarenhas

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria Sequeira Mendes,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da
Literatura

2022

O Aborrecimento Na Ficção Sobrenatural de Vernon Lee

Erica Mascarenhas

Aos meus amigos do reino animal

Índice

Resumo.....	9
Abstract.....	9
Introdução	11
Conceitos-Chave.....	14
Fantástico e Fantasmagórico	14
O Passado e as suas interpretações.....	19
A Arte	23
Lugar	27
O Aborrecimento (e conceitos relacionados).....	30
“Prince Alberic and the Snake Lady”	37
“Sister Benvenuta and the Christ Child”	52
“The Legend of Madame Krasinska”	64
“Amour Dure”	81
“Oke of Okehurst”	90
Conclusão	103
Referências Bibliográficas.....	105
Agradecimentos.....	109

Resumo

O aborrecimento é um aspecto crucial dos contos sobrenaturais de Vernon Lee (1856-1935). Serve, em variadas alturas, como catalisador do enredo, pano de fundo subjacente, e elemento unificador entre a Arte, Passado, e fenómenos de assombração. Não se trata de um aborrecimento singular, mas de uma experiência multifacetada e complexa que se manifesta sob a forma de vários tipos. Estes permitem colocar um sem-número de questões e desafiar convenções sociais e intelectuais. Um olhar cuidado sobre o problema e potencial do aborrecimento nestes contos traz à luz uma panóplia de possibilidades interpretativas.

Vernon Lee – aborrecimento – assombrações – Passado.

Abstract

Boredom is a crucial element in Vernon Lee's (1856-1935) supernatural tales. It serves, variously, as a plot catalyst, underlying backdrop, and unifying element between Art, Past, and haunting phenomena. It is not a single boredom, but a complex and multifaceted experience that manifests itself in the guise of various types. These enable the posing of an endless array of questions and the challenging of social and intellectual conventions. An attentive look at the problem and potential posed by boredom in these tales highlights an array of interpretative possibilities.

Vernon Lee – boredom – hauntings – Past.

Boredom is the dream bird that broods the egg of experience.

– Walter Benjamin, "The Storyteller"

Introdução

Vernon Lee (1856-1935), autora britânica de uma vasta e rica obra, tratou vários temas como a História da Arte, a Estética, bem como produziu textos de variados géneros dentro dos domínios da ficção e da não-ficção e assinou inúmeros textos em periódicos como *The Yellow Journal*, revista representativa do decadentismo inglês. Teve um papel de relevo nos círculos artísticos e intelectuais dos finais do século XIX, tendo sido discípula de Walter Pater e correspondente e amiga de figuras como Henry James. Longe de se ter fixado nos estereótipos do pensamento do decadentismo, Vernon Lee deixou uma panóplia de escritos e participou em debates intelectuais, exprimindo ideias próprias. A sua prolixa obra atravessou várias décadas, pelo que é possível traçar as mudanças e desenvolvimento do seu pensamento. Não foi alheia às questões cívicas, pelo que, já no século XX, a autora denuncia a I Guerra Mundial e aspectos da política de então.

Ainda assim, Vernon Lee é uma escritora pouco conhecida actualmente e é possível que tenha caído no esquecimento devido ao facto de ser mulher; muitas das vezes foi ignorada na história da literatura britânica da época Vitoriana, talvez por ter sido incompreendida ainda em vida e a sua escrita ter encontrado pouco reconhecimento entre as gerações seguintes, apesar da inegável influência sobre vários membros do grupo de Bloomsbury¹.

Da significativa produção da autora enunciada, o presente trabalho irá centrar-se sobre os seus contos sobrenaturais. Tal como no caso de diversos outros autores seus contemporâneos, as narrativas de índole sobrenatural e fantasmagórica de Vernon Lee abrem as portas a inúmeras possibilidades interpretativas. A crítica actual tem vindo a debruçar-se sobre o seu legado, sobretudo no contexto da *queer theory*. No entanto, pouco tem sido explorado o peso que o tópico do aborrecimento tem na sua produção literária, sobretudo no que se refere aos contos. Assim, esta tese propõe-se analisar os seguintes contos de Vernon Lee: “Prince Alberic and the Snake Lady”, “Sister Benvenuta and the Christ Child”,

¹ Apesar das críticas que lhe teciam, vários críticos têm encontrado nas obras de alguns destes autores claras influências da parte de Lee. *Vide*, por exemplo, Denisoff, “The Forest Beyond The Frame”.

“The Legend of Madame Krasinska”, “Amour Dure” e “Oke of Okehurst”². Deste modo, irá ser sublinhado o conceito do aborrecimento enquanto elemento central abordado de forma complexa e distinta nos diferentes contos.

Nestas micronarrativas, existe uma manifestação aparentemente sobrenatural, quer seja interpretada como um fenómeno paranormal, quer ainda como imaginação criativa das personagens. Esta interacção não é estanque e desafia a relação das personagens com o passado.

Ao mesmo tempo, estas assombrações são frequentemente sustentadas por algum tipo de objecto estético ou artístico, como uma pintura, uma tapeçaria, ou até mesmo um fantoche. Isto permite a Lee, provida de vasta erudição, explorar temas relacionados com a Arte, seja com a sua história, seja com a psicologia da estética.

Ora, esta conjugação Passado-Assombração-Arte não funciona apenas como um sistema fechado em que as várias partes interagem exclusivamente entre si. Neste contexto, o aborrecimento é um elemento unificador e força criativa que favorece a relação referida.

Para além desta constante presença do aborrecimento, é importante notar que Vernon Lee parece descrever vários tipos de aborrecimento com contornos e circunstâncias próprias e apresentar diferentes possibilidades de os resolver. Por paradoxal que possa parecer, a autora consegue captar o aborrecimento enquanto fenómeno complexo e nebuloso – e que pode também ser ameaçador e desestabilizador.

Lee, na sua escrita, recorre frequentemente a estratégias narrativas que nos colocam em contacto próximo com a focalização de alguma personagem, concretizando vividamente o formato (por exemplo, em diários ou documentos), a voz de quem os narra, bem como a sua subsequente recepção. O aborrecimento é aqui, por vezes, expresso através de uma diferença clara entre as passagens que evocam essa sensação de forma vívida (recorrendo a uma linguagem diferente e repetitiva, entre outras estratégias) e os momentos em que o aborrecimento passa para um plano secundário no universo psicológico das personagens.

² As edições integram as referências bibliográficas insertas no final do trabalho.

Assim, no primeiro capítulo serão delineados alguns destes conceitos-chave e a forma como os podemos entender à luz da obra de Vernon Lee. Cada um dos restantes capítulos incide sobre um conto, tendo como base esses mesmos conceitos e procurando destacar a especificidade do tipo ou tipos de aborrecimento que apresenta, bem como a forma particular como funciona nessa narrativa.

Conceitos-Chave

Fantástico e Fantasmagórico

Em *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Tzvetan Todorov procura descrever um género a que apelida de “fantástico”. Para Todorov, o fantástico não se baseia em elementos como a presença ou não de magia, ou com a possibilidade ou impossibilidade daquilo que é narrado. O fantástico concretiza-se, antes, através da incerteza: “[t]he fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparent supernatural event” (Todorov 25).

Isto é, o fantástico encontra-se presente sempre que há uma clara confusão entre aquilo que é esperado e aquilo que padece de explicações que se encaixem nas leis que regem o universo da narrativa. Segundo o autor, este género distingue-se de dois outros que o balizam: o maravilhoso e o *uncanny*³ (Todorov 41). No caso do primeiro, aquilo que é ou pode parecer sobrenatural não causa estranheza. Já no caso do segundo, a estranheza é resolvida quando se descobre uma explicação que concilia os eventos com as leis naturais.

Todorov refere ainda que muitas vezes uma narrativa habita apenas temporariamente o espaço do fantástico passando, no seu desfecho, a pertencer a um dos outros géneros (41) ao passo que outras obras “sustain their ambiguity to the very end” (43).

É possível, então, entender o fantástico de Todorov como um género liminar, isto é, encontra-se num estado suspenso entre outros dois, sendo precisamente a manutenção desse estado a condição que define esse género.

Esta é uma perspectiva sustentada por autores como Clemens Ruthner, que em “*Fantastic Liminality: A Theory Sketch*” conclui que “it will be claimed that the Fantastic is *in many ways* a genre of border crossing and liminality” (59).

³ A expressão utilizada na tradução inglesa é “uncanny”. Quando for referido o conceito freudiano que é frequentemente traduzido do mesmo modo, será utilizado *unheimlich* de forma a distinguir os dois. “Infamiliar” é uma possível tradução portuguesa.

Estes “many ways” são, para Ruthner, manifestos não só no próprio conteúdo da narrativa fantástica, mas também na sua estética, na sua função cultural, e na recepção por parte do leitor.

Os vários contos de Vernon Lee que irão ser analisados ao longo dos próximos capítulos pertencem, quase todos, a este género fantástico como definido por Todorov⁴. Aliás, Christa Zorn, em *Vernon Lee: Aesthetics, History, and the Victorian Female Intellectual*, dedica todo um capítulo a uma exploração aprofundada do fantástico Todoroviano nos contos sobrenaturais da autora (140-168).

A ficção de terror e do sobrenatural é muitas vezes utilizada como recurso para explorar questões de âmbito histórico, político, moral e estético. Por um lado, é uma forma de fruição de leitura, mas por outro, o seu próprio carácter destabiliza e suscita questões várias, como se irá perceber. Para além disso, o conceito subjacente de fantasma e de espectral é algo fluido e que desafia categorizações redutoras. Julian Wolfreys no prefácio de *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, afirma que “the spectral is a concept without concept” (x). Isto é: na sua dicotomia, o espaço espectral é marcado não só por presenças, mas também por ausências.

Neste âmbito, o autor acrescenta que “ghosts cannot be either contained or explained by one particular genre or medium, such as gothic narratives. They exceed any single narrative modality, genre or textual manifestation” (1).

Como se lê, os fantasmas, para além de marcados pela ausência, conseguem também exceder limites e restrições. Não é, portanto, de estranhar que as narrativas que evocam espectros sejam um terreno fértil e apelativo como forma de expressar e negociar ambiguidades e contradições.

A ficção sobrenatural de Vernon Lee é, ela própria, difícil de enquadrar em conceitos existentes bem como de delimitar em vários sentidos.

⁴ A excepção é “Prince Alberic and the Snake Lady”, em que apesar da surpresa que os eventos sobrenaturais causam, não evocam estranheza nem parecem contradizer as leis naturais do universo narrativo.

Muito tem sido escrito a respeito dos contos de fantasmas do século XIX, mas um ponto de partida é a ficção escrita por mulheres, à luz da qual a obra de Vernon Lee é frequentemente examinada.

No século XIX, o conto de fantasmas escrito por mulheres torna-se um verdadeiro fenómeno. Se é verdade que autores masculinos escrevem também ficção gótica e de terror, no caso das autoras é precisamente o “conceito sem conceito” já referido que lhes permite explorar um sem-número de temas e preocupações femininas. Ao mesmo tempo que na sociedade Vitoriana se adensava o papel da mulher enquanto habitante de uma esfera doméstica e responsável pelo bem-estar moral e espiritual da família, o reforço da ligação entre o feminino e o sobrenatural abriu a possibilidade de legitimar e dar voz às experiências das mulheres através de narrativas sobrenaturais de vários tipos. Nesta linha, Vanessa D. Dickerson aponta em *Victorian Ghosts in the Noontide* que “[o]ne of the ways in which nineteenth-century British women themselves addressed, manifested, and explored the spirituality their age granted them and the specterhood shifted onto them was through writing about and participating in such supernatural phenomena as mesmerism and spiritualism” (30). Isto é, as mulheres da época teriam aproveitado a esfera espiritual que lhes era conferida escrevendo sobre o sobrenatural, bem como participando na exploração do mesmo através do espiritualismo, por exemplo.

Ao mesmo tempo, a relação entre a esfera da espiritualidade subjectiva e o irracional é utilizada como um elemento negativo contra aqueles considerados fracos e menos intelectualmente poderosos pela sociedade: mulheres, minorias étnicas, habitantes das colónias do Império Britânico, classes trabalhadoras, entre outros. A participação no sobrenatural por parte de indivíduos que pertencem a estes grupos pode ser algo arriscado, como Dickerson adverte na introdução ao mesmo estudo, quando usa o exemplo não-Vitoriano de Toni Morrison e o seu paralelo com as autoras do século XIX: “after all, the fact is that acts of recovery, especially those involving the supernatural, are fraught with peril for the woman writer, be she novelist or critic” (3).

Com efeito, ao participar nestes actos, as autoras femininas, sobretudo se integradas em grupos marginalizados arriscam ser ignoradas ou descredibilizadas,

por confirmar a sua suposta irracionalidade e demonstrar a sua valorização do sobrenatural enquanto elemento narrativo.

Ora, este perigo torna a participação neste género de ficção algo que tem um potencial subversivo: em vez de utilizado para silenciar, pode tornar-se num meio de comunicar experiências de alteridade.

Vários estudiosos tentam, nesse sentido, identificar diferenças-chave entre os contos sobrenaturais escritos por mão masculina ou feminina, apontando elementos que vão desde temas e imagens recorrentes (como a casa assombrada enquanto expressão dos perigos que uma mulher pode encarar na esfera doméstica) à própria posição dos autores⁵. Dickerson, aliás, estabelece um contraste entre a posição de hegemonia que serve de ponto de partida para autores masculinos e a posição das autoras suas contemporâneas; a ficção sobrenatural produzida por mulheres utiliza uma via mais ou menos aceitável e frequentemente ignorada de modo a explorar problemas que lhe são específicos (30-31).

Tal como outros autores da mesma época, Vernon Lee chega a escrever narrativas de carácter fantasmagórico e sobrenatural que abrem as portas a inúmeras possibilidades interpretativas, ao mesmo tempo que o faz de forma única e com um cunho peculiar.

Por seu lado, a autora de *Hauntings* escreveu abundantemente nos domínios de ficção e não-ficção e em diversos momentos manifestou opiniões estéticas, históricas e mesmo políticas. Nesse sentido, a aceitabilidade social da escrita por mulheres não parece ter o mesmo peso que no caso de algumas contemporâneas suas.

Os contos sobrenaturais de Lee recorrem frequentemente a uma tipologia mais amplamente encontrada em autores masculinos, como é o caso de M. R. James: o “antiquarian tale”. No caso de James, esta abordagem parece conferir alguma verosimilhança às histórias, e também legitimar aquilo que é descrito. Vários dos

⁵ Este aspecto é sobretudo pronunciado no caso do conceito de “Female Gothic”, introduzido por Ellen Moers, mas que é cada vez mais contestado, *vide* Ledoux.

narradores e personagens inscrevem-se num contexto de racionalidade e conhecimento: explicitamente, através de ocupações académicas ou semelhantes, e implicitamente, quando o leitor é assegurado de que quem transmitiu uma experiência não é dado a pensamentos fantasiosos.

Já no caso de Vernon Lee, é certo que este tipo de enquadramento facilita a “suspension of disbelief”, ao ser apresentado sob a forma de fontes históricas diversas ou ao referir minuciosamente objectos, locais, ou indivíduos que se aproximam da realidade. Este é também um meio de expressar um certo virtuosismo e um largo horizonte cultural. Ao mesmo tempo, há frequentemente indicações que levam o leitor a questionar a legitimidade de um ou mais narradores – quer interrogando se a interpretação de quem transmite ou contextualiza experiências alheias estará a ser fiel ao que de facto aconteceu, quer ainda pela própria instabilidade psicológica de quem vive os episódios descritos. Em certa medida, Lee traz um elemento lúdico a este tipo de conto, pelo convite aos leitores ao seu próprio esforço interpretativo, em vez de aceitar a autoridade ou legitimidade das personagens.

Os mesmos contos, para além de variados, misturam várias vezes elementos considerados mais masculinos com elementos da esfera feminina. São, pois, capazes de reivindicar para si uma autoridade masculinizada e académica ao mesmo tempo que exploram questões relacionadas com género e orientação sexual. Desafiam, portanto, as classificações e generalizações sobre o trabalho de autoras vitorianas no contexto do sobrenatural.

Este é apenas um mero exemplo que capta as várias *nuances* e contradições nos contos de Vernon Lee. Como será descrito em capítulos seguintes, a autora transforma habilmente convenções de vários géneros de escrita e referências culturais de forma a experimentar ideias bastante diversificadas – onde se incluem diferentes tipos de aborrecimento e as suas diversas manifestações.

Isto não causa admiração, uma vez que mesmo durante a sua vida, a escritora dedicou-se a várias esferas cívicas e culturais. Apesar de mulher, era uma intelectual que teve acesso a uma educação fora do comum. Ainda que mantivesse ligações com o panorama literário e artístico britânico, passou grande parte da sua vida na Europa

Continental, sobretudo em Itália. Nunca casou, e é muito provável que fosse homossexual. Neste sentido, se os contos sobrenaturais podem ser entendidos à luz da perspectiva da qual partem os seus autores, a de Vernon Lee é, sem dúvida, invulgar entre os seus contemporâneos.

Torna-se, então, possível entender a qualidade liminar patente na ficção sobrenatural de Lee. Por um lado, o próprio fantástico Todoroviano tem ele próprio traços de liminariedade, e é nesse género que vários destes contos se encaixam. Por outro lado, as assombrações enquanto algo liminar é uma perspectiva comum. Isto permite a Lee utilizar estas narrativas, não só para criar efeitos de hesitação e estranheza no leitor, mas também para desafiar categorias enraizadas.

O Passado e as suas interpretações

É possível diferenciar os conceitos de “Passado” e de “História”. Os debates historiográficos a respeito desta diferença não cabem neste contexto, mas uma explicação sumária é relevante para a concepção do Passado nas narrativas de Vernon Lee. De um modo geral, podemos entender o Passado como aquilo que já aconteceu e a sua interpretação; a História é concebida como o registo dominante desse Passado e o nexos que lhe é atribuído. Em *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*, Diana Wallace aponta que Vernon Lee tende a usar “the Past” ao invés de “History” (102).

No domínio dos textos críticos, Vernon Lee elaborou várias obras de carácter histórico. Provavelmente, ter-se-á deparado com esta diferença entre o Passado mais difuso e abrangente, e o exercício de o narrar e interpretar. Não é coincidência que esta seja uma constante nos seus contos sobrenaturais. Tal como já foi referido, vários destes contos recuperam elementos textuais académicos que enquadram e complicam a narrativa, na linha do “antiquarian tale”. Em vários casos, a narração que se apresenta ao leitor é feita em segunda ou mesmo terceira mão dentro do universo do conto. As próprias personagens participam activamente numa constante reinterpretação do Passado, já que ao encontrar os elementos sobrenaturais (ou que julgam ser sobrenaturais) confrontam-se com eventos ou

personagens que lhes são anteriores. Este não é um confronto passivo, mas pelo contrário, algo empenhado que afecta no presente as personagens e ao qual

respondem. Isto irá ser observado na análise de vários contos, como se verifica em “Amour Dure”, um conto protagonizado e narrado por um historiador que se depara com o que julga ser o fantasma de uma aristocrata do Renascimento e cuja narrativa lhe cabe a ele avançar.

É natural que a maioria dos espectros com que as personagens se deparam, sendo fantasmas, se relacionem com o Passado. Aliás, este é um dos aspectos dos contos de fantasmas que tanto cativam a imaginação e que reforçam o seu apelo para vozes marginalizadas: a possibilidade de recuperar ou imaginar aquilo que faz parte do Passado mas que não triunfa nos relatos históricos mais convencionais. No caso concreto de Vernon Lee, no entanto, esta possibilidade faz parte integrante da narrativa e é complicada pelos intervenientes. Nesta linha de pensamento, Wallace afirma que “Lee is fascinated by what is repressed – the feminine, the maternal, sexual desire. She exploits to the full the capacity of the fantastic to trace the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent” (103).

Esta observação contempla um dos aspectos mais significativos de que se revestem os contos da autora. Aquilo que está invisível ou ausente é explorado através do fantástico.

Neste sentido, Lee vai ao encontro daquilo que Todorov sugere a respeito do narrador no género fantástico. Para este estudioso, um narrador interveniente é uma característica recorrente – e até desejável – do fantástico (Todorov 82-83). Por um lado, há uma identificação entre leitor e narrador. Ou seja, um narrador que é também protagonista pode sentir estranheza perante fenómenos que não consegue conciliar com as leis do mundo que conhece, e as questões assim suscitadas – será loucura? Será alguma força desconhecida? – são partilhadas por ele e pelo leitor (Todorov 84).

Por outro lado, existe a possibilidade de que o narrador possa estar a mentir, adensando a incerteza por parte do leitor:

But in his best fantastic tales – “Lui?,” “La Nuit,” “Le Horla,” “Qui Sait?” – Maupassant makes the hero the narrator of the story, just as Poe and many others after him have done. Emphasis is then put on the fact that we are concerned with the discourse of a character rather than with a discourse of the author; language is subject to doubt, and we can well imagine that all these characters are mad; nonetheless, because they are not introduced by a discourse distinct from that of the narrator, we still lend them a paradoxical confidence. We are not told that the narrator is lying, and the possibility that he is lying shocks us “structurally”; but this possibility exists – since he is also a character – and hesitation is thereby generated in the reader. (Todorov 86)

Isto é, o conflito entre a autoridade que o leitor tende a conferir ao narrador, e a possibilidade de que o narrador possa estar a mentir pelo seu próprio papel nos eventos, gera o tipo de hesitação central ao fantástico.

No caso dos contos de Vernon Lee, o ponto-de-vista apresentado ao leitor é ainda mais instável e incerto. Mesmo quando existe um protagonista que narra a sua própria história, esta é frequentemente enquadrada através das opiniões de outros; em muitos casos, existe apenas o ponto-de-vista de alguém que presenciou os eventos ou ouviu os relatos em segunda mão. Em vez de oferecer respostas definitivas, pelo contrário, isto permite adensar a confusão do leitor perante aquilo que é narrado. Será que o protagonista é, de facto, louco? Ou será apenas alguém que passa por eventos extraordinários que escapam ao entendimento dos outros?

Esta opção textual por parte de Lee contraria a ideia de Stanley Cavell a respeito dos limites da compreensão, que o próprio sintetiza no final de “Knowing and Acknowledging” como “[t]o know you are in pain is to acknowledge it, or to withhold the acknowledgement. – I know your pain the way you do” (266).

A linha de pensamento de Cavell é de que reconhecer aquilo que outra pessoa sente não implica a experiência em primeira mão dessa sensação. Por exemplo, podemos dizer “sei que estás a sentir dor” porque entendemos, com base naquilo a

que temos acesso, que a outra pessoa sente dor. Não precisamos de a sentir, nem de alguma vez ter experienciado algo semelhante. Aliás, Cavell chega até a afirmar:

At least we can say that in the case of some mental phenomena, when you have twisted or covered your expressions far or long enough, or haven't yet found the words which give the phenomenon expression, I may know better than how it is with you. I may respond even to the fact of your separateness from me (not to mention mine from you) more immediately than you. (266)

Vernon Lee, pelo contrário, foca-se sobre os limites desse entendimento, que frequentemente falha. Em diversas ocasiões, outros não entendem verdadeiramente aquilo que o protagonista sente ou pensa, podendo apenas especular ou imaginar. Esse abismo torna-se frequentemente trágico, como é o caso em "Prince Alberic and the Snake Lady". Noutros contos, o facto de estar vedado o acesso à mente dos protagonistas adensa a incerteza já referida, permanecendo a dúvida sobre se os motivos e emoções descritos serão de facto correctos ou apenas as deduções de terceiros.

É esta incerteza que permite ao fantástico enquanto género, e aos contos de Lee em particular, explorar aquilo que se esconde nas margens da sociedade e da cultura. Ruthner aponta precisamente isto como uma das características liminares do fantástico e do lugar que ocupa numa sociedade secularizada:

Thus, as a kind of post-religious substitute mythology, the Fantastic exorcises the cultural demons of an epoch by allowing them into its narrative and permitting their work of corrosion – a paradoxical motion, to which it owes its emergence as a genre of late and post-enlightenment. Reassured, the reader can sit back: there are no ghosts in 'his'/'her' reality, no aliens – or are there? (59)

Aquilo que surge reprimido, no entanto, precisa de se manifestar de algum modo. Mesmo que não fique completamente imerso, tem de se insinuar na narrativa

e interagir com as personagens. Para tal, Vernon Lee faz uso de vários elementos que permitem aos protagonistas este contacto.

Assim, um desses elementos é a Arte como objecto estético.

A Arte

Na sua não-ficção, Vernon Lee explorou frequentemente temas de ordem artística e estética: não só em termos da história da arte, mas também da psicologia da estética e do desenvolvimento crítico, entre outros. É difícil não encontrar traços destas ideias nos seus contos sobrenaturais, em que são exploradas e negociadas num contexto fictício.

Nestes contos, existe frequentemente um objecto artístico que desempenha um papel crucial, ao espoletar ou potenciar o fenómeno sobrenatural em causa. O seu papel prende-se com vários factores: não só a interacção das personagens com esse mesmo objecto, como também o seu passado enquanto algo independente e o modo como o mesmo pode ser entendido. Em “Haunted Collections: Vernon Lee and Ethical Consumption”, Kristin Mary Mahoney ocupa-se sobretudo do que isto indica sobre a posição de Lee a respeito de questões sobre os modos de consumo do século XIX. Algo que Mahoney aponta neste artigo é relevante para perceber o potencial destes objectos. Depois de lembrar que a primeira publicação de Lee é *Les Aventures d'une Pièce de Monnaie* (1870, quando a autora era ainda adolescente), em que é descrito o trajecto de uma moeda antiga ao longo da história, Mahoney afirma que:

This piece of juvenilia, which insists that objects have their own histories, that they were produced at a certain time, and that attention to the fact that they have led existences independent from our own will allow us to perceive them in a finer and more correct way, articulates a set of concerns that serve as a foundation for Lee's later thinking on ethics and aesthetics. Lee moves from an emphasis on art history in her early works to an interest in psychological aesthetic theory in her later scholarship, but her treatment of objects throughout her career implies that the

question cannot simply be “What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*?” One must also consider, “How does my manner of consuming affect this picture, this statue, this book?” (41)

Isto é: para Lee, os objectos não devem ser considerados apenas através do efeito que têm sobre quem os aprecia, já que o modo de os consumir estabelece uma relação recíproca entre espectador e objecto.

É aqui possível criar uma ponte entre as várias formas possíveis de estabelecer essa relação (e as várias relações que podem existir) e aquilo que já foi referido a respeito do Passado e da História. Uma pintura pode ter a sua própria história e, no entanto, o contexto em que é (re)encontrada, bem como a psicologia e ideias de quem a reencontra, afectam a forma como é percebida. A cadeia de eventos que abrange a criação e o percurso dessa pintura podem ser registados, mas também podem ter caído no esquecimento, e quem atenta nesse objecto pode ou não tomá-los em conta – seja reimaginando os factos ou atribuindo-lhe novos significados.

Quer isto dizer que estes objectos encerram em si um ou mais Passados, e a interacção com eles permite também interagir com o passado. De certa forma, podem ser entendidos como uma versão material das assombrações que acarretam.

Aliás, em “The Uncanny Mother in Vernon Lee’s ‘Prince Alberic and the Snake Lady’”, Mary Patricia Kane sublinha o papel central que estes objectos desempenham nos contos em causa:

Nearly all of Lee’s tales of the fantastic are developed around one particular art form and the essential features of that form are intricately involved in the story telling itself. In “Prince Alberic and the Snake Lady” tapestry operates as both a decorative inscription of the past and the site of supernatural or transhistorical communication with the past that has the effect of de-centering the metaphysics of presence. (43)

A partir da tapeçaria em “Prince Alberic and the Snake Lady”, Kane capta a importância destes objectos artísticos em termos da sua relação com o Passado fluido e com o sobrenatural.

De onde vêm estas características? Podemos encontrar algumas respostas na não-ficção da autora, nomeadamente em *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics* (1913) e *The Psychology of an Art Writer* (1903). Por se localizarem numa fase mais tardia da carreira de Lee, permitem-nos entender, também, a cristalização e desenvolvimento de algumas das suas ideias a este respeito.

Para Lee, há um estado de contemplação crucial para a apreciação da Beleza, que acarreta uma sensação de satisfação. Neste estado, operam vários factores interligados que possibilitam o prazer estético. Lee enumera-os em *The Psychology of an Art Writer*: “the direct perception of a form as such; its interpretation in terms of what it’s meant to represent; emotional qualities inherent in perceiving the form or tied to it by association; and, finally, the individual’s intellectual and imaginative activity” (23).

Isto é, podemos dividir estes processos de entendimento em dois grupos gerais. Um baseado nos sentidos e em que a percepção de certas cores e formas espoleta no indivíduo uma sensação de prazer (ou não) e outro relacionado com vários processos mentais como a memória ou a imaginação.

Em *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Lee oferece-nos um exemplo. Três homens contemplam uma paisagem. Um vê nela um potencial social e económico, imaginando a construção de casas, por exemplo. Outro lê a história da paisagem com base em factos científicos, percebendo os fenómenos geológicos que lhe terão dado origem. Pelo contrário, o terceiro homem contempla o resultado das cores e linhas que vê:

He was satisfied with the wonderfully harmonised scheme of light and colour, the pattern (more and more detailed, more and more co-ordinated with every additional exploring glance) of keenly thrusting, delicately yielding lines, meeting as

purposefully as if they had all been alive and executing some great, intricate dance.
(Lee, *The Beautiful* 15)

Como Lee explica, no entanto, este é um perceber de um dos aspectos de algo, o que não é a mesma coisa o que compreender este algo enquanto todo. De seguida, a autora passa a explicar não só o efeito da Forma e dos modos de a perceber, mas também dos processos mentais a que o indivíduo pode recorrer durante a observação. Isto é, não há apenas uma concentração casual dos sentidos, mas também todo um exercício: “[b]esides such obvious or presumable bodily activities requisite for looking and listening as distinguished from mere seeing and hearing, there is moreover in all perception of shape, as in all grasping of meaning, a mental activity involving what are called attention and memory” (Lee, *The Beautiful* 32).

Ora, Lee conclui que o Belo não denota apenas a satisfação de contemplar um aspecto, mas também o estabelecimento de relações através de uma percepção activa e empenhada.

Em *The Psychology of an Art Writer*, Lee reitera a importância destes elementos mentais, e dá-nos alguns exemplos baseados na sua própria experiência. Relata que, antes de formar o seu próprio gosto, admirava obras que não sentiria serem propriamente belas, mas que derivava prazer de algo distinto: “the *idea* of that beauty” (27).

Ou seja, a *ideia* de beleza em si consegue aproximar-se da experiência de beleza. Lee afirma mesmo que encontrou “the same affective tone that I had much later under the absolutely real and direct influence of plastic beauty” (*The Psychology of an Art Writer* 27).

Para Lee, isto pode acontecer devido a uma transferência da própria sensação para outras situações em que o prazer estético “absolutamente real” pode não ser encontrado, e também pela importância das ideias. Não só da ideia da beleza em si: as ideias e memórias que um indivíduo carrega consigo e traz à superfície ao contemplar um objecto podem afectar a sua visão estética sobre o mesmo. A autora

dá-nos ainda outro exemplo: em jovem, certas pinturas pareciam-lhe mais belas porque o seriam ainda mais na vida real, algo que depois acaba por ultrapassar, mas que implica um processo imaginativo (Lee, *The Psychology of the Art Writer* 34).

Com base em tudo isto, podemos entender melhor o papel dos objectos artísticos nos contos sobrenaturais de Lee. Se por um lado são objectos com o seu próprio passado e contexto, também não é indiferente a relação que podem estabelecer com um indivíduo. Esta relação baseia-se em sensações físicas, é certo, mas também num esforço mental empenhado – mesmo quando não se repara nele – em que as memórias, ideias, e conhecimentos desse indivíduo interagem com o objecto.

Estes objectos tornam-se, portanto, um foco perfeito para os fenómenos de assombração. Conseguem estimular os sentidos, ao mesmo tempo que evocam em quem os vê uma série de associações e de ideias, tanto baseadas no passado do próprio objecto, como no contexto intelectual das personagens. Tal como as assombrações, que se baseiam em eventos anteriores mas também em quem as experiencia, esta é não é uma relação passiva, mas sim uma interacção com repercussões para as personagens dos contos.

Lugar

Para Vernon Lee, um lugar não é apenas uma localização espacial. Pelo contrário, nos contos sobrenaturais da autora o lugar em si é geralmente mais do que um pano de fundo.

Em *Genius Loci: Notes on Places*, Vernon Lee ergue uma espécie de teoria do lugar, demonstrando aquilo que propõe através das suas próprias experiências em viagem. O poder deste conceito para Vernon Lee é anunciado logo desde a dedicatória: “to the cypresses of Vincigliata & the oakwoods of Abbey Leix I dedicate this little book” (Lee, *Genius Loci*, dedicatória).

Na introdução, a autora explica melhor aquilo a que se refere quando fala em *genius loci*. Não é uma personificação banalizadora, mas sim uma realidade que chega mesmo a ser espiritual:

Genius Loci. A divinity, certainly, great or small as the case may be, and deserving of some silent worship. But, for mercy's sake, not a personification, not a man or woman with mural crown and attributes, and detestable definite history, like the dreadful ladies who sit round the Place de la Concorde. To think of a place or a country in human shape is, for all the practice of rhetoricians, not to think of it at all. No, no. The Genius Loci, like all worthy divinities, is of the substance of our heart and mind, a spiritual reality. (Lee, *Genius Loci* 5)

Quanto à componente física e visível desta divindade, Lee explica-nos que se trata do próprio lugar e das suas características. A autora recupera a noção de uma divindade tutelar de um dado local para exprimir antes o espírito que o permeia.

Não podemos dizer que os lugares se tornam numa personalização nem numa manifestação simbólica nos contos sobrenaturais. Pelo contrário, os próprios contos são infundidos deste espírito, de que os lugares em que as personagens se encontram contribuem para uma realidade que não é visível, mas não deixa de ser (fortemente) sentida. Se pensar em lugares como personificações é não pensar neles, a realidade espiritual que os permeia não precisa de ser deliberadamente descrita para que a sua influência se faça sentir.

No mesmo texto, Vernon Lee afirma sobre este fenómeno que os lugares, “[q]uite irrespective of their inhabitants, and virtually of their written history, they can touch us like living creatures” (*Genius Loci* 3).

As palavras acima citadas, apesar de breves, merecem uma atenção cuidada. Este espírito não é tanto aquilo a que muitos escritores de viagem se referem como fazendo parte do carácter local, isto é, os habitantes e a sua história. Pelo contrário, é algo que consegue existir e fazer-se sentir independentemente desses factores.

Uma palavra-chave aqui é “written”: o *genius loci* de Lee não se resume a história conforme escrita que, como já foi referido, é algo distinto do Passado ou da multiplicidade de interpretações possíveis. Pelo contrário, ao ser algo quase inefável, este espírito não poderia ser confinado a algo tão restritivo.

Este espírito também não se limita aos grandes monumentos históricos. Pode ser sentido em detalhes individuais, que podem certamente incluir elementos maiores como montanhas ou monumentos, mas também algo tão simples como “a given turn of the road” (Lee, *Genius Loci* 6). Aliás, o *genius loci* consiste precisamente destes detalhes. É importante notar que entre os exemplos que Lee aponta, se incluem elementos do mundo natural que frequentemente se antecipam aos seres humanos e os podem influenciar subtilmente, incluindo “most of all, perhaps, in the meeting-place of streams, or the mouth of a river, both of which draw our feet and thoughts time after time, we know not why or wherefore” (*Genius Loci* 6). Ou seja, o *genius loci* vai muito para além daquilo que possa ser mais óbvio ou mais notável.

Para além disso, a experiência deste *genius loci* não é algo recebido passivamente: é uma relação que se estabelece, e que Vernon Lee compara até a uma amizade. A autora aponta, por exemplo, que pequenos incidentes e memórias solidificam essa relação e influenciam o afecto que alguém sente pelo espírito de um dado local (*Genius Loci* 4-5).

Se as memórias das experiências num dado lugar afectam essa relação, também a bagagem cultural e pessoal de um indivíduo o pode fazer. Ainda que Lee não se refira explicitamente a isto na sua introdução, torna-se claro com base nas restantes descrições de *Genius Loci*, bem como noutros textos da autora, incluindo nos contos sobrenaturais. A percepção de um indivíduo a respeito do Passado de um lugar, o seu conhecimento histórico, e as suas associações artísticas e estéticas são constantemente referidas.

Por exemplo, logo no primeiro capítulo sobre Augsburg, Vernon Lee descreve mais do que uma Alemanha: “[t]he Germany I am speaking of is not the one which colonises or makes cheap goods, or frightens the rest of the world in various ways; but the Germany which invented Christmas-trees, and Grimm’s fairy tales, and Bach, and Mozart, and which seems to be vouched for in a good many works of classic literature (...)” (*Genius Loci* 13).

A Alemanha que Vernon Lee outrora amou e que reencontra em Augsburg é algo que parece coincidir com um conjunto de referências culturais e que só pode ser descrita nesses termos. Não há apenas uma Alemanha, mas sim mais do que uma.

Quer isto dizer que a forma como a autora sente este espírito do lugar, ou pelo menos a forma como o consegue descrever, inclui a influência do seu próprio conhecimento e experiências prévias.

É possível, então, verificar que a própria interação entre as personagens e um lugar é influenciada por vários factores, entre os quais a interpretação que é feita do passado local. Estes aspectos intangíveis dão aos lugares físicos toda uma outra dimensão.

Importa notar que nem toda a gente sente este *genius loci*. Na mesma introdução, Lee descreve esta ligação intensa e pessoal como algo que afecta “certain among us” (*Genius Loci* 3). Torna-se, portanto, mais claro que este fenómeno se assemelha à capacidade de apreciar uma paisagem: é algo que requiere uma sensibilidade e atenção especiais.

O Aborrecimento (e conceitos relacionados)

O principal elemento a explorar nesta tese é o aborrecimento. A forma como este se manifesta em cada conto será discutida mais pormenorizadamente nos capítulos que se seguem, mas importa aqui apontar algumas notas gerais a este respeito.

Na introdução a *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*, Michael E. Gardiner e Julian Jason Haladyn entendem o aborrecimento como um fenómeno de massas, que surge em resposta à vida mecanizada e urbana desta época (parte I, cap. 1). Se por um lado alguns estudiosos Gardiner e Haladyn, entre outros, distinguem este aborrecimento de *ennui* (parte I, cap. 1), a verdade é que Vernon Lee não parece entender estes termos como claramente diferentes. Pelo contrário, na sua não-ficção utiliza frequentemente “boredom” e “ennui” como sinónimos, e o “ennui” que descreve parece não possuir as características dramáticas que autores como Gardiner e Haladyn lhe atribuem. Assim, o termo “aborrecimento” será aqui utilizado para abranger vários fenómenos.

Para Vernon Lee, uma distinção mais importante é entre o lazer (“leisure”) e o aborrecimento, sendo o primeiro um factor crucial para a contemplação estética.

Como explica Lee em *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*: “this kind of satisfaction connected with the word Beautiful is always of the Contemplative order” (6).

Os outros factores que Lee se propõe analisar dependem deste elemento contemplativo, algo que a autora faz questão de enfatizar. Isto é, para que os processos necessários à satisfação estética, que são tratados ao longo do livro, se possam realizar e resultar nessa mesma satisfação, é necessário um estado de ordem contemplativa.

Lee passa então a distinguir a apreciação estética da atitude de “play” que atribui às teorias de Schiller e Herbert Spencer a respeito da Beleza, mas admite que “leisure and freedom from cares are necessary both for play and for aesthetic appreciation” (*The Beautiful* 7).

Mas o que é este lazer? Dada a vasta obra deixada pela autora, não é de espantar que tenha escrito sobre o assunto. Em *About Leisure*, tenta definir aquilo que o lazer é ou não é. É um estado interno, segundo Lee, que não necessita de visibilidade externa. Afirma ainda que o lazer “requires the evidence of our own feelings, because it is not so much a quality of time as a peculiar state of mind. (...) It has nothing to do with being idle, or having time on one’s hands, although it does involve a certain sense of free space about one (...)” (Lee, *About Leisure* parte II).

Em última instância, o lazer implica que: “we feel free to do what we like, and that we have plenty of space to do it in” (Lee, *About Leisure* parte II).

Na visão de Lee, o lazer tem aspectos de paz e de calma. É propício à contemplação interior e livre de tumultos, encorajando uma atitude exploratório. Quase no final do texto, é concluído que:

(...) Leisure implies a superabundance not only of time but of the energy needed to spend time pleasantly. And it takes the finest activity to be truly at Leisure. Since Being at Leisure is but a name for being active from an inner impulse instead of a necessity; moving like a dancer or skater for the sake of one's inner rhythm instead

of moving, like a ploughman or an errand-boy, for the sake of the wages you get for it. Indeed, for this reason, the type of all Leisure is *art*. (Lee, *About Leisure* parte VI)

O facto de este lazer implicar a abundância de tempo e uma falta de propósito concreto pode fazê-lo assemelhar-se ao aborrecimento, mas Lee faz questão de os distinguir. Para a autora, o aborrecimento necessariamente inclui componentes desestabilizadoras que impossibilitam a dita calma necessária ao lazer, como é o caso quando alguém espera por um comboio. Ou seja, “[t]he worst enemy of leisure is boredom: it is one of the most active pests existing, fruitful of vanity and vexation of spirit. (...) We kill time, and kill our better powers also, as much in the work undertaken to keep off ennui as in the play” (Lee, *About Leisure* parte III). (Note-se um exemplo da utilização de “boredom” e “ennui” como fenómenos que pouco ou nada se distinguem um do outro.)

Como podemos perceber, o aborrecimento implica, para Lee, uma tentativa deliberada de fazer passar o tempo – algo que contraria desde logo a ideia de uma actividade que não é baseada na necessidade.

No entanto, o aborrecimento que encontramos nos contos sobrenaturais da autora é muito mais nebuloso e complexo. O elemento criativo da ficção permite-lhe tratar o aborrecimento enquanto fenómeno multifacetado, que resiste não só a categorizações como as acima descritas, mas também a outras. Por exemplo, como será referido nos capítulos seguintes, o aborrecimento encontra-se frequentemente ligado a uma ambiguidade em termos dos papéis de género, da diferença entre realidade e imaginação, da barreira entre vida e morte, entre outros. É uma espécie de fenómeno liminar que cria um espaço em que aquilo que seria expectável se torna menos claro.

Aliás, se para muitos autores existe uma preocupação em captar o aborrecimento como marca da modernidade, no caso destes contos isto nem sempre é claro. Para algumas personagens é esse o caso, mas noutros contos como “*Sister Benvenuta and the Christ Child*” encontramos sensações que tanto se aproximam de conceitos históricos relacionados, como se assemelham a noções mais recentes a respeito do aborrecimento.

Este aborrecimento nebuloso e em constante fluxo com que nos deparamos nos contos sobrenaturais da autora é também bastante diferente das descrições de “boredom” e “leisure” da sua não-ficção. Não é a sensação agradável e pacífica do lazer, mas também não é o aborrecimento de quem espera impacientemente pelo comboio. Pelo contrário, é uma sensação que se torna tão abrangente que chega mesmo a ser transcendente: perante a estagnação do aborrecimento, as personagens obtêm uma sensibilidade especial, que lhes abre as portas a experiências estéticas e a possibilidades de acção que de outro modo lhes estariam vedadas.

É uma noção de semelhante à que encontramos em “The Storyteller: Reflections on the Work of Nikolai Leskov” de Walter Benjamin:

If sleep is the height of physical relaxation, then boredom is that of mental relaxation. Boredom is the dream bird that broods the egg of experience. A rustling in the leaves is enough to scare it away. Its nests – those activities intimately connected to boredom – have already died out in the cities and are declining in the countryside as well. (...) The more self-forgetful the listener, the deeper what is heard is inscribed in him. (parte VIII)

Para Benjamin, há um aborrecimento que permite um baixar das defesas mentais e possibilita ao ouvinte de histórias esquecer-se de si mesmo, conduzindo assim a um impacto maior daquilo que ouve. Não só é um aborrecimento que não contraria um tipo de ocupação repetitiva, como é também algo que desaparece com o alastrar da modernidade.

As personagens de Lee nem sempre fazem esse tipo de trabalho repetitivo, e frequentemente há uma sensação de mal-estar, mas a falta de algo novo que as absorva liberta a sua atenção e imaginação.

A ideia de que o aborrecimento pode ser algo positivo ou pelo menos encorajar uma atitude exploratória e imaginativa é algo também presente no pensamento de estudiosos mais recentes, como Adam Phillips.

Em “On Being Bored”, Phillips entende o aborrecimento como uma parte importante da infância, descrevendo o aborrecimento das crianças como “that state of suspended anticipation in which things are started and nothing begins, the mood of diffuse restlessness which contains that most absurd and paradoxical wish, the wish for a desire” (68).

Para o autor, o aborrecimento envolve tanto uma espera passiva como uma procura activa, e é o vazio que acarreta que permite à criança formar um desejo e negociar a sua dependência. Phillips considera que este aborrecimento não só é parecido com “free-floating attention” (69) como também “essential to the process of taking one’s time” (69).

Isto é, o aborrecimento pode ser entendido como uma oportunidade fundamental para que a criança explore o que a rodeia sem objectivos fixos, bem como construtivo no que diz respeito ao mediar de sensações aparentemente contraditórias e mesmo frustrantes.

Para um adulto, no entanto, este estado é perigoso. Quando um indivíduo está aborrecido, espera por um desejo, mas não sabe o que é que deseja. Pode mesmo nem se aperceber de que está à espera de algo. Phillips interroga: “[w]hat is a brief malaise for the child becomes for the adult a kind of muted risk. After all, who can wait for nothing?” (75).

Se um adulto percebe que deseja algo, existe o risco de que não chegue a encontrar aquilo que procura. Phillips afirma também:

The more common risk for the adult – less attended to, more set in his ways, than the child – is that the boredom will turn into waiting. That the individual will become “brave enough to let his feelings develop” in the absence of an object-toward a possible object, as it were-and by doing so commit himself, or rather, entrust himself, to the inevitable elusiveness of that object. (78).

Ou seja, para um adulto, o aborrecimento, e sobretudo o reconhecimento de que se está aborrecido, pode levar apenas a uma espera por algo que o elude e que não se concretiza, sendo, portanto, uma proposta arriscada.

As personagens dos contos de Vernon Lee nem sempre reconhecem que estão aborrecidas, e, no entanto, percebemos que intuem essa sensação. O aborrecimento que sentem propicia uma sensibilidade especial e uma atenção diferente e leva-as a encetar uma procura, que implica a possibilidade de encontrar *algo*.

Esta existência do aborrecimento entre um estímulo que já passou e o próximo estímulo que possa captar a atenção confere-lhe um estatuto liminar. Tal como o fantasma, o aborrecimento é um conceito sem conceito, que é definido tanto porque aquilo que é como pela ausência de algo. Ora, tal como já referido, Lee é apta a explorar ausências e o intersticial.

Em “Boredom – An Infinite Epilogue to the Modern Stranger”, R. G. Beghetto caracteriza o aborrecimento enquanto fenómeno liminar, que pode de facto ser nebuloso, e rejeita a ideia de categorias estanques de aborrecimento:

Instead of breaking boredom into categories or binaries, I am arguing that the modern age actually creates a more ambiguous and fragmented understanding of boredom—as an uncanny, liminal state of in-betweenness and displacement which, at the same time, shares the burden of being part of the encompassing and significant aspects that define secularized modernity. (103)

Este é conceito é partilhado pelos contos sobrenaturais de Lee, em que se apresenta o aborrecimento como demasiado ambíguo e nebuloso para ser facilmente reduzido a categorias estanques, sobretudo se considerarmos as várias narrativas e as suas formas de aborrecimento como um conjunto.

É o estatuto liminar do aborrecimento que lhe confere uma posição privilegiada nestes contos, como algo com vários contornos e desenlaces, mas que também oferece novas possibilidades às personagens que o sentem.

As etapas pelas quais as personagens passam ou o resultado das suas buscas nem sempre são completamente positivas. Para além do perigo a que se refere Phillips, as personagens estão também condicionadas pelas respostas de quem as rodeia, pelos fenómenos sobrenaturais que experienciam, ou pelas suas próprias tendências auto-destrutivas. No entanto, o aborrecimento não deixa de acarretar um sem-número de possibilidades, e de ser uma espécie de pano de fundo e catalisador dos fenómenos sobrenaturais. Permite, também, às personagens um percurso desestabilizador que lhes pode permitir resistir ou mesmo sobreviver.

Importa também referir outro modo em que Lee se distingue dos seus contemporâneos. Vários estudiosos como Patricia Meyer Spacks referem tipos de aborrecimento femininos ou masculinos, em que o género do autor ou das personagens pode influenciar a forma como esse aborrecimento é caracterizado e quais as soluções consideradas desejáveis. Nesta tese, veremos que em Lee encontramos várias permutações a este respeito, como irá ser detalhado na análise de cada conto.

Vernon Lee é, então, uma escritora em cujos contos sobrenaturais encontramos uma abordagem rica do aborrecimento. Existem vários tipos de aborrecimento, e as personagens que o enfrentam ou as formas como o fazem são diversificadas e mesmo subversivas. Não existe um aborrecimento estanque com causas e soluções específicas, mas sim vários tipos de aborrecimento: neste sentido, Lee aproxima-se de visões mais recentes sobre este tema.

“Prince Alberic and the Snake Lady”

“Prince Alberic and the Snake Lady” dá um papel de destaque a um tipo de aborrecimento que encerra um potencial positivo, encorajando uma atitude exploratória e imaginativa e um esforço intelectual no sentido de se compreender o mundo em redor. De certa forma, tem o seu quê de semelhanças com a forma como as crianças adquirem novas aprendizagens e testam os limites do meio envolvente. É também um aborrecimento que facilita um processo de discernimento estético e da formação de preferências próprias. Tudo isto permite ao protagonista, o príncipe Alberic, ter uma visão individual e única que lhe permite perceber aquilo que os outros não conseguem, e ter acesso a uma espécie de conhecimento secreto que se manifesta sob a forma da Snake Lady, Oriana. Para além disso, o aproveitamento do potencial do aborrecimento permite a Alberic encontrar uma fuga possível, ao contrário do que acontece com outras personagens como o Duque, que ficam presos num círculo vicioso. Esta noção do aborrecimento como algo que pode ser conducente ao crescimento intelectual, criativo, e estético é bastante actual. Neste capítulo, irá ser analisado o conto em questão à luz deste aborrecimento e dos processos psicológicos que se lhe inerem, ponderado aquilo que a psicologia mais recente tem a dizer a respeito do potencial do aborrecimento ao referir o pensamento de Adam Phillips e Sianne Ngai, e ainda entendido de que forma isto se relaciona com a visão de Vernon Lee a respeito da psicologia da estética e da crítica de arte.

Este conto é porventura um dos mais conhecidos e discutidos de Vernon Lee, sendo frequentemente incluído em antologias de contos da autora e discutido nas várias biografias e análises da sua obra. Porém, as leituras deste conto tendem a incidir sobre aspectos que não o aborrecimento. Por um lado, há um grande destaque dado às circunstâncias da publicação do conto na revista *Yellow Book*, onde vários outros autores e artistas decadentes e estetas também publicaram, e numa interpretação do conto como manifestação de solidariedade para com Oscar Wilde. No tratamento crítico da obra merecem também papel de destaque as influências literárias de Vernon Lee. É o caso, por exemplo, do capítulo de Margaret Stetz em *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, intitulado “The Snake Lady and the Bruised Bodley Head: Vernon Lee and Oscar Wilde in the *Yellow Book*”. No mesmo

livro, o capítulo de Catherine Maxwell que analisa a relação criativa de Vernon Lee e do irmão Eugene Lee-Hamilton (“Vernon Lee and Eugene Lee-Hamilton”) aponta aspectos como a influência de Baudelaire no modo como Lee descreve de forma esteticizada eventos violentos neste e noutros contos.

Ao mesmo tempo, são também feitas leituras do conto que incidem sobre o amor e a sexualidade, sobretudo numa tentativa de relação com a vida de Vernon Lee. Porém, como aponta Vineta Colby em *Vernon Lee: A Literary Biography*, as tentativas de ler no conto algo que espelhe a vida pessoal da autora são apenas especulação e não são passíveis de confirmação (229).

Quando de facto são considerados outros elementos, o aborrecimento não é um deles. Há algum destaque dado à relação entre alguns aspectos de “Prince Alberic and the Snake Lady” e outras ideias e temas comuns na obra de Vernon Lee, como o recurso a um passado imaginado ou o sentido de lugar vívido e caracterizado por descrições detalhadas. Estes elementos merecem certamente atenção e irão surgir ao longo deste e de outros capítulos.

O jovem Alberic vive no palácio do avô, o Duque de Luna, por quem é negligenciado. O príncipe vive uma existência solitária e árida, sendo-lhe vedado quase tudo com que se poderia instruir ou entreter. O único objecto que o consola é uma velha tapeçaria⁶ que passa horas a estudar e através da qual aprende sobre o mundo fora do palácio. É também através da tapeçaria que o príncipe ouve falar do seu antepassado Alberic the Blond e da lendária Snake Lady que ele teria atraído. Quando o Duque substitui a tapeçaria, Alberic insurge-se e é enviado para o ermo castelo ancestral da família. É aí que encontra uma cobra que é, afinal, Oriana, a Snake Lady. O príncipe apaixona-se por ela. Por sua vez Oriana oferece-lhe livros e outros presentes e dá-lhe uma nova visão do mundo exterior. Ao contrário das expectativas do Duque e dos seus sicofantas, que o imaginavam a desesperar no desterro, o príncipe parece possuir objectos magníficos e estar melhor do que nunca. Frustrado e a precisar de fundos, o Duque chama Alberic ao palácio para o casar, mas o jovem recusa o matrimónio. Por fim, Alberic e Oriana encontram um final trágico às mãos do Duque e dos seus soldados.

⁶ Para uma análise mais detalhada da tapeçaria, *vide* Kane.

O início do conto descreve a monotonia da existência de Alberic, não tendo o príncipe muita instrução nem nada com que ocupar o tempo. Nas palavras de Lee:

No one had ever cared for him except his nurse, who was very cross. Nothing had *ever* been taught him except the Latin catechism; he had had nothing to make a pet of except the fat carp, supposed to be four hundred years old, in the tank; he had nothing to play with except a gala coral with bells by Benvenuto Cellini, which Duke Balthasar Maria had sent him on his eighth birthday. He had never had anything except a Grandfather, and had never been outside the Red Palace. (*Hauntings and Other Fantastic Tales* 188)

O pouco a que Alberic tem acesso reflecte na perfeição os valores superficiais do Duque e a negligência deste último em relação ao neto. Alberic vive muito isolado, tendo a ama como companhia, já que não tem amigos nem família chegada, e o mais parecido que tem com um animal de estimação é a carpa ornamental dos jardins do palácio. O valor do único brinquedo que tem assenta no facto de ser da autoria de Cellini, mas não será certamente um objecto muito divertido ou estimulante para uma criança. Para mais, parece uma prenda mais apropriada para um bebé do que para uma criança de oito anos de idade. A única educação que recebe é de cariz religioso. Como se não bastasse esta existência que Alberic vive dentro do Palácio, também não tem acesso ao mundo exterior. O estilo da própria passagem reflecte este ambiente de monotonia, recorrendo a repetições que enfatizam palavras como “never” ou “nothing”. Cada frase começa com a afirmação daquilo que Alberic não tem, revelando-se depois uma excepção que é, afinal, insuficiente.

O aborrecimento que o jovem príncipe sente precisa de um bálsamo e é na tapeçaria que ele o encontra, analisando-a todos os dias e vendo nela mais e mais à medida que cresce e que as suas faculdades se desenvolvem.

Durante muito tempo, o príncipe concentra-se no rebordo adornado por elementos vegetais e animais. Olha para cada um e pergunta à ama o que são. De certa forma, esta aprendizagem de Alberic é como uma versão distorcida da forma como as crianças obtêm conhecimentos sobre o mundo que as rodeia. A curiosidade

do jovem é notória e é óbvio que deseja uma chave interpretativa que lhe permita compreender o que vê. Mais tarde, estudo o pano de fundo do centro da tapeçaria, tanto que acaba por perceber um nexos nos caminhos que aí estão representados. Este é um processo que se assemelha a e substitui o desenvolvimento das crianças.

Há também um certo conhecimento secreto. A metade inferior da Snake Lady está tapada por um móvel e Alberic só a vislumbra quando esse é removido, algo que tem o seu quê de conotações sexuais. Ao longo dos anos, Alberic tenta também complementar aquilo que a ama lhe diz com visitas secretas aos outros criados: “(...) and he had to supplement his nurse's information by that of the grooms and scullions, when he could visit them secretly” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 185).

Lee descreve ainda a forma como apesar da visibilidade das figuras centrais – ainda que desgastadas e parcialmente tapadas – Alberic não as consegue ver logo, nem chamam de imediato a sua atenção. Quando finalmente se debruça sobre elas, tornam-se inescapáveis, e “even in the dark make them out with a little attention” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 186).

A ideia de um conhecimento gradual e de aprendizagens secretas é desde logo uma indicação de que estamos perante um processo, de uma espécie de *coming of age story* em que a arte e a imaginação ocupam um papel central.

Este aborrecimento exploratório de Alberic é actual. Longe de ser algo a evitar, cada vez mais a psicologia dos dias de hoje sustenta que o aborrecimento desempenha um papel crucial no desenvolvimento infantil. Como afirma Adam Phillips em “On Being Bored”: “boredom is integral to the process of taking one's time” (69). Este ensaio de Adam Phillips, aliás, defende que as crianças aborrecidas se sentem impelidas a explorar o que as rodeia e a testar limites. Como exemplo, o ensaio aponta uma experiência em que uma criança é levada ao médico pela mãe. A mãe e o médico conversam e parecem ignorar a criança. Esta sente-se aborrecida e começa a olhar em redor, a observar os elementos que vê no consultório, e até tentar mexer em objectos. Ao mesmo tempo, vai estudando as reacções dos adultos e usando-as para guiar as suas acções, como se deve ou não continuar a mexer nas coisas e que efeito isso terá (Phillips 72-74).

No mesmo ensaio, Adam Phillips propõe o conceito de “attentive boredom”, isto é, um tipo de aborrecimento em que a pessoa está atenta a si mesma e ao que a rodeia: “[o]ne could, in this sense, speak of the “analytic attitude” as an attentive boredom. With his set of approximations the bored individual is clueless and mildly resentful, involved in a halfhearted, despondent search for something to do that will make a difference” (78).

Como o autor afirma, esta “attentive boredom” envolve uma atitude analítica, em que o indivíduo tenta derivar sentido de uma série de aproximações e presta atenção para encontrar algo que mude o estado de aborrecimento.

O aborrecimento de Alberic é mais do que isso: pode ser considerado uma espécie de “aborrecimento criativo” ou “aborrecimento construtivo”. As aproximações que faz à realidade não são de modo algum “halfhearted”. Pelo contrário, as ligações e possibilidades que estabelece na sua mente são fruto de uma procura empenhada e de uma curiosidade genuína. O facto de estar aborrecido não faz com que o príncipe fique num estado de estagnação, já que faz um esforço mental activo.

De facto, Alberic faz vários exercícios imaginativos. Já que o palácio não lhe oferece a possibilidade de ver o mundo que a tapeçaria retrata, o príncipe precisa de imaginar como serão as várias plantas e animais e esperar que um dia os possa ver pessoalmente: “[b]ut Alberic had grown so accustomed to never quitting the Red Palace and its gardens, that he was usually satisfied with seeing the plants and animals in the tapestry, and looked forward to seeing the real things only when he should be grown up” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 185).

Há um elemento de frustração na ideia que Alberic tem, de que terá de esperar até à idade adulta para poder ver as coisas reais e ter acesso às experiências que ainda imagina. No entanto, esta possibilidade futura dá-lhe também algo pelo que esperar e parece que o ajuda a superar a tristeza do dia-a-dia.

Por exemplo, um elemento da tapeçaria que muito agrada ao príncipe são os coelhos. Naturalmente, fica entusiasmado quando tem a oportunidade de ver um coelho em pessoa, mas acaba desiludido quando percebe que não se trata de um animal vivo, mas sim de esfolado e destinado às cozinhas. Esta experiência fortalece

depois a convicção de Alberic, que decide então que um dia vai ter um coelho de estimação. Assim, se ver o coelho esfolado é um momento triste e marcante que só sublinha a aridez da vida no palácio, ao mesmo tempo encoraja-o a ter esperança em relação àquilo que poderá fazer um dia.

Para além disso, quando Alberic consegue por fim vislumbrar e concentrar-se sobre as figuras desbotadas do centro da tapeçaria, a falta de respostas pormenorizadas sobre essas personagens leva-o a ter de preencher as lacunas com aquilo que imagina serem as suas histórias e personalidades.

No ensaio já mencionado, Adam Phillips refere também os paradoxos do aborrecimento: o aborrecimento contém em si “the wish for a desire” (68) e a espera por algo que se deseja, que não se sabe o que é, sem que o indivíduo perceba que está à espera. No entanto, Alberic tem pelo menos uma noção geral daquilo que procura, mesmo que tenha de ser adiado até à idade adulta. Sabe que quer uma vida que evite a claustrofobia e artificialidade da vida no palácio e que quer conhecer melhor o mundo exterior.

Quando a tapeçaria é removida e substituída, o aborrecimento e os processos mentais de Alberic mudam. Para começar, este já não é o aborrecimento infantil que Phillips descreve como não sendo ocasionado por uma grande perda, pois Alberic acaba de perder aquele que é o centro do seu mundo e imaginação: “[f]or want of that tapestry, poor Alberic, having cut its successor to pieces, began to pine away. It had been his whole world; and now it was gone he discovered that he had no other” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 188).

Se Alberic anteriormente parecia consciente da distância entre as suas expectativas e a vida no palácio, essa consciência agudiza-se agora e apercebe-se do seu próprio aborrecimento. Para além disso, o príncipe toma plena noção do quanto detesta o avô e o palácio, servindo este momento de mote para a recordação de momentos anteriores:

Now, after the loss of the tapestry, the disappearance of the plants and flowers and birds and beasts on its borders, and the departure of the kind knight on the horse

and the dear golden-haired Snake Lady, Alberic became aware that he had always hated both his grandfather and the Red Palace. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 188)

Este momento na narrativa parece, à primeira vista, destoar do contexto e daquilo que lhe precede. Percebemos que Alberic não só se sente desiludido em episódios como o do coelho, como sente activamente medo e repulsa pelo palácio e pelo avô, que vê como um só. Há, até, algo de onírico no relato do choque ocasionado por uma situação em que vê a peruca do Duque – o tom é o de um pesadelo. É curioso notar aquilo que introduz este episódio: “[a]nd the whole magnificent palace, grotto, chapel and all, had become mysteriously connected with Alberic's grandfather, owing to a particularly terrible dream. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 189-190)

Lee refere-se a ele como “a particularly terrible dream”, mas na verdade os detalhes da ocasião indicam que a situação não se trata apenas de um sonho. Parece ser algo que aconteceu e que Alberic simplesmente não consegue entender a partir da perspectiva da vida acordado, porque para ele não faz sentido e os elementos parecem não ter nexos. Tal como num sonho, há uma certa confusão simbólica na mente do jovem príncipe. O Palácio e o Duque tornam-se um só. As coisas de que Alberic não gosta no palácio, especificamente, funcionam como uma sinédoque para tudo o resto.

Regressando ao episódio da peruca que une esses elementos na imaginação de Alberic: o príncipe fica chocado quando vê uma cabeça de madeira que carrega a peruca.

But, just as Alberic was mustering up courage and approaching his magnificent grandparent, his eye fell upon a sight so mysterious and terrible that he fled wildly out of the ducal presence. For through an open door he could see in an adjacent closet a man dressed in white, combing the long flowing locks of what he recognized as his grandfather's head, stuck on a short pole in the light of a window. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 190-191)

Aliás, nessa mesma noite Alberic tem um sonho em que as várias coisas que o horrorizam no palácio se unem finalmente na sua imaginação:

That night Alberic had seen in his dreams the Ever Young Duke Balthasar Maria descend from his niche in the burial-chapel; and, with his Roman lappets and corslet visible beneath the green bronze cloak embroidered with gold pagodas, march down the great staircase into the Court of Honor, and ascend to the empty place at the end of the rockery grotto (where, as a matter of fact, a statue of Neptune, by a pupil of Bernini, was placed some months later), and there, raising his scepter, receive the obeisance of all the marble animals – the Giraffe, the Rhinoceros, the Stag, the Peacock, and the Monkeys. And behold! suddenly his well-known features waxed dim, and beneath the great curly peruke there was a round blank thing – a barber's block! (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 191)

Aqui, as ligações formadas durante o dia são tornadas claras durante o sono. Os túmulos no palácio, a estátua equestre do Duque, a autoridade aterradora deste último, a gruta, as estátuas de animais, e a peruca surgem em conjunto e interagem. A confusão simbólica já referida manifesta-se sob uma visão específica.

Ora, estes são elementos artificiais que tentam aproximar coisas naturais: uma cabeça e cabelo. Para Alberic, têm também algo de mórbido, no sentido de ser como uma cabeça decapitada. Também as estátuas dos Doze Césares que adornam o palácio o arrepiam, porque os olhos brancos parecem vazios e mórbidos. Outros elementos há que horrorizam Alberic, desde as ostras esculpidas numa gruta artificial à ausência estéril de animais dos jardins, ou mesmo a cor vermelha do palácio. Há, portanto, uma unidade temática nestes elementos. Todos eles apontam para a morte e para a esterilidade e artificialidade face à Natureza.

É interessante notar que estas aproximações à Natureza repugnam Alberic, mas a representação dos animais e plantas na tapeçaria não têm sobre ele o mesmo efeito. Os motivos não são claros, mas talvez um factor seja o suposto realismo destes elementos artificiais, ao contrário daquilo que seria a tapeçaria.

A revolta que Alberic sente em relação ao Palácio encontra-se de mãos dadas com o aborrecimento. Em parte porque, como já referido, quando toma consciência do aborrecimento, toma também consciência da aversão que sente. Ao mesmo tempo, há algo que o aborrecimento e o choque podem ter em comum. Sianne Ngai, em “Stuplimity: Shock and Boredom in Twentieth-Century Aesthetics”, ainda que num contexto diferente, aponta que “[t]he sudden excitation of “shock,” and the desensitization we associate with “boredom,” though diametrically opposed and seemingly mutually exclusive, are both responses that confront us with the limitations of our capacity for responding in general” (parte 10).

Isto é, o choque e o aborrecimento podem parecer incompatíveis à primeira vista, mas ambos confrontam quem os sente com a mesma coisa: uma incapacidade de responder. Quando alguém sente choque ou aborrecimento, há uma petrificação da vontade e o indivíduo torna-se exteriormente inerte, confrontando-se com a sua falta de capacidade de responder àquilo que causa choque ou aborrecimento.

Ora, Alberic fica precisamente incapaz de responder quando confrontado com o aborrecimento e com o choque ocasionados pela perda da tapeçaria. A única solução possível é destruir a nova tapeçaria e aguardar, já que, de resto, pouco pode fazer enquanto o Duque dominar a sua vida e o seu meio.

Importa aqui apontar a iconografia que Alberic apreende e que não é alheia ao leitor. Quando vê as figuras centrais, o príncipe imagina naturalmente que se tratam de figuras heróicas. Há um quê de lógica circular no seu raciocínio, é certo – para ele, a tapeçaria nada poderia ter de negativo – mas ao mesmo tempo percebemos que a forma como as figuras são representadas o leva a essa conclusão. Essa representação bebe de uma série de imagens partilhadas. O cavaleiro é belo, tem uma armadura e um cavalo impressionante, pelo que só pode ser uma figura romântica e corajosa. Alberic chega mesmo a compará-lo com uma estátua equestre que já teria visto, notando as diferenças entre as armaduras, bem como as semelhanças. No caso da dama, sabemos que a tapeçaria chega a incorporar fios de ouro na sua figura, algo que não parece existir nos outros elementos. Estas imagens não passam despercebidas ao leitor, certamente familiar com histórias de romances cavaleirescos e contos-de-fadas. O mesmo acontece com a tapeçaria de Susana e os Anciãos e com as estátuas dos Doze Césares. Não nos é clara qual a familiaridade de

Alberic com estas figuras, mas sente-se repugnado e associa-as indelevelmente com o deboche e brutalidade do Duque.

A forma como Alberic se vai apercebendo daquilo de que gosta (ou não), fazendo comparações, e tomando consciência do que sente face a elementos artísticos é a história do desenvolvimento de um gosto estético pessoal.

Este mesmo processo tem um paralelo na não-ficção de Vernon Lee. Interessada por arte desde muito cedo, em *The Psychology of an Art Writer* Lee descreve o processo através da qual formou o seu próprio gosto e opiniões. A autora explica que sempre gostou de paisagens naturais e que sempre foi encorajada a gostar delas, mas que a respeito da arte terá tentado gostar daquilo que julgava que deveria gostar. Ainda assim, certas obras de arte eram-lhe entediantes e pouco apelativas, enquanto outras menos em voga lhe agradavam muito. Este é, portanto, um desenvolvimento em que se testam as próprias reacções e se negoceiam influências exteriores e sensações individuais. Nas palavras da autora:

When I was obliged to experience their reality in the same way that we experience the cities we live in, the individuals that surround us, and the furniture and instruments we make use of constantly, I began to feel for canvases and statues the same spontaneous and organic attraction – or boredom, malaise, and repulsion – that came naturally to me in my immanent and unconscious relationships with the things in my environment. Aesthetic pleasure and displeasure, it seemed, were phenomena that qualified attention. (Lee, *The Psychology of an Art Writer* 43)

Alberic não parece ser encorajado a gostar ou não de algo específico, já que é maioritariamente ignorado, mas a presença da tapeçaria como única distracção favorece-a como alvo de preferência desde cedo. A familiaridade que permite a Lee evitar lugares-comuns e ver as obras de arte a partir da sua própria perspectiva é algo que Alberic faz intuitivamente, porque não tem outra alternativa.

Lee aponta lugares-comuns sobre história de arte ou associações literárias como obstáculos à apreciação de uma obra de arte, intrometendo-se entre o

indivíduo e aquilo que ele observa. Ora, Alberic não tem o conhecimento necessário para fazer essas associações. Apesar da sua intuição iconográfica e da sua imaginação, o jovem não conhece suficientemente o mundo para pensar em lugares-comuns sentimentais. Aliás, nem sequer tem a hipótese de comparar os animais da tapeçaria com animais reais. Guia-se apenas por uma intuição estética, em que sabe simplesmente se algo que lhe parece ou não belo. As “immanent and unconscious relationships” acima referidas são parte do tecido da existência de Alberic. De certa forma, lembra-nos as histórias sobre crianças selvagens, reais ou literárias, que em concepções imaginárias mantém uma pureza nata em relação à civilização. No caso de Alberic, essa pureza nata é de cariz estético.

Ao longo dos anos e sobretudo quando perde a tapeçaria, o aborrecimento e o horror guiam-no na recusa do gosto do Duque e da corte. Quando é exilado, Alberic tem finalmente a possibilidade de explorar o mundo fora da tapeçaria e de continuar a desenvolver o seu próprio gosto. Por muito que se lhe tente impor que goste daquilo que agrada ao Duque ou que está na moda, Alberic é incapaz de o fazer, já que há algo de instintivo e visceral nas suas reacções e no que sente a respeito delas.

Esta é outra faceta positiva do aborrecimento: o desenvolvimento de preferências. Enquanto sensação a que o indivíduo pode tentar escapar, incita um processo de exclusão daquilo que a causa e, assim, uma selecção. Alberic não tenta exercer crítica de arte, mas o seu desenvolvimento e as suas capacidades assemelham-se à psicologia que Vernon Lee caracteriza como a de alguém que escreve sobre arte. O aborrecimento e actividade intelectual e criativa a que pode dar azo facilita um processo de discernimento estético.

Em *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Vernon Lee descreve aquilo a que chama de “contemplative satisfaction” e que ajuda a distinguir o conceito de Belo do conceito de Bom: “[w]e have thus defined the word *Beautiful* as implying an attitude of contemplative satisfaction, marked by a feeling, sometimes amounting to an *emotion*, of admiration; and so far contrasted it with the practical attitude implied by the word *good*” (8).

A autora passa então a dar o exemplo de três homens que observam a mesma paisagem. Um deles concentra-se em elementos práticos, como o potencial do local

para a indústria ou transportes. Outro pondera os elementos da paisagem a partir de um ponto de vista científico. O terceiro, que exhibe a atitude de “contemplative satisfaction”, apreende aquilo a que Lee chama de “aspectos” (*The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics* 14), algo que abrange linhas e cores mas também ângulos e outras experiências sensoriais:

He was satisfied with the wonderfully harmonised scheme of light and colour, the pattern (more and more detailed, more and more co-ordinated with every additional exploring glance) of keenly thrusting, delicately yielding lines, meeting as purposefully as if they had all been alive and executing some great, intricate dance. He did not concern himself whether what he was looking at was an aggregate of things; still less what might be these things' other properties. He was not concerned with things at all, but only with a particular appearance (he did not care whether it answered to reality), only with one (he did not want to know whether there might be any other) aspect. (*The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics* 15)

Ora, o aborrecimento de Alberic tem algo de “contemplative satisfaction” em certos momentos. Por exemplo, quando olha para a tapeçaria ou para a paisagem no castelo arruinado, sente um prazer estético que não se concentra na utilidade das coisas ou numa explicação da sua beleza. Aliás, quando vê a imagem da Snake Lady na sua totalidade pela primeira vez, Alberic simplesmente sente que a cauda de serpente a torna mais bela, uma conclusão que não é propriamente explicada. Sabemos também que o príncipe não se rege pelos mesmos critérios que o Duque ou os sicofantas.

É claro que Alberic não passa apenas por “contemplative satisfaction”, já que também se preocupa em tentar perceber o que são as coisas que vê, dada a sua sede de conhecimento. Contudo, podemos aqui entender aquilo que um aparente vazio pode proporcionar em termos contemplativos, e por sua vez em termos de uma experiência estética.

Todos estes elementos contribuem para que Alberic consiga ser a única personagem viva a ver Oriana. Ao contrário do Duque, por exemplo, o príncipe tem

a inclinação de ajudar uma cobra, e quando ela se revela, é o único que a vê na sua verdadeira forma. A capacidade de ver e comunicar com Oriana é também aquilo que finalmente o liberta do seu aborrecimento, já que ela lhe dá um cavalo e livros, bem como informações sobre o mundo.

Podemos, portanto, dizer que o aborrecimento de Alberic é construtivo, permitindo-lhe desenvolver capacidades estéticas e imaginativas. Também o facto de ter passado tanto da sua vida de forma algo isolada mantém intocada a visão única que possui. Em última instância, é precisamente isto que oferece a Alberic a possibilidade de escapar ao aborrecimento e de satisfazer as suas esperanças em relação à vida. Se o aborrecimento contém em si o desejo de um desejo, Alberic chega a perceber que desejo é esse e como o concretizar. Infelizmente, as suas esperanças são goradas pelo Duque, mas caso contrário, o caminho para o jovem príncipe seria claro.

Tal como no caso de outras personagens que serão discutidas nos capítulos seguintes, é o aborrecimento que permite a Alberic resistir aos limites e normas que o rodeiam. Isto acontece, não só do ponto de vista da vida palaciana, mas também dos papéis de género e sexualidade de um modo geral. Para além daquilo apontado por tantos estudiosos, há um elemento que se destaca pela sua ligação com o aborrecimento do príncipe. Trata-se de uma inversão de papéis que se torna clara ao pensar noutras obras de Vernon Lee. Em *Miss Brown*, a autora olha de forma contundente para um modelo de relacionamento em voga entre alguns dos seus contemporâneos, em que um homem é atraído por uma mulher de um estatuto social mais baixo e se encarrega de a providir de cultura. Leonee Ormond, em “Vernon Lee as a Critic of Aestheticism in *Miss Brown*”, aponta:

Like so many artists of the day, Morris had married an intellectual inferior, whom he tried to educate after marriage. Ford Madox Brown, G. F. Watts, and Frederick Shields all married young girls of inferior status. The only distinction between Hamlin and these actual painters was that he attempted to "improve" his fiancée before and not after marriage. Vernon Lee was intrigued by this type of relationship (...) (148)

Ora, em “Prince Alberic and the Snake Lady”, acontece claramente o oposto. O príncipe, apesar do seu estatuto social e género, é ignorante a respeito do mundo exterior e tem uma parca educação. Esta é colmatada quando conhece a Snake Lady, que lhe oferece livros e lhe dá acesso a conhecimentos que antes lhe estavam vedados. Tal como Hamlin, o protagonista de *Miss Brown*, que tenta educar a sua apelativa mas pouco cultivada noiva antes do casamento, também Oriana se responsabiliza por oferecer a Alberic uma educação principesca.

Importa apontar que há outra personagem crucial na narrativa que também se encontra aborrecida: o Duque. O seu tipo de aborrecimento é muito diferente do de Alberic. Recorrendo novamente a Adam Phillips, o aborrecimento para um adulto pode parecer mais perigoso. Se o aborrecimento contém “the wish for a desire” (68), há a possibilidade de que se passe a desejar algo que não seja antigido, e por isso torna-se algo a evitar.

O Duque fica preso neste ciclo: tenta fugir ao aborrecimento através de uma procura constante por diversões e por novidades, seja ao dar festas extravagantes ou ao redecorar o palácio. No entanto, o aborrecimento volta sempre para o ameaçar, reiniciando o processo de fuga. O Duque nunca encara o aborrecimento como Alberic nem o tenta contrariar de forma construtiva. Para além disso, não é coincidência que o Duque tenha poucas opiniões próprias e seja facilmente influenciado por modas, pelos seus cortesãos e pelo confessor Jesuíta. Se o aborrecimento, quando aceite, pode desencadear o desenvolvimento de uma estética e imaginação pessoais, o Duque não o consegue fazer. É por isso que se não consegue ver a Snake Lady, percebendo apenas uma cobra que julga demoníaca por causa de superstições. Para além disso, o início do conto frisa logo que com a morte de Alberic a dinastia acaba. O Duque é, então, auto-destrutivo ao ponto de deixar abandonado o seu legado a que tanto se apegava em vida. Tal como os elementos decorativos extravagantes que lembram Alberic da morte, também a vida do Duque se desenrola no sentido de uma constante abundância que desemboca apenas na destruição.

Alberic distingue-se ainda das restantes personagens humanas pelo pormenor em que é descrita a sua vida, personalidade e pensamentos. Os sicofantas não passam de caricaturas, os criados merecem poucas descrições, e o Duque mantém-se superficial ainda que assombre a narrativa. Pelo contrário, temos um retrato vívido daquilo que distingue o príncipe dos outros, nomeadamente, a forma única e original como vê o mundo e a profundidade da forma como pensa. Num mundo de figuras que se adivinham mais planas do que as de uma tapeçaria, Alberic sobressai e torna-se merecedor da atenção da narrativa.

Assim, o aborrecimento pode ter efeitos construtivos ou não. Entre os seus efeitos mais positivos encontra-se o apelo que faz à imaginação e à curiosidade, e a possibilidade de aproveitar a constante procura que o aborrecimento acarreta num sentido proveitoso.

“Sister Benvenuta and the Christ Child”

Este capítulo irá tratar de “Sister Benvenuta and the Christ Child – An Eighteenth Century Legend”. Também neste conto de Vernon Lee o aborrecimento desempenha um papel crucial sendo, como veremos, o mote para o próprio conto e o mecanismo que guia a acção.

A crítica pouco tem incidido sobre “Sister Benvenuta and the Christ Child”. Esta obra merece uma menção em *Vernon Lee: A Literary Biography* de Vineta Colby, onde se destaca que a autora teria algo de inocente e simples e que, apesar de não ser religiosa, conseguia escrever “little tender religious fables” (240) e evitar a banalidade em que poderiam cair outros autores. Ao referir que o sentido de lugar em Vernon Lee é inconfundível, Colby aponta este conto como exemplo e refere-se a ele como “a simple miracle tale” (240) que se distingue pelas descrições de Veneza no século dezoito e dos seus espectáculos de fantoches.

“Sister Benvenuta and the Christ Child” pode ser entendido como bem mais do que isso. Neste conto entram em confronto várias noções históricas de aborrecimento e de sensações que lhe são adjacentes. A ideia de que um bebé se pode aborrecer e precisa de ser estimulado poderia parecer um tanto ou quanto estranha, mas na verdade encaixa-se em ideias actuais sobre esta etapa da vida (como será descrito). Para além disto, o ambiente conventual sublinha a forma como durante muito tempo a *acedia* e inércia espiritual eram considerados vícios conducentes ao pecado, ao mesmo tempo que uma vida contemplativa poderia ser favorável à reflexão. Este recurso a uma espécie de narrativa histórica do aborrecimento surge como única nos contos de Vernon Lee.

Em “Sister Benvenuta and the Christ Child”, uma freira num convento receia que uma figura do Menino Jesus se aborreça no armário em que é guardada e da qual só é retirada em ocasiões especiais. Benvenuta, a dita religiosa, passa então a empreender algumas tarefas de forma a entreter a figura, escrevendo sobre os seus dias e guardando essas missivas num relicário de São Pantaleão. Resolve também fazer um casaco para o Menino, esforço esse que é gorado pelas suas fracas habilidades de costureira. Entretanto, as marionetas de um indivíduo excomungado são trazidas para o convento para uma peça. Benvenuta acha a marioneta do Diabo

especialmente hilariante e interessante. Mais tarde, reencontra a diabólica marioneta, que ganha vida e assina com ela um pacto para que a roupa para o Menino Jesus possa ser feita. Quando a freira não comparece às suas obrigações religiosas, a sua prima é enviada para ver o que se passa. Ao abrir a porta da cela, vê Benvenuta banhada numa luz radiante e em êxtase e, sobre os seus joelhos, o Menino Jesus numa posição diferente e animado. Pouco depois, a luz desaparece e afinal Benvenuta está morta, e na cela é encontrada a marioneta.

Há aqui vários elementos a destrinçar, a começar pelo aborrecimento que a freira atribui ao Menino Jesus. Esta noção de que um bebé se pode aborrecer e que proporcionar-lhe novas experiências e estímulos é essencial ao seu bem-estar é muito recente. Como aponta Peter N. Stearns em *Childhood in World History* a respeito do conceito de infância nos anos 50 do século passado, “boredom, a modern notion in any event, had previously been treated as a character issue” (105).

O mesmo autor, em *Anxious Parents: A History of Modern Childrearing in America* traça um breve resumo da evolução desta ideia na sociedade Americana e Ocidental em geral, sendo cruciais dois factores. Um deles é a crescente importância da educação infantil: as actividades para crianças passam a ser uma base e um complemento em relação à escola. Outro é a noção da infância como uma fase de vida especial e particular, e das crianças como algo precioso a ser protegido, algo que começou a desenvolver-se de forma acelerada a partir do século XIX. As crianças são, então, cada vez menos vistas como pequenos adultos e cada vez mais como tendo particularidades dada a sua idade. A sua vida interior passa a ser reconhecida, e esforços para estimular o seu desenvolvimento e para as fazer aproveitar essa etapa passam a ser da responsabilidade dos pais. À medida que se expande a sociedade de consumo, os pais são encorajados a partilhar actividades de lazer com os filhos.

O conto de Vernon Lee foi publicado em 1906, mas algumas destas noções começavam já a ganhar terreno na altura, e mostra uma grande capacidade por parte da autora de se lembrar de como a infância pode ser terreno fértil para novas descobertas, algo também presente em “Prince Alberic and the Snake Lady”. Em “Sister Benvenuta and the Christ Child”, Benvenuta tenta demonstrar o amor que tem pelo Menino Jesus através dos seus relatos, de objectos como o casaco, e até de

lhe querer mostrar as marionetas ou tirá-lo do armário em que é guardado. É precisamente este medo de que o bebé se possa aborrecer que motiva as acções da freira e que explica que escreva o seu diário. Ao mesmo tempo, o facto de Benvenuta pensar assim reflecte o seu próprio aborrecimento, apesar de ela não o admitir.

Este texto é enquadrado num documento em que se discute a possível beatificação da freira. Descobrimos que foi considerada com base numa espécie de beatificação não-oficial por parte dos habitantes locais, que a celebram. A descrição dos costumes em honra de Benvenuta enfatiza o papel das crianças e da diversão: fazem cortejos, dançam, enfeitam-se e comem guloseimas especiais. É também referido que nisto colaboram as suas “fond mothers” (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 335). Ora, vemos aqui replicada a já mencionada dinâmica de proporcionar diversão às crianças como forma de afecto, sublinhando a importância do lazer infantil. A falta de aprovação por parte das autoridades eclesiásticas não parece fazer diferença na forma como os feitos de Benvenuta são celebrados e na importância desses festejos. De certo modo, são uma oportunidade de diversão sob uma capa mais respeitável, a da religião.

Nos contos de Vernon Lee encontramos frequentemente aquilo que podemos considerar uma historicidade fictícia. Seja através do formato do texto ou de referências históricas, entre outros elementos, Lee estabelece uma verosimilhança que contrasta com elementos fantásticos ou lendários.

Por exemplo, a respeito de “Prince Alberic and the Snake Lady” e do seu primeiro parágrafo, Vineta Colby aponta que “[t]his “dry historical fact” is not a fact but part of the author’s invented documentation. The “facts” that she sprinkles throughout the story are pure fabrication” (227).

Colby passa então a apontar alguns destes elementos: as tapeçarias de Gobelins que o texto refere não existem e *The Chronicles of Archbishop Turpin* não referem o antepassado lendário de Alberic (227). Do mesmo modo, podemos acrescentar referências a personagens reais, como Benvenuto Cellini, num conto obviamente fantástico.

Esta prática de ancorar contos fantásticos e sobrenaturais em elementos históricos reais está patente em vários contos de Vernon Lee, e cria um efeito em

que o leitor é confrontado com histórias que parecem impossíveis mas que têm lugar num mundo que de resto parece verídico. Podemos também apontar contos como “Winthrop’s Adventure” ou “The Wedding Chest” como exemplos.

O mesmo acontece em “Sister Benvenuta and the Christ Child”. Aqui, o diário que Benvenuta dirige ao Menino Jesus surge inserido entre dois outros textos. Um é a introdução que já referimos, em que se dá conta das práticas locais usadas para honrar Benvenuta e é discutida a possibilidade de beatificação. Esta introdução enquadra o resto do texto como consistindo em documentos aos quais recorre a investigação, e que ajudam a sustentar a decisão eclesiástica de rejeitar a beatificação. Depois do diário de Benvenuta, segue-se uma adenda, na qual a prima da freira, também ela dedicada à vida religiosa, conta aquilo que testemunhou na altura da morte da sua parente. Surge também a explicação sobre como foi encontrado e preservado o diário.

No que diz respeito ao aborrecimento neste conto, esta historicidade é fundamental. É mais um dos elementos que aponta para o espectro de diferentes conceitos relacionados com o aborrecimento e que têm uma base histórica.

Em *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Reinhard Kuhn traça a história do conceito de aborrecimento na cultura Ocidental. Na Antiguidade Greco-Latina e posteriormente, conceitos como “monotonia” ou “melancolia” eram mais utilizados. O primeiro não teria de ser algo necessariamente negativo, sendo considerado que uma “absolute harmony” socrática seria “inseparable from monotony” (Kuhn 17). Ao mesmo tempo, já então era tratado o problema do lazer. Horácio, por exemplo, propõe que a forma de contrariar uma vida monótona é através de uma força interior (Kuhn 28). Por outro lado, Séneca sugere que o *otium* (lazer) é “the only means of escaping ennui and achieving tranquility of the mind” (Kuhn 31).

Esta dualidade daquilo que podem encerrar a monotonia, a inércia psíquica, e as formas de lhes escapar continuou ao longo dos séculos. Na Idade Média, a mundividência cristã açambarcava conceitos tão diversos como *tristitia*, *siccitas*, ou *desidia* (Kuhn 39). Um conceito, porém, acaba por se revelar dominante: o de *acedia*. Nas palavras de Kuhn, esta “became the recognized designation for a condition of

the soul characterized by torpor, dryness, and indifference culminating in a disgust concerning anything to do with the spiritual” (40).

Esta dominância de *acedia* como designação de uma inércia espiritual coincide com a emergência da vida monástica (Kuhn 40). Ora, a *acedia* torna-se um mal a ser evitado num contexto religioso, uma espécie de tentação que pode levar ao pecado. Kuhn aponta ainda que mais tarde, autores como Balzac, Baudelaire, ou Flaubert irão reivindicar a *acedia* como muito próxima do conceito de *ennui* (42).

Ora, estes elementos surgem em “The Sister Benvenuta and the Christ Child”. Tanto o carácter histórico da narrativa como o ambiente conventual facilitam a introdução da proximidade entre a monotonia como conducente à contemplação espiritual, mas também como algo perigoso.

No seu diário, Benvenuta mostra a já referida preocupação com o aborrecimento do Menino Jesus. Aquilo que vamos lendo a respeito do dia-a-dia de Benvenuta e das restantes freiras revela uma vida marcada por rotinas, sendo ocasiões especiais e momentos como o teatro de marionetas as únicas coisas que oferecem alguma diversidade de experiências. De facto, várias entradas no diário indicam a data com base nos santos padroeiros de cada dia. Não é claro que Benvenuta não esteja a projectar o aborrecimento que ela própria sente na vida conventual. Aliás, a freira mostra-se preocupada com a possibilidade de que ela mesma e o conteúdo do diário não sejam interessantes, justificando que “[i]t is simply that, however dull I am (and I was always a dunce) it will be less dull for the dear Little Great One than living always alone in that cupboard, with no company but the worms in the wood and these holy bits of bone in cotton-wool under glass bells” (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 338).

O espectáculo de marionetas e as preparações para o mesmo merecem uma grande atenção por parte de Benvenuta, pouco habituada a este tipo de entretenimento.

A mesma personagem, na mesma entrada do diário, indica algum do aborrecimento que ela própria sente. Explica que este convento acolhe sobretudo mulheres de origem nobre, pelo que não fazem trabalhos a que ela se refere como “useful”. Como ela própria explica:

I am often sorry (for I have not a noble mind befitting my birth, as my nurses often complained) it should be so. I should like to shell peas and wash rice and slice tomatoes in the kitchen. I have often envied the lay sisters turning up the garden mould, which smells so good, and pruning and planting while we walk round the cloisters: and I feel that my unskilful fingers would be happier sewing woollen shifts of winters for the poor women and children, than embroidering, which I do so badly! (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 342)

Isto é, as ocupações que são permitidas às freiras do convento parecem a Benvenuta não ter um propósito, e por isso mesmo, parecem-lhe monótonas. A única interrupção são alturas mais ocupadas, que representam uma distração face ao dia-a-dia.

Logo de seguida, a mesma Benvenuta refere-se explicitamente ao conceito de *acedia*: “But I suppose this is all mere wicked spirit of indiscipline and grumbling (the sin of *Accidia* which our Confessor talks about), and I pray hard to have a more humble and thankful heart” (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 342).

Assim sendo, estamos perante os perigos da vida conventual. A rotina e o recolhimento deveriam ser terreno fértil para a espiritualidade, mas não é isso que acontece, e Benvenuta sente-se acometida pela inércia da *acedia*. É interessante notar que as religiosas laicas ou, de um modo geral, de uma origem mais humilde são encorajadas a desempenhar tarefas mais árduas e com propósitos mais obviamente utilitários, como a diferença entre costurar roupas para os pobres e bordar a sotaina nova do bispo. Na espiritualidade simples e infantil de Benvenuta, o primeiro tipo de tarefas estaria mais perto de um propósito que servisse a comunidade e lhe permitisse manter à distância pensamentos imaginativos.

Há também uma ambiguidade a respeito das consequências do aborrecimento e dos esforços que Benvenuta empreende contra ele. Por um lado, Benvenuta é bem-intencionada para com o Menino Jesus e preocupa-se com o seu bem-estar. Vê sinais de aprovação em situações como a chegada do espectáculo de

marionetas, e é vista pela prima num estado de êxtase milagroso, envolta em luz e tendo ao colo um Menino Jesus que se mexe. Por outro lado, é implicado que Benvenuta vende a alma ao Diabo para poder fazer o casaquinho que tinha em mente para a estátua, e quando a visão milagrosa desvanece, é encontrada simplesmente fria e morta, com o fantoche de Belzebu na cela. Também não é explicitado como, e se, a devoção de Benvenuta é recompensada.

A ambiguidade deste desfecho sugere várias interpretações. Pode haver algo sinistro, como um verdadeiro pacto demoníaco ou um distúrbio psíquico em que a monotonia e o excesso de devoção se tornam letais. Ao mesmo tempo, como na interpretação de Colby⁷, também pode ser apreendido como um simples conto sobre um milagre.

Ainda assim, torna-se claro que, neste conto, várias noções de aborrecimento se sobrepõem umas às outras. Encontramos a noção do aborrecimento como algo nefasto que incita o pecado, e também o conceito do trabalho rotineiro como espiritualmente produtivo. E, claro, encontramos também um entendimento mais recente do aborrecimento. Para além da ideia de que um bebé se pode aborrecer e que parte da tarefa de cuidar dele é dar-lhe experiências e entretenimento, há também o aborrecimento da própria Benvenuta.

Benvenuta parece estar aborrecida e aquilo que a preocupa na situação do Menino Jesus soa, em parte, a uma forma indirecta de abordar o seu próprio mal-estar. Que objectos antropomórficos possam ser uma extensão do estado espiritual de alguém é indicado quando as freiras discutem se a marionetas podem entrar no convento: “[w]e discussed whether the puppets of an excommunicated person would therefore be excommunicated puppets, and might or might not be introduced into a convent” (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 339).

O dono das marionetas teria sido supostamente excomungado (na verdade, outra freira afirma que não), e aqui surge um dilema em que não é claro se essa condição se estende ou não a elas. O espectáculo de marionetas pelo qual Benvenuta tanto anseia depende da resposta a este problema. As marionetas acabam por ser

⁷ Vide pág. 52.

levadas para o convento, onde ainda assim o Confessor e a Madre Superiora os sujeitam a uma análise – inclusive olhando-os à lupa – para detectar qualquer sombra de pecado. O debate dá então lugar a outro, em que o Confessor expressa dúvidas a respeito do decote de algumas marionetas, e a Madre Superiora defende que é um decote permitido por lei em Veneza e que quaisquer alterações pareceriam críticas aos costumes da República.

É claro que há algo de humorístico nestes debates e, ao mesmo tempo, oferecem-nos pistas a respeito do aborrecimento neste conto. Toda esta situação é relatada por Benvenuta nas suas tentativas de entreter o Menino Jesus, indicando que de certa forma é algo que quebra a monotonia conventual, para além do peso destas discussões sobre a concretização do espectáculo. O nível de pormenor caricato implica também aquilo que será a vida no convento, marcada por detalhes onerosos e frívolos. A preocupação de que os decotes possam ser pecaminosos é rapidamente descartada a favor das preocupações com a glória de Veneza, e é certo que neste convento o respeito político e social não é abandonado a favor da espiritualidade.

Esta passagem, como já referido, indica ainda as marionetas como extensão de pessoas. A possibilidade de que o estado excomungado do dono se estenda às marionetas é seriamente considerada. O realismo ou não dos decotes é um factor crucial na sua aceitação. Não deixa de lembrar aquilo que Benvenuta pensa a respeito do Menino Jesus. Não só trata esta estátua como se de um bebé real se tratasse, mas vê o seu próprio aborrecimento espelhado na figura. Tal como a estátua do Menino Jesus, o respeito acordado a Benvenuta como mulher nobre veneziana faz com que seja aprisionada numa situação em que encontra rapidamente limites para a sua capacidade de ocupar o tempo.

É significativo que ao explicar a sua situação, Benvenuta enfatize aquilo que é esperado de uma mulher nobre. As tarefas que lhe são atribuídas no convento parecem-lhe superficiais, e são diferentes por causa da sua condição social. Quando conta a história da sua vida antes do convento, Benvenuta menciona elementos como aprender a dançar, falar Francês, ou apreciar os vestidos da mãe. Refere-se a si mesma como “an uncommon worldly little girl” (Lee, *The Collected Supernatural*

and Weird Fiction of Vernon Lee 1: 351) encorajada no entanto a ter uma vocação espiritual. Diz-nos que:

And when I was three or four years old, I was consecrated to the Mother of God; and I had a little dress like a nun's, black and white, with a rosary and cap to my size; and there was one for every day and one for Sundays, and a new one for every Ascension Feast and every Christmas to do honour to our illustrious family. But my sisters wore ragged lace night-clothes of my mother's, cut to their size, except when they were shown to company; and then they had beautifully embroidered bodices and farthingales over hoops, and pearls and artificial flowers. (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 351)

Isto é, desde cedo Benvenuta é consagrada à vida religiosa. Enquanto as irmãs usam vestidos sumptuosos, Benvenuta recebe um hábito em miniatura. Ainda assim, não se mantém à parte da vida nobre da família, e recebe roupas novas com regularidade por uma questão de honra familiar. Nunca é completamente alheia de coisas relacionadas com o seu estatuto nobre, e de certa forma, a sua espiritualidade acaba por parecer incompleta, como mais tarde se dá conta.

Um dos grandes ímpetos para este confronto com as expectativas inerentes ao seu estatuto social são as suas tentativas de entreter o Menino Jesus, sobretudo quando lhe tenta fazer um casaco novo para o adornar e proteger do frio. Nunca aprendeu a costurar de forma prática, sendo pelo contrário ensinada a bordar e a ter competências expectáveis da alta sociedade, algo que lamenta nestes termos: “[o]h Holy Martha, patroness of all good housewives, why was I taught to dance minuets, and curtsy, and sing madrigals to the spinet, and say,” *Oui, Monsieur,* “*Votre servante, Madame,*” and never, never taught to sew?” (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 348).

É esta incapacidade que a leva a aceitar a ajuda do Diabo quando esta se lhe proporciona. Importa ainda notar que este dilema de Benvenuta sucede a respeito de roupa que quer fazer para o Menino Jesus, e que percebemos pelas suas descrições que quer que o resultado seja bonito e digno de quem o irá receber. Ora,

nas representações em que o Menino Jesus surge nu ou apenas com um cueiro, é uma escolha intencional de forma a destacar a humildade da situação em que nasce e que dignifica pela sua identidade. Influenciada por aquilo que lhe foi transmitido, a espiritualidade simples de Benvenuta faz com que entenda que o Menino Jesus precisa de roupas – e que estas podem ser uma forma de quebrar a monotonia, escolhidas a partir de uma figura de santos como quem escolhe figurinos de um catálogo.

O aborrecimento de Benvenuta, tão envolto nas experiências de um estrato social confortável mas que afinal se revela oco, remete-nos para várias outras personagens literárias femininas acometidas pelo aborrecimento, nomeadamente do século XIX. A principal diferença entre personagens como uma Madame Bovary e Benvenuta é o contexto em que se encontram e aquilo por que se interessam. Benvenuta é, apesar de tudo, uma freira e tenta escapar ao aborrecimento através de algo a que dá uma face religiosa. Move-se numa esfera diferente da doméstica, mas que no entanto se lhe assemelha pela muralha invisível erguida entre ela e o mundo e pelos limites daquilo que lhe é permitido por uma questão de respeitabilidade. Interessa-se por roupas, tarefas domésticas, e pelo bem-estar de um bebé, ainda que não seja um bebé real.

Adam Phillips, no seu ensaio “On Being Bored” referido no capítulo anterior, afirma que o aborrecimento contém “the wish for a desire” (68). Para um adulto, isto torna-se especialmente perigoso, porque há a possibilidade de que se venha a desejar algo que não se possa concretizar. No caso de Benvenuta, ela espera por algo que não sabe o que é e nem se encontra plenamente consciente da sua espera, mas os eventos da narrativa acabam por acordá-la para esse facto. O último parágrafo escrito pela freira torna-o claro:

I did not know what I waited for; nor did I know when I was in the convent, a novice; nor even after I had taken the veil. I did not know what I waited for, for years and years, and yet the waiting made me as happy as the angels and the little bird. I did not know what it was I was waiting for till that terrible last week. But now I know; and am happy once more in my waiting. I am waiting for You to awake, my Little Great One, and stretch out Your arms, and step upon my knees, and put Your little

mouth to my cheek, and fill my embrace and my soul with unspeakable glory. (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 353)

Benvenuta estava, portanto, à espera de algo que não sabia o que era até perceber que, afinal, ansiava por um milagre em que a figura do Menino Jesus ganhasse vida. Quando entende aquilo que espera – algo que é certamente difícil, mas que na mundividência simples de Benvenuta talvez não seja tão impossível como outros o poderiam achar – consegue retomar uma atitude de espera paciente.

O desejo no qual desemboca o aborrecimento de Benvenuta acaba mesmo por se concretizar. Aqui, confrontamos de novo a ambiguidade do texto. Será que a prima de Benvenuta presencia de facto um milagre, ou será que apenas se baseia no diário para o descrever? De qualquer modo, parece que Benvenuta interage como o Menino Jesus que ganha vida, nem que seja apenas na sua própria imaginação ou nas histórias que passam a ser contadas sobre ela.

Regressemos agora à figura do Diabo entre as marionetas. Esta é a figura que desde logo mais fascina e diverte Benvenuta. Ela própria admite que talvez seja errado e não muito digno, mas que acha o Diabo hilariante. Explica que sempre foi muito medrosa, mas que não teme o Diabo:

I know it is wrong, and I have often prayed that I might learn to fear the Evil One, but I never could, and all the pictures of him, and the things they tell (and which we read in the *Spicilegium Sanctorum*) have always made me laugh. And so from foolishness and a bad heart, I burst out laughing at this Puppet-Devil; and it was very wicked. But oh, dear Bambino, you would have laughed also! (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee* 1: 342)

Esta é mais uma situação em que a espiritualidade simples e a frivolidade de Benvenuta colidem com aquilo que é esperado de uma religiosa. Ao não temer o Diabo, e ao achar esta a figura mais divertida do conjunto de marionetas, não é de estranhar que fique tão intrigada e quase obcecada. Quando tem o encontro

demoníaco na sua cela, é precisamente sob a forma desta marioneta, que ganha vida e muda ligeiramente de aparência, e é na mesma cela que esse objecto é mais tarde encontrado.

Para além do entendimento mais espiritual desta passagem, em que por um lado reflecte a dita espiritualidade espontânea e pessoal da parte de Benvenuta mas também alguma frivolidade, encontramos novamente um aborrecimento que lhe subjaz. A marioneta é aquilo que mais faz rir Benvenuta ao longo do conto, e tal quebra da monotonia faz com que mereça um lugar de destaque.

Podemos ainda encarar as actividades que Benvenuta escolhe como uma distorção daquilo que lhe agradava em criança, e que poderia ter sido a sua vida se não tivesse dado entrada no convento. A forma como age em relação ao Menino Jesus é uma simulação da maternidade, como uma criança que brinca às bonecas. Importa ainda notar uma certa ambiguidade sexual no decorrer da história. A prima de Benvenuta presencia aquilo que lhe parece um momento de êxtase divino, em que a freira brinca até com um bebé que será o Menino Jesus. Contudo, quando a cela é novamente revistada, a marionete do Diabo está num canto da cela. Podemos entender que Benvenuta a terá roubado, e que esta estará mais relacionada com esse momento de êxtase do que aparenta – e que esse momento seria de êxtase sexual, e não religioso. Afinal de contas, o relato é feito pela prima, também ela freira e de famílias respeitáveis.

Em suma, em “Sister Benvenuta and the Christ Child” encontramos um conto com elementos humorísticos e espirituais. Porém, é mais do que apenas um conto sobre milagres. O aborrecimento desempenha um papel crucial, servindo de mote para o centro da narrativa e ajudando a mover os eventos que se sucedem uns aos outros. Encontramos uma mulher aborrecida que se confronta com os limites do que dela é esperado, e também uma colisão entre ideias mais antigas e religiosas de sensações próximas ao aborrecimento e um aborrecimento que parece muito mais moderno. O potencial imaginativo do aborrecimento mas também o perigo psicológico que acarreta estão patentes no destino de Benvenuta.

“The Legend of Madame Krasinska”

“Depois de nos termos debruçado sobre “Sister Benvenuta and the Christ Child”, vale a pena olhar para “The Legend of Madame Krasinska”, que oferece paralelos e contrastes interessantes em relação ao conto anterior. Para Benvenuta a vida num convento é uma fonte de aborrecimento, mas para Madame Krasinska representa um final feliz. As duas passam vivenciam acontecimentos sobrenaturais (ou que se julgam sobrenaturais) que agudizam a consciência da monotonia em que vivem e que conduzem ao desfecho do conto, ainda que as acções e escolhas das personagens sejam diferentes. Se Benvenuta representa o perigo do aborrecimento feminino num contexto monástico, Madame Krasinska confronta-se com esse perigo num contexto laico. Para além disso, Madame Krasinska suscita questões interessantes a respeito das personagens literárias femininas descritas como estando aborrecidas. Por um lado, parece encaixar-se nos padrões típicos dessas personagens. Por outro lado, também os confunde, e aquilo que lhe acontece é bastante diferente do expectável, demonstrando um potencial específico do aborrecimento enquanto estado liminar⁸.

Os eventos em “The Legend of Madame Krasinska” têm início quando o pintor Cecco Bandini regressa a Florença depois de uma estadia no campo. Duas mulheres visitam o seu *atelier*, e uma delas mostra-se muito interessada numa imagem que vê por acaso. Essa imagem é um esboço que Bandini fez de uma personagem local, Sora Lena. Esta é uma idosa que vagueia todos os dias pela cidade e que é familiar a muitos dos florentinos. Diz-se que esta mulher teria enlouquecido após a morte dos dois filhos em combate, regressando frequentemente à estação de comboios de onde estes teriam partido. Teria outrora sido uma senhora de estatuto elevado e usado roupas de qualidade, mas agora é pobre e andrajosa. Depois de ouvir de Bandini alguns dos factos sobre esta personagem, Madame Krasinska fica fascinada e escolhe-a como disfarce para um baile de máscaras. Na mesma noite do baile, Sora Lena morre, e a vida e personalidade de Madame Krasinska mudam irrevocavelmente. Torna-se cada vez mais impaciente com a vida que até aí apreciava e aborrece-se facilmente. Começa a adquirir hábitos inexplicáveis, partindo em deambulações que não reconhece. Parece que a sua vida se confunde

⁸ Vide pp. 35-36.

com a da mendiga, e depois de um confronto final com o fantasma de Sora Lena, Madame Krasinska é salva e dá entrada num convento.

É curioso o contexto em redor da publicação do conto e também as leituras que têm sido feitas pela crítica. Em primeiro lugar, o conto faz parte de *Vanitas: Polite Stories*, publicado em 1892. Como o título indica, os contos em *Vanitas* reflectem sobre vaidade e sobre um contexto social respeitável e educado. Na dedicatória à Baronesa Elena French-Cini, que serve de introdução, Lee explica que "round these sketches of frivolous women, there have gathered some of the least frivolous thoughts, heaven knows, that have ever come into my head; or rather, such thoughts have condensed and taken body in these stories" (*Vanitas*, dedicatória).

Para Vernon Lee, estas mulheres podem ser superficiais, mas conduzem a pensamentos que não o são. É com um misto de "sadness and indignation" (Lee, *Vanitas*, dedicatória) que a autora descreve as experiências destas personagens, frivolidade, preguiça, falta de empatia, e desperdício de qualidades. Lee refere-se especificamente a "The Legend of Madame Krasinska":

And, if miracles were still wrought nowadays, as in those times when great sinners (as in Calderon's play) were warned by plucking the hood off their own dead face, there would have been no waste of the supernatural in teaching my Madame Krasinska that poor crazy paupers and herself were after all exchangeable quantities. (Lee, *Vanitas*, dedicatória)

Isto é, Madame Krasinska tem mais em comum do que imagina com a "poor crazy pauper" Sora Lena. A vida de luxo e estagnação que leva não lhe permitem compreender as experiências da idosa, nem reconhecer que a outra mulher é também um ser humano e não apenas uma figura apelativa para um disfarce.

Este conto é o terceiro em *Vanitas*, e Vernon Lee volta a referir-se a ele: "While the third ... and there is the utter pity of the thing, that frivolous living means not merely waste, but in many cases martyrdom" (*Vanitas*, dedicatória).

Madame Krasinska não gasta apenas a seu tempo e potencial numa vida frívola: acaba em última instância por ter um final trágico. Ainda assim, Lee emprega a palavra “martyrdom”, algo que implica não só sofrimento, mas também redenção, e que carrega um peso espiritual.

Em *Vernon Lee: A Literary Biography*, Vineta Colby considera que os conteúdos de *Vanitas* não correspondem inteiramente a esta descrição. Segundo Colby:

What she promises in *Vanitas* is remote from what in fact she offers. One of the stories, “The Legend of Madame Krasinska,” does indeed introduce a wealthy and beautiful young widow who thoughtlessly mocks a pathetic old mad woman by dressing like her at a costume ball. But immediately her frivolous act begins to prey on her conscience, and after suffering temporary madness and a suicide attempt, she renounces society and becomes a nun. (192)

Ou seja, segundo esta interpretação, Lee não descreve apenas um exemplo a evitar, mas cria todo um enredo em que a frivolidade é contrariada.

Também Sondeep Kandola em *Vernon Lee* considera que:

In the third tale of *Vanitas*, ‘The Legend of Madame Krasinska’, Lee gives a portrait of the eponymous society hostess who has nothing better to do than heedlessly dress up as an insane pauper woman for a costume ball. Madame Krasinska’s callousness rebounds on her and she finds that she so intensely identifies with the beggar that it brings her to the point of suicide. (54)

Isto é, para Kandola, está é uma personagem sem uma ocupação frutífera, cuja “callousness” inicial dá lugar a uma identificação perigosa.

É compreensível que Lee não simpatize com mulheres como Madame Krasinska. Kandola aponta a consciência de Lee a respeito da forma como as

mulheres da alta sociedade se encontram numa posição em que abandonam o seu potencial e qualquer vocação que pudessem ter, de forma a atingir o matrimónio e, portanto, a estabilidade financeira (54). Para além disso, Colby refere numerosas vezes a importância que a ocupação e esforço intelectuais assumem na vida da escritora, ao ponto de Lee adoptar um mote que propõe o trabalho como bálsamo para o sofrimento: *Labora et noli contristari* (2).

Contudo, “The Legend of Madame Krasinska” não é um simples conto social ou moral. Em primeiro lugar, inclui elementos sobrenaturais. Inclui também elementos derivados da tradição da narrativa gótica, como a instabilidade textual e psicológica, e a presença da vida conventual na história (afinal de contas, é difícil imaginar uma senhora de uma alta sociedade relativamente cosmopolita a abandonar tudo para se tornar freira). O conto pode ainda ser interpretado, não só como a história de uma mulher frívola que aprende uma lição de moral, mas também como retrato psicológico de uma procura. O facto de Madame Krasinska se disfarçar de mendiga pode não ser meramente frívolo e descuidado, mas sim reflectir uma busca interior como resposta a um aborrecimento que inicialmente não admite, passando depois a identificação entre as duas a ser um veículo para expressar e mediar essa sensação.

Numa fase inicial, Madame Krasinska não se sente aborrecida, ao contrário de outras personagens de Vernon Lee. Vive uma vida típica da alta sociedade mas sem escândalos nem excessos. É amigável e tem um círculo social alargado, mas não atrai muito a atenção de quem a vê. Aparenta negar o aborrecimento e o paradoxo referido nos capítulos anteriores: não procura nem deseja nada, pelo que não tem nada para encontrar.

À primeira vista, parece negar também o conceito de aborrecimento como um perigo que aguarda a condição feminina de classe média ou alta no século XIX. Vernon Lee descreve a vida da personagem em termos que não a tornam muito fascinante, mas ao mesmo tempo, percebemos que a própria Madame Krasinska não sente a sua vida como aborrecida. Sente-a, apenas, como confortável.

Ao mesmo tempo, há indicações de que Madame Krasinska procura outra coisa. Para começar, de entre todas as obras no atelier de Cecco, aquela que mais lhe

interessa é a de Sora Lena, e mostra-se fascinada pela história da idosa. Quando tem de escolher um disfarce para um baile de máscaras, é precisamente essa personagem que escolhe. Ora, um baile de máscaras é uma oportunidade de fugir à identidade habitual e encenar novos cenários, dentro da aceitabilidade de um evento social. Não deixa de ser revelador que, quando lhe surge a oportunidade de habitar uma nova pele por uma noite, Madame Krasinska escolhe a excêntrica idosa. Se Madame Krasinska não chama as atenções sobre si e vive uma existência pacífica, Sora Lena é visível para todos os habitantes da cidade, é objecto de especulações, e tem uma vida conturbada. Este fascínio introduz um elemento imaginativo que vai destabilizar a vida pacífica de Madame Krasinska, tornando-a verdadeiramente aborrecida.

Em *Boredom: The Literary History of a State of Mind*, Patricia Meyer Spacks aponta um elemento importante da experiência do aborrecimento: a consciência desse estado. Spacks afirma que “[t]o understand oneself as bored implies understanding the possibility of remedy” (165).

Isto é, quem não percebe que está aborrecido não se reconhece como tal, já que não contempla a possibilidade de remediar esse estado. Madame Krasinska pode não se sentir inteiramente satisfeita com a sua vida, mas não se lhe apresenta inicialmente uma alternativa viável que a consciencialize do aborrecimento que sente.

Nesse sentido, o processo que se segue não é apenas um evento de cariz aparentemente sobrenatural, mas também uma tomada de consciência de que está aborrecida e a negociação dessa experiência.

Os eventos da noite do baile marcam o início de uma nova etapa na vida de Madame Krasinska e na forma como encara o seu próprio dia-a-dia. As actividades que lhe são normais deixam de ser apelativas, sendo-lhe agora indiferentes. A par deste crescente aborrecimento, Madame Krasinska sente-se cada vez mais desconfortável. Tem a sensação de que “[i]t was she who was all wrong” (Lee, *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee 2*: 144). Não se sente ela mesma e já não cabe na sua própria vida. Lembra a descrição da criança aborrecida referida por Adam Phillips em “On Being Bored”, que se encontra à procura de si

mesma. Phillips afirma que “[o]ne can, of course, distract oneself only from what one has seen, or imagines one has seen” (76).

Ora, Madame Krasinska não consegue escapar ao aborrecimento porque só encontra coisas que já viu, e quando tem novas experiências estas não só passam a ter sido vividas, mas não cumprem o desejo elusivo que sente. Nesta fase, é um caso de aborrecimento como o descrito por Phillips⁹: encontra-se num estado de procura constante por um desejo que não sabe qual é. Pior, é-lhe aberta a possibilidade de desejar algo, mas o encontro como esse algo parece não se concretizar.

À medida que Madame Krasinska vai tentando fugir ao aborrecimento e que este se agudiza, torna-se cada vez mais claro um vínculo entre ela e Sora Lena. As deambulações de Krasinska levam-na cada vez mais a lugares marcantes da vida da outra mulher, como a estação de comboios onde esperava os filhos mortos. Vai recuperando, também, memórias que não lhe pertencem, como uma pequena loja de penhoras.

Esta deambulação não é alheia ao ambiente urbano marcado pela modernidade. Walter Benjamin, na sua “Paris, Capital of the Nineteenth Century” (1939), refere-se à “agonizing phantasmagoria at the heart of flânerie” (22) em que os traços aparentemente singulares e da maior individualidade são apenas parte de um tipo. Benjamin elabora:

Baudelaire develops it with great vigor in "Les Sept Vieillards:" a poem that deals with the seven-fold apparition of a repulsive-looking old man. This individual, presented as always the same in his multiplicity, testifies to the anguish of the city dweller who is unable to break the magic circle of the type even though he cultivates the most eccentric peculiarities. Baudelaire describes this procession as "infernal" in appearance. But the newness for which he was on the lookout all his life consists in nothing other than this phantasmagoria of what is "always the same" ("Paris, Capital of the Nineteenth Century (1939)" 22)

⁹ Vide pp. 34-35.

Referindo-se a “Les Sept Vieillards” de Baudelaire, o autor explica que a novidade procurada pelo cidadão se reduz apenas a um tipo que se repete vezes sem conta, apesar das particularidades aparentadas.

Esta passagem poderia descrever a situação de Madame Krasinska, que tenta fugir à monotonia e procurar a novidade, que aparenta encontrar na figura de Sora Lena. No entanto, à medida que a identidade das duas mulheres se confunde, a cidade torna-se no dito círculo mágico inescapável. As ruas que Madame Krasinska percorre são as mesmas que Sora Lena percorria e as suas experiências repetem-se de forma monótona.

À luz de Walter Benjamin, é interessante notar um dos pontos cruciais dessas deambulações: a estação de comboios. Estes edifícios e os caminhos-de-ferro são referidos diversas vezes em *The Arcades Project* como elementos-chave da cidade moderna. Especialmente relevante para o caso de Madame Krasinska é a seguinte passagem:

The most characteristic building projects of the nineteenth century – railroad stations, exhibition halls, department stores (according to Giedion) – all have matters of collective importance as their object. The flâneur feels drawn to these “despised, everyday” structures, as Giedion calls them. In these constructions, the appearance of great masses in the stage of history was already foreseen. They form the eccentric frame within which the last privateers so readily displayed themselves. (Benjamin, *The Arcades Project*, M21a,2)

Isto é, os projectos mais característicos do século XIX são locais de importância colectiva, lugares quotidianos que atraem a figura do *flâneur* e que antecipam grandes movimentações históricas.

A escolha de Florença para situar este conto tem implicações que não seriam alheias a Lee – a de uma cidade que carrega um imenso património histórico e, com isso, todo um Passado. Ao mesmo tempo, esta é claramente uma Florença com elementos de modernidade, como estações de comboios a partir das quais jovens

seguem para uma guerra que lhes será letal. Outro lugar que pode ser descrito como “despised” ou “everyday”, ainda que menos conspícuo, é a loja de penhoras, onde objectos que se revestiam de valor pessoal para Sora Lena eram trocados por dinheiro.

Estas deambulações incluem, frequentemente, um percurso repetitivo. Não só apresentam poucas variações entre elas – tanto que a chegada de Krasinska a locais que ainda não conhece é notada pelo narrador – como também duplicam os trajectos de Sora Lena. Ainda que não haja aqui uma forte presença de um *unheimlich* freudiano¹⁰, remete-nos para uma situação contada por Freud em *The Uncanny*, em que ao passear por uma pequena cidade, traçou vários caminhos, chegando sempre a um bairro específico “about whose character I could not long remain in doubt”. Segundo Freud, este tipo de repetição, que pode evocar a sensação de *unheimlich* em certas circunstâncias, é “a feeling, moreover, that recalls the helplessness we experience in certain dream-states”.

Esta tendência repetitiva de Madame Krasinka não sugere só aquilo que reprime – a consciência do seu próprio aborrecimento – mas também o estado da cidade. A Florença em que mora é ainda antiquada o suficiente para que entre os habitantes locais exista uma figura reconhecida como Sora Lena, cujo comportamento é tolerado e do conhecimento quase geral. Ao mesmo tempo, é uma Florença no caminho da modernidade, modernidade essa que se encontra associada à tragédia sofrida pela mendiga e ao esquecimento desse evento. Ao percorrer as mesmas ruas e ao fazer-se notar, Madame Krasinka traz ao de cima aquilo que a cidade reprime.

Para Benjamin, aliás, existe uma relação especial entre o *flâneur* e Passado, já que “[t]he street conducts the flâneur to a vanished time. For him, every street is precipitous. It leads downward – if not to the mythical Mothers, then to a past that can be all the more spellbinding because it is not his own, not private” (*The Arcades Project* M1,2).

¹⁰ Não há aqui nenhuma especial familiaridade de Madame Krasinska com os locais que visita, nem com a vida de Sora Lena, pelo que a noção de familiar tornado in-familiar não se parece aplicar.

No caso de Madame Krasinska, este Passado é, especificamente, o passado de Sora Lena. Esta ideia do movimento como “downward” é curiosa, e remete-nos para algo que Benjamin escreve a respeito da Paris de Baudelaire na sua “Paris, the Capital of the Nineteenth Century” (1935), em que se refere aos “cthoniac elements of the city” (10). Se pensarmos na demanda do *flâneur* como uma espécie de catábase, a protagonista deste conto emerge quando visita a casa arruinada onde morava Sora Lena.

Isto aproxima Madame Krasinska de uma espécie de flâneurismo. Não nos é claro, através da narração, que ela atente sobre aquilo que vê, ao contrário de um *flâneur* mais típico. Porém, Benjamin refere-se à “intoxication of empathy” (*The Arcades Project* M17a,4) de Baudelaire face às multidões, uma descrição que é também apta em relação a Madame Krasinska e ao espectro de Sora Lena.

Há neste conto uma colisão de elementos díspares, como a modernidade e o passado, mas também no que toca aos papéis de género. A ideia de um *flâneur* na senda de Baudelaire ou de um herói épico a descer ao mundo dos mortos evocam percursos e demandas de índole masculina. No entanto, Madame Krasinska e Sora Lena são mulheres, e o conto culmina com a visita a uma casa, local tipicamente associado à esfera doméstica e ao feminino. Não há forma de esquecer que o aborrecimento de Madame Krasinska tem traços marcadamente associados a personagens femininas.

No capítulo de *Boredom: A Literary History of a State of Mind* em que Patricia Meyer Spacks se debruça sobre a ficção escrita por (e muitas vezes sobre) mulheres do século XIX, é analisada uma história contada pela botânica Miriam Rotschild já no século XX (165). A irmã de Rotschild, Liberty, era esquizofrénica, e durante um jantar ter-se-á sentido aborrecida. Como tal, pegou numa orquídea e comeu-a lentamente. Para Spacks a questão de Liberty estar ou não consciente do seu aborecimento é crucial, pois como não sabe como contrariar o que sente, acaba por fazê-lo através de um acto pouco convencional. Pode parecer que acção de Liberty é difícil de explicar meramente através do aborrecimento, porque comer uma orquídea não é uma solução tão óbvia como dirigir a conversa para um tema mais interessante, por exemplo. Ora, Liberty não sabe que está aborrecida, e por isso mesmo não deflecte essa sensação de forma mais compreensível: “[a] woman aware

of the nature of her malaise would not have to eat an orchid” (Spacks 166). A autora sublinha ainda que a interacção que Liberty gera entre ela e os outros convidados quando come a flor é uma ilusão de interacção (Spacks 166), em que se torna temporariamente o centro das atenções e portanto cessa por momentos a situação aborrecida.

Neste sentido, Spacks relaciona o aborrecimento com dois outros estados. Por um lado, com a psicose (Spacks 165). Apesar da diferença psicológica entre os dois, de um certo ponto de vista são idênticos. Tal como uma pessoa aborrecida se sente incapaz de uma interacção genuína com emoções, pensamentos, ou com as coisas e pessoas que a rodeiam, também a psicose causa um semelhante isolamento e frustração. Assim como uma pessoa psicótica não consegue encontrar uma rota de fuga, uma pessoa aborrecida também não. Spacks compara também o aborrecimento com o desejo. Isto é, o aborrecimento pode ser entendido como o oposto do desejo, mas pode também evidenciar a sua presença (Spacks 167). Nas palavras de Spacks, “boredom provides a provocative literary subject partly because the internal experience of paralyzing monotony often impels its victims to dramatic action in an attempt to evade what they feel” (166).

No caso de Madame Krasinska, a forma como reage ao aborrecimento é, de facto, bastante dramática. Não se limita a ligeiras mudanças no seu estilo de vida. Pelo contrário, cria um vínculo aparentemente sobrenatural entre ela e a mulher falecida. Há ainda uma incerteza da parte de Madame Krasinska a respeito daquilo que sente. Por um lado, parece saber ou pelo menos intuir que se sente aborrecida e desconfortável. Ao mesmo tempo, parece não entender plenamente esse estado, algo que causa estranheza quando se confronta com essa sensação.

As acções a que é impelida tornam-se cada vez mais estranhas, e ao mesmo tempo cada vez menos satisfatórias. Dá-se um fenómeno cada vez mais parecido com a possessão, em que a identidade das duas mulheres se mistura.

Esta noção da possessão como algo intimamente ligado ao aborrecimento de uma mulher que não dá conta dessa sensação é importante. De certa forma, Vernon Lee antecipa ideias que se irão solidificar na cultura popular do século XX e no comentário académico a respeito desta.

Em *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema*, por exemplo, Christopher J. Olson e CarrieLynn D. Reinhard apontam temas recorrentes em narrativas cinematográficas sobre possessão e exorcismo. Para os autores, estes filmes “function as metaphors for the empowerment and subsequent disempowerment of traditionally marginalized individuals” (Olson e Reinhard, 3). Por exemplo, é frequente haver uma personagem feminina que acaba por ser possuída, tornando-se portanto perigosa, e que uma personagem masculina tem de derrotar e salvar. Os mesmos autores apontam a grande popularidade deste tipo de narrativa numa altura em que a cultura juvenil e as ameaças à família nuclear de classe média se encontravam em ascensão (Olson e Reinhard 172).

Esta ideia de que o sobrenatural, aqui num sentido mais alargado, pode inspirar e subverter convenções de género já estava presente na literatura do século XIX. Nina Auerbach, por exemplo, aponta na sua análise da *femme fatale* em *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth* que “the demonic angel arises from within the angel in the house” (186). Isto é, uma personagem que se poderia encaixar em papéis de género convencionais sobre submissão e respeitabilidade torna-se perturbadora quando sai dessa norma, sobretudo se num contexto maligno.

É este o caso de Madame Krasinska. Sabemos que durante grande parte da sua vida, esta mulher viveu uma vida perfeitamente condicente com o seu estatuto social e sempre sem esquecer valores como a fidelidade ao marido e o evitar de escândalos ou vícios. E, no entanto, um fenómeno aparentemente sobrenatural vem ameaçar essa vida cuidadosamente ordenada e destabiliza-a. A partir do momento em que Madame Krasinska encarna uma personagem no baile de máscaras, essa capacidade de habitar outro papel estende-se no tempo e toma conta da sua rotina e consciência.

Se um baile de máscaras pode ser uma fuga à realidade, também o prolongar dessa fantasia no tempo sugere uma fuga. Madame Krasinska não sabia que estava aborrecida, mas a nova situação confronta-a com esse estado ameaçador. Ao olhar para a sua própria vida como estando fora dela, consegue perceber que é uma vida aborrecida. Ao mesmo tempo, à medida que esta sensação se adensa, o vínculo em questão impele-a agir. Por sua vez, aquilo que faz é transgressor e estranho, mas

encarnar a outra mulher confere-lhe mais uma vez um certo distanciamento. Isto é, se para os outros e para ela mesma ser vista em sítios inusitados pode ser considerado pouco respeitável ou simplesmente bizarro, a narrativa de possessão e de uma ligação sobrenatural oferece uma justificação. Tal como um baile de máscaras permite comportamentos transgressores porque é uma situação que deliberadamente perturba a ordem social, também os estranhos eventos que Madame Krasinska vive são como uma interpretação de papéis que funciona como alternativa a um escândalo mais convencional enquanto fuga ao aborrecimento.

Importa aqui notar que Madame Krasinska não está a ser possuída por um demónio, mas sim por uma outra mulher. Em várias narrativas de possessão na ficção encontramos elementos sexuais: seja no próprio acto de possuir o corpo de alguém, seja na forma como as vítimas podem ser levadas a transgredir tabus (pensemos em Regan em *The Exorcist*). Ora, no caso de Madame Krasinska, é outra mulher que a possui e ocupa os seus pensamentos. Alguém que vive uma vida convencional enquanto esposa de classe alta passa a transgredir a partir do momento em que fica tão ligada a uma mulher, ela própria pouco convencional.

Ainda que certos elementos no texto apontem para possessão, outros, sobretudo no início, assemelham-se mais a uma assombração. Mais uma vez, não deixa de ser importante notar o género das personagens. Há um paralelo entre as duas mulheres. Sora Lena era inicialmente uma mulher respeitável e rica, mas à medida que a sua sanidade mental se desvanece, torna-se praticamente numa mendiga. Ao mesmo tempo, vemos um processo semelhante em Madame Krasinska. Este não é ocasionado por uma perda tão dramática como a de Sora Lena, mas não deixa de ser visível. Também Madame Krasinska abandona uma vida de conforto para se empenhar numa procura que ameaça a sua sanidade e que não tem resposta. Sora Lena é simultaneamente um aviso – a história de alguém que passou por este processo antes – e uma obsessão sedutora para Madame Krasinska.

Em última instância, a libertação de Madame Krasinska passa por dois eventos. O primeiro é o confronto na casa abandonada onde Sora Lena teria vivido. Mais uma vez, Madame Krasinska é levada ao local de uma forma que não consegue explicar. O que lá se passa é simultaneamente violento mas também ambíguo.

Percebemos apenas que finalmente enfrenta algo e que acaba por perder os sentidos.

A segunda etapa é a entrada num convento. Madame Krasinska passa até a impressionar quem visita o local pela sua placidez e devoção. Um ambiente ordenado e convencional é uma das respostas, que se segue ao culminar dos estranhos fenómenos pelos quais passa. Mais uma vez, esta personagem exhibe um comportamento exemplar e virtuoso. Contudo, este contexto é muito diferente do da alta sociedade convencional, já que enfatiza valores morais como a humildade, ao contrário das regras do jogo social.

A perturbação na identidade de Madame Krasinska tem paralelos textuais. A história é contada por alguém a quem a história foi relatada, e não sabemos até que ponto é que o testemunho é verdadeiro ou embelezado. Como é que alguém conhece tão pormenorizadamente a interioridade de Madame Krasinska ao longo de todos os eventos? O início da narrativa – em que uma mulher da alta sociedade respeitável visita o *atelier* de Cecco e vai ao baile de máscaras na mesma noite em que morre Sora Lena – teria certamente testemunhas exteriores. O mesmo se passa com o facto de Madame Krasinska acabar num convento. No entanto, o que pensar dos acontecimentos que povoam o resto da narrativa? Todas estas descrições não se limitam a comportamentos externos e observáveis por outros, mas incluem também aquilo que se desenrola na mente de Madame Krasinska.

O próprio título do conto aponta para esta instabilidade: “The Legend of Madame Krasinska”. Apesar da proximidade temporal entre a visita dos amigos ao convento e os eventos principais, a história já assumiu o estatuto de lenda, em que há uma componente oralmente transmitida e provavelmente modificada, ainda que com base em factos.

Em *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*, Jason Marc Harris aponta a importância de lendas e histórias locais no contexto da ficção sobrenatural do século XIX. Por um lado, o autor aponta que “[t]he contribution of multiple voices and points of view works to establish authenticity for the supernatural in folk legends because it makes the standard for reality a discursive

one – if a ghost is being discussed it becomes possible for that community” (Harris 28).

Ao mesmo tempo, os textos de documentação folclórica do século XIX muitas vezes preocupavam-se menos em captar autenticamente as vozes das comunidades em causa, e mais em acumular versões e crenças numa única narrativa, recorrendo portanto a várias vozes num só testemunho (28). O mesmo autor explica que “[f]iction influenced by legend narratives continues this dialogue: offering numerous characters’ perspectives on the supernatural within a single story” (Harris 28).

Esta multiplicidade de vozes permite então, não só a ambiguidade já referida nos capítulos anteriores, como também inscreve o texto numa tradição literária e folclórica, imitando esse aspecto da transmissão e recolha de testemunhos.

Nos contos de Vernon Lee, encontramos frequentemente algo parecido. Mesmo quando os contos nos são apresentados sob a forma de um ou dois documentos ou relatos, são muitas vezes semelhantes aos que encontramos no mundo real. Em “Sister Benvenuta and the Christ Child”, por exemplo, relatórios sobre potenciais beatificações ou diários são elementos dos quais concebemos na realidade. Ao mesmo tempo que é introduzida instabilidade e que o leitor é obrigado a fazer o esforço de unir estes relatos díspares numa narrativa coesa, os contos são ancorados à realidade e tornam-se mais verossímeis. Em “The Legend of Madame Krasinska”, não é difícil imaginar alguém que conta uma história que por sua vez lhe foi contada por um amigo.

Ao unir esta técnica e o título (como referido anteriormente, é desde logo anunciada que esta é uma lenda), Vernon Lee enfatiza o aspecto comunitário desta narrativa. Por um lado, relata aquilo que na realidade do conto se terá tornado numa espécie de lenda local. Por outro lado, a própria lenda é tecida com base nos relatos de várias pessoas. O narrador ouve-a do amigo, que por sua vez terá ouvido de outras testemunhas vários pormenores. Tal como uma lenda na vida real, é uma narrativa conhecida, mas ao mesmo tempo em fluxo e que reflecte quem a conta.

Em “The Legend of Madame Krasinska”, para além do narrador e de Cecco, sabemos também aquilo que outros indivíduos presenciam os eventos, como quem

vê Madame Krasinska nas suas deambulações. Esta personagem toma para si a identidade de uma figura local e prolonga a história de Sora Lena através das suas próprias acções. Quando isto acontece, as experiências das duas mulheres deixam de ser algo que só elas podem relatar: a precisão com que o poderiam fazer é colocada em causa dado o seu estado de espírito, e ao mesmo tempo tornam-se personagens em histórias consideradas como pertencentes à comunidade de Florença.

Posto isto e o subtexto da possessão já anteriormente referido, não deixa de ser alheio ao conto um certo *voyeurismo*.

John Berger em *Ways of Seeing* e Laura Mulvey em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” introduzem o conceito de “male gaze”. Isto é, um olhar masculino que modela as representações visuais de figuras femininas e a forma como estas são acolhidas pela audiência. Nesse ensaio, Mulvey afirma:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (19)

Isto é, nas artes visuais, a figura feminina é alvo de uma projecção por parte do “male gaze”, e em parâmetros tradicionais é atribuído à mulher o papel de ser vista e exibida.

Mulvey recorre ao pensamento psicanalítico para estabelecer dois soluções diferentes face ao problema colocado pela diferença sexual da figura feminina em relação ao espectador masculino. Uma delas é “fetishistic scopophilia, builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself” (Mulvey 21). Segundo a mesma autora, isto consiste em substituir essa figura por um objecto *fétiche* ou transformá-la em tal, como no caso do “cult of the female star”

(Mulvey 21). A outra solução é o *voyeurismo*, que “has associations with sadism: pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control and subjugating the guilty person through punishment or forgiveness” (Mulvey 21-22), envolvendo a desmistificação e desvalorização da figura-alvo. Cada uma tem implicações narrativas: a escopofilia fetichista “can exist outside linear time as the erotic instinct is focused on the look alone” (Mulvey 22) enquanto o sadismo requer uma narrativa linear que “depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat” (Mulvey 22).

Ainda que o ensaio de Mulvey se centre no cinema, este conceito pode ter paralelos no ponto-de-vista utilizado numa narrativa escrita. Ora, em “The Legend of Madame Krasinska”, há uma história sobre personagens femininas que é relatada por um homem. O conto começa até com uma descrição do aspecto de Krasinska no convento a partir da perspectiva de alguém que irá anotar aquilo que Cecco narra, ainda que não seja explicitado o género do escritor.

A interioridade de Madame Krasinska encontra-se, obviamente, fora do alcance de terceiros. O fenómeno de possessão exacerba esse efeito, já que passamos a estar perante uma personagem que talvez encarne outra e que se situam num estado liminar. Se Madame Krasinska, como Sora Lena antes dela, vagueia em locais públicos onde se torna visível perante os habitantes de Florença, as duas mulheres desafiam as convenções expectáveis. Pensemos, por exemplo, nos trajes andrajosos de Sora Lena, que contrariam a noção de uma mulher como decorativa e agradável à vista. Pelo contrário, parecem causar algum desconforto. Ao mesmo tempo, deixam também de se encaixar facilmente nos seus estatutos sociais anteriores, tornando-se elementos isolados ao invés de membros de grupos reconhecíveis. Nem tão-pouco parecem interagir frequentemente com quem as rodeia, sendo os seus próprios desejos e traumas aquilo em que se focam.

Também o subtexto homoerótico da possessão é aqui relevante. No século XIX encontramos vários exemplos em que o amor e a sexualidade entre mulheres são descritos por homens, apesar de esse domínio lhes estar inerentemente vedado. Pensemos, por exemplo, na “Anactoria” de Algernon Charles Swinburne ou *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs.

Ao ouvir, ou ler, a lenda de Madame Krasinska, o leitor passa a ser cúmplice na descrição de um domínio a que não tem acesso – os pensamentos de Madame Krasinska e o fenómeno de possessão – mas que passa a imaginar. Essa imaginação é inevitavelmente mediada pela realidade do leitor, mas também pelos narradores. Complicando mais a questão, sabemos que o conto foi escrito por Vernon Lee. Ou seja: temos uma experiência com traços eróticos que tem lugar entre mulheres e é narrada por homens que, por sua vez, são criações de uma mulher homossexual.

O desfecho também não se encaixa perfeitamente nas categorias referidas por Mulvey. Ainda que descrita por um homem, a batalha de vontades que se dá no confronto final tem lugar entre duas mulheres (ou entre uma mulher e um fragmento feminino da sua imaginação). É Madame Krasinska que visita a casa abandonada e se salva. Também não é possível encarar o desfecho inteiramente como um castigo, já que Krasinska parece em paz no convento.

Deste modo, podemos entender as acções de Madame Krasinska como resistindo ao “male gaze” através do fenómeno aparentemente sobrenatural pelo qual passa. O seu aborrecimento, que a aproxima de várias personagens femininas entediadas, permite-lhe desencadear esse processo de resistência. Torna-se numa espécie de *flâneur*, comporta-se de forma cada vez mais excêntrica, e é descrita de uma forma sexualmente ambígua e que desafia esterótipos de género. No fim, consegue desafiar as expectativas da sua auto-destruição, sobrevivendo e dando entrada num convento, onde encontra um novo contentamento. É, portanto, um tipo de aborrecimento que apesar de auto-destrutivo encerra um potencial subversivo, em que as histórias e vontades de duas mulheres passam a ter primazia, tanto ao nível da narração como ao dos próprios eventos.

“Amour Dure”

Passemos então a “Amour Dure”. Este conto difere bastante dos anteriores. Para além de estabelecer claramente a ligação entre aborrecimento, Passado, e fantasmas, encontrar-se-á um tipo de aborrecimento aqui designado por “delirante”. Neste conto, esta sensação tem um desfecho claramente trágico e sem a possibilidade de redenção ou de reabilitação.

Spiridion Trepka é um historiador polaco que visita Itália. Inicialmente, sente-se frustrado com o contraste entre a realidade e a Itália da sua imaginação. Quando se instala em Urbania, uma aldeia remota, parece que poderá encontrar uma resolução para esse mal-estar, mas também aí os contrastes são chocantes e desagradam-lhe. É nesta aldeia que Spiridion toma um contacto mais próximo com uma figura histórica que o fascina, Medea da Carpi. Medea teria vivido durante o Renascimento, sendo uma figura com o seu quê de *femme fatale*, que adquiria e procurava proteger os seus territórios através da sedução, morta no final de um prolongado conflito com um conde supersticioso. Este conde teria então recorrido a artes mágicas para encerrar a sua própria alma numa estátua até ao dia do Juízo Final, protegendo-o assim de encontrar Medea no pós-vida. Quando Spiridion começa a ver uma figura que julga ser Medea da Carpi, sente que tem com ela uma ligação especial. Aparentemente, Medea pede-lhe que destrua a estátua do conde em troca de um encontro. No final, o historiador destrói a estátua e ouve passos que se dirigem ao seu quarto, mas nada mais sabemos dele a não ser uma nota de que foi encontrado morto em circunstâncias misteriosas.

No tratamento crítico deste texto¹¹, é consensual a importância de Medea como *femme fatale*, não só no contexto da literatura do século XIX, como também na obra mais alargada de Vernon Lee. Os papéis de género e a sexualidade, incluindo traços homoeróticos, são também uma constante. A procura de Spiridion por um passado idealizado merece um papel de destaque, sendo estabelecida uma ligação com as ideias historiográficas da autora, bem como é sublinhada a presença do *genius loci*. Mais, há algum consenso no entender do conto como um desafio e uma crítica a ideias vigentes nos círculos intelectuais em que Lee se movia, na senda do

¹¹ Vide Colby e Zorn, por exemplo.

romance *Miss Brown* e da controvérsia que provocara, e como sendo essencial para o entender da autora, não tanto como discípula de Walter Pater, mas como tendo ideias próprias que dele divergem.

Ora, o aborrecimento de Spiridion é referido pela crítica, mas nem sempre destacado. Irá ser considerado enquanto elemento essencial e como mais um tipo de aborrecimento que Vernon Lee examina de um modo que complementa e contrasta com o dos contos anteriormente referidos.

Tal como nas narrativas anteriores, Spiridion sente-se aborrecido e essa sensação irá dar origem aos eventos que se precipitam. Uma descrição exemplar é a seguinte: “[I] spent the greater part of the day in the Archives, and the greater part of my time there in being bored to extinction by the Director thereof, who today spouted Aeneas Sylvius' Commentaries for three-quarters of an hour without taking breath” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 43).

O conto cumpre esta previsão e Spiridion vai ser aborrecido até à extinção. Se em “Prince Alberic and the Snake Lady” encontramos um aborrecimento num contexto patentemente fantástico, e em “Sister Benvenuta and the Christ Child” existe uma ligação com conceitos históricos relacionados, em “Amour Dure” este é um conceito ancorado na modernidade. Spiridion encara a época em que vive como estéril, inestética, e privada do encanto de épocas anteriores. É uma época que, aparentemente, não estimula a imaginação.

Como Alberic face à tapeçaria, há um mundo que Spiridion quer conhecer mas que lhe está vedado, não pelas paredes físicas de um palácio, mas pelo passar do tempo e pela possibilidade de que os acontecimentos históricos não correspondam ao que imagina. Esse aspecto é realçado no próprio texto. Spiridion sabe que é fruto da modernidade e que é o sistema em que vive que lhe permite ir a Itália, mas ao mesmo tempo sente a banalidade do seu tempo.

O próprio chega mesmo a interrogar se, “[i]s this folly? Is it falsehood? Am I not myself a product of modern, northern civilization; is not my coming to Italy due to this very modern scientific vandalism, which has given me a traveling scholarship because I have written a book like all those other atrocious books of erudition and art-criticism?” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 41).

Para Spiridion, é a sua própria existência no tempo e o facto de ser fruto da época em que vive que lhe nega aquilo que procura: “[to] come in spirit into the presence of the Past” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 42). Quando chega a Urbânia encontra algum alívio em conseguir momentaneamente esquecer essa barreira temporal e exclama até “that was Italy, that was the past!” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 42).

O único refúgio que o historiador encontra é num passado que o cativa. Os momentos em que se sente mais próximo daquilo que idealiza são aqueles em que consegue ver aquilo que o rodeia através das lentes da arte e da imaginação. É nesta altura que consegue, por exemplo, ver Rafael reflectido nos rapazes, ou imaginar as mulheres como Madonnas. No entanto, a realidade do presente insiste em intrometer-se. Logo de início, isto é ilustrado através da presença, face-a-face, de um pórtico de Francesco di Giorgio e de um anúncio de máquinas-de-costura. Esta sobreposição é descrita como “[a]t the corner of a street, opposite Francesco di Giorgio's beautiful little portico, is a great blue and red advertisement, representing an angel descending to crown Elias Howe, on account of his sewing-machines” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 43).

O pórtico assume um peso especial para Spiridion, sendo arte e ainda para mais um elemento que pertence ao passado real mas que cabe naquele que ele idealiza. Em paralelo, o anúncio é uma lembrança dos hábitos e prioridades da época em que vive, algo efémero e sem a qualidade estética que valoriza no pórtico. A proximidade destes dois elementos não só é incongruente para alguém como esta personagem, como também estilhaça agressivamente a ilusão em que se refugia.

Isto faz com que Spiridion se depare com um obstáculo. As coisas que poderiam suavizar o aborrecimento que sente, como conversar com os habitantes da aldeia, são as que rejeita porque agudizam a sensação de que o presente é uma desilusão. Ele mesmo admite isto: “I do not talk much to these people; I fear my illusions being dispelled” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 43). Spiridion rejeita também as conversas que possa ter com quem partilha os mesmos interesses, porque lhe oferecem uma versão académica e monótona que não se compara com a sua própria imaginação. De certo modo, fica preso a um círculo vicioso sem disso

dar conta: sente-se aborrecido mas rejeita aquilo que o faria sentir outra coisa, perpetuando assim o seu próprio aborrecimento.

Stefano Envagelista nota que a publicação de *Hauntings*, a colectânea em que se encontra “Amour Dure”, se localiza “chronologically and culturally” (106) entre *Imaginary Portraits* de Walter Pater (1887) e *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890-1891).

De facto, o conceito que Spiridion tem da História antecipa aquilo que Dorian Gray sente:

There were times when it appeared to Dorian Gray that the whole of history was merely the record of his own life, not as he had lived it in act and circumstance, but as his imagination had created it for him, as it had been in his brain and in his passions. He felt that he had known them all, those strange terrible figures that had passed across the stage of the world and made sin so marvellous and evil so full of subtlety. It seemed to him that in some mysterious way their lives had been his own. (Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cap. 11 101)

Para Dorian, a história não se resume a um registo factual de eventos ocorridos, mas algo que favorece a criação de associações personalizadas e até mesmo uma identificação, algo que nos remete também para a diferença anteriormente estabelecida entre os conceitos de “história” e “Passado”¹². Também Spiridion imbui os factos de conhece de uma interpretação fantasiosa.

Aliás, Spiridion não aceita que aquilo que vê no passado, e o conhecimento que tem de Medea da Carpi, possam ser criações da sua própria imaginação. Sente que tem um conhecimento íntimo de quem Medea teria sido realmente, e que é o único que a quem é concedida essa possibilidade.

O aborrecimento é um elemento-chave dessa possibilidade. Spiridion sente-se aborrecido com o presente, refugiando-se numa sensibilidade estética e

¹² Vide pág. 19.

imaginativa que o ultrapassa, porque é a única opção que lhe permite o contacto com o Passado por que tanto anseia.

Este tipo de personagem — um indivíduo que é simultaneamente sintomático da época a que pertence e ao mesmo tempo tenta escapar-lhe por ter exausto todas as experiências que lhe estimulem a imaginação — é comum na literatura Simbolista e Esteticista. Neste último caso, Vernon Lee tece críticas aos seus contemporâneos através do romance-caricatura *Mrs. Brown*, publicado em 1884. É difícil não entender *Spiridion* como uma extensão dessa crítica.

A própria escolha de Itália não é uma coincidência. Como Pulham e Maxwell apontam, há uma ligação entre apreciação por “Italian things” (10) e o espírito Decadente. Mais uma vez, é algo que se encontra noutros autores, como Pater ou Wilde.

Neste sentido de tecer uma subtil crítica aos seus contemporâneos, Vernon Lee desmascara também os limites deste tipo de imaginação histórica. Não há nada que indique que o passado terá sido exactamente como *Spiridion* imagina, e que de facto em tempo algum os jovens italianos teriam todos apresentado semelhanças com pinturas de Rafael.

Neste desmascarar, a figura de Medea da Carpi desempenha um papel crucial, com várias camadas de sentidos. Em primeiro lugar, Medea é descrita como sendo uma verdadeira *femme fatale*, e a associação entre ela e outras figuras mitológicas e históricas é estabelecida repetidamente. Este tipo de personagem é algo recorrente na literatura e arte que Vernon Lee parodia. Se a litania de figuras históricas masculinas que fascinam Dorian pelo seu carácter terrível é apelativa neste contexto, uma *femme fatale* é-o duplamente, já que combina o mesmo aspecto com elementos transgressores dado o seu estatuto feminino.

A historiografia actual tem posto em causa algumas das narrativas a respeito de *femmes fatales* históricas, sugerindo que vários elementos terão sido apenas rumores lançados pelos seus inimigos com o objectivo de enfatizar o quão antitético seria o seu carácter em relação a virtudes femininas mais tradicionais. É o caso de Lucrecia Bórgia, que *Spiridion* compara com Medea, a quem era atribuído um vasto

conhecimento de venenos fatais e um apetite sexual voraz e transgressor (chegando a ser incestuoso).

Ora, é precisamente esta limitação que se encontra ao longo de “Amour Dure”. Spiridion chega mesmo a rejeitar claramente a sugestão de um colega de que muitas das histórias sobre Medea possam ser apenas exagero. Para Spiridion, todos os relatos sobre Medea que sustentem a sua imaginação são reais, incluindo até a ideia de que a estátua do Conde possa ter um motivo sobrenatural. Ao mesmo tempo, o historiador rejeita as histórias que não se coadunem com a visão que tem, como uma lenda popular em que Medea viaja pelos céus num bode negro. A visão que tem do Passado é inevitavelmente assimétrica, já que se baseia no seu ponto de vista e imaginação pessoal. Ocasionalmente, questiona o conflito entre esta percepção que tem e um método historiográfico mais rigoroso e admite que se parece estar a tornar mais num romancista do que num historiador, mas essa tensão parece esbater-se face à possibilidade de ter uma ligação privilegiada com aquilo que estuda.

Importa aqui apontar o formato deste conto: apresenta-se sob a forma de diário da personagem principal, mas ao contrário de “Sister Benvenuta and the Christ Child” as notas exteriores são tão limitadas que apenas nos indicam que Spiridion morreu em circunstâncias misteriosas. Para além de permitir uma maior ambiguidade – será que Spiridion vê mesmo um fantasma? Ou estará, antes, a sofrer de alucinações? – permite também manter um ponto de vista consistente. Esse ponto de vista é o de Spiridion, um homem. Tudo aquilo que sabemos a respeito de Medea da Carpi é filtrado pelo narrador.

Outra implicação desta escolha por parte de Vernon Lee é o papel em que posiciona o leitor. Spiridion constrói uma imagem de Medea com base em cartas e outros materiais históricos, também o leitor constrói uma imagem de Spiridion e das suas experiências com base neste diário. O leitor passa a ser uma espécie de historiador fictício, tentando destrinçar aquilo que é ou não real ao longo do conto e criando a sua própria imagem de como é Spiridion. Em “Vernon Lee and the Gender of Aestheticism”, Stefano Evangelista encontra paralelos com *Ottilie* (outra obra da escritora) e a ideia de um autor assombrado pelas personagens que cria. Porém, é também possível entender o conto como respeitante à leitura. O escritor, como Spiridion, constrói as suas personagens e escreve sobre o que imagina, e o leitor

apreende esses elementos através do esforço interpretativo que exerce sobre o texto.

Este formato também se inscreve perfeitamente na linha crítica que Lee parece apontar neste conto, e que marca uma divergência entre ela e Pater¹³. Se Pater anima os seus ensaios históricos com momentos imaginativos, “Amour Dure” clarifica as limitações dessa percepção histórica. Pensemos no modo como Pater descreve a Mona Lisa em *The Renaissance*, vendo-a como uma amálgama de experiências pagãs e cristãs, espirituais e materiais. Spiridion também lê para lá da superfície nas fontes que tem de Medea da Carpi, encontrando neles significados que solidificam a percepção que tem. Como explica Mahoney, este processo envolve uma descontextualização do objecto artístico. Por exemplo, um elemento crucial no delinear de uma Medea na mente de Spiridion é um retrato, uma miniatura que o próprio sabe que teria sido oferecida a Prinzivalle com o intento de o seduzir – e, implicitamente, realçando a beleza e atracção desta mulher.

Por outro lado, em “Haunted Collections”, Mahoney faz questão de apontar que Lee usa frequentemente uma feminidade objectificada como indicador de “wrong ways of looking, to critique aggressive or unethical methods of perception that privilege the desiring subject” (53). Ao invés de entender o conto como uma simples crítica a papéis de género convencionais, Mahoney vai ainda mais longe, encontrado uma subversão no encontro de Spiridion com o retrato esquecido de Medea, em que “his hunger for an authentic interaction with the past opens him up to a “destabilizing encounter with otherness,” which fleshes out a misrepresented female historical figure and reendows a degraded art object with auratic capacity” (53-54). Para esta autora, a attitude do historiador perante o Passado tem a “capacity to reendow the artwork with aura and liberate the perceived object from the demands and desires of the perceiving subject” (Mahoney 53). A morte de Spiridion, ao invés de um castigo, seria uma exploração de “what it might mean to allow oneself to be troubled, transformed, or unsettled by an aesthetic experience” (Mahoney 54). Nesta linha de pensamento de Mahoney, a sensibilidade estética de Spiridion permite ao retrato e a Medea transcender o olhar dele.

¹³ Para mais sobre a influência de Pater neste conto, *vide* Zorn.

Quer se siga a linha de pensamento de Mahoney ou se leia esta narrativa como uma crítica clara aos limites da historiografia a partir de um ponto de vista masculino, há claramente um elemento de subversão e contestação das dinâmicas de género. O final da narrativa também evita os desfechos referidos por Laura Mulvey no contexto do “male gaze”¹⁴, já que Medea não acaba reduzida a um objecto-fetice, nem é castigada. Pelo contrário, triunfa sobre o conde ao dirigir as acções de Spiridion. Tudo isto é, claro, possibilitado pelo facto deste historiador se encontrar aborrecido e procurar abrigo na sua imaginação.

Esse refúgio na sua própria mente ou num segredo sobrenatural evita, também, os perigos do aborrecimento no que toca a transgressões. O aspecto sobrenatural e ambíguo permite concretizar um fim trágico: não é posto de parte pela sociedade por ter tido uma relação amorosa pouco convencional, mas sim, é ele próprio que se isola e que tem um comportamento claramente excêntrico aos olhos de quem o rodeia.

Tal como em “The Legend of Madame Krasinska”, o aborrecimento de Spiridion permite-lhe entrar num estado em que procura e se confronta com o Outro, com consequências para a sua própria visão da realidade e de quem é. Porém, a reacção das personagens é diferente. Madame Krasinska confronta-se com os limites do seu próprio carácter e encontra uma forma de se salvar. Pelo contrário, as experiências de Spiridion apenas confirmam aquilo que ele já suspeita: que é um indivíduo de algum modo especial e que se destaca dos seus contemporâneos. Se as personagens femininas frequentemente sentem que o problema parte delas mesmas, e se é indicado que o esforço individual lhes permitiria salvar-se dessa sensação, personagens masculinas como Spiridion vêem o aborrecimento como culpa da sociedade que não lhes proporciona as experiências que desejam e não acomodam indivíduos com uma sensibilidade diferente.

Spiridion não só procura o amor ideal na figura de Medea, mas acaba mesmo por a encontrar, como costuma acontecer com quem quer muito ver uma coisa. Sendo essa aparição real ou imaginária, o facto é que para Spiridion essa procura dá frutos. Assim sendo, podemos caracterizar este aborrecimento como um

¹⁴ Vide pp. 78-79

“aborrecimento delirante”, assente numa auto-ilusão da qual se convence e que acaba por o destruir. Apesar desse desfecho, é um aborrecimento com um potencial subversivo e que tem várias leituras possíveis: interrogar o papel do leitor, questionar o ponto de vista masculino na historiografia e crítica, subverter noções correntes nos círculos literários familiares a Lee, ou mesmo captar uma experiência estética desestabilizadora.

“Oke of Okehurst”

Debrucemo-nos então sobre “Oke of Okehurst”, um conto que para além de fazer parte do conjunto de contos sobrenaturais mais conhecidos – *Hauntings* – também oferece um exemplo e um contraste em relação a vários elementos já referidos.

Em “Oke of Okehurst”, um pintor relata a história a um conhecido, interlocutor esse que parece por vezes intervir na conversa sem que tenhamos acesso directo às suas palavras exactas. Tudo começa quando o narrador e o seu conhecido falam sobre esboços e estudos inacabados que o artista teria feito com o intuito de pintar o retrato de uma tal Alice Oke. Percebemos então que o interlocutor já ouvira falar de Alice e do seu marido, e que teria sido público o caso peculiar dos Okes de Okehurst. O pintor revela então que esteve presente durante os acontecimentos que em última instância conduzem a esse desfecho trágico – o leitor não sabe ainda qual é – e que a história é muito mais estranha do que se possa pensar. Inicia, então, o seu relato.

Este artista teria sido contratado por Oke para pintar o seu retrato e o da sua esposa, Alice, que vira outras obras dele e teria demonstrado interesse em escolhê-lo para esse trabalho. Devido a circunstâncias financeiras pouco favoráveis, o pintor concorda, arrependendo-se rapidamente. Imagina que irá passar o Verão na companhia de um casal da pequena aristocracia, pouco imaginativos e bastante monótonos. No entanto, aquilo que realmente encontra em Okehurst não podia ser mais diferente das suas expectativas. Para começar, a própria casa em nada corresponde àquilo que esperava: é, na verdade, uma propriedade ancestral magnificamente preservada. Oke revela ser, de facto, um indivíduo bastante convencional e que se dedica às ocupações e valores desta pequena aristocracia rural. No entanto, Alice é uma mulher misteriosa, de uma beleza que o pintor considera enigmática e difícil de descrever. Ao longo da sua estadia, o narrador descobre que dois antepassados dos Okes teriam estado envolvidos num escândalo: este outro Oke assassinara Christopher Lovelock, um poeta, com a ajuda de um pajem misterioso. A mulher desse outro Oke, também ela chamada Alice, teria tido

um caso extraconjugal com o poeta e sido ela a participar no homicídio disfarçada de pajem.

Esta história perturba o actual senhor da casa, mas a Alice do século XIX considera-a fascinante e nutre um grande interesse pela sua antepassada (os actuais Okes são primos directos). Não só aprecia a notória parecença entre as duas, como também a encoraja, vestindo-se em trajes da época. Na presença do narrador, esta obsessão de Alice adensa-se. Se inicialmente parece apenas provocar o marido com comentários sobre o escândalo, rapidamente passa cada vez mais tempo a contemplar os eventos passados e os seus intervenientes. Ora, Oke cada vez mais acredita que Alice está a ter um caso extraconjugal, apesar de não haver qualquer indício claro de que assim seja. A suspeita, tornada cada vez mais intensa, é de que o fantasma de Lovelock esteja de facto presente e que Alice tenha alguma ligação com ele. Finalmente, Oke pensa que irá surpreender a mulher com o suposto amante, mas apenas a mata.

Para começar, “Oke of Okehurst” é um excelente exemplo da forma como as descrições são feitas de acordo com o estado de aborrecimento (ou não) das próprias personagens. Em “Amour Dure”, as descrições iniciais da paisagem são elas próprias monótonas, o que poderia parecer uma característica não-intencional da escrita de Vernon Lee. Na verdade, basta comparar descrições em contos diferentes para perceber que a escrita de Lee é muito mais flexível. Pensemos, por exemplo, nas descrições do palácio do Duque de Luna em “Prince Alberic and the Snake Lady”. Em “Oke of Okehurst”, encontramos este fenómeno, em que as descrições de paisagens diferem entre si mesmo quando os locais propriamente ditos são os mesmos ou muito semelhantes.

Quando o pintor parte para Okehurst, sente-se irritado perante a perspectiva de passar tanto tempo num sítio que imagina aborrecido, com pessoas que imagina igualmente aborrecidas. Descreve a paisagem como lhe parecia nesta altura, explicando que “[w]e drove off in the steady downpour. The roads were a mass of yellow mud; the endless flat grazing-grounds under the oak-trees, after having been burnt to cinders in a long drought, were turned into a hideous brown sop; the country seemed intolerably monotonous. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 109)

Esta paisagem não é apenas feia e monótona, mas também desoladora:

We had meanwhile driven into a large park, or rather a long succession of grazing-grounds, dotted about with large oaks, under which the sheep were huddled together for shelter from the rain. In the distance, blurred by the sheets of rain, was a line of low hills, with a jagged fringe of bluish firs and a solitary windmill. It must be a good mile and a half since we had passed a house, and there was none to be seen in the distance—nothing but the undulation of sere grass, sopped brown beneath the huge blackish oak-trees, and whence arose, from all sides, a vague disconsolate bleating. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 109)

O narrador não se limita a descrever a paisagem, mas especula também sobre o lar dos Okes e o seu modo de vida: “[m]y spirits sank lower and lower. I began to meditate upon the modern Gothic country-house, with the usual amount of Morris furniture, Liberty rugs, and Mudie novels, to which I was doubtless being taken. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 109)

Imagina-os já rodeados de “at least five children” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 109) e de parentes diversos, a seguir uma “eternal routine” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 109) de passatempos da pequena aristocracia. Imagina ainda Mrs. Oke: se o marido (que já conheceu e lhe pareceu pouco interessante) a considera uma mulher extraordinária, deve ser precisamente o tipo de mulher que o narrador considera aborrecida, um modelo desse contexto social que considera monótono e pouco imaginativo.

E, no entanto, e como já referido, é agradavelmente surpreendido pela realidade que o espera. Não só não é esse o estilo de vida dos Okes, como a própria casa senhorial contradiz todas as expectativas anteriores:

In less than a minute I was no longer thinking of Mr. and Mrs. Oke and the boredom of doing their likeness; I was simply overcome by the beauty of this house, which I had pictured modern and philistine. It was, without exception, the most perfect

example of an old English manor-house that I had ever seen; the most magnificent intrinsically, and the most admirably preserved. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 111)

Não só a descrição da casa revela um deleite óbvio nos pormenores que a tornam única e magnífica, como também a paisagem que o narrador acaba por descobrir o surpreende. Quando visita a cena do crime – Cotes Common – na companhia de Alice, encontra “the only bit of impressive scenery” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 133) na vizinhança:

At last we got to an open space, a high-lying piece of common-land, such as is rare in that ruthlessly utilised country of grazing-grounds and hop-gardens. Among the low hills of the Weald, it seemed quite preternaturally high up, giving a sense that its extent of flat heather and gorse, bound by distant firs, was really on the top of the world. The sun was setting just opposite, and its lights lay flat on the ground, staining it with the red and black of the heather, or rather turning it into the surface of a purple sea, canopied over by a bank of dark-purple clouds—the jet-like sparkle of the dry ling and gorse tipping the purple like sunlit wavelets. A cold wind swept in our faces. (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 133)

Ainda que bastante diferente de descrições mais imaginativas, como a do palácio do Duque de Luna ou do quarto amarelo em que Alice se refugia constantemente, não deixa de contrastar com a descrição anterior. A própria linguagem deixa de ser tão seca e factual para passar a incluir comparações e adjectivos como “preternaturally”.

Que uma mesma paisagem possa ser descrita em moldes inteiramente diferentes é algo presente na não-ficção de Lee. Pensemos em *The Psychology of an Art Writer*. Os três homens que contemplan a mesma paisagem pensam em aspectos diferentes: o potencial produtivo, os processos científicos por detrás da paisagem, e a estética. Se o carácter psicológico de um indivíduo pode afectar aquilo que percebe quando contempla uma paisagem, porque não variações temporárias

no seu estado de espírito? Sabemos, por exemplo, que as emoções de personagens como Alberic ou Spiridion afectam aquilo que sentem a respeito deste ou daquele lugar, por exemplo. É verdade que o narrador deste conto se refere a locais distintos sob condições meteorológicas diferentes, mas não podemos ter a certeza de que a impressão que forma dos Okes e aquilo que sente a respeito deles não seja capaz de colorir o seu olhar sobre a paisagem.

As paisagens e locais que surgem no conto não são de todo alheias à narrativa, sendo imbuídas de fortes ligações às personagens e eventos e à psicologia que lhes subjaz. Também patentes estão as associações que evocam na mente das personagens que os ocupam e frequentam.

Esta ideia é sobretudo crucial no que diz respeito à casa senhorial em si. Existem muitos exemplos da forma como a casa reflete a psicologia da família e o estado actual dos seus habitantes, mas debruçemo-nos com especial atenção sobre o estúdio de Oke e a sala em que Alice passa grande parte do tempo.

Estas duas divisões e as personagens que as ocupam ilustram dois tipos distintos de decadência, presentes não apenas no pensamento e literatura do século XIX, mas na obra de Lee de um modo geral.

Os dois Okes são respostas e sintomas diferentes de uma decadência que é induzida pela modernidade mas que também lhe é um entrave febril. Dennis Denisoff, em “Vernon Lee, Decadent Contamination and the Productivist Ethos” identifica estas duas Decadências como masculina e feminina (1-82). Para Denisoff, há uma diferença marcada entre estes dois tipos. A Decadência feminina caracteriza-se por uma especial sensibilidade e empatia em relação ao passado (Denisoff, “Vernon Lee...” 75). Já a Decadência masculina aproxima-se do conceito de Max Nordau (Denisoff, “Vernon Lee...” 75-76) – ainda que este fosse duramente criticado por Vernon Lee, como o autor aponta (Denisoff, “Vernon Lee...” 86). É uma Decadência perpetuada pela obsessão com o progresso, com a aquisição de mais e mais, com a produtividade. Denisoff aponta astutamente que as críticas tecidas por Nordau neste sentido se aproximam não só de Lee, mas também de outros autores como Baudelaire ou Rachilde (“Vernon Lee...” 76). No caso de Vernon Lee, estas críticas terão sido mal interpretadas na recepção a *Mrs. Brown*, e não só reflectem a

sua preocupação com a sensibilidade estética e com o passado mas também o seu interesse pelo socialismo e pela condição feminina.

Oke passa grande parte de tempo no seu estúdio. Não é um espaço excepcional, e o pintor chega mesmo a notar que estantes terão sido substituídas por equipamentos desportivos. Oke é um homem sobretudo convencional, que passa o tempo a cuidar da propriedade e envolvido na política local, e cujos *hobbies* (antes do casamento) incluíam a pesca e a caça. Tudo isto se encontra reflectido no espaço que é o mais seu entre todos os outros na casa.

Tanto essa divisão como o seu dono incorporam a dita decadência masculina. Estamos perante um indivíduo que por um lado se preocupa com o progresso e produtividade – o narrador refere que Oke se debruça longamente sobre vários planos e projectos para a região – mas que não encontra nisto a satisfação que procura. Se para Lee a ocupação pode ser um bálsamo para o aborrecimento, torna-se claro que este passar do tempo sem especial atenção e que mostra uma obsessão com o progresso não é essa cura.

Se Oke parece encontrar algum conforto nas ocupações características da aristocracia rural britânica, estes não conseguem responder a problemas mais profundos. Isto é indicado pelo seu próprio aspecto físico – sólido, discreto, e não propriamente belo, mas com uma particularidade que chama a atenção do pintor: “a very odd nervous frown between his eyebrows, a perfect double gash, —a thing which usually means something abnormal: a mad-doctor of my acquaintance calls it the maniac-frown” (Lee, *Hauntings and Other Fantastic Tales* 108).

Apesar da aparente solidez e convencionalidade de Oke, há um toque de loucura que não consegue esconder. Do mesmo modo, pode parecer satisfeito com o seu modo de vida, mas há sinais de uma certa inquietude. Tal como o Duque de Luna, Oke tenta preencher o seu tempo com ocupações típicas da sua posição social, mas o mal-estar que não conseguem averter por completo acaba por conduzir a um desfecho trágico. O nervosismo que cada vez mais sente só acaba quando mata Alice num espasmo de violência e ciúme – quando passa dos planos para a propriedade a uma acção escandalosa. De certo modo, a relação de Oke com o mal-estar psicológico é uma distorção do modo como personagens masculinas frequentemente

encontram soluções na literatura do século XIX: passando de comportamentos relativamente convencionais mas modernos a uma violência primal.

A personagem que mais destaque tem na narrativa e cujo aborrecimento é perceptível é Alice, que passa grande parte do seu tempo no chamado “yellow room”. Se o marido representa a decadência masculina descrita por Denisoff, já Alice reflecte a decadência feminina, como aponta o mesmo autor (“Vernon Lee...” 82). O mesmo acontece com a divisão escolhida por esta personagem.

O “yellow room” sobressai pela marcada influência Italiana da decoração, pela abundância de luz natural, e pela sua qualidade etérea e artística. Combina com Alice, que chama desde logo a atenção do pintor pela sua beleza extrema mas difícil de captar, e que o mesmo tenta descrever recorrendo a uma comparação com as obras de Ticiano.

Ao mesmo tempo, o amarelo tem uma clara associação decadente que não seria alheia a Lee, dada a conotação das capas de livros amarelas que o próprio *The Yellow Book* utiliza. A cor em si pode evocar uma sensação de luminosidade que se encaixa nesta divisão, mas também ser entendida como uma cor biliosa e um sintoma negativo. Pensemos em “The Yellow Wallpaper”, em que a cor do papel de parede passa a ser doentia.

Importa ainda notar aquilo que as personagens revelam acerca dessa divisão. Oke nunca lá consegue estar muito tempo e é revelado que existe mesmo uma espécie de superstição: nenhum membro da família consegue permanecer no “yellow room”. Nenhum, excepto Alice Oke, que se deleita em passar o máximo de tempo possível nessa divisão. O apelo que tem sobre Alice relaciona-se com uma possível ligação com a Alice anterior. A dada altura, a Alice actual revela ao narrador que foi aí que encontrou manuscritos de Lovelock, por exemplo, e por várias vezes é abordada a possibilidade de que a assombração se centre sobretudo nesse local.

Ora, tal como o “yellow room”, Alice combina uma beleza estética e uma clara ligação com o Passado com algo mais obscuro que serve de pano de fundo às suas acções. Ao contrário de Oke, e em grande parte devido ao seu género, não tem a possibilidade de ocupar o tempo com planos de produtividade e progresso. Pelo

contrário, passa grande parte do tempo na propriedade da família, onde contempla frequentemente a história da sua antepassada.

Alice é, sem dúvida, uma mulher que está aborrecida. No entanto, ocupa um espaço social em que lhe estão vedadas quaisquer distrações. Lembremo-nos da situação de Liberty Rothschild e da orquídea, referida no capítulo sobre “The Legend of Madame Krasinska”. Liberty e Madame Krasinska podem não saber que estão aborrecidas, mas têm recurso a uma acção invulgar num espaço social. Alice quase não tem uma vida social. A única altura em que tem uma possibilidade parecida é quando sugere a vários convidados que usem disfarces e escolhe o usar o vestido da Alice anterior. Mesmo assim, é algo que causa uma reacção forte sobretudo em Oke.

A esfera doméstica e rural em que Alice normalmente se encontra presa também não oferece solução. Percebemos bastante cedo que os Okes não tiveram filhos, por exemplo. Ainda que para outras personagens literárias uma domesticidade com crianças também não cure o aborrecimento, para Alice significa que pode procurar uma fuga em algo que ultrapassa os limites do quotidiano – um romance com um fantasma.

Por um lado, Alice aproxima-se de outras personagens femininas que sofrem como resultado do aborrecimento conjugado com os limites das suas situações, frequentemente relacionados com as opções sociais oferecidas às mulheres. É o caso de Madame Krasinska e da irmã Benvenuta. Por outro lado, também podemos entender Alice como estando situada algures entre Spiridion Trepka e o príncipe Alberic.

Tal como Spiridion, e ao contrário das personagens femininas já referidas, há um esforço consciente da parte da Alice de procurar pontos de contacto com o Passado. Se Spiridion é um historiador sujeito a pensamentos irracionais, Alice é uma aristocrata aborrecida e imaginativa que se dedica à recuperação do passado histórico. Os dois combinam o interesse pelos eventos que de facto aconteceram, ainda que os conheçam através de relatos, com um investimento emocional nos protagonistas do passado. Isto traduz-se numa assombração cuja realidade é ambígua e em relação à qual nutrem sentimentos românticos. Enquanto Spiridion destrói a estátua pública do grande inimigo de Medea da Carpi, Alice vai tendo uma

série de comportamentos que cada vez mais erodem a relação que tem com o marido.

Ao mesmo tempo, Alice é em última instância vítima de um homem que não consegue compreender a sua sensibilidade própria e que acaba por agir com violência, tal como no caso do príncipe Alberic. Os dois vivem um romance sobrenatural (ainda que não seja claro se o fantasma de Lovelock é real ou apenas fruto da imaginação de Alice, ao contrário de Oriana) que se prende com as acções dos seus antepassados. É nesse contexto que também as reescrevem, de forma trágica. Alberic demonstra lealdade para com Oriana, ao contrário dos seus antepassados inconstantes, e a sua união é gorada pela brutalidade do Duque. A Alice anterior não conseguiu evitar a morte de Lovelock, mas a actual Alice sim, quanto mais não seja porque Lovelock já está morto. Antes, vive um desfecho trágico em que ela própria é alvo da violência do marido.

À primeira vista, pode parecer que os contos sobre Alberic e Spiridion desafiam muito mais as convenções de género, sobretudo no que diz respeito ao aborrecimento e à capacidade imaginativa e irracional. No entanto, importa lembrar que não temos aqui acesso directo à vida interior de Alice. Sabemos dela através da narrativa do pintor e das confidências que ele ouve de Oke, ao passo que encontramos um narrador onisciente no caso de “Prince Alberic and the Snake Lady” e o diário de Spiridion em “Amour Dure”. Ainda assim, Alice força as outras personagens e o leitor a considerar aquilo que pode ser a sua interioridade, através das acções cada vez mais peculiares e drásticas que a trazem para primeiro plano – pensemos novamente em Liberty e a orquídea. Mais, Alice força esse reconhecimento através do desafio que posa ao casamento com Oke, que parece sobretudo platónico. A maioria dessas acções prende-se com uma procura activa e apaixonada, revestida de traços sexuais, pelo romance com o fantasma de Lovelock. O comportamento de Alice destabiliza porque a cada passo desafia aquilo que a prende, seja o espaço doméstico, o casamento que tem, ou mesmo a voz narrativa do pintor. Nesse sentido, o aborrecimento de Alice pode não ser construtivo, mas, tal como no caso da irmã Benvenuta ou de Madame Krasinska, impele-a para um papel que questiona as narrativas em segunda mão que obtemos. Alice vai ainda mais longe: ao contrário destas personagens, procura algo específico e esforça-se

por o encontrar. Algo que, ainda por cima, desafia as convenções de género ao reflectir uma mulher que toma um papel menos passivo e um fantasma que pode ou não ser de um *homme fatale*.

Para mais, ao contrário do que acontece em “The Legend of Madame Krasinska”, por exemplo, neste conto há uma presença marcada do *unheimlich* de Freud. De uma forma resumida, este conceito pode ser definido como algo que parece familiar mas não o é, causando estranheza e trazendo ao de cima algo escondido.

A atmosfera estanca da casa enfatiza o familiar, tornando essa sensação de *unheimlich* muito mais acentuada. Isto é sobretudo verdade para Oke, que conhecendo a Alice actual e conhecendo o retrato e história da Alice anterior, se depara cada vez mais com uma situação em que estas não são entidades separadas.

Em *The Uncanny*, Freud toma especial cuidado para enfatizar que “an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary, when a symbol takes on the full function and significance of what it symbolizes, and so forth”.

Ou seja, é um efeito que surge quando a linha entre fantasia e realidade desvanece. É o caso de Alice, para quem essa linha se parece tornar cada vez mais ténue. O efeito é perturbado para Oke, até porque representa “something that has been repressed and now returns” (Freud, *The Uncanny*). Se Oke tenta corresponder a um padrão de respeitabilidade vitoriana e vê as acções dos seus antepassados como vergonhosas ou, pelo menos, como uma mera curiosidade, Alice dificulta esse obscurecer, ao lembrar constantemente esse passado.

As palavras de Freud a respeito da duplicação do “eu” são aptas em relação a Alice e à identificação que estabelece com a sua antecessora: “a person may identify himself with another, and so become unsure of his true self; or he may substitute the other’s self for his own” (*The Uncanny*).

Ainda que a realidade do fantasma de Lovelock se mantenha algo ambígua no conto, a Alice anterior nunca se parece manifestar dessa forma. Não há um fenómeno de possessão. Pelo contrário, é a Alice actual que se confunde cada vez mais com a sua antepassada, esbatendo a fronteira entre as duas.

Alice esbate também a fronteira entre o vivo e o não-vivo. A instabilidade entre essas categorias é, segundo Freud, algo que pode contribuir para a sensação e *unheimlich*. A Alice anterior já não está viva. A Alice actual sim. À medida que as duas cada vez mais se confundem, há a sensação destabilizadora de que Alice é, simultaneamente, uma mulher viva e uma mulher morta. Este é um estado liminar atraente do ponto de vista narrativo, abrindo a porta a toda uma série de ambiguidades.

A situação de Alice é remanescente o duplo descrito por Freud. Segundo o psicanalista, este fenómeno teria passado por duas fases. Uma, anterior, que teria raízes na noção da vida para além da morte e em que a existência de uma alma imortal permite a resistência contra a morte, e consiste em “[t]he invention of such doubling as a defence against annihilation” (*The Uncanny*).

Outra, posterior, em que aquilo que Freud chama de “primitive narcissism” (*The Uncanny*) é ultrapassada e o significado atribuído à mesma ideia de um duplo muda se transforma: “[h]aving once been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death” (*The Uncanny*).

Alice não é um duplo no tradicional sentido folclórico, mas reivindica para si um papel semelhante, e um em que o processo descrito por Freud existe simultaneamente numa só pessoa.

Isto é, ao esforçar-se por aproximar a sua existência o mais possível da da sua antepassada, há um ultrapassar da aniquilação e da morte. A Alice anterior continua, de certa forma, a existir. Ao mesmo tempo, a Alice presente não cai no esquecimento, passando a sua história a ser contada como era a dos Okes antigos – e de uma forma que, como já referido, não consegue ser completamente absorvida por uma narrativa alheia.

No entanto, o esforço de Alice antecipa a sua morte. O adensar da tensão interior do casal e entre eles conduz à loucura violenta de Oke e à morte de Alice, que deixa de ser uma mulher viva e uma mulher morta em simultâneo para passar a ser, simplesmente, morta.

Seria, porém, um erro focar apenas a relação de Alice com as personagens masculinas. Uma relação crucial que permeia o conto é a ligação entre as duas Alices. Não é claro qual a natureza dessa conexão, se é apenas uma coincidência exacerbada pela imaginação da Alice actual, um fenómeno de reencarnação, ou alguma outra coisa. Há também uma componente que pode ser entendida como homoerótica. Como aponta Denisoff em “The Forest Beyond the Frame: Women’s Desires in Vernon Lee and Virginia Woolf”:

The force of the same-sex bond in ‘Oke of Okehurst’ arises from the heroine’s devotion to her namesake surpassing not only the portraitist’s interest in the living Alice but also the dead Alice’s dubious attachment to a lover who may have never existed and, if he did, who she then helped murder. (104-105)

Ou seja, as emoções da Alice actual em relação à sua antepassada ultrapassam a intensidade de outras ligações. O autor faz uma leitura do conto em que a principal causa da morte de Alice às mãos do marido não é o suposto adultério com um homem, mas sim “the result of her society’s inability or unwillingness to accept her attachment to this woman from the past” (“The Forest Beyond the Frame” 105).

Ao contrário do que acontece em “The Legend of Madame Krasinska”, a ligação entre as duas mulheres é algo que está completamente vedado ao narrador e ao leitor, sendo permitido a Alice manter essa esfera completamente impenetrável.

Por um lado, o desfecho do conto pode ser entendido como uma punição. Denisoff afirma que “the incommensurability of Alice’s main attraction, on the one hand, and generic and cultural conventions, on the other, causes a disjuncture that established social and textual narratives appear unable to reconcile without killing

off the heroine” (“The Forest Beyond the Frame” 105). Neste sentido, a intensidade e a natureza daquilo que Alice sente não pode ser conciliado com convenções sociais ou textuais, sendo esse excesso solucionado através da morte da personagem.

Por outro lado, não é um caso claro do desfecho sádico do “male gaze” apontado por Mulvey.¹⁵ Ainda que Alice seja contida na medida em que é aniquilada, ao mesmo tempo isto não soluciona as questões colocadas às personagens masculinas e nomeadamente ao narrador. A ligação entre as duas mulheres continua insondável e não é dissolvida de forma clara já que, como as acções da própria Alice demonstram, não requer que as intervenientes estejam vivas. O facto desta narrativa continuar a ser transmitida sem que seja resolvido esse mistério é testemunho do seu poder, do mesmo modo que o retrato da Alice anterior e o olhar da Alice actual sobre esse objecto transcendiam barreiras cronológicas e resistiam a uma interpretação por terceiros.

Ora, é precisamente o aborrecimento de Alice que serve de palco para que se estabeleça esse elo e que este se desenrole. Mais uma vez, é um aborrecimento que permite a uma personagem feminina fugir ao controlo de quem a rodeia e procurar alternativas nos seus próprios termos. Estes desafiam convenções de índole sexual, ao estabelecer uma forte ligação homoerótica entre duas mulheres.

Em suma, podemos entender “Oke of Okehurst” como um conto que mais uma vez descreve um aborrecimento complexo, que serve de catalisador a um fenómeno sobrenatural. Ao mesmo tempo que afecta a sua principal vítima, permite-lhe também desempenhar um papel activo e de resistência perante o olhar de um narrador masculino, bem como desafiar a sexualidade convencional que dela seria expectável.

¹⁵ Vide pp. 78-79.

Conclusão

Esta tese analisou alguns contos sobrenaturais de Vernon Lee, procurando compreendê-los melhor a partir do tratamento único que Lee dá à questão do aborrecimento e à luz do pensamento de vários autores.

No centro destas narrativas, há sempre uma personagem que se encontra aborrecida. Este aborrecimento e as suas consequências e soluções diferem entre contos, reflectindo ideias mais recentes desta sensação enquanto algo complexo e que ultrapassa definições redutoras.

O aborrecimento é um fenómeno liminar, tal como outros elementos frequentes nos contos sobrenaturais de Lee, desde o género a que pertencem às posições sociais das personagens. A autora explora constantemente aquilo que não se encaixa em categorias estanques, que é escondido ou marginalizado de alguma forma, sendo o aborrecimento um elemento-chave nessa exploração.

Ao encorajar uma atitude de procura, o aborrecimento pode impelir à acção, tornando-se, portanto, apetecível do ponto de vista narrativo. Uma componente dessa procura é algum tipo de objecto artístico sobre o qual as personagens se debruçam e que ocupa um papel de destaque, incitando-as a explorar aquilo que as rodeia ou a sua própria mente. Este papel é algo também patente na não-ficção de Lee, já que autora se debruçou frequentemente sobre temas da estética e da psicologia da arte. A ligação que as personagens estabelecem com esses objectos baseia-se numa sensibilidade e capacidade imaginativa especiais, sendo estas facilitadas pelo aborrecimento.

Os objectos artísticos têm, eles próprios, uma história. Ao serem remetidas para eventos que não presenciaram, as personagens preenchem as lacunas no seu conhecimento recorrendo à imaginação. O leitor é frequentemente confrontado com a diferença entre “história” e “Passado”, nomeadamente no que respeita à interpretação subjectiva a que são sujeitos dados factuais, algo ligado às ideias historiográficas de Lee.

Estas ideias são também reflectidas no formato dos contos. Lee tende a apresentar as narrativas sob a forma de cartas, diários, testemunhos orais, entre

outros, na senda do “antiquarian tale”. É uma opção que acentua a ambiguidade da psicologia das personagens e dos fenómenos aparentemente sobrenaturais, enquanto coloca questões a respeito de pontos de vista artísticos e históricos e a sua legitimidade.

O Passado encontra-se claramente ligado ao sobrenatural, já que há fenómenos de assombração ou outras ligações misteriosas que ultrapassam a temporalidade humana. Ora, o fantasmagórico pode ser considerado enquanto fenómeno liminar. Tal como no caso de outros autores, recorrer a este fenómeno permite a Vernon Lee explorar vozes menos correntes no registo histórico e na sociedade, e abordar questões estéticas, sociais, ou mesmo morais num contexto patentemente fantástico. Nestes contos, a existência ou não destes fenómenos é ela mesma ambígua, criando incerteza e instabilidade.

O aborrecimento, ao potenciar a já referida sensibilidade especial das personagens, permite-lhes também o contacto com o sobrenatural e, por sua vez, os eventos destas narrativas. Torna-se possível às personagens desafiar e resistir convenções sociais. Os papéis de género passam a ser questionados ou subvertidos, por exemplo, e há frequentemente traços homoeróticos nas situações descritas. No caso de protagonistas femininas, conseguem complicar o “male gaze” dos homens que as descrevem.

A noção de aborrecimento como algo que encerra todo um potencial e que se pode manifestar de variadíssimas formas é actual, pelo que é possível afirmar que Vernon Lee se aproxima de pensadores mais recentes. Longe de ser um elemento negligível, é mais um indício da complexidade da obra da autora. Ler os contos à luz do aborrecimento e do potencial que essa sensação encerra permite também sublinhar temas e ideias que são constantes ao longo da ficção e não-ficção da autora, desde a suas preocupações sociais ao questionar de teorias sobre historiografia e estética.

Referências Bibliográficas

Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Harvard University Press, 1982.

Beghetto, Robert G. *Monstrous Liminality; Or, The Uncanny Strangers of Secularized Modernity*. Ubiquity Press, 2022.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Traduzido por Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

---. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century (1935)." *The Arcades Project*. Traduzido por Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

---. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century (1939)." *The Arcades Project*. Traduzido por Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

---. *The Storyteller Essays*. Edited by Samuel Titan. Traduzido por Tess Lewis, New York Review of Books, 2019.

Cavell, Stanley. "Must We Mean What We Say? A Book of Essays." Cambridge University Press, 1976.

Colby, Vineta. *Vernon Lee: a Literary Biography*. University of Virginia Press, 2003.

Denisoff, Dennis. "The Forest Beyond the Frame: Women's Desires in Vernon Lee and Virginia Woolf." *Sexual Visuality from Literature to Film, 1850–1950*, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 98–120. Palgrave Studies in Nineteenth-Century Writing and Culture.

---. "Vernon Lee, Decadent Contamination and the Productivist Ethos." Maxwell e Pulham, pp. 75-90.

Dickerson, Vanessa D. *Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural*. University of Missouri Press, 1996.

Evangelista, Stefano. "Vernon Lee and the Gender of Aestheticism." Maxwell e Pulham, pp. 91-111.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Traduzido por David McLintock, introdução de Hugh Haughton, Penguin, 2003. Ebook.

Haladyn, Julian Jason, e Michael E. Gardiner. "Monotonous Splendour: an Introduction to Boredom Studies." *Boredom Studies Reader: Framework and Perspectives*, editado por Julian Jason Haladyn and Michael E. Gardiner, Routledge, 2017. Ebook.

Harris, Jason Marc. *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

Kandola, Sondeep. *Vernon Lee*. Northcote House, 2010. Ebook.

Kane, Mary Patricia. "The Uncanny Mother in Vernon Lee's 'Prince Alberic and the Snake Lady.'" *Victorian Review*, vol. 32, no. 1, 2006, pp. 41-62., doi:10.1353/vcr.2006.0007.

Kuhn, Reinhard Clifford. *Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*. Princeton University Press, 2017.

Ledoux, Ellen. "Was There Ever a 'Female Gothic'?" *Palgrave Communications*, vol. 3, no. 1, 1 June 2017, doi:10.1057/palcomms.2017.42.

Lee, Vernon. "About Leisure." *Limbo and Other Essays*, John Lane, The Bodley Head, 1908.

---. *The Beautiful, an Introduction to Psychological Aesthetics*. Cambridge University Press, 1913.

---. *The Collected Supernatural and Weird Fiction of Vernon Lee*. Leonaur, 2011. 2 vols.

---. *Genius Loci: Notes on Places*. John Lane, The Bodley Head, 1907.

---. *Hauntings and Other Fantastic Tales*. Editado por Catherine Maxwell e Patricia Pulham, Broadview Press, 2006.

--. *The Psychology of an Art Writer*. Editado por Lucas Zwirner, introdução de Dylan Kenny, David Zwirner Books, 2018.

Lee, Vernon. *Vanitas: Polite Stories*. William Heinemann, 1892. Ebook.

Mahoney, Kristin Mary. "Haunted Collections: Vernon Lee and Ethical Consumption." *Criticism*, vol. 48, no. 1, 2007, pp. 39–67., <https://doi.org/10.1353/crt.2007.0018>.

Maxwell, Catherine, "Vernon Lee and Eugene Lee-Hamilton." Maxwell e Pulham, pp. 21-39.

Maxwell, Catherine, e Patricia Pulham. Introdução a *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*. Editado por Maxwell e Pulham, Palgrave Macmillan, 2006.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. Palgrave, 1989, pp. 14–26.

Ngai, Sianne. "Stuplimity: Shock and Boredom in Twentieth-Century Aesthetics." *Postmodern Culture*, vol. 10, no. 2, 2000, doi:10.1353/pmc.2000.0013.

Olson, Christopher J., e CarrieLynn D. Reinhard. *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema*. Lexington Books, 2017.

Ormond, Leonee. "Vernon Lee as a Critic of Aestheticism in Miss Brown." *Colby Library Quarterly*, series 9, no. 3, 1970, pp. 131-154.

Phillips, Adam. "On Being Bored." *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Harvard University Press, 1999, pp. 68-78.

Ruthner, Clemens. "Fantastic Liminality: A Theory Sketch." *Collision of Realities: Establishing Research on the Fantastic in Europe*, editado por Lars Schmeink e Astrid Böger, De Gruyter, 2012, pp. 49-63.

Spacks, Patricia Meyer. *Boredom: The Literary History of a State of Mind*. The University of Chicago Press, 1996.

Stearns, Peter N. *Anxious Parents: A History of Modern Child-Rearing in America*. New York University Press, 2003. Ebook.

---. *Childhood in World History*. Routledge, 2017. Ebook.

Stetz, Margaret. "The Snake Lady and the Bruised Bodley Head: Vernon Lee and Oscar Wilde in the *Yellow Book*." Maxwell e Pulham, pp. 112-122.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard, The Press of Case Western Reserve University, 1973.

Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. University of Wales Press, 2013. Ebook.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray. Collected Works of Oscar Wilde*. Wordsworth Editions, 1997.

Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny*. Palgrave, 2002.

Zorn, Christa. *Vernon Lee: Aesthetics, History, and the Victorian Female Intellectual*. Ohio University Press, 2003.

Agradecimentos

Naturalmente, agradeço ao Programa de Teoria da Literatura em geral e à minha orientadora, a Professora Maria Sequeira Mendes, em particular.

Vários foram os colegas e amigos que encorajaram ao longo destes anos. Agradeço a todos eles, com especial destaque para a Elizabeth, Gretchen, Katharine e Rachel.

Apesar de, em última instância, não ter usado esse material, agradeço à equipa de *The Fortnightly Review* por me terem cedido gentilmente uma cópia de "An Eighteenth-Century Singer" de Vernon Lee.

Os meus amigos patudos revestem-se de uma grande importância na minha vida e não posso deixar de os mencionar. Uma menção especial aos velhotes que partiram durante esta etapa da minha vida: Albert, Jacob, Mika, e Keats.

Sem a minha mãe nada disto teria sido possível. Tal como ao longo de toda a minha vida, as palavras neste momento escasseiam para lhe agradecer satisfatoriamente. Obrigada!