

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

WELLINGTON OLIVEIRA DE SOUZA

**ENTRE PREFÁCIOS E NARRATIVA: (RE)VENDO A *FORMAÇÃO* DO ROMANCE
EM *THE CASTLE OF OTRANTO: A GOTHIC STORY*, DE HORACE WALPOLE**

Tangará da Serra - MT
2016

WELLINGTON OLIVEIRA DE SOUZA

**ENTRE PREFÁCIOS E NARRATIVA: (RE)VENDO A *FORMAÇÃO DO ROMANCE*
EM *THE CASTLE OF OTRANTO: A GOTHIC STORY*, DE HORACE WALPOLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso –UNEMAT –, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior.

Tangará da Serra - MT
2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior
Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT/PPGEL
(Orientador)

Prof^a. Dr^a. Madalena Machado
Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT/PPGEL
(Avaliador interno)

Prof^a. Dr^a. Divanize Carbonieri
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT/Cuiabá
(Avaliador externo)

Para Veridiana e Liberto.
Com amor!

AGRADECIMENTOS

(Mesmo que a palavra “obrigado” possua um forte significado, ainda não é capaz de traduzir minha gratidão e alegria por estar concluindo mais uma etapa da minha vida. Porém, tentarei moldar em palavras o gesto essencial que é agradecer!)

A *Deus*. Presença constante em minha vida.

À minha avó *Veridiana de Souza*, pela paciência, carinho, compreensão e amor!

Ao meu pai *Liberto de Souza*, por compreender minha ausência em muitos momentos e por nunca ter deixado de acreditar em mim!

À minha mãe *Rosana* que, por muitas vezes distante, nunca me esquece.

Aos amigos *Thainá Aparecida Ramos de Oliveira* e *Welliton Martins Bindandi*, pela confiança, paciência, pelo amor e intensa presença na minha vida. Irmãos de coração.
Eternos!

Ao mestre *Helvio Moraes*, orientador paciente que sempre me ajudou a escolher e trilhar os melhores caminhos na feitura deste trabalho. Um profissional que passei a admirar cada vez mais. Sou grato pelas orientações, confiança e pelo meu crescimento em literatura, a qual desenvolve em mim a *quota de humanidade*. Muito obrigado, mestre!

Aos amigos que dividiram a morada em Tangará da Serra. Compusemos o *Lar literário*, onde compartilhamos sonhos, medos, angústias e amor. Sempre segurando a mão um do outro! A vocês, *Thainá, Almir, Cleonilde, Jandira* e *Cristiane*, agradeço a companhia e a amizade construída.

Aos colegas do mestrado, turma 2014.

Ao *Edson Flávio* e a professora *Olga Maria Castrillon-Mendes*, por terem acreditado em mim desde a graduação. *Queridos!*

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), por compartilharem experiências e contribuírem para o meu crescimento acadêmico.

Às professoras *Madalena Machado* e *Divanize Carbonieri*, por terem aceitado compor a banca e, principalmente, pelas observações tecidas na qualificação.

À Universidade do Estado de Mato Grosso -UNEMAT, por viabilizar o crescimento acadêmico e a realização de muitos sonhos.

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL).

À CAPES, pela bolsa concedida.

À literatura. *Um refúgio!*

RESUMO

Esta pesquisa objetiva evidenciar e refletir a participação do escritor inglês Horace Walpole na *formação* do gênero romance na Inglaterra do século XVIII. Tomamos a obra **The Castle of Otranto: a gothic story** (1764) para compreender como o autor construiu e discutiu o seu ponto de vista acerca do romance (gótico) em meio ao período de *formação* do gênero romanesco. Diante disso, os escritores, que defenderam a “nova” forma literária, iniciaram uma incessante luta em defesa da mesma. Através do romance de Walpole compreenderemos como o seu texto participou das produções literárias do contexto da Inglaterra setecentista, que era regrada pelos preceitos clássicos. Para tanto, levaremos em consideração os prefácios que compuseram a primeira (1764) e segunda (1765) publicações do seu romance, pois eles foram os espaços onde Walpole se inscreveu para defender, debater e teorizar o gênero que se formava, o que nos permite discutir, portanto, como o autor argumentou em defesa da sua proposta de escrita, que contempla elementos sobrenaturais.

Palavras-chave: Romance; formação; prefácio; gótico; Walpole.

ABSTRACT

This research aims to show and reflect the participation of the English writer Horace Walpole in the *formation* of the novel genre in eighteenth-century England. Therefore, we take his novel **The Castle of Otranto: a gothic story** (1764) to understand how the author constructed and discussed his point of view about the novel (Gothic) in the midst of the *formation* of the genre. Thus, the writers, who defended the “new” literary form, began a hard struggle for strengthening and defense of the genre. With the Walpole’s novel, we will understand how his text is directly involved in the literary productions of the context of eighteenth-century England, which was ruled by classical precepts. Therefore, we will take into account the prefaces that composed the first (1764) and the second (1765) publications of the novel, because they were the spaces where the novelist wrote himself to defend, discuss and theorize the genre that was formed, what enables us to discuss, therefore, how the author argued in defense of his written proposal, which includes supernatural elements.

Keywords: Novel; formation; preface; gothic; Walpole.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
NA INGLATERRA DO SÉCULO XVIII: HORACE WALPOLE E A FORMAÇÃO DO ROMANCE	14
1.1 Horace Walpole	14
1.2 A formação do romance	30
1.2.1 O público leitor	42
CAPÍTULO II	
PREFÁCIOS: ESPAÇOS DE LUTA, CONSTRUÇÃO E DEFESA DO ROMANCE (GÓTICO)	46
2.1. Influências e interferências na formação do romance: breve panorama	46
2.2. Prefácio I: em busca de inovação e autonomia <i>na</i> escrita	50
2.2.1. A poética clássica	52
2.2.2. Na esteira da teoria do drama	61
2.3. Prefácio II: Shakespeare, a <i>natureza</i> de Walpole	66
CAPÍTULO III	
DOS PREFÁCIOS À NARRATIVA: DIÁLOGO	83
3.1. O gótico no plano literário: breves considerações	83
3.1.1. <i>Imaginação</i> : uma nova postura mimética	87
3.1.2. O <i>cronotopo</i> do castelo	90
3.1.3. Das leis convencionais do realismo mundano às leis da fantasia	99
3.1.4. Mistura de elementos em Manfred: tentativa de unir o grotesco e o sublime	116
3.2. Mistura de elementos “baixos” e “elevados”: Shakespeare, a influência	130
3.2.1. Mescla como crítica ao modelo clássico: em defesa de uma forma híbrida	131
CONCLUSÃO	148
REFERÊNCIAS	151

INTRODUÇÃO

Mesmo que as discussões teóricas acerca do gênero romance tenham chegado a um nível relativamente consistente desde os inícios do século XX, isso não significa que o seu percurso de *formação* tenha sido linear, progressivo e facilmente explicável.

Ao perscrutarmos a vida literária da Inglaterra do século XVIII veremos que muita coisa *ainda* carece de atenção, principalmente no que diz respeito à formação do gênero romance, que desde então vem sendo aprimorado pelos escritores.

Como sabemos, a Inglaterra desse período foi marcada por intensas transformações, que refletiram diretamente em todas as esferas sociais, obrigando os indivíduos a se reorganizarem e se adaptarem aos novos modos de vida, em que a burguesia começou a ascender diante dos costumes aristocráticos, causando, assim, desconforto e pessimismo aos representantes da nobreza, que viram suas posições hierárquicas elevadas começarem a declinar, mas, em meio a isso, havia quem relutasse em aceitar ou compreender o mundo em plena mudança.

Tais reflexos atingiram, também, a arte em geral, e o campo literário foi obrigado a considerar as transformações. Esse período de expressivas mudanças foi o berço que aqueceu e assistiu a construção de discussões e teorizações sobre o gênero romance. Não queremos afirmar que a “nova” forma literária nasceu ou que seja produto exclusivo do século XVIII, apenas ressaltar que os escritores desse momento foram essenciais para a difusão das várias técnicas e formas de escrita, o que aconteceu de maneira grandiosa, uma vez que muitos apostaram e defenderam as novas direções da literatura. Na realidade, a prosa sempre esteve presente, mas sempre tímida.

Os escritores foram agentes fundamentais para a difusão do romance, pois, com suas produções, solidificaram o repertório pertencente ao gênero que, desde o seu processo embrionário, vinha sofrendo fortes críticas. Assim, estamos falando de uma forma de escrita que foi difundida por eles não conforme os preceitos clássicos, mas de acordo com as características próprias desse “novo” gênero, o que permitiu que seus projetos literários transitassem e contemplassem todos os aspectos possíveis, nuance crucial à reputação da “nova” forma literária.

O papel dos escritores marcou a urgência de mudanças nos moldes literários da Inglaterra setecentista, iniciando, assim, a batalha de um longo e acentuado processo de discussões sobre o gênero. Inicialmente, os romancistas pensavam e discutiam o romance

através de prefácios, cartas, pequenos tratados, invectivas, dentre outras formas de expressão. A exemplo, podemos lembrar escritores como Defoe, Richardson e Fielding, que também utilizaram os espaços prefaciais para a organização e discussão de questões sobre os problemas técnicos de seus romances e da dificuldade de escrever num contexto em que os preceitos clássicos ainda ditavam regras. Foram discussões que, de forma rápida, começaram a se expandir cada vez mais, ganhando novos espaços, como nas revistas e periódicos de literatura, o que estreitava ainda mais o diálogo com o público leitor.

O percurso de *formação* do gênero romance foi longo, pois aconteceu durante todo o século XVIII, e só no início do XIX é que realmente ganhou autonomia e aceitação. Na Inglaterra setecentista aconteceram longas batalhas em sua defesa, o que permitiu autonomia ao gênero diante das severas críticas, pois, em meio a uma tradição clássica, que ainda perdurava, ele era visto como inútil, veículo ficcional relacionado ao povo e, devido a isso, não ofereceria uma formação adequada ao leitor, pois seu conteúdo contemplava a vida do homem comum repleto de vícios, e não mais a vida exemplar de seres tidos como modelos para a formação do caráter.

Como havia uma forte preocupação com o decoro e com as regras de comportamento e adequação das leituras, o romance foi severamente restrito devido ao seu forte apelo ao popular. Todavia, os escritores difundiram o seu crescimento e isso gerou a preocupação dos defensores de uma atitude mais conservadora, em estreita submissão aos princípios clássicos. Devido a isso, uma das “condições” impostas ao romance foi a de ter que oferecer uma preocupação com a moral, isto é, contemplar o preceito horaciano do *utile et dulci*. Assim, os periódicos, cartas, ensaios, prefácios, se tornaram espaços de luta a favor do romance, uma vez que o “novo” gênero não possuía uma poética clássica para explicá-lo. Como a tragédia e a epopeia, ele não era um gênero que possuía “tradição” e “nobreza”.

Diante disso, coube aos romancistas o dever de reconfigurar suas obras para que elas proporcionassem uma preocupação com os valores morais – ainda que não estivessem realmente preocupados com isso. Como estratégia, passaram a fingir realidades factuais, afirmando que suas obras eram traduções de algum fato verídico. Mas tudo isso não passava de estratégia dos romancistas para conseguirem inserir seus projetos literários na vida do público leitor, que buscava leituras que contemplassem o universo comum de suas vidas.

É no bojo desse período, que se encontra o escritor que aqui será alvo de nossas discussões: Horace Walpole (1717-1797). Nascido em Londres, sempre esteve envolvido em vários campos, como: política, literatura, arquitetura, dentre outros. Enquanto parte desse

momento turbulento, suas observações são relevantes para percebermos como elas contribuíram diretamente à *formação* do gênero.

Assim, o objetivo desta pesquisa é pensar e refletir a contribuição do referido autor à formação e teorização do gênero. Pretendemos evidenciar e discutir as suas contribuições teóricas por meio de seu romance **The Castle of Otranto: a gothic story** (1764) e dos prefácios que compuseram a obra, pois, neles, contemplamos a argumentação do autor em defesa de sua proposta de escrita, o que nos permitirá integrá-la diretamente às discussões do gênero.

Ao evidenciarmos a sua proposta, discutiremos, portanto, a ideia de gótico no plano literário, percebendo como Walpole se tornou basilar na difusão do que mais tarde seria chamado de “ficção gótica” ou “romance gótico”. Essa estética, no plano literário, foi delineada inicialmente por ele, que ensaiou elementos que foram mais bem difundidos por escritores vindouros que apostaram nessa ideia. É uma proposta literária que, além de ter disseminado o gótico na literatura, também nos permite, por outro lado, perceber a necessidade do ato de escrever presente no romancista, o que traduz uma ânsia em recuperar um modo de vida em que sempre esteve inserido e que estava em declínio: a aristocracia.

Para tanto, esta dissertação se divide em três capítulos. No primeiro, intitulado **Na Inglaterra do século XVIII: Horace Walpole e a formação do romance**, faremos uma apresentação do autor com o intuito de nos familiarizarmos com aspectos biográficos, ensaiando algumas aproximações entre biografia e ficção. Em seguida, discutiremos a formação do romance, seus percalços, suas barreiras e a sua presença fundamental enquanto gênero difusor dos moldes literários na Inglaterra. Tendo adentrado na biografia de Walpole, buscaremos ensaiar algumas reflexões acerca do autor e sua participação na formação do romance, mais especificamente a partir da segunda metade do século XVIII.

No segundo capítulo, o qual nomeamos **Prefácios: Espaços de luta, construção e defesa do romance (gótico)**, estudaremos, microscopicamente, os prefácios que compuseram a obra. As discussões desses dois textos permitirão, também, colocá-los em consonância com as poéticas clássicas, de forma a perceber como a argumentação do autor dialogou com elas e de como isso contribuiu para a solidificação das discussões sobre o gênero. Para tanto, as poéticas com as quais buscaremos diálogo serão a de Aristóteles, Horácio e Nicolas Boileau-Despréaux.

Nosso interesse não é explicar o gênero em formação a partir desses textos, mas discutir suas relações com o “novo gênero” mostrando como a proposta literária de Walpole nasceu à medida em que estabeleceu esse diálogo, ou seja, rompeu com muito do que ainda

era ditado por elas. Para alicerçar e teorizar o seu projeto literário, Walpole buscou respaldo na teoria do drama e, em meio a isso, a influência do dramaturgo William Shakespeare fez-se basilar para ajudá-lo a pensar a ideia de “mistura”, o que permitiu a criação de uma proposta literária híbrida, que diferia do que era propagado pelos preceitos clássicos, cuja base era a rigidez, objetividade, simetria, ordem, razão.

Os prefácios de **The Castle of Otranto** carregam argumentações que defendem uma estética literária inicial, isto é, não é uma teoria pronta, mas os primeiros passos (teóricos) sobre o “romance gótico”. Tudo ainda é introdutório, porém tornou-se a base para o aprimoramento de propostas literárias de escritores que surgiram alguns anos depois e que continuaram desenvolvendo a perspectiva iniciada por Walpole.

No terceiro capítulo, **Dos prefácios à narrativa: diálogo**, buscaremos estabelecer um diálogo entre os resultados das discussões dos prefácios com a própria narrativa de **The Castle of Otranto**, de forma a perceber como tudo o que Walpole elencou nos espaços prefaciais foram desenvolvidos em sua narrativa, nos permitindo reafirmar, portanto, a sua contribuição à formação do gênero romance.

Com esta pesquisa, esperamos refletir a necessidade de repensar o período de *formação* do gênero romance, bem como a direta e inegável participação de Horace Walpole nas discussões da teoria desse gênero tão recorrente na literatura, assim como ressaltar a importância da estética gótica no plano literário.

CAPÍTULO I

NA INGLATERRA DO SÉCULO XVIII: HORACE WALPOLE E A FORMAÇÃO DO ROMANCE

1.1 Horace Walpole

A Inglaterra do século XVIII foi palco para expressivas transformações que passaram a plasmar uma nova consciência individual e novas relações de poder aos indivíduos. Conhecido como o “século das luzes” ou “da razão”, esse período, enquanto parte do processo histórico do homem, está repleto de acontecimentos que precisam ser revistos, pois muita coisa está no mais profundo esquecimento à espera de ser (re)descoberta.

Tendo isso em vista, pode-se destacar e estabelecer possíveis direções para a perscrutação do referido momento, no entanto, deter-nos-emos no que diz respeito à literatura, mais especificamente a um gênero literário que, desde então, vem sendo aprimorado pelos escritores, após ter ascendido nesse contexto em que enfrentou expressivos combates, pois, constantemente, era apontado como irrelevante, bastardo e pernicioso: o romance.

Foi necessária uma postura combativa, por vezes, audaz, por parte de seus defensores, de modo a garantir a sobrevivência do gênero ainda em formação. Se por um lado o seu espaço era barrado por uma parcela de pessoas, por outro tínhamos os romancistas e o público leitor, que nele apostaram. Dessa forma, o gênero romance surgiu em meio a uma tradição clássica consolidada, cujo alicerce eram os “grandes” gêneros, como a epopeia e a tragédia, o que dificultou ainda mais a sua propagação.

Foi nesse contexto repleto de divergências que surgiram as primeiras contribuições teóricas acerca da “nova” espécie artística. Através de ensaios, dos próprios romances e, principalmente, dos prefácios que os compunham, as discussões se adensavam cada vez mais em defesa do gênero. Se muitos tentaram explicá-lo através da aplicação de conceitos de outros gêneros, cuja herança era nobre e que tinham uma **poética** que contemplava suas discussões, isso não foi possível, pois, aos poucos, o romance era sugerido pelos escritores como um gênero independente e fugidio a uma conceituação única, conferindo a ele uma

acentuada maturidade. De forma crescente, os autores se tornaram peritos na escrita de romances, reconfigurando, portanto, os preceitos clássicos que eram a régua da época.

Pensando nisso, intencionamos, no primeiro momento desta dissertação, despertar a crítica para o autor Horace Walpole que, frente a outros escritores já consolidados na Inglaterra do século XVIII, parece não ter ganhado seu devido lugar no cânone literário do período citado, mas que, com sua obra, nos permite refletir sobre a gênese de uma proposta literária difundida por ele nesse século e que está diretamente vinculada à teoria do romance. É por existirem poucos trabalhos acadêmicos no Brasil acerca de seus escritos, que a presente dissertação faz-se pertinente, pois, com ela, pretendemos colocar no círculo de discussões acadêmicas o ponto de vista que aqui será construído e defendido. Para tanto, faz-se pertinente uma apresentação sobre o autor aqui estudado.

O escritor inglês Horace Walpole nasceu em Londres, no dia 24 de setembro do ano de 1717 e faleceu em Berkeley Square, Reino Unido, no dia 02 de março de 1797. Foi um homem das letras atuante em várias áreas, dentre elas: literatura, política, arquitetura. (Cf. KETTON-CREMER, 1940, p. 19).

Neto de Sir Robert Walpole e filho de Robert Walpole, Horace sempre foi uma criança fraca, doente, debilitada, e, devido a isso, foi vítima de constantes comentários que afirmavam que ele não sobreviveria. Diante disso, é interessante salientar que tais aspectos, de certa forma, são encontrados na caracterização do personagem Conrad, de seu romance **The Castle of Otranto: A gothic Story**, e isso torna-se material consistente para uma possível aproximação de seu romance com a sua biografia. Isso é visível logo no início do texto:

MANFRED, prince of Otranto, had one son and one daughter: the latter, a most beautiful virgin, aged eighteen, was called Matilda. Conrad, the son, was three years younger, a homely youth, sickly, and of no promising disposition; yet he was the darling of his father, who never showed any symptoms of affection to Matilda¹ (WALPOLE, 1982, p. 15).

Neste parágrafo que abre a narrativa o narrador delinea a relação problemática entre pai e filhos, que no decorrer do texto acentua-se cada vez mais, o que reforça o caráter moral defendido no romance, mas que é construído para contemplar a catástrofe, terror e piedade,

¹ Manfred, príncipe de Otranto, tinha um filho e uma filha: esta, uma bela donzela de dezoito anos, chamava-se Matilda. Conrad, o filho, era três anos mais jovem, um jovem caseiro, doentio e sem nenhuma disposição promissora. No entanto, ainda era o preferido de seu pai, que nunca demonstrou qualquer sentimento afetivo por Matilda. (Tradução nossa).

elementos buscados na **Poética** de Aristóteles e que foram contemplados para a construção da ideia inicial de romance gótico proposto por Walpole, como veremos nos próximos capítulos desta dissertação. O que queremos chamar atenção é justamente a forma como o vínculo vai sendo delineado durante todo o romance, e de como o externo foi mediado e reelaborado na narrativa. O pano de fundo dessa difícil relação é a vontade ambiciosa do personagem Manfred em reafirmar um modelo de vida em que a ideia de sucessão apresenta-se como elemento principal, mesmo sendo um usurpador, aspecto que evidencia o caráter político do texto, bem como o contexto a que o autor sempre esteve exposto.

Em seguida, o narrador nos fala que o pai havia conseguido um casamento para o filho:

Manfred had contracted a marriage for his son with the Marquis of Vicenza's daughter, Isabella; and she had already been delivered by her guardians into the hands of Manfred, that he might celebrate the wedding as soon as Conrad's infirm state of health would permit² (WALPOLE, 1982, p. 15).

O casamento do filho Conrad apresenta-se como uma das várias tentativas de Manfred em manter o elo com o passado. Não queremos afirmar que Walpole tenha feito seu romance de acordo com a sua vida, mas a aproximação é possível e ambos dialogam acentuadamente, pois, através dessa relação, sua obra nos permite evidenciar elementos que se tornaram basilares de uma narrativa gótica, como veremos com mais afinco no terceiro capítulo desta dissertação. Embora não se trate de uma obra autobiográfica, é possível perceber elementos que indicam a presença de experiências pessoais do autor na confecção do texto.

O contato de Walpole com o âmbito político se deu, inicialmente, na esfera familiar, pois seu avô, fruto de uma sucessão aristocrática, foi o primeiro ministro da Inglaterra e que, juntamente com o filho Robert (que supervisionava as vendas do pai), fazia parte do *Parliament for King Lynn* ou *Castle Rising*. Após a morte de seu avô em 1700, seu pai, com 24 anos, o sucedeu. Como pode ser observado, a linha hierárquica de sucessão foi algo muito presente na vida do escritor, o que, de certa forma, tornou-se material para a composição do seu romance.

² Manfred tinha conseguido contratar um casamento para seu filho com Isabella, a filha do marquês de Vicenza; e ela já tinha sido entregue por seus tutores nas mãos de Manfred, que logo tratou de celebrar a aliança, tão logo que o frágil estado de saúde de Conrad permitisse. (Tradução nossa).

Os primeiros amigos de Walpole, na infância, foram os seus primos Francis e Henry Seymour Conway. Em consequência da não semelhança (física e de personalidade) com o pai, havia rumores de que ele não era filho de Robert Walpole com Catherine, porém, isso nunca fora comprovado. Devido a isso, seu pai, na maioria das vezes, o tratava com frieza (Cf. KETTON-CREMER, 1940, p. 28-29).

Em 1727, aos dez anos, ingressou em Eton College, uma escola para garotos, que foi fundada em 1440 por Henrique VI da Inglaterra, onde terminou seus estudos em 1734, período em que conheceu o escritor Thomas Gray. Entre os anos de 1735 e 1738, ingressou nos cursos de matemática, música e anatomia no King's College de Cambridge, mas nunca demonstrou afeição pelo ambiente. Nesse lugar, a única pessoa admirada por ele era o doutor Conyers Middleton, que contribuiu para o seu desenvolvimento intelectual.

No verão de 1737, Walpole perdeu sua mãe e isso o afetou diretamente, já que era muito apegado a ela. Uma vez que a família o tratava com indiferença, ele passou a se sentir mais sozinho, pois a figura materna era a responsável por mantê-lo seguro no seio familiar. Seis meses depois da morte de Catherine, seu pai, Robert Walpole, casou-se com Maria Skerrett, mas o filho nunca opinou sobre o matrimônio, pois não tinha espaço de fala na casa. Talvez seja relevante destacar que em nenhum momento, em **The Castle of Otranto**, o personagem Conrad possui fala. Sabemos que ele existe, mas a sua voz e ação não aparecem na narrativa. O que temos é apenas a sua morte, que acontece logo no início.

Em 1739 Walpole e seu amigo Thomas Gray fizeram uma grande viagem para a França e a Itália. Em Florença conheceu Mary Wortley Montagu, uma amiga. Lá ele se sentia bem, diferentemente da sua vida em Londres, onde era uma pessoa triste, infeliz e indecisa, pois o tratamento gélido de sua família, acompanhado da lembrança da morte de sua mãe, contribuíram para que ele se tornasse introspectivo. Gostou muito do carnaval de Florença e, durante essa festividade e vivência no lugar, fez muitos amigos. Como resultado desse encontro de si nesse ambiente, nasceu a sua primeira produção literária, o poema intitulado *Epistle From Florence to Thomas Ashton, Esq., Tutor to the Earl of Plymouth*, que, de acordo com Ketton-Cremer (1940, p. 65-66), deve ser visto como um exercício de história do Inglês a partir do ponto de vista Whig.

Pode-se dizer que o partido dos Whigs, que se firmou nos fins da segunda metade do século XVII, exprimia os interesses dos meios financeiros e da burguesia mercantil, bem como de uma parte da aristocracia, e isso deu origem ao partido liberal. Os Whigs e os Tories sucediam-se no poder, pois foram dois blocos que se formaram no Parlamento britânico no

século XVII. O pano de fundo de tudo isso eram os interesses políticos; um grande jogo parlamentar.

A nomeação de ambos os lados se deu graças ao período em que havia defensores da teoria de que existiria, nos anos de 1678 e 1681, um grande conluio amparado pelo Vaticano para tirar o rei Charles II do poder. Quem era contra esse argumento passou a ser denominado de Tory. Em contrapartida, o grupo que os insultava era chamado de whigs, nome que se refere a ladrões de cavalos presbiterianos viventes na Escócia. Os whigs foram homens de propriedades que se dedicavam à expansão do mercado exterior. Já os tories, por sua vez, objetivavam manter a autoridade do rei sobre o Parlamento.

Voltando à viagem de Walpole, ela foi demasiadamente longa e ele e seu pai ficaram sem se ver por dois anos e meio. Quando regressou à Inglaterra encontrou-o em desespero, pois a posição que ocupava na política estava em declínio. Desesperado, o pai não podia contar com os filhos mais velhos, uma vez que estavam ocupados com seus próprios negócios, logo não teriam tempo para oferecer ao pai que estava nessa luta (Cf. KETTON-CREMER, 1940, p. 87). A chegada do filho mais novo, aquele que era tratado com frieza, fez com que a figura paterna enxergasse a lealdade de Walpole. No entanto, uma vez que não se sentia bem em Londres, Walpole voltava triste da Itália, lugar em que sentia prazer em estar³.

³Essa necessidade de sempre estar fora de seu contexto, nos permite dialogar com a ideia de *evasão* salientada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva em **Teoria da literatura** (1976), por nos possibilitar pensar os reflexos do externo na composição do ficcional. De acordo com o crítico,

a evasão significa sempre a fuga do eu a determinadas condições e circunstâncias da vida e do mundo e, correlativamente, implica a procura e a construção de um mundo novo, de um mundo imaginário, diverso daquele de que se foge, e que funciona como sedativo, como ideal compensação, como objectivação de sonhos e de aspirações (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 100).

A evasão da qual o crítico nos fala é entendida numa perspectiva literária, isto é, o ser enquanto escritor literário e também levando em consideração a perspectiva do leitor. Primeiramente, destaca o conflito do escritor com a sociedade, isto é, a difícil relação com o seu social, e a literatura torna-se o espaço para onde ele foge e consegue se acalantar. O segundo aspecto está relacionado aos problemas íntimos que perturbam o escritor que, através disso, busca uma outra realidade, mesmo desconhecida; “o tédio, o sentimento de abandono e de solidão, a angústia de um destino frustrado constituem outros tantos motivos que abrem a porta da evasão” (Idem, p. 102). Outro aspecto salientado por Aguiar e Silva é a evasão através do tempo, em que o escritor busca a beleza e o encanto em épocas remotas, aspectos que o seu presente não consegue lhe proporcionar. Assim,

o romance histórico representa uma forma literária eminentemente apta a servir o desejo de evasão do escritor, pois permite a ressurreição de esplendorosas civilizações e de heroicos ou pitorescos povos já extintos, na pintura dos quais o romancista encontra o prazer e a consolação que a sociedade contemporânea lhe nega (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 100).

Isso explica a necessidade de Walpole em querer resgatar um passado esquecido, em que reinava a aristocracia, que diante das fortes mudanças sociais, desapareceu, pois as rápidas transformações, na Inglaterra do século XVIII, atingiram diretamente os modos engessados de vida, que contemplaram a fragmentação de seus

Porém, seu pai, político ativo de um governo, precisava de ajuda, uma vez que estava enfrentando a rebelião que foi criada devido a sua desaprovação na guerra contra a Espanha, situação que solidificou ainda mais a sua relação espinhosa no âmbito político (KETTON-CREMER, 1940, p. 87).

Vale destacar que essa guerra ficou conhecida, historicamente, como “Guerra da orelha de Jenkins” (no inglês) e “Guerra do Asiento” (na versão espanhola), um conflito bélico que aconteceu entre 1739 a 1748, em que as frotas e tropas coloniais da Grã-Bretanha e Espanha se enfrentaram. Como sabemos, Robert foi o primeiro ministro da Grã-Bretanha e ele era considerado um whig, pois sempre serviu ao reinado de Jorge I e Jorge II. Ele teve que buscar um entendimento com a Espanha para que ambas as nações se comprometessem a evitar a guerra. Para isso, um tratado (Tratado de El Pardo, de 14 de janeiro de 1739) foi feito, porém foi recusado e os países se mostraram cada vez mais rígidos e direcionados a realizar a guerra. Com isso, Robert teve que ceder às pressões parlamentares e da população, o que resultou no início do conflito. Os interesses políticos eram gritantes e moldaram esse momento de queda do ministro, nuance que refletiu diretamente no romance que seu filho escreveria mais tarde.

Voltando à explanação da biografia do autor, ao lado de sua constante exposição ao contexto político, Walpole também se interessava por assuntos teatrais e, por causa disso, tornou-se, em 1743, um dos trinta membros internos da Opera, um recital interdisciplinar de leitura e discussão de estudantes de música e teatro (Cf. KETTON-CREMER, 1940, p. 100).

Contudo, Walpole teve outra perda na família. Seu pai morreu em Arlington Street, no dia 18 de março de 1745, aos 69 anos. Walpole, que acompanhou todo o percurso da doença, encarregou-se de escrever o epitáfio:

He had lived to stand the rudest trials with honour, to see his character universally cleared, his enemies, brought to infamy for their ignorance or villainy, and the world allowing him to be the only man in England fit to be what he had been; and he died at a time when his age and infirmities prevented his again undertaking the support of a government which

alicerces. A evasão se dá, também, através do espaço, pois o artista mostra um gosto por paisagens, figuras e costumes exóticos, e a Itália, para Walpole, possuía tais características. Por fim, destacamos a infância, abertura por onde a evasão também acontece. Conforme o crítico, “perante os tormentos, as desilusões e as derrocadas da idade adulta, o escritor evoca sonhadamente o tempo perdido da infância, paraíso distante onde vivem a pureza, a inocência, a promessa e os mitos fascinantes” (Idem, p. 105), o que, em Walpole, talvez, possa ser percebido pela necessidade de manter o passado enquanto continuidade viva. Assim, o que nos interessa é mostrar como a evasão fez-se constante em sua vida, contribuindo diretamente para a confecção de seu romance.

engrossed his whole care, and which he foresaw was falling into the last confusion⁴(KETTON-CREMER, 1940, p. 108).

Durante a vida política, Robert Walpole construiu um patrimônio financeiro reconhecível, que proporcionou conforto para a família. Com a sua morte, Walpole herdou o restante do arrendamento da casa em Arlington Street e mais cinco mil libras em dinheiro, como também mil libras para o espaço de Collector of the Customs; o restante de sua herança foi dividido entre os outros filhos.

Assim, sozinho e com vontade de viver próximo ao rio, ou melhor, num ambiente tranquilo, Walpole procurou vários lugares para morar. Nessa busca, encontrou e adquiriu uma imensa propriedade que ficava ao sudeste de Twickenhan, chamada Strawberry Hill, importante local que está diretamente ligado a **The Castle of Otranto**. Com a ajuda de dois amigos deu início ao projeto de tornar a sua residência uma réplica de um castelo gótico, uma vez que ele era fascinado por esse tipo de arquitetura. Os arquitetos John Chute e Richard Bentley deram início à construção da representação do castelo, que abarcou o estilo gótico e que era todo decorado com pinturas, esculturas, possuía quartos enormes e uma grande biblioteca.

Em 1747, ao completar 30 anos, sentia-se satisfeito com a casa e a vida que possuía, e suas atividades e interesses pessoais pareciam estar resolvidos. Em Walpole notamos a figura do homem de posição social que adorava escrever cartas, e, por conta disso, se automeou “escritor”. De fato, pois o gênero epistolar marcou sua vida, uma vez que nelas vemos desfilar os mais variados assuntos que eram discutidos com seus amigos. Assim, as cartas se constituem um rico material para conhecermos melhor o autor. Vale destacar ainda, que seus últimos anos de vida foram marcados pela escrita das memórias políticas, uma vez que era um antiquário e político.

Ele já tinha decidido se tornar um escritor, porém a sua única hesitação foi em relação à forma mais adequada para lançar seu estilo. Almejava um compromisso de escrita cuja história fosse a de uma época sob o disfarce de uma série de cartas familiares para amigos particulares e, por um longo tempo, considerou a compilação de um tipo mais formal de memória histórica para que suas cartas pudessem servir como material bruto para as suas

⁴ De forma honrada, ele viveu para suportar as provações mais rudes, isso para ver sua imagem limpa; seus inimigos trouxeram infâmia através da ignorância ou vilania deles mesmos, e o mundo o permitiu ser o único homem na Inglaterra apto para ser o que ele tinha sido; e ele morreu num momento em que sua idade e enfermidades impediram-no do compromisso de apoio a um governo que estava sob seu cuidado, e que ele viu que estava em declínio. (Tradução nossa).

Memoirs. Nela, o escritor abordou muitas coisas que aconteceram em sua vida, mas também ocultou algumas. Foi uma tentativa de recordar e afirmar a própria história de seu tempo. Assim, os três anos em Strawberry Hill foram tranquilos, sendo reelegido para o Parlamento em 1747, pelo município de Callington Hill.

Em 1753, Walpole e Gray publicaram uma edição de seis poemas de Thomas Gray, com ilustrações de Richard Bentley. Ainda no âmbito de publicações, também contribuiu em escritos de poemas de amigos e ilustrações de livros, e todo esse contato foi primordial para Walpole obter sua oficina gráfica. Apesar das contribuições em várias obras e na escrita de suas memórias, não é possível dizer, ainda, que sua vida literária se restringiu a isso. Foi através da preparação de *Design For Six Poems*, que a ideia de tornar-se escritor amadureceu dentro dele, pois percebeu que a produção de livros era uma engenhosa e interessante ocupação. Em 1757, decidiu adquirir sua editora, que foi montada em uma pequena construção no jardim de sua mansão, onde editou vários livros, uma vivência constante que estimulou ainda mais o seu lado escritor (KETTON-CREMER, 1940, p. 187).

Ao ter sido reelegido no Parlamento, a atividade política, mais uma vez, se fez fortemente presente em sua vida, pois foi através dela, mais os seus problemas pessoais e a atmosfera medieval de seu pequeno castelo gótico, que a tensão entre esses aspectos foram atribuídas a um pesadelo que ele teve enquanto dormia, resultando na escrita de seu único romance, **The Castle of Otranto** (KETTON-CREMER, 1940, p. 211). Nesse sonho, em que a irrealidade foi o elemento central, deparou-se com mãos, armaduras gigantes, fantasmas, monstros, e tudo isso tornou-se material para o conteúdo do romance. Assim que acordou, iniciou a escrita de seu texto.

Na carta escrita para William Cole, datada de 09 de março de 1765, Walpole comentou sobre o seu romance. Vejamos um trecho:

Dear sir,

I had time to write but a short note with *The Castle of Otranto*, as your messenger called on me at four o'clock as I was going to dine abroad. Your partiality to me and Strawberry have I hope inclined you to excuse the wildness of the story. You will even have found some traits to put you in mind of this place. When you read of the picture quitting its panel, did not you recollect the portrait of Lord Falkland all in white in my gallery? Shall I even confess to you what was the origin of this romance? I walked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had though myself in a ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. The work grew on my hands, and I grew fond of

it— add that I was very glad to think of anything rather than politics—In short I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months, that one evening I wrote from the time I had drunk my tea, about six o'clock, till half an hour after one in the morning, when my hand and fingers were so weary, that I could not hold the pen to finish the sentence, but left Matilda and Isabella talking, in the middle of a paragraph⁵ [...] (WALPOLE, 1973, p. 121-122).

Ainda inserido no contexto político, no mesmo ano iniciou a escrita de sua tragédia, intitulada **The Mysterious Mother**, confeccionada em um período cheio de interrupções. Entre esses intervalos, começou a escrever **Historic Doubts on the life and reign of king Richard the Third**, publicado em fevereiro de 1768. Vale ressaltar, que Walpole era um incessante leitor de Shakespeare e a influência do dramaturgo faz-se presente em seus escritos, em especial em seu romance. A tragédia **The Mysterious Mother** foi impressa em Strawberry Hill, porém os volumes foram bem limitados, apenas 50 cópias, que foram distribuídas entre seus amigos. Além dessa tragédia, um outro trabalho de Walpole foi descoberto, intitulado **Works** e que fora encontrado postumamente.

Além de imprimir vários trabalhos de amigos, escreveu e imprimiu, também, **Hieroglyphic Tales** (1785), uma coletânea de seis contos impressa em sete cópias. São contos de fadas que foram confeccionados em 1772 com o intuito de entreter Caroline Campbell, a pequena sobrinha de Lady Ailesbury. Nos referidos textos a presença do *nonsense* é bem nítida, pois tudo gira em torno da livre imaginação e de elementos grotescos.

No decorrer de sua vida, o romancista se constituiu no âmbito das letras e da política, experiências que refletiram de forma gritante em seu romance. Porém, a sua posição, enquanto escritor, ganhou consistência não em seu período de vida, mas após a sua morte, com o desenvolvimento de sua proposta de escrita por parte de escritores vindouros, que, ao produzirem textos que carregavam essa estética, fizeram com que os olhares comesçassem a

⁵ Caro senhor, tenho tempo para escrever uma nota curta sobre *The Castle of Otranto*, seu mensageiro veio a mim às quatro horas, eu estava indo jantar fora. Sua parcialidade comigo e Strawberry fazem-me pedir desculpa pelo tom selvagem da história. Você ainda encontrará motivos para se colocar na ambiência deste lugar. Quando você leu a imagem do painel, não se lembrou do retrato todo em branco do Lord Falkland que está em minha galeria? Devo confessar qual foi a origem deste romance? Numa manhã do último junho, sai de um sonho e tudo que eu pude recuperar dele foi o pensamento de que eu estava em um castelo antigo (um sonho muito natural para uma cabeça cheia como a minha, com história Gótica) e que lá no alto no corrimão de uma grande escadaria, vi uma mão gigantesca em uma armadura. Sem saber exatamente o que pretendia relatar, pela noite iniciei a escrever. Rapidamente o trabalho cresceu em minhas mãos, e eu me sentia mais ligado a ele— acrescento que eu estava muito contente por pensar outra coisa do que política— Em suma, eu estava tão preso a ele, que eu o finalizei em menos de dois meses. Uma noite eu escrevi enquanto tomava meu chá, cerca de seis horas, até meia hora depois de uma da manhã, quando minha mão e meus dedos estavam cansados, e eu não conseguia nem segurar a caneta para terminar a frase, mas abandonei, no meio do parágrafo, o diálogo entre Matilda e Isabella. (Tradução nossa).

repensar e estudar a gênese dessa estética, e foi com isso que Walpole passou a ganhar mais atenção e visibilidade no cenário literário, mas ainda de forma tímida.

Como é sabido, a passagem da Idade Média para a idade moderna marcou a ruptura com as tradições de um mundo teocêntrico que desapareceu para ceder espaço à razão. Diante deste cenário de profundas transformações, a modernidade passou a se representar enquanto mundo que buscava ser livre, desenvolvido e totalmente desvinculado do passado arraigado pela forte tradição. No entanto, o homem começou a sentir desconforto e insegurança diante do novo mundo, o que diferia do antigo, aquele que proporcionava segurança. Como resultado, o que se tem é um homem incoerente no que dizia respeito às suas certezas, objetivos, sua vida, um pessimismo em relação às rápidas transformações, pois, ao se deparar com elas, se sentia cada vez mais deslocado e perdido.

A partir destas discussões, localizamos o aristocrata Horace Walpole que, enquanto homem de seu tempo, encontrava-se em embate com as profundas mudanças sociais, e, não sabendo lidar com as mesmas, começou a questioná-las. É através desse contraste que começamos a perceber, assim, uma certa característica do grotesco, que talvez seja o termo mais próximo para representar, artisticamente, esse sentimento que fragmentou o homem do século XVIII, pormenor que explica a presença dos expressivos contrastes presentes em **The Castle of Otranto**. Diante disso, faz-se relevante tecer alguns comentários sobre o momento antes de todas as transformações sociais na Inglaterra do século XVIII.

Para isso, retomamos à Revolução Inglesa, ocorrida no século XVII, no ano de 1640, e que figurou como manifestação contrária ao domínio de poder político da monarquia composta por soberanos ingleses oriundos da Escócia, os Stuarts. Para falar de sua origem, lembremos da época da Dinastia Tudor, em que o país desenvolvia-se cada vez mais, ao mesmo tempo em que ocorriam várias conquistas. Ao passo em que Henrique VIII e Elisabeth I detinham o poder, aconteceu a adoção do anglicanismo – religião oficial da Inglaterra –, que permitiu acentuadas mudanças, tornando-se, portanto, um instrumento de suma importância para o Estado. Ainda nesse mesmo período, vale destacar que a Inglaterra começava a disputar batalhas pelo descobrimento de novas colônias, o que afrontava cada vez mais os espanhóis.

Nesse contexto, existia a defesa da liberdade de comércio e de medidas que pudessem proteger as propriedades. Em meio a tantas mudanças, surgiram os monopólios comerciais, os mercadores. Com esse crescimento deu-se a divisão burguesa britânica, em que tinham, de um lado, os comerciantes mais abastados e que eram protegidos/auxiliados pelos

monopólios. Já o outro grupo era composto pela burguesia, a qual defendia a livre concorrência.

A situação do campo passou a gerar múltiplos problemas devido as terras passarem a ser valorizadas após a alta dos produtos advindos dessa parte rural. Com isso, os representantes da burguesia, que possuíam vastas propriedades, começaram a alargar suas terras de forma a desapropriá-las do caráter coletivo, para torná-las particulares, cuja consequência foi a expulsão dos camponeses para ceder espaço às produções, processo que ficou conhecido como “cercamentos (*enclosures*)” (IANNONE, 1993, p. 49). Para tentar amenizar o conflito entre esses dois grupos, o governo adotou medidas que proibiam o cercamento das terras, porém a burguesia mercantil e os grandes proprietários de terras se manifestaram de forma contrária a essa posição adotada. Vale destacar, que os cercamentos agrupavam as terras, o que permitia ao proprietário separá-las das outras propriedades, transformando essas terras em mercadorias, criando condições para as produções.

No ano de 1603 iniciou-se a Dinastia do Stuarts, “que manteve o Parlamento sob sua dependência, dominou a igreja e manteve a economia sob controle total” (IANNONE, 1993, p. 41), cujo representante foi Jaime I, substituto de Elisabeth I, vista, historicamente, como a última representante dos Tudors. Ele buscou um elo com a Espanha, porque este país era católico e se mostrava alheio às instituições inglesas que foram fixadas no reinado dos Tudors, aspecto que não alegrou a alta burguesia, uma vez que a estabilização entre os parlamentares e os monarcas era a força que sustentava a economia inglesa. Após a morte de Jaime I, Carlos I, seu filho, assumiu o poder. Dois anos depois da sucessão foi votada uma petição dos direitos pelo parlamento inglês, o que permitiu que a burguesia comerciante ficasse imune dos tributos e das detenções ilegais. No entanto, Carlos buscou reafirmar o anglicanismo aos presbiterianos, mas não conseguiu o apoio da burguesia.

Entre os anos 1641 e 1649 aconteceu uma guerra civil, evento fundamental para a Revolução Inglesa, pois colocou face à face o exército da realeza e aqueles que apoiavam o Parlamento. Inicialmente, o rei possuía apoio dos aristocratas de algumas regiões da Inglaterra, como norte e sul, assim como a burguesia abastada. Todavia, em 1645, vencido numa batalha, Carlos se viu obrigado a fugir para a Escócia, onde foi capturado e executado. Com isso, Cromwell foi titulado como Lorde Protetor da Escócia, Inglaterra e Irlanda. Tinha o apoio da classe militar e da burguesia, e, com isso, deu início a uma ditadura puritana, fazendo com que seu governo ficasse conhecido devido a intolerância e severidade contra os opositores. Com a sua morte, em 1658, seu filho o sucedeu, sendo destituído um ano depois. Foi através disso que se deu a Revolução Gloriosa, a qual colocou os Stuarts novamente no

poder. Seus representantes foram Carlos II e, subsequentemente, Jaime II. No governo de Carlos que ocorreram brigas internas entre dois grupos do parlamento: os whigs e os Tories, isso devido a atitudes irrefletidas do soberano.

A Revolução Inglesa do século XVII representou a primeira manifestação de crise do sistema da época moderna, identificado com o absolutismo. O poder monárquico, severamente limitado, cedeu a maior parte de suas prerrogativas ao Parlamento e instaurou o regime parlamentarista, que permanece até hoje. Um processo que começou com a Revolução Puritana de 1640 e terminou com a Revolução Gloriosa de 1688. Vale destacar, portanto, que as duas fazem parte de um mesmo processo revolucionário, o que explica o nome “Revolução Inglesa”, do século XVII, e não Revoluções Inglesas. Esse movimento revolucionário criou as condições indispensáveis para a Revolução Industrial do século XVIII, abrindo espaço para o avanço do capitalismo. Deve ser considerada a primeira revolução burguesa da história da Europa, o que antecipou em 150 anos a Revolução Francesa.

A revolução Inglesa, no século XVII, deu-se na perspectiva de dois partidos: Whig e Tory. Para os liberais (Whigs) a luta política foi guiada pelo Parlamento contra o absolutismo monárquico em defesa das liberdades individuais. Lutavam contra a tirania do governo que impunha aprisionamento sem julgamento, cobravam impostos que não estavam previstos, atentava contra a propriedade individual e também contra as instituições parlamentares. Já os conservadores (Tory), acreditavam que a revolução tinha sido conduzida pela classe de capitalistas ambiciosos, que foram representados no Parlamento, contra o rei que buscava defender as classes populares, o que evitava, assim, o avanço sobre as terras comuns. Os liberais mostraram o caráter progressista da Revolução, identificando o interesse burguês com o nacional, “como se seus interesses correspondessem aos interesses do conjunto da sociedade” (ARRUDA, 1984, p. 122). Por outro lado, os conservadores negavam o sentido progressista da Revolução dando ênfase no seu aspecto classista, de forma a não aceitarem o apoio monárquico às massas camponesas, aspecto que enfoca o conflito de classes, peculiaridade principal da monarquia absolutista.

Pode-se dizer que os séculos XVI e XVII carregaram a emergência do capitalismo e também a mudança de relacionamento entre o poder econômico e o político. Com isso, a revolução permitiu uma dimensão social mais ampla, pois mostrou o descompasso entre o âmbito econômico e político, bem como a crise dos pequenos produtores camponeses e, principalmente, a queda da aristocracia num período de “depressão monetária e de ascensão de uma nova classe, a *gentry* – pequena nobreza, geralmente agrária -, enriquecida pelas novas oportunidades emergentes com a economia de mercado” (ARRUDA, 1984, p. 123).

Em relação à aristocracia, pode-se dizer que as mudanças se deram não apenas no social, mas também no interior do seu regime político, isto é, a “alienação de amplos setores da nobreza em relação às instituições políticas e religiosas vigentes” (ARRUDA, 1984, p. 123). Suas perdas não ocorreram apenas no que dizia respeito ao poder militar, mas também em relação às posses de terras e de prestígio social.

À medida que a economia capitalista se expandia, de forma a apagar os ideais e privilégios feudais, a aristocracia se via obrigada a ceder espaço às atividades econômicas que outrora eram restringidas aos burgueses, a exemplo o comércio e a participação direta nas atividades industriais, aspecto que realçou a nova realidade em que a nobreza – aceitando ou não – se via obrigada a aderir.

Assim, o século XVII foi crucial às transformações que afetaram a aristocracia nesse início do capitalismo. Pode-se dizer que as divisões entre a aristocracia e a burguesia se consolidaram na primeira metade do século XVII, no decorrer do reinado dos dois primeiros Stuarts. Com isso, os interesses e posturas dos dois grupos se tornaram cada vez mais incompatíveis em relação ao período dos Tudors. Como resultado, criaram novas sociedades em que a classe, que outrora era a dominante, começava a perder força e poder nas instituições políticas, econômicas e cultural.

No que diz respeito à política, economia e religião, fizeram com que a nobreza se visse desestabilizada em seu próprio interior, exatamente no momento em que as classes mais baixas se opunham às classes existentes. Devido a isso, colocamo-nos diante de um contexto constituído de conflitos em que havia a falta de um ideário econômico sólido entre os aristocratas, aspecto que reforçou a presença de mudanças, pois, enquanto a nobreza buscava tirar benefícios do sistema monetário da economia, a outra parte buscava se basear no que havia restado das estruturas feudais, que desapareciam diante da expansão do capitalismo.

Os nobres, que souberam se adaptar a esse novo modo de expansão de mercado, não acompanharam o declínio daqueles que insistiam em defender as práticas econômicas feudais. Muitos aristocratas, ao não concordarem com tal modo de vida, defendiam, de forma árdua, suas terras de acordo com os ideias econômicos feudais, postura que marcou o declínio da antiga classe e, principalmente, a urgência em restaurar os ideias do passado fazendo com que se tornassem figuras mortas em um período em profundas transformações. Como é sabido, “a essência da sociedade feudal residia no elo de lealdade e dependência entre um homem e seu senhor. A sociedade era de estrutura hierárquica: alguns eram senhores, outros, seus servidores” (HILL, 1987, p. 55).

O que se torna perceptível é que a origem do capitalismo esteve vinculada às transformações sociais e econômicas. Houve o aparecimento de uma classe de trabalhadores livres, isto é, já não eram mais integrantes dos meios de produção, que eram submetidos à exploração comparada à escravidão ou servos, aspecto que reforça a ideia de que o sistema capitalista viabilizou a ruptura entre os trabalhadores e os proprietários dos meios pelos quais o trabalho acontecia. Com isso, o capitalismo surgiu das ruínas do feudalismo demarcando a ascensão da nova forma de vida, em que os produtores passaram a ser livres para venderem sua força de trabalho, bem como levar suas mercadorias para qualquer lugar. O mercado tornou-se o principal regulador da produção social, e o capital e o mercado passaram a depender um do outro para alcançarem as condições.

Através disso, começou-se a delinear as direções que apontavam para a Revolução Industrial, que eclodiu na segunda metade do século XVIII, cujas transformações marcaram a substituição das manufaturas pelas indústrias, reforçando ainda mais o modo capitalista de produção. Na verdade,

a Revolução Industrial correspondeu à revolução do processo produtivo, pois deixou-se de produzir através da manufatura e passou-se para a mecanização ou, mais especificamente, para a maquinofatura. No primeiro caso, o homem era o agente produtivo e a produção estava limitada por sua habilidade e sua própria energia ou capacidade física. No segundo, a produção era comandada por seu talento e criatividade, já que o esforço ficava por conta da máquina sob o comando do homem (IANNONE, 1993, p. 55).

Essa revolução foi um fenômeno que aconteceu devido a alguns fatores, como: a liberação de mão-de-obra para a industrialização, o crescimento dos mercados consumidores, o desenvolvimento de meios de transportes, dentre outros aspectos. Foi um processo de transformações sociais e econômicas em que, através da inserção de fábricas, o trabalho manual foi substituído pelas máquinas, expandindo cada vez mais as mercadorias, fazendo com que os lucros dos burgueses crescessem expressivamente. Na Inglaterra, as fábricas se espalharam de forma rápida, provocando profundas mudanças no modo de vida das pessoas e assustando aqueles que não conseguiam acompanhar tamanhas mudanças.

Assim, a Inglaterra encontrava-se em meio a diversas transformações que ditaram as novas perspectivas de vida, desestabilizando aquelas camadas engessadas que ditavam os modos de viver da/na sociedade. Os impactos foram marcantes e a rapidez em acompanhar tamanhas mudanças era o grande desafio a ser vencido, pois o novo cenário se acentuava cada vez mais, e cabia ao homem se adequar conforme os rumos apontados para o futuro.

Contudo, vale relembrar a situação em que Walpole se encontrava em 1764, ano em que escreveu seu romance, que se opôs ao forte realismo vigente na época. O autor estava passando por uma crise em sua vida, pois estava determinado a cortar o seu vínculo com a política de Londres. Ele se fechou cada vez mais em seu castelo gótico, mostrando desgosto pela política e pela vida. Estava dividido em dois aspectos: ele tinha um desejo secreto que era a fama e reconhecimento do público, que fizeram com que ele fosse buscar importância na vida política e social da Inglaterra, e, por outro lado, começou a viver uma vida solitária, dois lados que, até antes de 1764, alternavam-se em sua vida. Foi um período de longas desilusões (RAPHAEL, 1942).

Ele sofreu muitos choques e não sabia lidar com a realidade. Insatisfeito, politicamente e socialmente, resolveu se recolher em Strawberry Hill, como já mencionamos, “where he could indulge in the luxuries of existence in imagination divorced from the harder aspects of the reality which he could not comprehend”⁶ (RAPHAEL, 1942, p. 84-85).

Com todos os seus problemas, uma outra crise foi adicionada a eles, que foi o seu transtorno mental. Isso se deu devido ao seu querido e amado primo Henry Seymour Conway ter sido demitido do *King*, pelo motivo de sua oposição com a opinião de um grande grupo, o que fez Walpole ficar muito indignado. Para tentar ajudar o primo, ofereceu a ele metade de sua fortuna e usou de sua influência política para tentar manter o prestígio e a imagem de Conway.

Os desânimos começaram a aparecer devido a esse e outros desapontamentos em sua vida, o que o fazia desgostar cada vez mais da realidade em que vivia. Como consequência, fechou-se em seus pensamentos e imaginação, o que lhe dava prazer, pois podia sonhar e viver em tempos e lugares distantes, tudo isso devido às suas desilusões com a vida e a política, o que o levou a passar cada vez mais tempo dentro de seu castelo (RAPHAEL, 1942, p. 85). Assim, **The Castle of Otranto** carrega a nostalgia de um profundo pessimismo em relação a vida e, também, no que diz respeito às rápidas mudanças trazidas pela modernidade.

Walpole manteve uma extensa correspondência com a escrita de cartas até fevereiro de 1797, quando as crises de gota se intensificaram. Como consequência disso, começou a perder os dedos e, por muitos meses, foi obrigado a ditar suas cartas para que elas fossem escritas por outra pessoa. Porém, mesmo debilitado e muito doente, elas nunca deixaram de conter o teor de sua personalidade. Em 15 de janeiro de 1796 escreveu sua última carta,

⁶ Onde ele poderia satisfazer-se no luxo da existência da imaginação divorciada dos difíceis aspectos da realidade que ele não era capaz de compreender. (Tradução nossa).

endereçada a Lady Ossory, apresentando suas observações e mostrando sua admiração pelos amigos. É uma escrita que parece carregar o fantasma da despedida, como podemos ver:

My dear madam, you distress me infinitely by showing my idle notes, which I cannot conceive can amuse anybody. My old-fashioned breeding impels me every now and then to reply to the letters you honour me with writing, but in truth very unwillingly, for I seldom can have anything particular to say; I scarce go out of my own house, and then only to two or three very private places, where I see nobody that really knows anything, and what I learn comes from newspapers, that collect intelligence from coffee-houses; consequently what I neither believe nor report. At home I see only a few charitable elders, excepted about fourscore nephews and nieces of various ages, who are each brought to me about once a year, to stare at me as the Methusalem of the family, and they can only speak of their own co[n]temporaries, which interest me no more than if they talked of their dolls, or bats and balls. Must not result of all this, Madam, make me a very entertaining correspondent? And can such letters be worth showing? or can I have any spirit when so old and reduced to dictate? Oh, my good Madam, dispense with me from such a task, and think how it must add to it to apprehend such letters being shown. Pray send me no more such laurels, which I desire no more than their leaves when decked with a scrap of tinsel and stuck on twelfth-cakes that lie on the shop-boards of pastry-cooks at Christmas. I shall be quite content with a sprig of rosemary thrown after me, when the parson of the parish commits my dust to dust. Till then, pray, Madam, accept the resignation of your Ancient servant, O.⁷ (WALPOLE, 1797, apud LEWIS, 1973 p. 304).

Walpole não se casou e não teve filhos. Diante das questões aqui apresentadas, que visaram expor a vida pessoal e literária do autor, mais uma vez afirmamos e defendemos sua fundamental participação nas discussões acerca do gênero que floresceu na Inglaterra do século XVIII, o romance.

⁷ Minha cara senhora, você me perturba infinitamente por mostrar minhas ociosas anotações, que eu não posso conceber que possa entreter alguém. Meu estado avançado impede-me no momento a responder as cartas que me honra com sua escrita, mas na verdade reluto muito a fazer, por eu raramente ter alguma coisa particular a dizer; estou assustado em sair da minha própria casa, ou então apenas dois ou três lugares privados, onde eu sei que ninguém conhece, e o que eu aprendo tem vindo dos jornais, que coletam inteligências das cafeterias; consequentemente também nem acredito na notícia. Em casa, eu só vejo um pouco de caridade de irmãos mais velhos, exceto muitos sobrinhos e sobrinhas de várias idades, que trazem pra me ver mas de uma vez por ano, e me olham como Methusalem da família, eles falam deles, que me interessa mais do que se eles falassem de suas bonecas, ou morcegos ou bolas. Não deve resultar de tudo isso, Senhora, faça-me uma correspondência demasiadamente interessante. Pode valer a pena mostrar essas cartas? Ou posso ter qualquer espírito quando tão velho e reduzido a ditar? Oh minha boa senhora, compartilhe comigo de tal tarefa, e pensar como se deve acrescentar-lhe apreender tais cartas que estão sendo mostradas. Peço que envie não mais do que estes louros, que eu desejo não mais que suas folhas quando adorna com pedaços de enfeites presos nos Twelfth-cakes que se encontram na pequena pastelaria no Natal. Ficarei muito contente com um raminho de alecrim colocado atrás de mim quando o padre da paróquia destinar o meu pó ao pó. Até então, reze senhora e aceite a resignação de seu antigo servo, O. (Tradução nossa).

Se Ian Watt (2010), em **A ascensão do romance**, atentou-se para autores como Richardson, Fielding e Defoe, afirmando que o romance se difundiu através deles, acrescentaríamos, também, Horace Walpole como parte desse processo, o que nos faz perceber que há muita coisa para ser descoberta na história do homem e, também, da literatura. O gênero romance, mesmo possuindo inúmeras teorizações após a sua ascensão, ainda carece ser revisto, e essa reconfiguração se dá a partir do momento em que começamos a inserir, nas discussões, autores e seus projetos literários que, no período, ficaram à margem, mas que, de forma fundamental, também contribuíram para o processo de *formação* e ascensão do gênero.

1.2 A formação do romance

Desde a sua formação no século XVIII o conteúdo da “nova” forma literária tem acompanhando a vida humana. Ao pensar sobre o seu “início”, podemos nos remeter a **Satíricon**, de Petronio, e ao **Asno de ouro**, de Apuleio, que figuraram na antiguidade clássica e permitiram o florescimento do romance antigo. Na Idade Média assistimos o surgimento dos romances sentimentais e de cavalaria. Já o gênero pastoril nasceu no período renascentista. Mas foi com Cervantes, no século XVII, que o romance propagou-se de forma grandiosa, pois, através de seu **Dom Quixote**, começamos a presenciar a inovação na arte de narrar.

Os gêneros citados foram colocados em diálogo para a composição do **Dom Quixote** que, de forma direta, renovou os rumos do cenário literário, superando, assim, o que se tinha até então. Enquanto muitos escritores insistiam em trabalhar temas antigos, Cervantes, com sua característica irônica e inovadora, também contou as aventuras de um herói, mas não da maneira como sempre foi contada, pois a sua imaginação traduziu, textualmente, a sua forma de ver o novo mundo. Essa obra marca a ruptura com o passado, aspecto que acentuou as transformações que o mundo enfrentava.

Enquanto as produções antigas apresentavam idealizações e enaltecimento ao passado, **Dom Quixote** mostrou-se totalmente contrário a isso, pois foi construído pelas irrealizações e inacabamentos, e os personagens Dom Quixote e Sancho Pansa podem ser vistos como duas percepções problemáticas do mundo moderno, e isso explica a afirmação de Milan Kundera no livro **A arte do romance** (1988), quando assegura que o mundo moderno

nasceu com Cervantes, ou melhor, que ele é o fundador dos tempos modernos e o romance “sua imagem e modelo” (KUNDERA, 1988, p. 12).

Esse caráter problemático acentua ainda mais a ideia de ruptura, pois o que antes era fechado, pronto, sem abertura para questionamento, passou a ser interrogado/problematizado. O que temos é a estranheza do indivíduo com o mundo, aspecto que, a partir do romance de Cervantes, passou a ser empregado e melhor trabalhado pelos escritores vindouros, que apostaram nos novos rumos literários. O que temos é uma estética que, através da ruptura com o passado, apreendeu o mundo enquanto espaço amplo e totalmente fragmentado, em que o homem sempre está sozinho, abandonado pela divindade, pois “o caminho do romance se esboça como uma história paralela dos Tempos Modernos” (KUNDERA, 1988, p. 14). Assim, o “realismo formal” do século XVIII e o “realismo” do XIX abriram caminhos cada vez mais sinuosos para o desenvolvimento e aprofundamento do romance. Todavia, não pretendemos aprofundar nas discussões acerca do **Dom Quixote**. Nossa atenção a ele buscou apenas lembrar de sua fundamental participação na difusão do gênero.

Tendo em vista que **The Castle of Otranto** dialoga com a biografia de Walpole, faz-se relevante destacar que essa problemática do homem com o mundo moderno refletiu na obra, pois o autor, a todo momento, demonstra a sua necessidade de restaurar o mundo aristocrático com o intuito de recuperar a segurança daquele universo diante do mundo que estava seguindo rápidas transformações, as quais o homem não conseguia acompanhar.

O processo de formação do romance, na Inglaterra do século XVIII, aconteceu no momento em que os modelos literários já estavam definidos, isto é, os gêneros nobres exaltados pelo classicismo eram mantidos devido a tradição que possuíam. Porém, entendemos que não há como restringir o nascimento da “nova” forma literária a tal período, pois a prosa de ficção já vinha trilhando caminhos sinuosos e deixando algumas marcas nesse percurso, as quais o romance apropriou e desenvolveu, juntamente com a absorção de aspectos de diferentes gêneros anteriores tomados para a sua constituição, o que é visível desde Cervantes.

Na verdade, a afirmação problemática em insistir que o romance é produto exclusivo do século XVIII, ganhou corpo a partir da percepção em relação à maneira como a “nova” forma de escrita tratou os aspectos tomados dos gêneros anteriores, pois apareceram bem mais difundidos pelos autores desse período, isto é, a forma como os elementos foram tomados e tratados dialogou diretamente com a necessidade de mudança da época, uma vez que o romance não comporta heróis no sentido clássico, mas seres humanos (problemáticos), o que já é observado em Cervantes.

No entanto, podemos dizer que o romance continua dialogando de forma contínua com o passado. Mesmo que a expressão literária de cada período nos dê a sensação de vínculo apenas com tempo no qual está inserida, criando, assim, a noção de que é fruto apenas daquele período, acreditamos que uma das peculiaridades do romance é estabelecer diálogos com tempos passados e também o futuro. Conforme Milan Kundera “o espírito do romance é o espírito de continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes, cada obra contém toda a experiência anterior do romance” (KUNDERA, 1988, p. 22).

Em **A Teoria do Romance** Georg Lukács (2000) acentua esse aspecto como representação artística da perda da totalidade advinda da epopeia. O homem da épica não possuía questionamento; o mundo era homogêneo, fechado, possuía uma harmonia, e, mesmo se houvesse a separação entre homem e mundo, isso não abalava a estrutura harmônica, nem a própria relação entre sujeito e mundo. “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2000, p. 26). No gênero tragédia, a empiria do homem de Homero passou ao inteligível. Os aspectos da aparência são buscados no sentido de transfigurá-los e, com isso, começamos a assistir a busca de sentido pela sua vida.

A relação do homem consigo mesmo, na epopeia, não existia, uma vez que seu destino mesclava-se com o da comunidade, isto é, sua identidade era coletiva, uma relação que não permitia que abismos fossem criados em relação a si mesmo; seu caminho na epopeia era extenso e já delineado, uma “completude transcendental”, conforme Lukács (2000). Dentro de si não havia o abismo do questionável e o mundo era menor, fechado e a coletividade era o que caracterizava-o. Por outro lado, isso é o aspecto que no mundo moderno, em especial no romance, se apresenta de forma maior, em que o homem se mostra fragmentado; com toda razão, pois a forma do romance, como nenhuma outra, “é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 38).

O próprio Lukács (2000) afirma que tanto a epopeia quanto o romance se diferem pelos dados histórico-filosóficos, mas ambos objetivam a totalidade. A diferença é que no romance ela não é dada, mas buscada, isto é, descobrir e construir a totalidade oculta da vida. Em contraposição com a normatividade da epopeia, o romance se apresenta maduro, pois a completude não se faz mais presente, uma vez que o herói do romance caminha conforme ele mesmo.

Por essa perspectiva podemos afirmar que a solidão é a característica principal do sujeito, pois

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

O sujeito e a sua experiência individual se tornam essenciais no romance, que, além de conseguir falar de si, mostra e finaliza o início e fim que se faziam presentes na épica. Aqui, a problemática do indivíduo é representada como inacabável, aspecto representativo do romance que não morreu, pois o que não está mais entre nós é a forma burguesa de narrar, e não o seu produto artístico.

Sobre isso ancoramo-nos no que Milan Kundera diz: “se o romance tem que desaparecer realmente, não é que esteja no fim de suas forças, mas que se encontra em um mundo que não é mais o seu” (KUNDERA, 1988, p.20). Isso nos permite estabelecer o contraste entre a forma como Cervantes e os escritores do século XVIII construíram seus romances. As formas de narrar mudaram, o gênero também, portanto, ele não morreu. Temos aí a sua movimentação, pois ele passa a se significar em outra história, o que nos faz retomar à ideia de continuidade do passado.

Com isso, afirmamos que a literatura, na Inglaterra do século XVIII, caminhou em direção a um novo modo literário, em que a vida privada e doméstica se tornaram os temas centrais dessa nova maneira de escrita. Por esse viés de pensamento, pode-se afirmar que o romance surgiu para dar conta de um novo conteúdo social de uma época que não poderia ser mais vestida pelos moldes clássicos, servindo, assim, para manifestar uma certa visão de sociedade, a qual os romancistas procuraram exprimir, construir e lapidar através dos termos artísticos (VASCONCELOS, 2007).

Ao passo que contribuiu para a criação dos valores da época, representou uma ruptura (embora não no sentido total), com a tradição literária. Esse primeiro aspecto (a ideia de ruptura) torna-se salutar para a compreensão do gênero e dialoga diretamente com o que Bakhtin (2010, p. 127) conceituou de *plurilinguismo*, que é o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do romance, seja na voz do narrador, das personagens, ou em qualquer outro aspecto dentro do texto ficcional em que o *plurilinguismo* acontece. Assim, a visita que o referido gênero sempre faz em outras formas literárias evidencia a sua elasticidade nesse emaranhado significativo no qual ele se encontra e se constitui. Mas se ele se constrói dessa forma, poderíamos dizer que não possui originalidade?

Sustentar tal questionamento é compreendê-lo a partir de uma visão simplista. O que está em questão é a sua capacidade de estabelecer em si a coerência interna e inovadora em sua construção, e esse processo caracteriza-se como “romancização”, particularidade própria do romance. Portanto, compreender as várias vozes que o compõem não é classificar e dizer a que gênero cada uma é pertencente, mas sim observar o trabalho de criação estética do material que se enverga para o período no qual está inserido, bem como perceber a forma como as vozes e as características de outrem foram renovadas para a sua constituição. É devido a isso que o vemos como gênero inovador e sempre ativo, e o próprio **Dom Quixote** é exemplo disso, visto que superou o romance de cavalaria.

Inicialmente, o processo de reflexão sobre o romance, na Inglaterra setecentista, acontecia nos prefácios, nos ensaios, nas cartas, entre outras formas, em que os autores explicavam e falavam sobre suas obras e dos problemas técnicos dessa “nova” forma literária que, até então, não possuía tradição. Devido a isso, a sua origem, sem uma base sólida, ou melhor, sem uma **Poética** do romance, necessitava de definições e explicações, principalmente a sua relação com outros gêneros, sobre o papel do leitor, do romancista, e tudo isso diante de um contexto em que os princípios neoclássicos ainda eram usados para a distinção do que era “bom” ou “ruim”. Com isso, fortaleceu ainda mais a preocupação com a questão da imitação, pois os textos, até então, deveriam tratar da natureza humana de forma geral e não das condições reais da vida comum.

Frente a isso, coube aos romancistas justificar a existência do gênero, uma vez que possuía como objeto a vida doméstica e privada do homem comum. E mais: com toda a problemática em torno de si, o romance era visto como perigoso, inútil, já que a ficção, num país puritano como a Inglaterra, era considerada como ameaça, pois acreditavam que ela desviava os leitores das atividades sérias e importantes. Tal visão foi construída porque o período valorizava a alta literatura, que era consumida pela elite. Como resultado disso, o romance passou a ser assemelhado à população e visto como literatura de desocupados e corruptor dos costumes. Assim, em meio a um espaço não dado gratuitamente ao romance, a partir dos prefácios crescia a tentativa de teorização e defesa dessa “nova” forma literária.

Enxergamos essa reunião de reflexões como tentativas de teorizações e o que chama atenção nelas e, principalmente, nas discussões posteriores, é que a variedade de aspectos evidenciados foi primordial para a compreensão e formação do gênero, pois, ao falarmos nas observações tecidas a partir do final do século XVIII, havia quem o associasse à épica, ao discurso jornalístico, ao romanesco, à queda da aristocracia, à ascensão da burguesia, ao desenvolvimento do mercado livreiro e também ao público (em especial o feminino), que foi

crucial para a propagação do gênero. Na verdade, todas essas associações são válidas para pensá-lo.

A dificuldade em defini-lo crescia cada vez mais e isso nos introduz numa seara perigosa. Questionavam se era um gênero novo, se era diferente, dentre outras perguntas que careciam de respostas. Mais uma vez lembramos que não queremos afirmar que o romance é produto exclusivo do século XVIII. Tal afirmação ganha solidez devido à mestria de três autores, que revolucionaram as formas de escrita: Defoe, Richardson e Fielding, pois não há como negar que eles chamaram atenção por terem rompido com o tradicionalismo, ganhando, assim, o cenário literário. Não que as formas anteriores não apresentem técnicas bem desenvolvidas, mas o que difere o romance em relação aos gêneros cuja ossatura já estava fortalecida é a questão problemática entre “real” e “fictício”. Mas, além deles, havia outros escritores que ocupavam o mesmo patamar enquanto essenciais na difusão do gênero, e também aqueles das “margens”, que também participaram diretamente do processo de formação e que devem ser vistos como cruciais para se pensar a formação do gênero, como é o caso de Walpole, pois assim o localizamos nesse percurso, mas sem desmerecê-lo.

Sandra Vasconcelos (2002) afirma que os primeiros romancistas e teóricos, na tentativa de desvincular o romance do romanescos, atribuíram a ele o caráter e o compromisso com a “verdade”, instaurando, assim, a problematização entre o imaginário e o real, primeiro aspecto a ser salientado pela “nova” forma de escrita. Desde o início, o “realismo” foi usado para descrever, artisticamente, a maneira precisa e viva dos detalhes observados, porém essa atribuição de sentido acontecia numa visão mais técnica, uma vez que o realismo não aconteceria apenas como um estilo particular ou como uma mera descrição de detalhes, “mas sim no equilíbrio a ser buscado e atingido entre esses dois elementos [o real e o imaginário] constitutivos e que é essencial ao método” (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

Isso significa dizer que o realismo se deu na tensão entre o social e o individual. Foi através disso que se encontrava a melhor tradição realista, isto é, um modo de absorção entre o pessoal e o social, que resultou na sensação de realidade no interior do gênero. Percebemos aí a não autonomia do romance, pois ele se encontrava sob a sombra de uma noção de realidade, isto é, era sempre explicado a partir de algo factual. Mas dessa associação, que à primeira vista parece ser negativa para o estabelecimento do romance, podemos retirar algo de positivo, pois funcionou como tática para a introdução do gênero na vida real.

O termo “realismo” solidificou-se, inicialmente, graças à perspectiva do historiador, figura que enxergava a diferença entre as obras dos romancistas dos primórdios do século XVIII e a ficção anterior. Mas, diante disso, surge um questionamento: isso quer dizer que

todos os escritores buscavam o irreal? Não. Porém, é aí que encontramos a problemática gerada em torno do termo, uma vez que o “realismo” esconde em si o que é (provavelmente) a característica original do gênero, que procura retratar todo o tipo de experiência humana, não a espécie de vida apresentada, mas sim a forma como a apresenta (WATT, 2010, p.11).

Nesse seguimento, faz-se pertinente retomarmos **The Castle of Otranto** para dizer que o que predomina nesse texto é a imaginação, pois, durante a leitura, colocamo-nos diante de um enredo que é regido pelo sobrenatural. Tendo em vista que estamos falando do século XVIII, temos, como forte pensamento da época, a negação da visão teocêntrica alimentada durante toda a Idade Média, que, desde o século XIV, vinha cedendo espaço para o fortalecimento da razão, em que o homem passou a perceber-se como o centro do universo. Assim, a recusa de um romance em que o sobrenatural é o que predomina deu-se devido a isso, uma vez que, durante a leitura, somos apresentados a elementos não aceitáveis para os preceitos da época, pois o seu conteúdo leva o leitor a exercer a imaginação.

A estratégia de Walpole, em dizer no primeiro prefácio que o romance havia sido encontrado em uma biblioteca de uma antiga família e que seria contado por um suposto “tradutor”, que possivelmente teria presenciado a história, bem como o fundo moral presente na mesma, evidencia as difíceis condições que os escritores tinham que submeter a “nova” forma literária para que a mesma pudesse continuar sendo difundida. Todavia, ao mesmo tempo em que a sombra da realidade apagava a autonomia do gênero, era graças a esse teor de verdade que a forma literária ganhava visibilidade e espaço dentro de um contexto que ainda vivia os moldes classicistas.

Ainda no que diz respeito à questão problemática referente à “realidade”, pode-se dizer que tal posição (a de representação da realidade) se assemelhava com a dos realistas franceses, que diziam que “se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porquê constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixorada e científica do que se tentara antes” (WATT, 2010, p. 11). Nessa perspectiva, a discussão do realismo abarcava mais dois aspectos que merecem ser destacados: a confusão estabelecida entre os termos *romance* e *novel*, que carregaram o fantasma da desordem, pois significavam coisas diferentes em outras línguas, mas na Inglaterra esse conflito era mais intenso.

Conforme Sandra Vasconcelos (2002), *romance* referia-se à estória romanesca. Sua origem vem do latim *romanicus*, um nome dado às línguas populares em oposição ao latim erudito. A palavra *romance*, que deriva da forma adverbial *romanice*, era usada para se referir a essas línguas, de forma a caracterizá-las como vulgares. Através do radical apareceram os

termos *enromancier*, *romançar*, *romanzare*, cujo significado era a tradução ou escrita de livros nesse linguajar popular. Com isso, os livros escritos nessa língua passaram a ser chamados de *romanz*, *roman*, *romance*, *romanzo*, “que passariam mais tarde (a partir do século XV) a denominar um gênero literário que narrava histórias de amor cortês em verso” (VASCONCELOS, 2002, p. 34).

Por outro lado, o termo *novel* (novo) significava, inicialmente, história curta, cujo foco era uma intriga amorosa. Foi empregado de forma definitiva no final do século XVIII, referindo-se ao “novo” gênero literário da Inglaterra setecentista, e essa briga de termos parecia mais sólida na tradição inglesa, no entanto essa distinção ajudou na constituição de uma percepção em relação a essa “nova” forma de escrita (VASCONCELOS, 2002).

Toda essa briga colocou em questão o velho problema da correspondência com a realidade, mas o realismo não deve ser visto como simples reprodução artística da realidade, que é adquirida através da imitação da natureza ou a busca do semelhante. Pensar o realismo é entender que a obra literária é composta por leis internas que, através do material extraído da realidade, foram organizadas para representá-la de forma artística. É uma organização em que o romancista é o “explorador da existência” (KUNDERA, 1988, p. 43).

Ao falarmos de romance não há como desvinculá-lo do social, uma vez que as mudanças na sociedade refletiram de forma direta no interior desse produto artístico. A sociedade era marcada por divisões, uma hierarquia onde cada indivíduo nascia determinado por sua origem, posses, títulos, logo o modo literário era totalmente hierárquico. Com as mudanças sociais, a nova ordem socioeconômica formava-se sobre a decadência feudal e trazia consigo a ruptura da ligação entre homem e sociedade, colocando-o, dessa forma, em situação movediça, uma vez que a predeterminação já não existia, obrigando-o, assim, a se buscar e conhecer seu lugar no mundo, e, como efeito de tudo isso, o que se tem é o conflito individual em relação à realidade. Portanto, o romance pode ser visto como o único gênero capaz de acompanhar e traduzir essa fragmentação e busca identitária no mundo em transformação.

Numa perspectiva filosófica vista por Ian Watt (2010), o termo “realismo” aplica-se a uma visão de realidade oposta à do senso comum. A relevância do realismo filosófico para o romance ampara-se numa postura (de forma geral) do pensamento realista, dos métodos de investigação e do tipo de problema levantado. Um exemplo destacado por Watt seria Descartes com **Seu Discurso sobre o método** (1637) e sua **Meditações**, que “contribuíram muito para concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual”, e o romance é a forma literária que mais reflete tal individualismo, pois as formas

anteriores refletiam as culturas e tendências de forma geral, e o novo gênero viu-se diante do desafio de possuir maior envergadura à experiência individual (WATT, 2010, p. 13). Como salientado anteriormente, a problematização entre ficção e fato persistiu por muito tempo e, devido a isso, os escritores viram-se obrigados a disfarçar a natureza ficcional de suas obras, escondendo-se atrás de figuras como editor ou tradutor (que é o caso de Walpole em seu primeiro prefácio), de fatos reais, como se tivessem sido testemunhas dos mesmos. Diante dos novos contornos sociais e para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade, foi preciso a alteração/transformação dos elementos da narrativa: enredo, tempo, espaço e personagens, que permitiram o adensamento das características próprias da “nova” forma literária.

O encadeamento dos fatos narrados de um texto passou a ganhar força como elementos indissociáveis e essenciais da narrativa. Concordamos com Antonio Candido (2000) quando afirma que “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2000, p. 53-54). Isso nos faz retomar à questão da sombra da realidade necessária para a introdução do romance na sociedade, pois é visível que os questionamentos sobre ficção sempre existiram, ou seja, “como pode uma ficção *ser*?” (CANDIDO, 2000, p. 55). Quando refletimos o enredo logo pensamos a personagem localizada em um tempo e espaço (e isso nos remete à ideia de *cronotopo* proposta por Bakhtin, como veremos adiante), e, uma vez que a sociedade encontrava-se em mudanças, não havia lugar para o homem da epopeia, pois ele tinha um destino traçado, sendo que o romance diferencia-se por permitir conhecimento, experiência, prática e mudança.

A caracterização e a apresentação do ambiente são dois aspectos essenciais para o romance, que “se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (WATT, 2010, p. 18). O homem da epopeia, por exemplo, é um ser de um passado irrestrito; sua representação ganhava caráter distante, pois ele já é terminado, pronto, e não cresce/evolui como as do romance. A personagem, que se encontra diante do problema de sua identidade pessoal, é o exemplo dessa individualização, pois “nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas” (WATT, 2010, p. 19).

No entanto, os romancistas do século XVIII quebraram com tal tradição e batizaram suas personagens enquanto indivíduos particulares, sugerindo que elas fossem encaradas

dessa forma, pois representavam sujeitos de uma sociedade, e, situada num contexto temporal e espacial, refletiam a experiência humana através de uma linguagem mais clara e possível, que permitiria ao leitor identificar-se com o texto de forma a estabelecer relações entre vida e arte. No romance, não se deve apenas buscar saber quem é a personagem, mas principalmente perceber que ela quer representar seus valores e angústias individuais.

O sentido épico e trágico da personagem não é contemplado no ser fictício do romance, mas traz aspectos ora postos lado a lado, mostrando-a com suas contradições e como um ser infinito de possibilidades, pois “tornar um personagem “vivo” significa: ir até o fim de sua problemática existencial” (KUNDERA, 1988, p. 36). Assim, o ser fictício não deve ser colocado como imutável, mas sim como capaz de crescer, evoluir e seguir seus próprios caminhos conforme ele mesmo e não de acordo com o percurso estabelecido pela narrativa. Portanto, o romance, conforme Bakhtin (2010), deve ser o que a epopeia foi para a antiguidade, e podemos dizer que ele conseguiu tal façanha, mas no sentido de gênero que ganha força. Por esse viés, Lukács é certo quando afirma que o romance é, para a burguesia, o que a epopeia foi para o mundo grego (LUKÁCS, 2010).

Na leitura de um romance temos a sensação de que a personagem é o que há de mais vivo, e isso, talvez, contribua para a falta de atenção em relação aos outros elementos da narrativa, os quais, assim como a personagem, são essenciais, como o tempo, o espaço e o enredo, que se fundem e existem através da ligação entre eles. Portanto, não deve haver a separação desses aspectos, pois a personagem existe no enredo e este, por sua vez, existe através da personagem localizada num tempo e espaço, uma interligação necessária que outrora não se fazia presente enquanto elementos que se ligavam de forma mais apurada, intensa e necessárias umas às outras.

Tendo isso em vista, concordamos mais uma vez com Antonio Candido (2010) quando afirma que a construção estrutural é o principal na eficácia de um romance. Essa coerência interna da obra, já defendida por Aristóteles e que também é presente em Horácio quando chamou atenção para a característica “una” do trabalho, é o que cria o caráter, a sensação de verdade. Com isso, a construção dos seres ficcionais, cuja identidade se apresenta pronta na grande épica, no romance passou a perseguir as complicações psicológicas próprias do homem.

O que se tem é uma forma de escrita que não copia a realidade, mas faz com que as personagens nasçam a partir dela. Ao abordá-las de forma fragmentada, através das técnicas de caracterização, regressa à maneira fragmentária que nós temos de conhecer o outro. Na vida, isso parece ser próprio à nossa experiência, mas o que temos, nesse gênero, é a

construção mais coesa e menos variável em relação à vida, porém, é claro que a personagem, de alguma forma, possui uma linha de coerência que lhe é dada desde o início (afinal ela é uma criação, aspecto que, a nosso ver, não era levado em consideração por aqueles que defendiam os preceitos clássicos no século XVIII). No entanto, isso não lhe impede de possuir densidade, pois é graças ao recurso de caracterização utilizado pelo romancista para descrevê-la, construí-la e dotá-la de vida, que temos a impressão de estar diante de um ser ilimitado, ambíguo, multifacetado, nuance que explica, portanto, a sensação de veracidade que elas transmitem.

Os aspectos temporais e espaciais também absorveram para si a carga dessa nova estrutura social, exigindo, do mesmo modo, atenção. As personagens do romance só podem ser individualizadas se forem situadas num contexto temporal e espacial particularizado. O tempo funciona, assim, como força que afeiçoa a história particular e coletiva do homem. O compromisso de lealdade do romance à experiência cotidiana está diretamente ligado ao trato minucioso da escala temporal em relação àquela usada em textos anteriores. Além da fraqueza de tratamento do tempo, havia, também, fraqueza na construção do espaço. Vale ressaltar que Ian Watt afirma que “Defoe parece ser o primeiro dos escritores ingleses que visualizou o conjunto da narrativa como se essa se desenrolasse num ambiente físico real”, isso devido aos detalhes, como é visível em **Robinson Crusoe** (WATT, 2010, p. 28).

Esses dois elementos artísticos são indissociáveis e essa interligação Bakhtin (2010) conceitua de *cronotopo* (tempo-espaço), uma fusão espacial e temporal em que se intensificam e penetram um no outro, de forma a se tornarem visíveis artisticamente. As características do tempo (impulso primário e condutor do cronotopo), revelam-se no espaço, que se fortalece de sentido e que é medido com o tempo. Assim, esse conceito, proposto por Bakhtin, torna-se crucial para se pensar o romance em relação a gêneros anteriores, uma vez que essa forma literária é totalmente comprometida com o tempo, pois, a partir do momento em que os romancistas configuram uma história dentro do romance, desenrola-se a experiência humana que está localizada em um tempo e em um espaço.

Entretanto, ao pensarmos sobre a genealogia do romance, muitos dizem que ele é filho da modernidade. Ao colocá-lo frente a gêneros já consolidados surge a dúvida se existia, por exemplo, um romance grego ou antigo. É o termo “modernidade” que gera esse questionamento, já que o romance carrega em si as características próprias do período, pois se adapta e é adaptado pela modernidade, não se prendendo, assim, à antiguidade. Ao ser denominado *romance* ele assumiu um elo com as línguas e com a história do período e isso contribuiu para que fosse visto como gênero da modernidade. O que acreditamos é que, desde

a Grécia até a sua *formação*, a prosa já vinha trilhando caminhos que foram significativos para o romance, e o **Dom Quixote** de Cervantes representou e fundou essa modernidade.

Falar em romance é, inicialmente, afirmar que ele é narrativa e que, automaticamente, pressupomos narrador(es), destinatário(s) e narração, tudo isso construído na prosa e não no verso (Cf. BRANDÃO, 2005). É texto escrito destinado à leitura e não à oralidade. Portanto, é ficção. Tais afirmativas estabeleceram a diferenciação com a poética clássica. Temos um gênero que não se encaixa na **Poética** de Aristóteles (e nem nas de outros pensadores), pois o filósofo criou seu pensamento sobre literatura a partir do que se tinha até então (no caso a escrita em versos era predominante).

Conforme Jacyntho Brandão (2005), “o romance foi muitas vezes enquadrado à força na teoria dos três gêneros, supostamente aristotélica, como uma modalidade do épico, o que tem evidentes inconvenientes” (BRANDÃO, 2005, p. 31). Assim, o gênero se iguala à epopeia devido ao modo de representação, mas diferencia-se no que diz respeito aos meios e aos objetos. Ao falarmos de uma teoria sobre a literatura na Grécia nos remetemos a Platão e Aristóteles que, inicialmente, pensaram a produção existente.

Como é sabido, Platão chamou atenção para os tipos de poetas que seriam introduzidos na *Pólis*. Ele abominava a ficção numa perspectiva mimética, cuja função fosse pedagógica: “não qualquer literatura (poesia e prosa); nem qualquer literatura narrativa; mas apenas a literatura narrativa mimética, cujo exemplo *puro* seria o teatro” (BRANDÃO, 2005, p. 40). Estamos diante da análise do caráter mimético ou não dos modos de narrar. Platão fez da narrativa o foco central de sua discussão, pois, para ele, a imitação não era o ideal, o poeta devia ser capaz de falar como se tivesse se transformado em suas personagens.

Já Aristóteles deu continuidade a alguns pensamentos de Platão. Ao contrário dele, colocou a mimese como centro de sua discussão. Para o filósofo grego, o poeta não é imitador no sentido simples da palavra, mas sim criador que parte do real existente em direção à criação do universo ficcional, pois aqueles que realizam a mimese a fazem a partir de pessoas (virtuosas ou viciosas) que agem. Ele compreendeu o processo de formação das disposições morais do indivíduo como um processo acumulativo, em que a repetição de ações de mesma qualidade tornava o indivíduo cada vez mais hábil a realizar esse tipo de ação. Logo, cada uma das mimeses (da epopeia, da tragédia, da comédia e do ditirambo) apresentaria diferença.

Vemos que as ponderações em relação à arte literária existem desde que os gêneros nasceram, e os filósofos citados foram primordiais para o crescimento dessas discussões. A arte, como forma sensível entre o artista e a sociedade, chamou atenção dos pensadores por

ela trazer em seu bojo o elo com o social, uma relação que é criada através da linguagem, que dialoga com o tempo e o espaço das culturas.

Acreditamos que a ideia de *cronotopo*, difundida por Bakhtin, é crucial para pensar a ruptura do romance (o qual conhecemos hoje), com as tradições. Porém, torna-se necessário enxergar o termo evolução como um corte na linearidade épica. A perspectiva cronotópica proposta pelo pensador russo é relevante na medida em que nos permite compreender o romance enquanto gênero inacabado, pois o seu caráter de modernidade renova-se conforme o tempo em que se encontra. Portanto, ele sempre se volta, de forma crítica, para uma tradição e para si mesmo, continuamente se repensando no interior da própria narrativa.

Todos os aspectos descritos acima caminharam para uma construção que buscava a autenticidade das experiências humanas na obra, porém, havia uma outra problemática, a questão do sentido das palavras, isto é, a semântica, pois nem todas as palavras eram representativas de objetos reais, ou não os representavam da mesma forma. A tradição estilística da ficção mais antiga não tinha a preocupação em relação à correspondência entre palavras e coisas. Esses elementos que compuseram o novo gênero começaram a apresentar novas formas em relação a si, que muito possuíam referencialidade com a vida real.

Por esse viés, o realismo formal, delineado inicialmente por Ian Watt, nos permite perceber que o termo realismo não se refere “a nenhuma doutrina ou propósito literário específico”, mas sim a um conjunto de procedimentos narrativos que são encontrados com mais intensidade no romance do que em outros gêneros literários (WATT, 2010, p. 34). O realismo formal do romance permite uma imitação mais rápida da experiência individual que está inserida num contexto temporal e espacial. Em meio a tudo isso, destacamos, por fim, um outro aspecto que também contribuiu para a formação do romance no século XVIII: o leitor.

1.2.1 O público leitor

Da mesma forma que as mudanças sociais eram constantes no período, consequentemente o perfil do público leitor começava a apresentar características cada vez mais heterogêneas. A classe social emergente começou a buscar leituras que fossem mais próximas à sua realidade e que fizessem sentido. Essa evasão foi primordial para a formação do romance – ainda que muita coisa fosse regrada –, gênero que foi fundamental para a democratização da leitura no século XVIII.

O acesso à leitura era muito restrito nesse período. Com isso, o gosto do público leitor oscilou de forma expressiva até que alcançasse um ponto em que o romance pudesse ser mais acessível àqueles que sabiam ler e que não possuíam muito dinheiro.

Devido a isso, muitas alternativas foram pensadas para diminuir o preço dos livros, pois só assim a classe média teria acesso aos mesmos. Muitos foram publicados em volumes menores, em folhas soltas, tudo isso para facilitar o acesso, o que tornava o romance cada vez mais popular. A classe média ascendente começava a ver esse tipo de literatura como algo mais próximo à sua condição, o que resultou no afastamento daquela literatura erudita estabelecida há muito tempo e que ainda era presente.

É claro que se comparado à nossa atualidade talvez o público leitor pareça pequeno, mas para a época foi uma quantidade relevante, no entanto havia vários fatores que afetavam na composição da identidade desse público. Começamos pela falta de instrução. Muitos não eram capazes de ler e escrever em língua materna e isso dificultava o acesso aos livros, pois o contato com a educação era muito restrito, uma vez que o sistema educacional existente era mantido, muitas vezes, por doações, sendo que em algumas áreas rurais essas redes não existiam.

A frequência às unidades escolares era irregular, visto que as crianças das classes mais pobres trabalhavam e sempre saíam da escola na idade de seis e sete anos para contribuir com mão de obra industrial. Se permanecessem na escola, era por pouco tempo, pois o emprego de crianças nessa idade aumentava cada vez mais. Por conta disso, o índice de analfabetismo crescia abundantemente ao mesmo passo que a falta de motivação da aprendizagem, que era vista como destinada apenas aos indivíduos da classe média que tivessem uma ocupação que exigisse a habilidade de leitura.

Além do fator citado, havia também um outro: o econômico. Mais da metade da população não conseguia suprir suas necessidades básicas e essa maioria era composta por trabalhadores braçais, logo os gastos com livros eram dispensáveis, uma vez que os preços, no século XVIII, eram absurdos e o que se gastava com os romances poderia, perfeitamente, sustentar uma família. A camada de leitores era composta apenas pela classe média, mas nem com isso o romance era tão comercializado, pois ainda não era um gênero popular.

Apesar dos fatores econômicos terem sido os agentes principais que contribuíram para o retardamento do desenvolvimento do romance, as bibliotecas públicas contribuíram para a sua expansão e, principalmente, para o fortalecimento do público leitor, por facilitaram o acesso dos mesmos aos romances. Em 1725, já existia esse espaço de leitura, porém ele ganhou forma em 1740, com a criação da primeira biblioteca circulante, em Londres, e só em

1742 passou a ser chamada de biblioteca pública, cujo objetivo era vender e alugar livros por valores acessíveis.

No entanto, surgiram aqueles que defendiam o “bom gosto”, bem como aqueles que alegavam alguma preocupação com os efeitos de tantas leituras. “As revistas literárias também não se cansaram de chamar a atenção dos leitores para o “lixo” produzido por escritores de aluguel, cujo único fim parece ter sido encher as prateleiras das bibliotecas e produzir para o mercado” (VASCONCELOS, 2002, p. 143). Com isso, começou a ser disponibilizado apenas romances que possuíam poucos méritos artísticos, pois tudo passou a ser controlado pelas leis do mercado.

A presença das mulheres foi essencial para a propagação do romance, pois, tendo em vista que não participavam das atividades consideradas apenas para homens, como a política, os negócios, a administração, tinham “tempo livre”, e buscavam, assim, entretenimento nos livros, “são os romances e periódicos que vão preencher a lacuna e cumprir o papel de importante fonte de educação para a maioria das mulheres” (VASCONCELOS, 2002, p. 141).

Uma vez que os livros eram limitados às classes média e alta, havia dois grupos de trabalhadores pobres que tinham a oportunidade de estar em contato com os romances: os aprendizes e os criados, que dispunham de tempo e de luz (lembrando que a vela também era um acessório caro), para a realização da leitura, pois na casa onde trabalhavam havia muitos livros, e uma vez que moravam na casa de seus patrões, não tinham gastos. Com a constante convivência com as pessoas da casa, sempre tendiam a imitar os gostos e maneiras dos patrões. Apesar da considerável expansão do romance ele chegava apenas nos comerciantes e donos de lojas (WATT, 2010, p. 50).

Grande parte dos livros publicados no século XVIII abarcava o assunto religioso, mas isso não significa que os leitores da época se restringiam apenas a esses livros. De paladar cada vez mais laico, passaram a alimentar um gosto literário que crescia expressivamente. O jornalismo possuía temas que iam ao encontro disso, porém não era satisfatório para os leitores, uma vez que o público ainda não havia encontrado uma forma de ficção que contemplasse suas necessidades.

Porém, aqueles que não possuíam instrução iniciaram suas leituras com livros que restringiam-se ao religioso. Mas como sentiam a necessidade de ficção, natural ao homem, esse gosto começou a buscar novas formas de escrita, e foi com isso que o romance começou a ascender, pois conseguia satisfazer as necessidades buscadas pelos novos leitores. Assim, “se para a aristocracia o “gosto” não precisava ser criado, pois era considerado parte integrante de sua herança cultural, para a classe social que começava a emergir das

importantes mudanças sociais, políticas e econômicas”, que determinaram o século XVIII, fazia-se necessário determinar a natureza do gosto dessa nova classe ascendente (VASCONCELOS, 2002, P. 138).

Apesar da dificuldade de acesso aos livros o público crescia timidamente, mantendo-se fiel à leitura de romances. Esse crescimento significativo se deu entre as camadas médias: comerciantes, donos de lojas e mulheres, que passaram a ter disponíveis os periódicos, os jornais, as revistas e a nova forma de escrita. Essas leituras abordavam assuntos cotidianos e não exigiam de seus leitores uma formação clássica. Contudo, foi esse o percurso que o romance seguiu até se fortalecer enquanto gênero que, desde a sua ascensão, não possuía uma base sólida. O século XVIII tornou-se o período em que ele se formou e ascendeu e é do interior desse contexto de *formação* que daremos continuidade nas discussões acerca da proposta literária de Walpole.

CAPÍTULO II

PREFÁCIOS: *ESPAÇOS DE LUTA, CONSTRUÇÃO E DEFESA DO ROMANCE* (GÓTICO)

2.1 Influências e interferências na formação do romance: um breve panorama

A primeira publicação de **The Castle of Otranto: a gothic story** data do mês de dezembro do ano de 1764, porém, sem o adjetivo “gothic”. Já a segunda deu-se em 1765, em que mais uma vez o prefácio ganhou a cena, pois foi nele que Walpole assumiu sua autoria. São dois elementos pré-textuais que compuseram o texto literário e se apresentam como fundamentais para delinear o percurso e o modo como se deu a construção do esboço das discussões do romance gótico proposto pelo autor aqui estudado.

Nesses prefácios encontramos elementos que carecem de investigação para percebermos como estão ligados diretamente às discussões do gênero romance. Sendo assim, pretendemos, neste segundo capítulo, evidenciar um Horace Walpole enquanto crítico que discursou acerca de uma nova estética literária, a qual dialoga diretamente com as teorizações do gênero romance.

Os prefácios foram espaços textuais que proporcionaram a legitimação dos escritores, pois eram arenas de debates de ideias iniciais que foram essenciais para dar corpo às teorizações do gênero romance, que foi sendo reconhecido – mesmo que aos poucos – ao longo do século XVIII. Esse elemento pré-textual carregava as várias caracterizações do escritor, cuja função era se apropriar de alguns aspectos da retórica para persuadir o leitor, uma vez que os romancistas pretendiam defender e dar credibilidade às propostas literárias.

Além de ensaios, cartas, prefácios e diversas outras formas de manifestações, que pensaram o “novo” gênero na Inglaterra setecentista, não podemos deixar de mencionar a crítica especializada. Ainda pensando os prefácios, o que temos, no primeiro que compôs a primeira publicação do romance aqui estudado, é o embaralhamento entre ficção e fato, que funcionou como estratégia para despistá-la. A recepção de **The Castle of Otranto** foi positiva por parte do público, mas a crítica não demonstrou tamanha aceitação. Dois periódicos do

período participaram da discussão do romance de Walpole: o *Critical Review* e o *Monthly Review*, e ambos expressaram suas observações sobre o texto.

O primeiro desaprovou totalmente a temática, dizendo que na Inglaterra daquele período não se admitia a publicação de qualquer obra que fosse composta de matéria tão inferior, mas também indicou alguns pontos positivos em relação ao desenvolvimento da narrativa.

Já o segundo, não apresentou críticas pesadas, pois classificou o gótico como um conjunto de absurdos que deveria ser digerido para que a leitura pudesse ser desfrutada. Além disso, fez comentários positivos em relação à narrativa, à força dramática do texto, à linguagem e à construção das personagens. Porém, os dois periódicos apresentaram semelhanças em um ponto: ambos duvidaram da autenticidade da tradução do texto, pois apontaram aspectos que não pareciam próprios da época a que o original tinha sido vinculado pelo tradutor.

Com o surgimento da segunda publicação, que revelou o nome do verdadeiro autor, a crítica, mais uma vez, se manifestou. O *Critical Review* realçou ainda mais os seus comentários negativos em relação à obra. Isso devido ao fato de o autor, em suas justificativas no prefácio, citar características da construção das personagens de Shakespeare com o intuito de atribuir autonomia às personagens do seu romance, o que foi crucial para que o periódico não aceitasse a obra. Para o periódico, se Shakespeare tivesse acesso ao período moderno (século XVIII), não teria feito a mistura que Walpole tinha proposto. Conforme o periódico:

Não obstante a grande consideração que [o periódico tinha] pela familiaridade deste escritor [Shakespeare] com quaisquer elementos relacionados a esse assunto, não [poderia] deixar de pensar que se Shakespeare tivesse tido acesso ao conhecimento crítico da modernidade, não teria mesclado esses dois tipos de escrita, caso os preceitos e costumes da época o tivessem permitido (GAMER, 2001, p. 12 apud GONÇALVES, 2013, p. 43-44).

A nosso ver, tal recusa dos elementos propostos pelo romancista aqui estudado passou a ser vista como uma ofensa aos valores vigentes da época. A forma como fora apresentada no primeiro prefácio se tornou aceitável por que viram o romance apenas como uma curiosidade histórica.

O romance passou a ser condenado por ter recuperado um período que ficou no passado e que tinha sido “apagado” pelo racionalismo do século XVIII, portanto, as

superstições eram desnecessárias para os tempos modernos. Questionaram o motivo de um homem como Walpole ter difundido valores “superados”, isto é, por ele ter propagado a imaginação obscura.

Já o *Monthly Review*, que na primeira publicação havia apresentado lisonjeiras observações sobre o romance, dessa vez apresentou um comentário dizendo que a obra era realmente a tradução de um texto antigo e que seu problema estava na dificuldade de tradução:

No intuito de encontrar alguma desculpa para as ficções absurdas e monstruosas contidas [na obra], [o periódico consentiu aceitar] aceitar como verdadeira a declaração da página de rosto de que a obra seria realmente a tradução do texto de um escritor antigo. Enquanto considerado como tal, seria possível realmente desculpar esses fenômenos grotescos e considerá-los sacrifícios a uma época obscura e sem refinamento. – Mas quando, nesta [segunda edição], O Castelo de Otranto [foi] revelado como uma obra moderna, a indulgência demonstrada anteriormente com relação às deficiências de uma suposta antiguidade, não [poderiam] de maneira alguma ser estendidas à singularidade de uma falso gosto num período cultivado de esclarecimento (GAMER, 2001, p. 119 apud GONÇALVES, 2013, p. 44).

William Mason, um comentarista do periódico, uma vez foi questionado por um leitor sobre a autoria do romance e afirmou que aquele texto não poderia ter sido escrito por alguém do século XVIII por possuir elementos que estavam além do que se esperava de um escritor do período. Ele só acreditou que o romance realmente tinha sido escrito por Walpole quando recebeu provas do livro, que foram enviadas pelo autor.

Walpole propôs uma nova percepção de leitura, desenvolvendo algumas ideias para o campo do sobrenatural e, principalmente, acerca do gênero em formação, e tudo isso pode ser contemplado nos dois prefácios escritos por ele, em que observamos a defesa e construção de sua posição crítica. Em ambos os textos é possível observar o quanto Shakespeare foi basilar na a construção de **The Castle of Otranto**, o que é bastante significativo, pois tal influência e retomada visou fundamentar a ideia de mistura, autonomia e inovação na escrita, bem como o contraste entre sublime e grotesco, natural e não natural, baixo e elevado, elementos que compõem o seu gótico literário, e o dramaturgo foi perito no que diz respeito à mistura de elementos.

Para melhor contextualização, retomaremos, brevemente, alguns pontos discutidos no primeiro capítulo, uma explanação da situação do romance para, em seguida, situarmos-nos na análise dos prefácios.

Quando “surgiu” no século XVIII, o romance se viu diante de um contexto em que os moldes literários já estavam definidos, isto é, os gêneros do passado ainda eram tomados como exemplos a serem seguidos, o que foi crucial para a sua aceitação, uma vez que passou a ser visto como corruptor dos valores, pois possuía íntima relação com o popular e permitia a livre imaginação do leitor. Com isso, teve que lutar contra a força do teatro e da poesia, gêneros considerados privilegiados. Porém, aos poucos conseguiu ganhar o seu espaço, e os prefácios – e em seguida as revistas e periódicos – foram fundamentais para a construção das discussões que permitiram o crescimento inicial de sua tradição histórica e teórica.

O aspecto moral era a característica principal imposta aos romances de até então e coube aos seus fundadores a labuta de unir o realismo à edificação moral, já que o decoro era necessário. Do final do século XVII para o XVIII, o teatro também vinha recebendo severas críticas, mas os autores teatrais, para escaparem dos ataques que vinham sofrendo por parte dos conservadores, levantaram a bandeira da utilidade moral, realista e correção do vício que o teatro proporcionava (Cf. VASCONCELOS, 2007). Foi um rogo que buscou colocar em relevo a origem nobre, o prestígio que o drama sempre teve. Com isso, ficou livre dos olhares duvidosos.

Por outro lado, a prosa era colocada num plano secundário e, para se manter viva, deveria se esforçar em dobro. A estratégia do teatro permitiu aos romancistas uma saída em que pudessem colocar o novo gênero como também possuidor de arte e de um valor moral, eles “adotaram as palavras de ordem *instruir e divertir* e distribuíram à farta a justiça poética aristotélica (também chamada de justiça imanente), que previa a recompensa da virtude e a punição dos vícios (VASCONCELOS, 2007, p. 69).

Tais aspectos possibilitam a visualização de um período que não exigia que os escritores ingleses seguissem à risca os preceitos clássicos, no entanto, deveriam manter suas histórias de acordo com os limites da ordem moral e religiosa. “Desde a metade do século XVII a crítica literária inglesa havia formulado doutrinas e princípios artísticos fundada em idéias há muito tempo vigentes na Itália e na França, deixando evidente a influência de Aristóteles, Horácio, Cícero, Ovídio e Boileau”, aspecto que evidencia o quanto ainda estavam presos à ideia de imitação de um modelo grandioso (VASCONCELOS, 2007. p. 69-70).

Assim, a verossimilhança e o decoro personificaram-se cada vez mais enquanto fundamentos da teoria clássica, cujo conceito de “imitação” era pautado na ideia de universalidade da natureza humana. Como resultado, a palavra “natureza” passou a se apresentar cada vez mais complexa no que tange à sua definição. A natureza poderia ser

seguida, no entanto, apenas por meio de exemplos representativos. Devido a isso, o romance passou a ser forçado e sugerido como possuinte de valor moral, “de exposição à virtude e ao vício, e instrumento da imitação pela força do exemplo” (VASCONCELOS, 2007, p. 72). Aos escritores coube o ofício de contemplar no interior do romance a particularidade realista que era exigida até então, mas sem deixar de ser universal. As duas direções contrárias foram os caminhos que os autores deveriam seguir, contemplando-os ao mesmo tempo. Isso revela o cenário do período, pois a oposição entre várias tendências demarcou a tensão desse momento que refletiu na arte em geral.

Contudo, tais reflexões traduzem a necessidade do compromisso com a realidade. Se a herança nobre do teatro buscou reafirmar-se enquanto gênero possuinte de instrução, coube aos romancistas, por outro lado, a exaustiva tarefa de repensar o gênero no momento em que ele ainda estava se formando. Aos poucos os romancistas inseriam a fantasia no interior dos textos, se afastando cada vez mais da ideia de que a sensação de verdade nasce da relação com o real. Ela existe através da articulação feita no interior do texto.

2.2 Prefácio I: em busca de inovação e autonomia *na escrita*

Os prefácios nos ajudam a compreender as estratégias empreendidas pelos escritores em relação ao gênero romance, bem como a concepção literária vigente na Inglaterra setecentista, contribuindo, portanto, para a estética da nova forma literária.

No primeiro prefácio de **The Castle of Otranto** Walpole fez sua voz ser ouvida por meio da figura de um inexistente “tradutor” da obra. Tal tentativa de apagamento de sua identidade se deu devido a sua insegurança enquanto escritor, isto é, medo da não aceitação, uma vez que seu texto abarcava elementos não aceitáveis para uma tradição literária clássica fortemente presente na época.

Pode-se afirmar que Walpole apresentou uma técnica de expressão elaborada com o objetivo de envolver o seu leitor, o que de certa forma apresenta características da retórica, uma vez que ele objetivou persuadir seu público. Essa peculiaridade de convencer remete-nos à retórica. Mas vale destacar que os prefácios que percorreram todo o século XVIII apresentavam as mais diversas formas de escrita, o que demarcava, portanto, a urgência de mudança nas propostas literárias.

O romance, sempre colocado à margem e visto como perigoso, não fazia parte daqueles gêneros considerados nobres. Devido a isso, a retórica dos romancistas foi fundamental para tentar retirar a imagem negativa que pairava sobre o gênero, e eles lutavam para elevá-lo a uma posição de destaque, o que não foi fácil. Assim, os prefácios – dentre outras formas de manifestação – entraram em cena, pois foi neles que os romancistas buscaram dar notabilidade à nova forma literária.

A figura ficcional foi batizada por Walpole com o nome William Marshall, quem informou ao público as supostas condições em que o texto tinha sido composto. Segundo essa personagem, o texto fora encontrado na biblioteca de uma importante família católica do norte da Inglaterra, sendo recuperação e tradução de uma antiga história italiana medieval de Onunphrio Muralto, canône da igreja de São Nicholas.

Através do falso tradutor, Walpole semeou suas propostas, pensamentos e ideologias acerca de sua estética literária e, conseqüentemente, sobre o gênero que estava em formação, como veremos. O que é observável é que a criação de um ser fictício almejou instaurar uma verdade histórica para satisfazer a necessidade de verdade que o texto deveria ter. No entanto, tudo não passou de criação ficcional com o intuito de mostrar e defender a autonomia na escrita, tudo isso através da suposta correspondência com o real.

A figura do tradutor criou uma argumentação inicial apontada para o plano real, referencialidade que permitiu a introdução do romance na vida dos leitores, bem como despistar a crítica, e isso é observável já no início do texto, quando afirma: “The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529⁸” (WALPOLE, 1982, p. 03). O ato de ter localizado a obra num tempo e espaço distantes (pois dificilmente alguém se dedicaria a fazer um estudo para comprovar suas raízes), bem como ter frisado que ela tinha sido encontrada na biblioteca de uma família católica da Idade Média, foram aspectos certos para dar credibilidade à obra apresentada.

Como sabemos, a necessidade da fidelidade ao real, nos fins do século XVII e início do XVIII, era uma exigência realista, que caracterizou os modos do período. Todavia, nossa reflexão segue para o que o prefácio nos permite discutir: a relação entre ficção e realidade (aspecto já abordado por Aristóteles em sua **Poética**) e, em seguida, a teoria do drama, que foi evocada por Walpole para alicerçar a construção da estética gótica.

⁸ Esta obra foi encontrada na biblioteca de uma antiga família Católica do norte da Inglaterra. Foi publicada em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. (Tradução nossa).

Assim, destaquemos que o autor, no primeiro prefácio, atentou-se para a referida questão, tendo em vista que precisava dar veracidade e defender o seu texto. Para isso, viu-se obrigado a relacionar sua obra ficcional com a realidade empírica (mas nunca deixando de dar relevância à ficção, ou melhor, liberdade da imaginação) e isso fica visível quando afirma: “The names of the actors, are evidently fictitious, and probably disguised on purpose⁹” (WALPOLE, 1982, p. 03), apelo que acentua a demarcação da possível ficcionalização de seres reais. No entanto, isso não era o bastante para a aceitação do romance, afinal passaria pelo crivo dos conservadores acerca de sua utilidade aos costumes, à vida dos cidadãos, à moral.

Walpole descortinou algumas peculiaridades que expõem a situação do gênero no período de sua formação e o conceito de *verossimilhança* aristotélica dialoga diretamente com seu texto, pois a visão do pensador grego era entendida, pelo contexto da Inglaterra setecentista, numa perspectiva de correspondência com o real, aspecto, acreditamos, problematizado no século XVIII e que ecoou diretamente em **The Castle of Otranto**, assim como em outros romances produzidos na época. Porém, para continuarmos tal discussão, torna-se essencial a explanação do que o pensador grego discutiu em sua **Poética**.

2.2.1 A poética clássica

Consideramos a **Poética** de Aristóteles como discussão fundamental que organizou os gêneros literários do período no qual foi confeccionada, repercutindo pelos séculos afora, principalmente quando foi traduzida em latim e em outras línguas vernáculas pelos comentaristas italianos no Renascimento.

Em seu texto, encontramos discussões que contemplam a natureza da poesia, suas espécies, métodos de imitação narrativa, os gêneros e a *verossimilhança*. Epopeia, tragédia e comédia (essa última foi discutida de forma breve), foram os gêneros tomados pelo pensador para teorizar sua ideia de *mimesis*. Todavia, a feitura da **Poética** só se deu após o pensamento de Platão, o que permitiu a Aristóteles trazer de volta, para a cidade, o poeta mimético. Portanto, a “imitação” é o termo central para entendimento de sua **poética**.

N’**A República**, Platão denegriu a poesia (entenda-se poesia como arte em geral) para instaurar a filosofia como sendo a detentora da verdade. Mais especificamente no livro

⁹ Os nomes dos personagens são, evidentemente, fictícios e provavelmente foram disfarçados. (Tradução nossa).

“X”, viu a poesia como corruptora, pois pensou a formação do cidadão numa perspectiva ideal e, devido a isso, tudo o que não servia aos interesses do Estado, assim idealizado, deveria ser excluído.

Ao discutir a “imitação”, constantemente se referiu a ela como algo que “degrada” o real, entendido como verdade para ele, já que não tinha como a poesia ser cópia fiel da realidade. Uma vez que acreditava e defendia o mundo das ideias, a imitação poética, para ele, não poderia ser vista como um processo revelador da verdade. Assim, buscou encontrar no mundo uma realidade eterna e imutável. Para tanto, teorizou a existência de duas realidades distintas que, de alguma forma, envolvem o homem: o mundo das ideias e o mundo das sombras.

Para o pensador, a imutabilidade, unicidade e perfeição constituem o mundo das ideias, o que faz originar os conceitos que temos sobre o mundo físico. Por outro lado, tem-se o mundo das sombras, que é o mundo que habitamos, composto por vários valores imperfeitos, os quais são sombras daquela realidade perfeita, a das ideias (que se encontra em outro plano). De acordo com ele, estamos em um mundo que é construído por cópias que são feitas através de matéria, objetos. Por via do mundo das ideias, Platão buscou explicar o alargamento do conhecimento humano visto que, para ele, era apenas pelo conhecimento racional que poderíamos adentrar o mundo ideal, onde moram seres perfeitos e imortais. Já o nosso mundo das sombras seria o mundo sensível e de seres imperfeitos. Portanto, o homem, através de sua imitação, nunca alcançaria a perfeição.

Ainda no livro “X” de **A República**, destacou as três realidades que colocam o poeta em questionamento, que são: Deus (autor da primeira; aqui centram-se os modelos perfeitos), o artesão (autor da segunda; que se inspira no modelo primeiro) e o artista (a terceira; autor que copia a cópia do artesão). Por esse ângulo, a imitação do artista seria uma cópia da cópia do original, pois cria vãs aparências e se torna perniciosa aos cidadãos. Foi através desse argumento que ele pretendeu colocar o poeta fora da *Pólis*. Em sua visão, o poeta era dispensável, uma vez que a poesia encontra-se afastada três graus do real, o ideal perfeito. Assim, a poesia deveria ser imitada de acordo com o real e não através da cópia da cópia.

Através do pensamento platônico Aristóteles teorizou o caráter da imitação, aspecto basilar de sua **poética**. Para ele, imitar é característica própria do homem, que a carrega consigo desde a sua infância, predicado que permite a aquisição de seu conhecimento, bem como diferenciá-lo de outros animais. À medida que se deteve à ideia das artes poéticas, Aristóteles chamou atenção para duas importantes divisões no modo de imitar, em que todas as outras espécies se reúnem: a imitação através da narrativa e através de atores. Portanto,

temos: a epopeia (arte da narrativa) e a tragédia e a comédia (representantes das artes dramáticas). Dessa forma, a mimese, de acordo com o pensador, é a imitação da ação e cada gênero representa um aspecto.

Embora os gêneros citados, mais a poesia ditirâmbica sejam, em geral, imitações, elas se diferem em três pontos: “imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma” (ARISTÓTELES, 2014, p. 19). O que observamos é que Aristóteles, ao compreender a *mimesis* em oposição ao pensado por Platão, mostrou que a arte, ao imitar a realidade, representa e elabora apenas um mundo imaginário. Ele viu a poesia como elemento representativo que imita a ação humana, e é através da tendência do homem à imitação, que a poesia surgiu. Uma vez que nas artes miméticas a imitação se dava através da ação dos homens, aquele que imita, imita pessoas boas (em virtude) ou ruins (em vício); ou melhores, piores ou tal qual somos: a tragédia se restringe à mimese das ações superiores; já a comédia, ações de seres inferiores.

Ao fazer a distinção entre historiador e poeta presenciamos um conceito sendo defendido, o da *verossimilhança*, que problematizou criticamente o caráter negativo da imitação, que foi estabelecido por Platão. Conforme Aristóteles (2014), o que diferencia o historiador e o poeta é a verdade. Aquele possui um compromisso com a verdade factual, já o outro, não, pois “sua obra não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2014, p. 28). De forma resumida, a *verossimilhança* é o estabelecimento de semelhanças (e não compromisso) com o real, o que cria a sensação de realidade na obra de arte.

Tal percepção parece ter sido vista de outra maneira no século XVIII, o que foi caro aos romancistas. Esse elemento artístico forma-se através do processo de *mimesis*, em que o artista mostra proximidade com a realidade, mas sem se entregar a ela. O afastamento (que também é visto como parte do processo artístico), acontece quando o artista se distancia do real. Portanto, isso confere autonomia à arte, sem o compromisso de fidelidade a uma realidade factual.

Com essas discussões acerca da poética clássica, percebemos o quanto elas foram adotadas para limitar o universo literário. A luta foi intensa e os romancistas, com seus projetos, fragmentaram o mundo fechado que limitava a escrita; o romance foi fundamental para isso, uma vez que não contemplou o tom elevado, exemplar que sempre fora imposto.

Ao adentrarmos no prefácio, percebemos essa relação problemática da obra de arte consigo mesma e com a realidade, nuance que marcou a necessidade de mudança no cenário

literário. Vale lembrar que o romance, em seu período de formação, foi alvo de rigorosas críticas a respeito de sua relação com a vida dos cidadãos, o que refletiu na escrita dos autores do período, afinal a prática dos prefácios, além de estabelecer o elo com o leitor, foi o espaço tomado em que vemos nascer as discussões teóricas a respeito do “novo” gênero. A *verossimilhança* aristotélica dialogou diretamente com a escrita prefacial de Walpole para, primeiramente, buscar uma possível verdade e, em seguida, desprender-se do compromisso com o real empírico, e isso fica evidente quando o romancista, na voz do tradutor, afirma:

Our language falls far short of the charms of the Italian, both for variety and harmony. The latter is peculiarly excellent for simple narrative. It is difficult in English *to relate* without falling too low or rising too high; a fault obviously occasioned by the little care taken to speak pure language in common conversation. Every Italian or Frenchman of any rank piques himself on speaking his own tongue correctly and with choice¹⁰ (WALPOLE, 1982, p. 5).

A crítica construída no fragmento problematiza a ideia de separação de gêneros, que foi estabelecida no século XVIII. Tendo a poesia e o teatro vigorado até o período, cada gênero correspondia a preceitos específicos, e, se houvesse a mistura, a confusão entre os variados tipos de composição era vista como defeito, perdendo, assim, os valores que possuíam. Nessa insistência a gêneros advindos do classicismo, o romance não teve espaço justamente por possuir uma linguagem e conteúdo intimamente ligados à vida comum e por contemplar características extravagantes, distanciando-o do *dulce et utile*, conforme estabelecido por Horácio. O que fica marcado é a defesa de uma escrita heterogênea em que a ideia de “harmonia” e “variedade” possam ser possíveis num mesmo gênero.

A ânsia de Walpole em repensar a própria literatura reafirma a íntima relação do gênero romance com o social. O distanciamento que havia entre os próprios gêneros marcou a persistência em recuperar um mundo passado e o romance tornou-se fundamental para descortinar e presentificar tal visão. Ao mesmo tempo que o classicismo era mantido como régua, o romance figurou como representante do homem moderno. Da mesma forma que a estrutura social estava se fragmentando, os gêneros também passaram a apresentar tal característica. O ato de olhar para outros lugares, como a França e Itália, demarcou a evasão

¹⁰ Nossa língua está muito aquém dos encantos do italiano, tanto em variedade como em harmonia. Este último, peculiarmente, excelente à narrativa. É difícil *narrar* em inglês sem ser muito baixo ou se elevar demais; um defeito, obviamente, ocasionado pela pouca atenção ao emprego de uma linguagem pura na conversação comum. (Tradução nossa).

que acontecia devido os limites instaurados existentes na Inglaterra. Era uma forma, também, de fugir do contexto, mas em partes, pois essa evasão não buscava enaltecer o outro, mas sim a apropriação de outras características, inovações e línguas para criticar o lugar de onde o escritor estava falando. Todavia, o que temos em **The Castle of Otranto** é a emergência de uma personagem – Manfred – que se mostra representante do próprio autor, no sentido de ambos buscarem resgatar um passado esquecido, ou melhor, a forma de vida aristocrática para dar segurança a eles diante de um mundo engessado que passou a se fragmentar.

Vale ressaltar que a popularidade dos romances de educação e heroicos ainda era máxima e a referencialidade a eles demarcou os rumos que a escrita deveria seguir. Romances italianos e franceses eram comuns entre os escritores, principalmente os heroicos e pastorais franceses. Já na vertente mais realista o que predominava no momento eram os de costumes ou picarescos. Em meio a isso, era possível encontrar algumas produções domésticas, mas que eram expressivamente esmagadas pelo teatro e pela poesia, gêneros que possuíam prestígio.

Isso é evidente no fragmento acima em que constatamos a preocupação com os rumos da escrita. É como se Walpole estivesse diante de uma fenda e sua visão namorasse esse outro lado, que é o campo das possibilidades, da liberdade, mas que não fugia da esfera humana; um grito que traduz a necessidade de autonomia no uso da imaginação. Descortina, também, o desejo de recuperar um passado que possibilitaria segurança diante de um mundo assustado pelas rápidas transformações sociais. A dificuldade de narrar em inglês, colocada por ele, dá corpo a um problema que partiu do particular para falar dos anseios do coletivo, isto é, outros romancistas, em seus prefácios, também discutiam e lutavam pela mesma causa.

Dessa forma, a *verossimilhança* foi crucial para a “dificuldade de narrar em inglês”, conforme salientado pelo autor. Tal conceito foi lido no século XVIII numa perspectiva normativa, o que quer dizer que a ideia de compromisso com a realidade deveria ser mantida, sempre contemplando a concepção Horaciana, educar e instruir.

Como sabemos, o conceito, na visão aristotélica, viu a poesia (arte) como um processo mimético que se restringia à estética da arte, em que a imitação não se delimita ao mundo exterior (conforme os preceitos do século XVIII), mas através da *verossimilhança*, que forneceu uma representação como possibilidade no plano fictício, isto é, sem qualquer obrigação de traduzir a realidade empírica.

Não estamos afirmando que os romancistas não possuíam compromisso com o real, mas que apenas buscavam a liberdade no sentido de não vincular sua arte com a realidade empírica. A ideia de liberdade na escrita se dava no sentido de criar de acordo com o que

queriam, conforme a imaginação, e a relação com a realidade só se tornaria possível devido à relação do leitor com o tema desenvolvido pelo escritor.

No compromisso do texto com a realidade, as palavras “instruir” e “divertir” se fizeram presentes no que Walpole discutiu. Elas se apresentaram como centrais na crítica construída por ele, estabelecendo, assim, o descompromisso didático da arte, postura que questionou o pensamento de Horácio. Valorizou a arte como imitação, mas apenas a razão deveria dominar a fantasia e o sentimento. Para melhor visualização, selecionamos dois momentos do prefácio:

The solution of the author’s motives is however offered as a mere conjecture. Whatever his views were, or whatever effects the execution of them might have, his work can only be laid before the public at present as a matter of entertainment¹¹ (WALPOLE, 1982, p. 4).

It is natural for a translator to be prejudiced in favour of his adopted work. More impartial readers may not be so much struck with the beauties of this piece as I was. Yet I am not blind to my author’s defects. I could wish he had grounded his plan on a more useful moral than this: that *the sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation*¹² (WALPOLE, 1982, p. 5).

A ideia de moral e entretenimento no primeiro prefácio existiu apenas para satisfazer a necessidade do caráter educativo imposto por um contexto ainda pautado nos preceitos clássicos. O que vai ficando visível é o desejo de ruptura com os valores da época, que contemplavam a harmonia, a objetividade, a ordem e a disciplina na escrita, aspectos que limitavam os romancistas na realização de seus projetos. Esse mundo fechado, em que o compromisso direto com o real era necessário, começou a se desestabilizar no interior das narrativas e, em meio a isso, a ideia de compromisso apresentou-se de diversas perspectivas. De um lado, pelos valores, e, por outro, o engajamento dos romancistas, que enxergavam a fragmentação do mundo e buscaram, através dessa fragmentação, falar do social. Com isso, a busca dos escritores dialogou com a *verossimilhança* aristotélica para, assim, colocar o

¹¹ A solução dos motivos do autor não passa, entretanto, de mera conjectura. Qualquer que sejam suas opiniões, ou o efeito que a execução deles possam ter, esta obra só pode ser apresentada ao público, atualmente, como entretenimento.

¹² É natural a um tradutor tomar partido da obra que adotou para traduzir. Talvez os leitores mais imparciais não se impressionem, como eu, com os valores desta peça. No entanto, não me cego aos defeitos deste meu autor. Desejaria que ele tivesse baseado sua obra em uma moral mais útil do que esta: de *que os pecados dos pais recaem sobre os filhos até a terceira ou quarta geração*. (Tradução nossa).

possível de seus romances como representações que se configuram naquilo que é lógico e necessário dentro do universo ficcional, onde tudo se torna possível.

Dois campos de discussão se materializam e se intensificam nos fragmentos: fantasia e realidade. Este aspecto, delineado por Walpole, colocou o romance enquanto gênero que não deveria escolher apenas um dos dois caminhos. O escritor parte de uma realidade, plasmando-a em sua obra, mas livre para articulá-la conforme as leis da própria ficção. O ato de dizer que possui uma moral vai além, pois entendemos que é aí que a *verossimilhança* se faz presente. Estamos diante de um discurso que colocou em questão a obra enquanto um processo mental que elabora a realidade (sem excluí-la), mas que se apresenta como fundamental para sua feitura. Ao manejá-la, acrescenta a fantasia, que se encontra distante e que não precisa ser fiel ao real. A relação com a realidade se dá à medida em que há a necessidade de inovar a arte e os seus mecanismos.

A dificuldade de compreensão se dá no próprio ato de criação. Mesmo que os romancistas tentassem ser fiéis a algo exemplar, o que é transplantado para o universo ficcional perde muitas características, que, de certa forma, são revestidas pelas particularidades ideológicas de quem escreve, aspecto que permite perceber o elo com a verossimilhança externa e a interna. Aquela, trata da coesão interna (estrutural) da obra, em que as partes devem se apresentar em harmonia, um todo que deve ser uno. Falamos aqui do modo como a obra foi arquitetada enquanto objeto de representação. Já a externa foca no estudo da estrutura do discurso narrativo, assim como sua relação com os vários discursos existentes na sociedade em que a obra se alastra, assim como na sua recepção. Neste sentido, Walpole dialogou com Horácio, que chamou atenção para a obra enquanto um todo, uma construção harmônica. O que vemos é uma utilidade sendo construída apenas no plano artístico, o que seria o estético. A ambiência do “maravilhoso”, defendida por Walpole, possui sua verdade conforme ela mesma e todas as leis existentes seguem a necessidade da própria obra. Assim, encontramos um autor que defendeu o caráter de organização do texto conforme a necessidade interna, uma defesa da imaginação.

No diálogo com as poéticas, percebemos que mesmo que o autor tenha estabelecido alguma crítica não as descartou totalmente. Elas se juntaram para a consistência do plano textual do prefácio, um exercício que delineou a característica do gênero romance: conseguir misturar vários elementos para se constituir. Se Horácio chamou atenção para a adequação dos mestres do passado às produções artísticas de seu presente para engrossar seu pensamento, Walpole exerceu a mesma característica. No entanto, se Horácio falou das artes

em geral (afinal não havia distinção entre poesia e prosa), o escritor inglês revisitou o passado na tentativa de repensar seu presente.

O primeiro prefácio descortina-se, portanto, enquanto um exercício dos rumos da escrita do período, em que percebemos que a ideia de compromisso defendida está além do que era imposto aos romancistas, que tinham um compromisso de embate com o que vigorava na época. O exercício de Walpole, em estabelecer uma distância temporal e se localizar na Idade Média, mostrou que o universo ficcional, aparentemente distante do real, não deixa de figurar de forma educativa. Entendemos que o cerne dessa proposta foi a defesa de inovação e autonomia na escrita e, para isso, a voz do personagem “tradutor” garantiu a veracidade e, conseqüentemente, a emersão de elementos que se tornaram essenciais para uma narrativa gótica:

Even as such, some apology for it is necessary. Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the *manners* of the times, who should omit all mention of them. He is not bound to believe them himself, but he must represent his actors as believing them¹³ (WALPOLE, 1982, p. 4).

Os aspectos destacados pelo autor (miracles, visions, necromancy, dream, preternatural events) assinalam o que vinha sendo dito até então a respeito da situação enfrentada pelo romance, mas também ressalta as características da estética literária que Walpole começou a difundir. É na estratégia de encaixe da sua proposta de escrita à Idade das Trevas, como dito por ele, que centra a discussão de imitação, mais especificamente da *verossimilhança*, pois os elementos destacados mostram que o ofício do poeta não é narrar o que aconteceu, mas sim representar o que poderia acontecer, isso conforme a necessidade. Assim, a todo momento Walpole buscou ser verossímil, pois almejou representar um possível aspecto da Idade Média, e seu prefácio pratica essa linha delineada. No entanto, o ser verossímil, aqui, é apenas no que diz respeito ao mundo fantástico criado por ele dentro do

¹³ Mesmo assim, algumas desculpas são necessárias. Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais, foram excluídos, atualmente, até mesmo dos romances. Esse não foi o caso de quando nosso autor escreveu; muito menos quando a história estaria supostamente se passando. A crença em todos os tipos de prodígios foi muito utilizada naquela idade das trevas, que um autor não seria fiel aos *costumes* da época se ocultasse toda menção a eles. Ele próprio não é obrigado a acreditar, mas deve representar seus personagens como se eles acreditassem. (Tradução nossa).

seu romance. Na verdade, o que é buscado é a idealização do período medieval, justamente para recuperar os moldes de vida aristocráticos.

A proposta literária acentua-se à medida em que evidencia tais elementos como sendo basilares de seu romance, que existe de forma contrária ao racionalismo da época. Ao destacar o “período de trevas”, percebemos a necessidade do elo com os “manners” (costumes), e mesmo que o escritor não acreditasse neles, deveria retratar suas personagens como se elas acreditassem. Está aí a chamada coerência interna. No entanto, isso vai além, pois, ao destacar tais elementos sobrenaturais, presenciamos a inscrição da sua proposta de escrita, que foi construída tendo como base os ideias cronotópicos medievais.

Munir-se das características da Idade Média foi um mecanismo que viabilizou a construção do universo ficcional que **The Castle of Otranto** nos oferece. Como sabemos, a criação literária sempre vai estar relacionada com algum aspecto real, ou seja, não se cria do nada. Para tanto, o referido período usado por Walpole tornou-se o verossímil que o norteou na feitura de seu romance, o qual revela, artisticamente, o tempo-espaço de um período histórico. Com isso, não há mais a preocupação de escrever conforme aquele período, mas sim transfigurar todas as formas os elementos que o autor tem em mãos e isso corresponde com a *verossimilhança* aristotélica.

O resgate do período tornou-se material de trabalho para que o autor construísse um universo repleto do fantástico. Parece que ele sabia que a relação com tal período histórico iria permitir melhor assimilação do sobrenatural, uma vez que os romances antigos se ambientavam no mundo “maravilhoso”, onde tudo isso era aceitável.

Diante da forte interferência da **Poética** de Boileau na Inglaterra do século XVIII, bem como de textos franceses, o que “milagres”, “visões”, coisas “sobrenaturais”, acrescentariam à moral? De acordo com os preceitos da época, nada, pois o exercício da imaginação poderia iludir os leitores, afastando-os de seus valores reais. Nessa rede de relações em que as poéticas ainda ditavam como as produções artísticas deveriam ser, é que o discurso do autor dialogou direta e criticamente com o de Boileau, pois o pensamento do francês agia como régua limitadora da criação.

Na relação com os textos estrangeiros, lembremos que a **Poética** de Boileau, na França, foi muito influente na arte. Enquanto Aristóteles moldou reflexões num caráter mais expositivo, Boileau sintetizou uma reflexão com um caráter arbitrário, em que nos falou numa linguagem poética. Expôs instruções formais que deveriam ser aplicadas às composições artísticas, abarcando características dos principais gêneros literários numa perspectiva

alicerçada no classicismo, que influenciou a Inglaterra do século XVIII, o que colocava o romance em última escala.

Com Aristóteles, os sentimentos humanos ganharam atenção, isto é, a função da arte para o pensador grego era a catarse, uma purgação de sentimentos e emoções. O objetivo do estudioso não foi impor padrões, mas apenas salientar o aspecto fundamental da produção poética. Boileau, por outro lado, não se ateu a isso, uma vez que a razão sempre foi o centro de sua **Poética**. Se o pensador grego se deteve às obras de seu tempo, o francês se mostrou distante da realidade na qual estava inserido. Ele trouxe a estética conservadora para ser aplicada, pois buscou impor os arquétipos gregos e poetas antigos à produção artística de seu período, e tudo o que não fosse conforme o passado deveria ser excluído.

Na perspectiva do pensador francês, tais elementos são dispensáveis, uma vez que a razão apresentava-se totalmente contrária a eles. Nessa solidariedade de vozes que defendiam o clássico, Walpole infiltrou-se enquanto parte de fora para mostrar que cada gênero apresenta qualidades próprias; que esse mundo engessado precisava ser rompido, e é aí que o gênero romance apresentou-se como um triturador do pensamento conservador, sendo colocado pelos escritores como gênero movediço e capaz de carregar em seu interior diversos elementos que se reúnem para a sua composição. O que fica evidenciado é a defesa de que a obra literária contempla, podemos dizer, vários níveis de realidade, em que todas se relacionam de forma harmônica ou até mesmo se fundem.

Incorporar o passado permitiu renová-lo para figurar no presente e isso viabilizou a oscilação entre razão e imaginação. Assim, ao ter dado conta de apresentar uma linha que permitiria uma relação com o real, contemplamos o autor fundamentando sua proposta literária na teoria do drama.

2.2.2 Na esteira da teoria do drama

É em meio à defesa das possibilidades, ou melhor, das possíveis interpretações do real, que dialogaram diretamente com o conceito de verossimilhança, que constatamos a teoria do drama sendo considerada como alicerce da estética gótica em **The Castle of Otranto**, outro ponto fundamental do prefácio:

If this *air* of the *miraculous* is excused, the reader will find nothing else unworthy of his perusal. Allow the possibility of the facts, and all the actors

comport themselves as persons would do in their situation. There is no bombast, no similes, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Every thing tends directly to the catastrophe. Never is the reader's attention relaxed. The rules of the drama are almost observed throughout the conduct of the piece. The characters are well drawn, and still better maintained. Terror, the author's principal engine, prevents the story from ever languishing; and it is so often contrasted by pity, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passions¹⁴ (WALPOLE, 1982, p. 4).

É no interior da discussão acerca da realidade, que constatamos, mesmo que de forma inacabada/inicial, a teorização do “romance gótico”, cuja base é a teoria do drama. Essa relação torna-se ponto chave para a sustentação e compreensão da proposta literária que é o romance, em que o pensamento aristotélico operou diretamente, pois Walpole pretendeu aproximar seu texto ao gênero trágico.

Em grego, drama quer dizer “ação”, isto é, toda espécie de ação encenada. Se há alguém realizando a referida ação, está fazendo drama. Quando há um ou mais personagens em conflito com os deuses, com as leis, ou com a verdade, tais espécies de encenações foram categorizadas por Aristóteles como drama, este que contempla dois gêneros: tragédia e comédia. A diferença entre ambos é o caráter da ação praticada, isto é, a tragédia representa ações de caráter elevado e a comédia as de caráter inferior.

Ao pensar os gêneros literários (tragédia, epopeia e, rapidamente, a comédia), Aristóteles teorizou sobre os mesmos, e sua **Poética** apresenta conceitos que ainda são fundamentais para se pensar literatura. Como a proposta de Walpole se fundamentou no drama, detemo-nos, a partir de agora, apenas na tragédia, a fim de compreendermos melhor o caminho percorrido pelo romancista.

Para o pensador grego, a finalidade da tragédia é a *catarse* do público, isto é, a purificação dos sentimentos de terror e piedade, que se dá através de uma descarga emocional, ocasionada por um drama em que o herói trágico passa da felicidade à infelicidade. Assim, “é a tragédia a representação de uma ação grave de alguma extensão completa e em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual,

¹⁴ Se a *atmosfera* repleta de *miraculoso* for desculpada, o leitor não encontrará nada mais indigno de sua leitura. Permitir as possibilidades dos fatos é perceber todas as personagens se comportando como pessoas que fariam o mesmo na mesma situação. Não há nada bombástico, nem mentiras, floreios, digressões ou descrições desnecessárias. Tudo tende para a catástrofe. A atenção do leitor nunca descansa. As regras do drama são observadas praticamente durante toda a peça. Os personagens são bem desenhados e sustentados com maior manutenção. O terror, principal elemento deste autor, impede que a história não se dissipe, constantemente contrastado com cenas de grande compaixão, a mente é mantida em uma vicissitude constante de interessantes paixões. (Tradução nossa).

inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2014, p. 25).

Dessa forma, a ideia de vivência é o que foi defendido, pois é o que permite a purgação dos acontecimentos, pois tragédia é a arte mimética que se dá através da representação de ações de homens de caráter elevado (objeto da imitação), que é exposto por meio de uma linguagem ornamentada (meio), tudo isso através do espetáculo cênico (modo). Sendo assim, o elemento mais importante é o mito, que organiza, sistematicamente, as ações, que são superiores aos caracteres. Ele é organizado em partes, tem começo, meio e fim e é construído conforme a necessidade, isto é, a lógica ou probabilidade, o que a ele confere uma certa extensão, facilitando, portanto, a memorização.

Para o pensador grego existem mitos simples e complexos. Este último opera mudanças através da “peripécia” ou “reconhecimento”; já no simples, a mudança acontece sem tais elementos. Existem três partes no mito, que são: peripécia (que corresponde a uma mudança de ações mas em sentido contrário e de acordo com as leis do verossímil), reconhecimento (passagem do não conhecido para o conhecido ou vice versa, mas sempre atingindo a felicidade ou infelicidade) e, por fim, a catástrofe (ação que objetiva destruição ou dor), em que temos a *catarse*.

No mito trágico existe um efeito a ser atingido e para que isso aconteça é preciso a conexão dos fatos, pois só assim o temor e a compaixão irão surgir de forma natural. Diz ainda que as ações podem ser cometidas de três formas: a personagem reconhece os fatos e age de forma violenta; age sem saber que há maldade em seus atos; ou reconhecer a vítima através do desconhecimento.

A identificação do público é fundamental para o fim próprio da tragédia. Para isso, é primordial que o artista induza os expectadores aos sentimentos de aprovação ou desaprovação, empatia ou não em relação às ações das personagens. A ideia de vivência é bastante forte e fundamental para que a emoção estabeleça o aprendizado e é nessa direção que Walpole alicerçou a sua ideia inicial sobre o romance, o qual nos apresenta uma atmosfera repleta de características do mundo “maravilhoso”, que necessita ser intensificada e cada vez mais vivenciada pelos personagens, conferindo a sua intensidade e veracidade ao texto. Para sustentar tal perspectiva, o drama fez-se basilar justamente por viabilizar a experimentação. Desta forma, o aspecto fundamental é a ideia de percurso, ou melhor, de imitação de uma ação completa, em que tudo segue para a catástrofe. Para isso, a conexão dos elementos internos deve destinar de um fim determinado.

Tal aspecto foi alterado por Walpole, pois ele colocou em cena a movimentação de seres extraordinários para defender e sustentar a estética do romance. Segundo o pensador grego, a catástrofe só vai existir conforme a presença de algumas ações calamitosas que permitirão a eficiência catártica, que são: quando acontece coisas terríveis entre inimigos (que para ele não é um fato incrível e nem gera a compaixão, pois é previsível); quando se dá entre desconhecidos (que também não traz grandes problemas, uma vez que não apresenta força no infortúnio); quando ocorre algo entre amigos ou entre parentes, um assassinato e isso é fato ideal para a *catarse*. Tudo deve ultrapassar as leis da natureza, pois torna-se o tipo de ação capaz de gerar a reflexão (ARISTÓTELES, 2014).

A composição da ação, que irá gerar a *catarse*, deve ser muito bem desenhada, uma vez que é por meio dela que o sentimento será suscitado. Sendo assim, Walpole contemplou dois elementos fundamentais da proposta aristotélica: terror e piedade, que estão amarrados à catástrofe do romance formando um conjunto de elementos que busca intensificar os fatos ocorridos na dimensão ficcional do mesmo.

O terror permite o envolvimento necessário que nos faz acreditar num perigo próximo das personagens. Ele vem de uma situação angustiante em que o mal está prestes a se fazer presente. Tal sentimento é fundamental para que o temor aconteça, e, para isso, é preciso que as personagens (e também o expectador) sejam colocadas diante das ameaças, das situações perigosas, pois, dessa forma, o que está sendo encenado será capaz de explicar e mostrar o motivo delas estarem sentindo o terror. O encenado torna-se suposição e instaura a ideia do destrutivo, causando, assim, o terror que inspira o medo e a piedade, que pode ser vista, portanto, como a emoção que acompanha o terror, uma vez que funciona como um tipo de pena que é gerada diante de algo que o expõe ao destrutivo. Na **Poética**, elas aparecem de forma semelhante, isto é, como sendo da mesma natureza. A piedade é para aquele que é infeliz sem merecer, e o temor é para aquele que passa pela infelicidade, “e essas emoções devem ser criadas nos incidentes” (ARISTÓTELES, 2014, p. 33).

Vale lembrar ainda que o pensador grego chamou atenção afirmando que a imitação é algo natural ao homem desde a infância. Com isso, pode-se dizer que o homem sente prazer em se reconhecer na imitação, mesmo que ela seja repugnante, pois se torna prazeroso na imitação, mesmo que na realidade não seja. Através da piedade e do temor, o experimento do prazer acontece num plano secundário, pois o que sentimos, primeiramente, são as emoções dolorosas e isso só se dá porque elas se tornam reconhecíveis.

As leis do drama foram tomadas pelo romancista devido elas permitirem grande evidência representativa, seja durante a leitura ou na cena representada. A questão é que o

efeito trágico, na tragédia, se dá através das personagens em ação. A ideia de Walpole buscou contemplar o efeito trágico como constante na narrativa, onde as personagens, a todo momento, estão experimentando o terror suscitado pelo cronotopo medieval, o que intensifica ainda mais a ideia da possível defesa da virtude e, principalmente, a necessidade da atmosfera sobrenatural. É por esse viés que vemos nascer a experiência do terror conforme proposto por Walpole. Mas o nascimento ainda se mostra atrelado à necessidade de compromisso com a realidade empírica e o terror aparece sendo esboçado de forma tímida.

O que está sendo buscado é a ideia do fim próprio da tragédia, ou seja, a catarse. O autor parece ter se sustentado nela para que as personagens – e também o leitor – experimentem a ambiência sobrenatural, pois a catarse possui íntima relação com a recepção da peça pelo espectador. Esse final, parte mais importante da tragédia, foi tomado pelo romancista no sentido não de ter um único momento em que a presença do sobrenatural se faça presente, mas sim na direção de defender a existência constante do mesmo.

Na **Poética**, o conceito de catarse significa a purificação das almas, que se dá através de uma, podemos dizer, descarga emocional. Diante do espetáculo, quem assistia era capaz de captar as emoções sugeridas, tais como terror, piedade, medo, o que permitia a liberação de tais emoções. Conforme o pensador, “é, porém, nas peripécias e nas ações singelas que os poetas acertam admiravelmente no alvo, que é obter a emoção trágica e os sentimentos de humanidade” (ARISTÓTELES, 2014, p. 39).

No que diz respeito ao leitor, Walpole chamou atenção e afirmou: “Allow the possibility of the facts, and all the actors comport themselves as persons would do in their situation¹⁵”. A discussão desta citação contempla a ideia de aceitação, pois o universo maravilhoso só existe se o mesmo for aceito, o que fará com que as personagens se comportem conforme seres humanos diante de tais situações, e isso instaura o conflito entre o abuso da imaginação sobre a razão. Com isso, a ideia inicial de Walpole fundamenta-se na construção de atmosferas de terror. É preciso uma aceitação dos fatos, e isso só foi possível com a suposta defesa da moral que o romance carrega.

Conforme André de Sena Wanderley (2014, p. 34),

a experiência do “terror” é nova, apesar de baseada, aparente e conceitualmente, nas exigências da *imitatio* pseudo-aristotélica típica do classicismo (lembramos ainda que o “terror” se conjuga, no excerto acima, à

¹⁵ Permitir a possibilidade dos fatos é perceber todas as personagens se comportando como pessoas que fariam o mesmo na mesma situação. (Tradução nossa).

“piedade”, como se prefigura na *Poética* aristotélica). Ao fim e ao cabo, a tutela conceitual servirá de apoio ao óbvio incremento do “terror” – em medidas discretas, amparadas no decoro, tão caro à irrupção da catarse nas tragédias clássicas – presente e preponderante em toda a tessitura *d’O Castelo de Otranto*, como fica evidente ao longo de sua leitura. Assim, baseando-se inicialmente em premissas classicistas, o Gótico assegurará novos construtos ficcionais, a reverberar um imaginário (noturno) até certo ponto inaugural (sem nos esquecermos do dionisíaco existente no aticismo) e a delinear seus próprios procedimentos inaugurais referentes ao universo da narrativa: estilísticos, cronotópicos, tipológicos, tópicos etc.

A presença do “terror” na ficção gótica é o que dará a oportunidade ao sobrenatural. Tudo é possível devido às características obscuras e assustadoras que movem os personagens. O próprio prefácio é exemplo e experimento de mentira que se torna verdade. Talvez se Walpole tivesse dito, inicialmente, sobre sua insegurança enquanto escritor, a recusa seria certa. A mentira instaurada objetivou a inserção da obra no cotidiano do público leitor, e o efeito de verdade desse prefácio se deu devido ao afastamento temporal e espacial que foi exposto através de um outro elemento: o tradutor, aquele que leu o manuscrito original. A crítica à verdade aponta para a própria tradição, um exercício de repensar a sua própria concepção estética.

Não queremos afirmar que ele esteve totalmente livre dos preceitos do período. Apesar da busca pela autonomia na escrita acreditamos que muita coisa do modelo normativo se fez presente no gênero, uma vez que não podemos apagar os resquícios do passado quando falamos em romance. O que presenciamos na voz do personagem do prefácio é o exercício de experimentação da linguagem do romance. Através de uma linguagem simples, Walpole se apropriou da Idade Média para a caracterização do tempo, espaço, enredo, que destacam a vida e os costumes da referida época histórica, fazendo, assim, a mistura entre fatos realmente ocorridos e fatos fictícios. Para nós, portanto, o prefácio funciona como se fosse uma “pequena história” cujo personagem principal é o gênero que se formava no período: o romance.

2.3 Prefácio II: Shakespeare, a natureza de Walpole

No segundo prefácio de **The Castle of Otranto** contemplamos a persistência de Walpole em sustentar e defender uma nova proposta de escrita, em que discursou, claramente, acerca de alguns elementos fundamentais, os quais iremos nos deter a partir de agora. Vale

ressaltar, que os dois prefácios descortinam um autor enquanto crítico do que propôs, bem como os ecos do cenário literário do período, o que nos permite evidenciar e defender a participação direta do escritor na *formação* do gênero romance.

Tendo em vista que o conceito de natureza foi bastante movediço no século XVIII, nossa tese de leitura do segundo prefácio ganha corpo ao afirmarmos que a natureza, proposta por Walpole, fundamenta-se na ideia de mistura, mescla. Para o adensamento dessa concepção ancorou-se em Shakespeare devido o dramaturgo ter rompido com as regras tradicionais oriundas das **Poéticas** clássicas, peculiaridade que foi buscada pelo romancista para a composição de **The Castle of Otranto**. Walpole pretendeu misturar o verossímil (do romance moderno) com o inverossímil (do romance antigo) advogando a favor da criação/sustentação de uma estética literária que abarcaria o “extraordinário”, para, assim, instaurá-lo no campo da possibilidade, isto é, na esfera da vida humana. Toda a ideia de mistura ganhou espaço no interior do gênero que se formava e que, frente aos gêneros de até então, era o único a aceitar a mistura de vários elementos, o que muito traduziu o período. Ao ter se pautado no dramaturgo, Walpole demarcou, assim, a ideia inicial acerca do romance gótico, cuja característica principal é ser híbrido. Além disso, o que percebemos é uma tentativa de crítica direta a Voltaire, que seguia à risca as normativas da **Poética** de Boileau, pensador que bania os elementos de bufonaria presentes em um texto. Walpole iniciou uma discussão que buscou defender esse aspecto, uma vez que seu grande representante era o dramaturgo William Shakespeare. Na verdade, **The Castle of Otranto** mostra-se, também, como crítica aos franceses, os quais repudiavam o título de “gênio” atribuído ao dramaturgo.

O parágrafo que abre o segundo prefácio não se detém apenas no pedido de desculpa de Walpole, pois é possível, também, detectar a situação do público leitor desejoso de mudança:

The favourable manner in which this little piece has been received by the public, calls upon the author to explain the grounds on which he composed it. But before he opens those motives, it is fit that he should ask pardon of his readers for having offered his work to them under the borrowed personage of a translator. As diffidence of his own abilities, and the novelty of the attempt, were his sole inducements to assume that disguise, he flatters himself he shall appear excusable. He resigned his performance to the impartial judgment of the public; determined to let it perish in obscurity, if disapproved; nor meaning to avow such a trifle, unless better judges should pronounce that he might own it without a blush¹⁶ (WALPOLE, 1982, p. 7).

¹⁶ A forma favorável como esta pequena obra foi recebida pelo público, requer que o autor dê algumas explicações sobre sua composição. Mas, antes de expor tais motivos, é pertinente que peça desculpas a seus leitores por ter apresentado a obra sob a figura emprestada de um tradutor. A desconfiança em relação a seus

A aceitação do público coloca em relevo a necessidade de reconfiguração nos moldes da arte, bem como a cumplicidade entre autor, obra e público. O diálogo entre autor e leitor construiu o perfil do público, que até então não era conhecido, uma vez que não era levado em consideração, isto é, não buscavam saber qual era o gosto do leitor. Todavia, o “novo gênero” proporcionou a democratização da/não ficção, em que todos puderam apresentar sua voz, seus gostos e escolhas. No entanto, isso não cancelou a necessidade da verossimilhança (conceito que na época apresentava alguns modos normativos de leitura). Isso é questionável justamente por que os modelos normativos, que eram as poéticas, ditavam uma série de regras para a arte em geral. A ideia de instruir e educar proposta por Horácio, que figurava diretamente na arte da Inglaterra do século XVIII, foi colocada em questionamento de forma a romper com isso, até porque Walpole, assim como outros romancistas, buscou a inovação e o julgamento do público assinalou ainda mais a necessidade de trilhar novos caminhos no campo da escrita literária, o que funcionou como resposta afirmativa para a sua continuidade na escrita.

Mas essa aceitação aconteceu, num primeiro momento, por causa do caráter moral que a obra apresentou. Mesmo que o público estivesse desejoso de mudança, ele ainda era treinado a “exigir” que o texto tivesse um caráter de defesa da moral (VASCONCELOS, 2007). Assim, aos poucos o romance ganhou o seu espaço no gosto do público leitor.

Entretanto, não queremos afirmar que o caráter moral é a força maior do romance. Para nós, a defesa da virtude funciona como chave de acesso ao que Walpole realmente pretendia: difundir o convite à imaginação, bem como restaurar seu mundo aristocrático. Essas duas chaves dentro do texto se ajustam de forma que uma assegura a outra, permitindo, assim, o avanço do gênero. Foi do interior de todo esse critério moral, que a estética de Walpole disseminou-se. Se o romance foi aceito, isso quer dizer que os experimentos conceituais construídos no primeiro prefácio e difundidos na narrativa, contemplaram, de alguma forma, o gosto do público leitor.

Mesmo localizado na segunda metade do século XVIII, **The Castle of Otranto** denunciou a permanência dos valores clássicos que ditavam regras nesse período. Além do preceito horaciano, o conceito de imitação (*mimese*) também contemplava a verossimilhança e o decoro. Se Aristóteles havia afirmado que a arte deveria imitar a natureza, sempre buscando o geral e o universal, tal conceito era relido e estabelecido através de uma

próprios talentos e originalidade de sua tentativa, foram as únicas razões de ter praticado esse disfarce. Entregou seu desempenho ao julgamento imparcial do público; determinado a deixá-lo morrer na obscuridade, caso fosse reprovado; não pensava em confessar tais segredos, até que juízes mais habilitados a ele assegurassem que poderia assumir sua autoria. (Tradução nossa).

perspectiva normativa. Assim, “uma das palavras de mais alta recorrência no período, *natureza* tornou-se um desses termos de complicada definição, pela pluralidade de sentidos que implicava, incluídas aí as noções de generalidade e universalidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 71).

Quando discorremos sobre a ideia de natureza, estamos falando da defesa da percepção individual do romancista, ou melhor, da forma como ele começou a delinear seu próprio caminho em relação à criação literária. Aquele conceito de *natureza* pronto e acabado, advindo das poéticas, começou a ramificar-se. A posição tomada por Walpole estabeleceu-se na esteira da ideia já construída acerca de Shakespeare, que fora tomado como exemplo para alicerçar a construção de uma estética híbrida.

Tendo isso em vista, bem como a aceitação do romance, o segundo prefácio tornou-se o espaço em que Walpole discorreu abertamente sobre os elementos principais da sua obra, mesmo que estivessem no caminho contrário do que era estabelecido aos escritores. Com isso, ponderou sobre a imaginação, elemento caro ao conceito clássico.

Acerca de sua proposta de escrita, Walpole afirmou:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion¹⁷ (WALPOLE, 1982, p. 7)

A persistência na defesa da imaginação proporcionou um embate com o contexto do século XVIII. Como é sabido, o referido período é conhecido como “século das luzes”, ou Iluminismo, um movimento cultural que representou uma nova forma de ver o homem, pois passou a conferir a ele um incontestável valor racional, ou melhor, às suas faculdades intelectuais. Fundamentou-se em acreditar na força da razão, que seria capaz de resolver os problemas da vida, sendo a fé na ciência um dos aspectos basilares do movimento. Tudo isso

¹⁷ Foi uma tentativa de combinar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na antiga, tudo era imaginação e improbabilidade; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não tenha invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter desaparecido devido a uma visão estrita demais à vida comum. Mas se em suas últimas espécies a natureza reduziu a imaginação, ela apenas se vingou, uma vez que tinha sido totalmente excluída dos antigos romances. As ações, sentimentos, conversações dos heróis e heroínas dos tempos antigos eram tão inaturais quanto as estratégias utilizadas para colocá-los em ação.

por acreditarem que tinham vivido, até então, conforme a obscuridade advinda da Idade Média, portanto, buscaram se libertar da mesma.

A proposta de Walpole caminhou em direção contrária a tudo isso. A imaginação passou a ser vista, assim, como perigosa. Mas a proposta do romancista defende a liberdade de imaginação, um contraste que buscou o livre exercício da fantasia, em que o romance mostrou-se gênero propício para isso. Aqui, o escritor parece ter almejado discutir diretamente a relação entre imaginação e verossimilhança.

Ao ter emaranhado por essa direção, Walpole problematizou, portanto, a ideia própria do “natural”, que contemplava as características neoclássicas, isto é, copiar a natureza conforme ela era, sempre contemplando o ideal de virtude. Tal contraste, entre “natural” e “não natural”, instaurou o campo das possibilidades. Com **The Castle of Otranto**, o referido campo começa a ser percorrido, ou seja, se até então apenas um lado da ideia de “possível” era oferecido, com este e outros romances, os outros lados começaram a ser evidenciados, não criados, pois eles sempre estiveram lá, apenas eram apagados graças à predominância clássica que ainda ecoava no período.

Com a aceitação do público, a volta do autor, no segundo prefácio, fez-se presente para explicar como o romance foi composto. Ainda no fragmento acima, constatamos uma explicação inicial de sua tentativa: “It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability¹⁸”.

O romance antigo do qual o autor nos fala, são as novelas ou romances de cavalaria; um gênero literário escrito em prosa e que foi protagonista da Idade Média. Eram narrativas literárias que contavam grandes feitos de algum herói, sempre ligado a emocionantes histórias de amor. Ele buscava não apenas admirar a amada, mas, principalmente, ser correspondido para efetivar o sentimento.

Como características principal, essas novelas sempre relatavam as grandes aventuras e atos de coragem dos cavaleiros medievais, e tais aventuras ganhavam mais destaque do que os próprios personagens. Nas várias situações, o herói deveria provar sua honra, coragem, lealdade em batalhas, aventuras e lutas contra monstros imaginários. Esses textos também faziam muitas referências à períodos históricos e míticos do passado, logo a fantasia era constante, os espaços eram irrealis, fantásticos.

¹⁸ Foi uma tentativa de combinar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na antiga, tudo era imaginação e improbabilidade. (Tradução nossa).

Os heróis apresentavam características imutáveis, sem base real, colocados num tempo e espaço remoto e indeterminado. Conforme Bakhtin (2010), “o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso). O próprio termo “imprevisto” deixa de ser algo imprevisto. O inesperado é esperado e só se espera o inesperado” (BAKHTIN, 2010, p. 269). Foram esses os aspectos absorvidos por Walpole na tentativa de estabelecer a nova linha de escrita, que seria colocada no plano do possível, mostrando que tais características não invalidam a realidade.

Em relação ao romance moderno a que se referiu, não vamos nos deter em demasia porque é o que discutimos no primeiro capítulo. No entanto, podemos relembrar que se trata do romance de seu período, em que a obrigatoriedade de manter correspondência com o real e de apresentar a preocupação com a moral, eram os preceitos de até então. Assim, a vida comum entrava em cena. Lembremos a ideia de “realismo formal” discutida por Ian Watt (2010), que é claro ao dizer que o romance, em seu início, buscava, enquanto ficção, o relato fidedigno das experiências individuais, o que o obrigava a usar uma linguagem denotativa e descritiva de forma marcada, para buscar a naturalidade das personagens.

A junção dessas duas formas de romances se deu devido a sua observação acerca da deficiência de ambas. Ficções modernas (do século XVIII) eram demasiadamente miméticas, logo eram reduzidas, isso devido à imitação da natureza, ou seja, se restringiam à vida comum. Já a antiga era muito improvável, repleta de imaginação, e, como consequência, suas personagens eram pouco naturais.

Quando Walpole afirmou que “the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life¹⁹”, acentuou a problematização acerca da obrigatoriedade dos textos em relação ao que deveriam seguir, pois passaram a ter que contemplar um perfil, dentro da narrativa, que assegurasse a presença da preocupação com os valores morais. Porém, fica marcado, também, a defesa do espaço da fantasia, colocando-a como material inesgotável de exploração. O que presenciamos é a busca pelo equilíbrio da própria literatura, dotando-a de naturalidade e mostrando que a realidade é muito mais ampla. Contudo, pode-se dizer que a proposta de Walpole aponta para o rompimento dos limites da probabilidade e credibilidade, que dialogam com o conceito de *verossimilhança* proposto por Aristóteles, defendendo o romance como fronteira ilimitada do possível.

¹⁹ Os grandes recursos da fantasia parecem ter desaparecido devido a uma visão estrita demais à vida comum. (Tradução nossa).

O universo do mundo onírico é o que foi defendido, pois ele foi colocado na esfera da vida real como elemento presente, mostrando que a realidade é mais ampla do que a forma que era configurada na época. Ainda assim, não falamos de uma ruptura total que permitiu uma criação limpa, mas sim de um ponto de vista que, ao ter defendido o imaginário, descreveu o mundo do maravilhoso com elementos do mundo real e “mesmo o “absoluto da imaginação” tem, portanto, as rédeas das rígidas convenções a limitar-lhe o vôo” (VASCONCELOS, 2007, p. 47).

A verdade do romance se encontra, assim, apenas em seu interior e isso nos faz lembrar da ideia de coerência interna, em que as leis que a regem são as leis próprias, conforme sua estrutura. Com o romance, o conceito de realismo apresenta-se plural, pois

a realidade não é simplesmente “matéria”, mas é um elemento estético e estilístico das obras literárias, e que o realismo não está na capacidade de o romance ser igual ou semelhante ao real, ou à vida, mas na sua capacidade de apreender seu movimento e transformar em forma e em organização interna esse material eminentemente histórico e exterior (VASCONCELOS, 2007, p. 54).

Ao ter buscado colocar o extraordinário na esfera da vida humana, Walpole dialogou com o que o pensador grego disse: “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 2014, p. 48). O irracional torna-se aceitável por ser necessidade do próprio interior do romance.

Uma vez que o gênero se mostrou vinculado à vida humana, a proposta de Walpole, ao sugerir um universo maravilhoso, permite refletir a abrangência/pluralidade da realidade. A discussão colocou em relevo a própria definição de verdade. Talvez por que ela possua a característica de parecer inverossímil. Sabemos que a verossimilhança não é a verdade, mas também não se assemelha com a mentira e nem se confunde com o real.

O ato de ter buscado o mundo maravilhoso dos romances antigos (que à primeira vista foi colocado como longe da vida humana), inseriu a propriedade mágica e encantadora no campo do verossímil, aspecto que sustenta a sua estética do romance gótico. Não é fazer com que os “poderes da fantasia” se sobressaiam em relação à verdade, mas sim colocá-los lado a lado, mostrando que não havia uma única verdade, e que todos deveriam ser compreendidos.

Lembremos que em sua **Poética**, Aristóteles chamou atenção para a poesia como imitação, entendida como o homem em ação. Isso anula a ideia de cópia ou transcrição e coloca em relevo a ampliação e a universalização das possibilidades do homem, e é dentro

dessa perspectiva que caminha a proposta do romancista aqui estudado, pois, de certa maneira, criticou ambas as formas de romance: no antigo a verossimilhança não era levada em consideração e no segundo há muita fidelidade à realidade factual, carente de imaginação. Se a narrativa tinha por obrigação ser realista, nela ele introduziu o “não-realismo” da prosa anterior, o que marca ainda mais a característica híbrida do gênero, bem como sua aproximação a Shakespeare.

Essa reconciliação fica visível quando Walpole afirma:

Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions²⁰ (WALPOLE, 1982, p. 7-8).

A atração pela atmosfera do maravilhoso acontece na dinâmica entre a maneira como a narrativa é organizada e o modo como o seu enredo desafia a visão do que o ser humano convencionou chamar de realidade. É sabido que monstros não existem, porém, caso existissem, a reação do ser humano diante deles seria de repulsa, medo, pânico, aspecto que é fortalecido no romance de Walpole, devido o autor ter contemplado aspectos da **Poética** aristotélica, como o medo e o terror, que contribuíram para dar força à atmosfera do universo maravilhoso presente em todo o enredo.

É possível estabelecer um diálogo com a **Poética** de Aristóteles na medida em que Walpole parece não ter pretendido anular a sensação de verdade do texto, ou seja, da *verossimilhança*. Se o pensador grego considerou que a imitação não se limita ao mundo exterior (e isso é presente na proposta do autor aqui estudado), mas sim pelo critério da *verossimilhança*, fornecendo a representação como uma possibilidade, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade, a mescla do romancista mostraria situações “mais interessantes” à medida em que não deveria possuir a correspondência ou compromisso com o real, e é neste sentido que o plano do extraordinário é colocado como possível na vida humana. Tendo em vista a ideia de “realismo formal”, delineada por Ian Watt (2010), podemos dizer que isso se expandia cada vez mais, porém sufocava – no sentido de não

²⁰ Desejoso em deixar os poderes da fantasia livres para discorrerem nos reinos sem limites da invenção e, com isso, criar situações mais interessantes, ele desejou colocar os agentes mortais de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. Em suma, fazê-los pensar, agir e falar, tal como poderia se supor que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias. (Tradução nossa).

aceitação – os textos, cujo conteúdo era o miraculoso, o inexplicável, e é a recuperação desses elementos o que alicerça **The Castle of Otranto**, que traduz um mundo heterogêneo.

Walpole se apresentou enquanto autor que extrapolou os limites do verossímil. Com isso, se romance viabiliza a transmutação do conceito de “realismo”, colocando o improvável como parte da vida humana. Como vimos anteriormente na leitura do primeiro prefácio, o que temos é uma mentira que se torna verdade. Ian Watt (2010) afirma que o realismo do romance está na maneira como a vida humana é apresentada; ou seja, procura retratar os mais variados tipos de experiência humana.

Nessa construção de uma perspectiva de escrita e contribuição ao gênero em formação, o autor também se deteve às questões relacionadas aos seres ficcionais, as personagens. A exemplaridade que os escritores deveriam manter tornou-se uma das barreiras para os romancistas. Nessa esteira de discussões, que diziam que os textos deveriam possuir correspondência com o real, outro aspecto de forte discussão do momento girava em torno do ser fictício.

Como sabemos, o ser fictício deveria possuir relação direta com a natureza, e o caráter exemplar e didático sempre deveriam estar presentes, seja a personagem mista ou pura. Vale destacar que entendemos por personagem mista a tentativa dos romancistas em contemplarem, no ser fictício, a soma da individualidade e da exemplaridade. Personagem pura é aquela que apresenta características virtuosas, longe dos vícios. Para Sandra Vasconcelos, “as duas noções – de personagem e de natureza – estiveram intimamente relacionadas na reflexão crítica do período” (VASCONCELOS, 2007, p. 170). Era necessário o reconhecimento das personagens enquanto verossímeis ou prováveis, pois “era preciso que tivesse na sua composição uma mistura de traços gerais e singulares” (Idem).

Ao falar das personagens em seu segundo prefácio, algo já iniciado no primeiro, Walpole acrescentou e discutiu mais alguns aspectos. Naquele primeiro momento ele foi certo em afirmar que os nomes reais foram ficcionalizados, postura que, para nós, funcionou como estratégia para despistar os leitores e buscar o efeito de veracidade. No segundo prefácio ele foi mais específico e se deteve na figura dos criados, discussão que o liga diretamente a Shakespeare, como veremos adiante. Enquanto no primeiro texto o romancista ficcionalizou e experimentou a construção de uma personagem (o tradutor), o espaço prefacial que abriu a segunda publicação alicerçou a sua ideia de construção da personagem do romance, e isso é visível quando afirma:

The simplicity of their behaviour, almost tending to excite smiles, which at first seem not consonant to the serious cast of the work, appeared to me not only not improper, but was marked designedly in that manner. My rule was nature. However grave, important, or even melancholy, the sensations of princes and heroes may be, they do not stamp the same affections on their domestics: at least the latter do not, or should not be made to express their passions in the same dignified tone. In my humble opinion, the contrast between the sublime of the one, and the *naïveté* of the other, sets the pathetic of the former in a stronger light²¹ (WALPOLE, 1982, p. 8).

Com as discussões acima chegamos, enfim, no aspecto principal do segundo prefácio: a influência de Shakespeare. Ter buscado o dramaturgo foi uma tentativa de copiar seu estilo, personagens e os temas, tudo isso devido à sua capacidade de ter conseguido realizar um trabalho que, de forma direta, rompeu com as poéticas clássicas. Esse resgate de Walpole teve como objetivo construir um romance híbrido, que contemplaria diversos elementos e características de outros gêneros.

O referido prefácio possui grande importância por oferecer um avanço a mais do que foi discutido no primeiro. O que temos é a explanação um tanto teórica, mesmo que inicial, do que mais tarde o romantismo possuiria como principal característica: liberdade de criação e imaginação.

Walpole foi claro ao afirmar que a sua “natureza” foi Shakespeare, afirmação que instaurou uma noção de desenvolvimento de produção artística, que se contrapôs às poéticas vigentes. Uma vez que nossa leitura do primeiro prefácio chamou atenção para os elementos do drama conforme Aristóteles, essa identificação de uma nova natureza (Shakespeare) não anula o que foi dito. Assim, o que se instaura, aqui, é a ideia de mistura, cuja base foi o dramaturgo. A própria noção de mistura não possuiu discussão e nem espaço nas poéticas clássicas, o que mostra uma direção voltada para a “elite” grega, percepção que perdurou pelos séculos vindouros.

Quando Walpole afirmou sua íntima ligação com Shakespeare, essa posição colocou lado a lado as possibilidades, isto é, as coisas não seguiriam mais em direção ao que era imposto. O que temos agora é, de um lado, o *dulce et utile*, e, de outro, as ideias de Shakespeare, as quais viabilizaram a ruptura com o tradicional. Ao acrescentar essa segunda

²¹ A simplicidade de seus comportamentos suscitam o riso, que, a princípio, não parece estar de acordo com os moldes sérios dessa obra, pareceu-me não só apropriada, como foi planejada intencionalmente dessa maneira. Minha regra foi a natureza. Não importa o quão grave, importantes ou até mesmo melancólico, os sentimentos dos príncipes e heróis não produzem os mesmos efeitos em seus criados: pelo menos esses últimos não expressam, ou não deveriam ser capazes de expressar suas emoções no mesmo tom elevado. Na minha humilde opinião, o contraste entre o sublime de um e a simplicidade de outro revela, numa luz mais intensa, o patético existente no primeiro. (Tradução nossa).

possibilidade, vemos, claramente, a liberdade do escritor e, principalmente, a fragmentação do mundo racional que ainda perdurava.

Da mesma forma que não tomou partido de apenas um dos romances (o antigo e o moderno), e tendo em vista que buscou mesclá-los, a ideia de natureza foi construída através da fidelidade às habilidades de ruptura e inovação de Shakespeare. Como sabemos, os heróis trágicos do dramaturgo ocupam classe alta, são nobres, príncipes, reis. Levando em consideração o que Aristóteles disse em relação ao gênero tragédia, Shakespeare se mostrou contrário, uma vez que num mesmo gênero fez essa junção, pois ele “mistura o sublime e o baixo, o trágico e o cômico, numa inesgotável plenitude de modulações” (AUERBACH, 1998, p. 282).

No que diz respeito ao ser fictício, a percepção de Walpole ascendeu à medida em que a mescla demarcou a necessidade do “outro” dentro da narrativa, isto é, tudo o que a compõe é essencial à mesma, sem distinção. Isso delineia o abandono – não total - de personagens heroicos, permitindo, assim, a representação do homem comum. De acordo com Sandra Vasconcelos,

os prefácios constituem-se num fórum de debate contra ou em favor do que se chamava, no período, de personagens puras e personagens mistas. Essa discussão atravessou todo o século XVIII e não é possível concluir pela predominância de uma ou de outra espécie. Importa mais compreender qual é a concepção de personagem que embasa toda essa problemática (VASCONCELOS, 2007, p. 166).

Walpole chega a ser irônico ao afirmar que a presença de seres vistos como “altos” e “vulgares” foi planejada de forma intencional em seu romance, pois os colocariam juntos numa mesma cena, o que funcionou como defesa da personagem enquanto “ser” plural, e essa postura do romancista funcionou como crítica aos moldes adotados pelo período. Pode-se dizer, que a retomada ao dramaturgo colocou em evidência a seguinte questão: de que forma se deve ser fiel à natureza sem levar em consideração os seus vícios? Uma contradição do próprio objetivo de copiar o real. Walpole defendeu a construção de personagens com todas as características humanas. O romancista sempre soube da capacidade das tragédias do dramaturgo, pois elas sempre evocaram uma rica gama de emoções humanas.

Ao ter se alicerçado em Shakespeare, Walpole parece ter problematizado o que Aristóteles disse em relação à imitação:

como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais, como fazem os pintores (ARISTOTELES, 2010, p. 20).

De certa maneira, o pensador grego deixou claro uma certa distinção quando refletiu o processo de imitação. Tal aspecto era mantido no século XVIII de forma crítica, pois a imitação da natureza deveria acontecer através de pessoas boas, para a preservação da moral. No entanto, a retomada de Walpole não pretendeu defender a imitação do ser em ação, fosse ele bom ou ruim, mas sim enquanto ser tal qual ele é, composto de vício e virtude.

É interessante ressaltar o quanto Aristóteles, no século XVIII, era lido de variadas formas. Uma vez que o pensador grego, enquanto primeiro teórico que buscou compreender o enigma dos seres ficcionais chamou atenção para a íntima relação entre personagem e o humano, pode-se dizer que ao imitar (o que é próprio ao homem) a poesia torna-se uma representação, cujo objeto é o homem em ação. O problema sempre esteve na compreensão literal do termo *mimesis*. O que não era levado em consideração era que Aristóteles não se prendeu apenas ao que era “copiado” nos poemas, mas também tomou o próprio poema como forma de ser na qual esse processo mimético se realiza. Assim, pensar a *mimesis* aristotélica não é levar em consideração apenas o aspecto representativo, mas também o trabalho imaginativo.

Mesmo que houvesse a tentativa de fidelidade ao modelo imitado, isso não era possível, uma vez que o próprio produto mimético, uma vez pronto, realça não mais o modelo copiado, mas sim o próprio modo com que a imitação é configurada no interior da obra, e parece que isso não era levado em consideração pelo decoro do século XVIII. Portanto, estamos diante de uma fundamentação que coloca a obra e o mundo como dois polos independentes, capazes de se explicarem por si mesmos. Para o pensador, o conceito de personagem não acaba na representatividade, pois devemos vê-la enquanto produto dos meios e dos modos usufruídos pelo poeta para a composição da obra.

Voltando a Shakespeare, pode-se afirmar que sua influência sobre Walpole permitiu a tentativa do romancista em fundamentar, mesmo que inicialmente, a mistura de estilos, em que o riso passou a conviver com a seriedade. O romancista foi incisivo ao permanecer nesta direção e até se questionou acerca das obras de Shakespeare: “Let me ask if his tragedies of Hamlet and Julius Caesar would not lose a considerable share of the spirit and wonderful

beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens were omitted, or vested in heroics?²²” (WALPOLE, 1982, p. 9).

Na Inglaterra em que Shakespeare viveu, não havia mais a predominância de um pensamento classicista, o que permitia a liberdade dos artistas. Diante disso, podemos dialogar com o texto “O príncipe cansado”, em que Erich Auerbach (1998) lembra que mesmo que o dramaturgo estivesse exposto a várias influências dos antigos, em especial de Sêneca e de sua doutrina estóica, a sua ligação e convivência com a tradição medieval e com as festas populares não conseguiram influenciá-lo. Assim,

Toda uma série de elementos da mistura de estilos é mencionada ou insinuada nestas poucas linhas [na conversação entre o príncipe Henrique e um companheiro de suas travessuras]: o elemento da criaturalidade corpórea, o dos objetos baixos e quotidianos, e o da mistura de classes entre pessoas de posição alta e baixa; também é marcada na expressão a mistura de formas idiomáticas altas e baixas, e mesmo uma das senhas clássicas do estilo baixo, humble, é pronunciada. (AUERBACH, 1998, p.279).

O principal aspecto a ser destacado é a recusa da ideia de mundo fechado que era disseminado pelo classicismo. Vemos desfilar a presença da diversidade, aspecto que, para os antigos, era vista como pernicioso. De forma radical, Shakespeare conseguiu reelaborar o que se tinha em seu período e, com isso, inovou nas técnicas da escrita. Conforme Barbara Heliodora (2004, p. 15), o dramaturgo se destacou devido o “seu fascínio por todos os aspectos das atividades humanas” e isso o diferenciou da noção de tragédia exigida e ele criou suas mais belas imagens a partir do cotidiano. Foi no contexto do século XVIII que aconteceram as rupturas com as teses miméticas, que começavam a entrar em declínio, e o ato de Walpole, em ancorar-se em Shakespeare, traduz esse contexto.

No texto “Horace Walpole on Shakespeare”, o crítico Clyde S. Kilby (1941) chama atenção para a relação que Walpole possuía com as produções do dramaturgo. Além de escritor, Walpole atuou, também, como crítico literário e, cada vez mais, se tornava perito nos trabalhos de Shakespeare, pois sempre comentava os ensaios e revistas que abordavam assuntos sobre o escritor. À medida que Walpole escrevia, defendia-o vorazmente, sempre enxergando-o como “gênio” que estava acima de todos os outros autores.

²² Deixe-me perguntar se as suas tragédias de Hamlet e Júlio Cesar não perderiam uma parte considerável do espírito e belezas, se o humor dos coveiros, as tolices de Polonius, e as brincadeiras grosseiras dos cidadãos fossem omitidas ou investidas em heroísmos? (Tradução nossa).

Kilby destaca um julgamento feito por Walpole em um periódico “de crítica geral” do primeiro semestre do século XVIII, que é marcado por observações em relação à violação do dramaturgo em relação as leis do drama, as unidades, a tragicomédia, a representação das personagens nobres em situações vulgares, extravagância de linguagem, dentre outros elementos.

Essa relação foi basilar para o que Walpole propôs. Sua natureza não era a que se discutia no momento, mas sim o dramaturgo, como afirma: “That great master of nature, Shakespeare, was the model I copied²³” (WALPOLE, 1982, p. 8). Vale lembrar que, no século XVIII, a retomada, a cópia de outros autores, era corriqueira, mas isso não invalidava a proposta dos romancistas, pois eram tentativas de solidificação do gênero que estava em formação. Ao enaltecer o dramaturgo como gênio original, colocou em terreno movediço a própria poética de Aristóteles, pois nela o pensador faz a separação gêneros.

No entanto, Walpole absorveu a ideia de *verossimilhança* com intuito de, ao fazer a mescla, colocar as personagens em situações “mais interessantes”, mas sempre no plano do possível. Se em sua **Poética** Aristóteles estabeleceu que a tragédia e a epopeia imitam ações de homens superiores, e a comédia as de homens inferiores, isso se problematizou em Shakespeare, pois ele, ao colocar o homem no centro de tudo, criou personagens que assumem/possuem todas essas características. Com isso, não percebemos mais a separação dos gêneros, em que cada um possuía suas características de forma distinta.

Ainda no segundo prefácio, Walpole, nessa discussão acerca da mistura, citou Voltaire: “No, says Voltaire in his edition of Corneille, this mixture of buffoonery and solemnity is intolerable – Voltaire is a genius – but not of Shakespeare’s magnitude²⁴” (WALPOLE, 1982, p. 9).

Como é sabido, Voltaire foi exemplo do espírito clássico francês, pois sempre defendeu as ideias advindas do mundo clássico, cujas características eram a simetria, a harmonia, o equilíbrio e a racionalidade, valores caros aos artistas modernos do século XVIII na França e na Inglaterra. Com isso, podemos imaginar a recepção das peças de Shakespeare na França, o que gerou inúmeros olhares de reprovação em relação ao estilo do dramaturgo inglês. Assim, os ataques de Walpole a Voltaire aconteceram devido ao fato de o romancista acreditar que o filósofo compreendia pouca coisa da genialidade de Shakespeare.

²³ O grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo o qual copiei. (Tradução nossa).

²⁴ Não, afirma Voltaire em sua edição de Corneille, essa mistura de bufonaria e solenidade é intolerável. Voltaire é um gênio – mas não da grandeza de Shakespeare. (Tradução nossa).

Jess M. Stein (1934), em seu texto “Horace Walpole and Shakespeare”, chama atenção para essa discussão, pois, em muitas de suas cartas, Walpole discutiu sobre Voltaire. De acordo com Stein,

Walpole attacked Voltaire from a number of angles. In his attack upon him as a writer he did not draw any particular parallels between the ability of the Frenchman and Shakespeare, as many of the other English critics had done in their reactions; he tried merely to belittle Voltaire's literary ability [...] He called Voltaire's system in the *Dictionnaire Philosophique* "much more foolish and absurd than anything he has ever ridiculed²⁵" (STEIN, 1934, p. 60).

Walpole sempre fez comparações entre os dois escritores, mas a sua idolatria pelo dramaturgo inglês sempre o direcionava a defendê-lo. O romancista criticou Voltaire por este ter afirmado que a “bufonaria” não poderia se misturar com a solenidade, visão que restringia as atividades dos escritores. Assim, isso permitiu que Walpole se mantivesse firme na sua proposta de renovação do romance, que foi baseada na mescla de imaginação e observação da realidade, bem como na aproximação entre os gêneros comédia e tragédia. Contudo, o dramaturgo foi evocado para legitimar o apelo à imaginação, sobretudo no que tange ao uso de dispositivos ligados ao sobrenatural.

Pode-se dizer que isso funcionou como crítica aos franceses e aos moldes que ditavam regra na Inglaterra. Com a publicação de **A arte Poética**, Boileau ganhou importante visibilidade, um legislador, podemos dizer, da literatura clássica francesa. Em sua poética encontramos a arte reduzida à técnica, em que a imitação dos clássicos e a necessidade do conteúdo moral na arte eram primordiais. Isso ganhou importante repercussão em toda a Europa, pois foi um texto didático que sintetizou o racionalismo, o classicismo e o culto ao bom gosto. Esse pensador foi muito venerado por Voltaire, que seguia fielmente tudo o que ele tinha ditado. Esse excesso de formalismo foi o aspecto criticado por Walpole, que dele buscava romper-se, e, uma vez que Shakespeare parecia ser o mais próximo de sua proposta literária, o tomou enquanto figura transgressora das poéticas clássicas escritas por Aristóteles, Boileau, Longino, Horácio, dentre outras. O que nos vale enquanto materialidade do que pretendemos, é mostrar que o aspecto que chamou atenção de Walpole, em Shakespeare, foi a

25 Walpole atacou Voltaire em várias direções. Em seu ataque contra ele enquanto escritor não deixou de fazer quaisquer paralelos particulares entre a capacidade do francês e Shakespeare, como muitos dos outros críticos ingleses tinha feito em suas reações; ele tentou menosprezar a capacidade literária de Voltaire [...] No Dicionário Filosófico ele considerou o sistema literário de Voltaire como "muito mais tolo e absurdo do que qualquer coisa que ele já ridicularizou”.

forma como o dramaturgo se mostrava indiferente às leis tradicionais, negligência que é a característica principal do gênero que se formava, o que explica, assim, a tentativa do romancista em querer mesclar as duas formas de romance.

Diante do exposto, lembremos o livro **Shakespeare: o gênio original**, de Pedro Sússekind (2008), que aborda a recepção da obra de Shakespeare na Alemanha, assim como sua influência na prática e teoria da arte a partir da segunda metade do século XVIII. No decorrer da leitura, é perceptível como as traduções das obras do dramaturgo foram colocando em tribulação os modelos normativos baseados no classicismo francês. Assim, passaram a ter a obra de Shakespeare como referência, e, com isso, dramaturgos e teóricos fizeram emergir na estética alemã o conceito de *gênio original*, que fora atribuído a Shakespeare devido ele não ter seguido à risca as regras tradicionais da arte, um poeta moderno que mudou a maneira de pensar. Tomamos o conceito *gênio original*, muito bem discutido por Sússekind (2008) para dizer que o objetivo de Walpole era estabelecer-se enquanto um indivíduo criador e livre das convenções. Mesmo que a intenção de Shakespeare não fosse criar uma teoria da arte, podemos dizer que seus escritos contribuíram e ainda contribuem para se pensar arte. Ao ter assumido que “imitou” Shakespeare, Walpole acentuou a sua tentativa de consolidar um pensamento a respeito da escrita do romance gótico.

Ao ter buscado uma veracidade histórica no primeiro prefácio e ter discutido, no segundo, acerca do que pretendia, mais uma vez presenciamos a defesa dos valores estéticos da obra, justamente por que a ficção estava buscando se mostrar autônoma, e o primeiro prefácio é exemplo disso. Portanto, ter atualizado o dramaturgo permitiu colocar em relevo a liberdade da fantasia, assim como uma compreensão mais flexível sobre as personagens.

O segundo prefácio foi finalizado com as seguintes palavras:

The result of all I have said is to shelter my own daring under the cannon of the brightest genius this country, at least, has produced. I might have pleaded, that having created a new species or romance, I was at liberty to lay down what rules I thought fit for the conduct of it: but I should be more proud of having imitated, however faintly, weakly, and at a distance, so masterly a pattern, than to enjoy the entire merit of invention, unless I could have marked my work with genius as well as with originality. Such as it is, the public have honoured it sufficiently, whatever rank their suffrages allot to it²⁶ (WALPOLE, 1982, p. 12).

²⁶ O objetivo de tudo o que eu disse é preservar minha própria ousadia sob o exemplo do gênio mais brilhante que este país, pelo menos, produziu. Eu poderia ter argumentado que, tendo criado uma nova espécie de romance, estivesse livre para empregar quaisquer regras que julgasse adequadas à realização da mesma; no entanto, sinto-me mais orgulhoso de ter imitado, embora de forma fraca, débil, e bem distante, um modelo tão magnífico, do que ter todo o mérito da invenção, a menos que eu pudesse ter imprimido em minha obra o gênio,

Ao pensarmos a influência de Shakespeare na arte em geral percebemos como ele foi exemplar para a ruptura com o classicismo. A exemplo disso, podemos citar sua presença na Alemanha, em que se tornou a principal referência de um projeto que reconstruiu o teatro nacional, pois suas obras passaram a ser tomadas como modelos na luta contra o classicismo influenciado pela cultura francesa. Essa influência tomava conta da Alemanha no século XVIII, bem como “a todos os domínios da cultura alemã, num país que não possuía nem unidade política nem identidade nacional definida, e cujo território se dividia em centenas de pequenos Estados autônomos” (SÜSSEKIND, 2008, p. 12). Assim, a literatura desse período se pautava no modelo francês, que começou a ser contestado na segunda metade do mesmo período, e o teatro shakespeariano apresentou-se como referência para a produção dramática; “a estética que começava a surgir dizia respeito, cada vez mais, aos parâmetros da arte moderna” (SÜSSEKIND, 2008, p. 14).

Faz-se pertinente destacar o quanto Shakespeare foi referência para muitos artistas de diversos lugares, e Walpole foi um desses, uma vez que sempre esteve atento às inovações do dramaturgo. Assim, é nessa perspectiva que a sua real participação na formação do romance ganhou consistência, pois estamos diante de um autor que ancorou-se no dramaturgo porque buscava inovação, e a ideia de rompimento com a tradição foi o aspecto buscado nas produções do dramaturgo para, assim, haver a interferência direta na arte do século XVIII. É neste sentido que visualizamos a mistura dos gêneros e o romance, aquele que era visto como bastardo, pernicioso, era um “vira lata” não por ser gênero menor, mas por ter apresentado, desde o seu início, essa característica movediça em relação a sua própria composição.

Portanto, a presença de Shakespeare permitiu o direito do romancista em inventar suas próprias formas, de maneira a ultrapassar o cânone estético ou técnico, que defendia um modelo único. Com a influência do dramaturgo, o escritor nos apresentou uma proposta calcada no campo do “maravilhoso”, em que há a valorização da invenção, da heterogeneidade. A defesa do maravilhoso figura de forma direta nessa crítica, pois falamos de reconstruções medievais, recuperação de cenários obscuros, que alicerçam os novos rumos da escrita. Assim, a devoção de Walpole pelo dramaturgo permitiu uma tentativa de unir grotesco e sublime, aspecto ora vistos de forma distinta no contexto setecentista e que aparecem complementando um ao outro no interior de **The Castle of Otranto**.

bem como a originalidade. Da forma como se encontra, o público a honrou o suficiente, seja qual for a posição em que a coloquem. (Tradução nossa).

CAPÍTULO III

DOS PREFÁCIOS À NARRATIVA: DIÁLOGO

3.1 O gótico no plano literário: breves considerações

O presente capítulo objetiva estabelecer um diálogo entre os prefácios e a narrativa de **The Castle of Otranto**, com o intuito de perceber como os aspectos levantados e discutidos por Walpole nos dois textos foram desenvolvidos em seu romance, o qual contemplou a discussão e o nascimento de uma nova estética literária. Isso também nos permitirá compreender como o autor passou a ocupar espaço na literatura.

Tendo isso em vista, podemos elencar, assim, os elementos a serem discutidos neste capítulo, que são: a) a defesa do espaço da fantasia – liberdade na escrita; b) teoria do drama como base da construção do gótico literário; c) a influência de Shakespeare: tentativa de unir o sublime e o grotesco; e d) a defesa da mistura de elementos tidos como “baixos” e “elevados”. São quatro pontos que permitiram a solidificação de sua visão acerca do gênero romance. Para tanto, em alguns momentos será necessária a retomada de aspectos dos prefácios, para uma melhor discussão, confronto e compreensão do que pretendemos.

Todavia, antes de iniciarmos a explanação dos pontos elencados, faz-se relevante tecer algumas observações acerca da ideia de “gótico” corrente no século XVIII.

O primeiro aspecto a ser destacado é que o gótico é um fenômeno que não se enquadra perfeitamente em um conceito. Ao entendermos desta forma, ancoramo-nos nas ideias de David Punter e Glennis Byron (2004), que afirmam que o gótico é um “fenômeno histórico” que, no plano literário, tem suas origens no século XVIII – mais especificamente com o romance **The Castle of Otranto**. A dificuldade de defini-lo, dá-se devido ele ser um “fenômeno” que permite aos romancistas colocá-lo em diálogo com os mais diversos assuntos, característica elástica que permite que ele transite nas mais diferentes formas literárias, particularidade que o caracteriza como representação artística “híbrida”.

Essa forma de representação permite que os escritores apostem em elementos que são colocados à margem das ordens que orientam o mundo, a política, a vida, as ideologias, ou melhor, aquilo que era menos valorizado existencial e socialmente. A exemplo, o

fenômeno gótico é possuído de elementos como o terror, o horror, fantasmas, o obscuro, o grotesco, o popular, que são misturados para dialogar com o tempo e espaço em que está inserido. Pode-se dizer que ele é a representação de um mundo alheio que se constrói em meio ao mundo em que se encontra, traço que nos permite estabelecer o elo entre **The Castle of Otranto** com a vida do próprio autor, uma vez que o mundo aristocrático do romancista estava em decadência devido às transformações do período, as quais assombrava e fragmentava as camadas engessadas que detinham o poder e que não conseguiam acompanhar as rápidas transformações, o que explica a necessidade de recuperar o passado.

Para pensar o fenômeno gótico no âmbito literário faz-se pertinente discutirmos acerca do mito que deu origem à sua concepção geral. A noção adveio da relação com os Godos, que, historicamente, foram uma das várias tribos germânicas fundamentais na queda do império romano. Punter e Byron (2004) entendem a relação como elemento que deu origem ao “mito do gótico” desenvolvido acerca dele, um termo que, no século XVIII, passou a ser aplicado a tudo que estivesse relacionado ao medieval, e isso permitia cada vez mais o rompimento com o passado, pois o mundo estava passando por profundas mudanças, em que novas maneiras de vida surgiam para dar conta das novas organizações sociais.

Na verdade, essa associação foi estabelecida como uma estratégia política de um contexto racional que almejava uma drástica ruptura com o passado. Diante das rápidas transformações ocorridas no século XVIII, era necessário o desenvolvimento em todas as esferas sociais. Como sabemos, antes do capitalismo o feudalismo era predominante, período em que a riqueza existia através da exploração de terras e do trabalho dos servos, modelo de vida que se apagou com a ascensão da burguesia.

Assim, tal associação buscou colocar o passado medieval como um período de pouca evolução e crescimento e que não serviria como modelo a ser adotado. **The Castle of Otranto** seguiu na direção de querer recuperar esse período esquecido, pois a segurança daquele mundo, ou melhor, a forma de vida hierárquica oferecida pelo mesmo, dava conta da necessidade da tentativa de restabelecer um modelo patriarcal que já tinha se apagado dentro da narrativa (com a família de Manfred) e também externo a ela, com o próprio autor.

Segundo Rossi (2008) a palavra “gótico” está ligada aos vikings (nome genérico usado para se referir aos vândalos, godos, visigodos e ostrogodos), povos da Escandinávia (atualmente conhecida como o norte da Europa), que partiam de suas terras em busca de expansão de seus territórios e que, através dos mares, invadiram vários espaços do Império Romano. Esses indivíduos, que não eram romanos, ficaram conhecidos pela História como “bárbaros”, por não terem conhecido a “civilização”, pois não tinham sido atingidos pelos

ideias racionais. Foi através das invasões contra o Império Romano que eles conquistaram seus espaços, formando, assim, colônias em várias regiões do continente europeu, sempre se misturando com as antigas culturas de tais territórios. Assim como os romanos faziam em suas expansões, os “bárbaros” implantavam e impunham sua cultura nas colônias conquistadas.

A cultura dos vikings era totalmente diferente da cultura dos gregos, pois eram acostumados com a intensa agitação dos mares, com os longos invernos rigorosos e com a atmosfera noturna. Devido a isso, suas construções eram feitas para que pudessem suportar o intenso frio. Possuíam tetos pontiagudos para que a neve não se alojasse nos telhados e estragá-los, como se pode ver nas imagens que se referem ao conjunto arquitetônico medieval, introduzindo uma ruptura na arte simétrica dos clássicos.

Pode-se dizer que o desenvolvimento do estilo Gótico, que é identificado como a arte das catedrais, se deu na Europa, em especial na França, no decorrer da Baixa Idade Média. A França, a partir do século XII, experimentou muitas transformações devido o desenvolvimento urbano, comercial e político, o que colocou em crise o sistema feudal. Assim, a arte Gótica refletia o desenvolvimento urbano.

Mas, por outro lado, o pensamento da época ainda se via conectado à religiosidade, que no cenário do período se transformou com a escolástica, cooperando para o alargamento racional das ciências, mas nunca deixando de ter Deus como figura suprema. Ainda se percebe uma renovação das formas, que passaram a ser mais exatas em suas peculiaridades, porém, sempre visaram a expressão da harmonia divina. Vale destacar que o termo “Gótico” foi utilizado pelos italianos renascentistas sempre ligado à Idade Média, que era vista como idade das trevas, período de bárbaros, e como os godos eram os povos mais conhecidos, tal expressão era empregada sempre no sentido de designar a arte Francesa. Assim, a arquitetura foi, primeiramente, a expressão fundamental da arte Gótica, que se desenvolveu com as construções de igrejas, se expandindo por várias regiões da Europa.

Voltando aos vikings, pode-se dizer que, após alguns séculos, sua cultura passou a ser incorporada pela Europa romanizada dando origem à várias línguas, bem como a um estilo artístico que teve na arquitetura sua principal manifestação: o estilo gótico. Todas as características arquitetônicas dessa maneira particular de expressão buscaram “expressar na materialidade os princípios subjetivos (e contraditórios) que dominou o Cristianismo Católico entre os séculos XII, XIII, XIV e XV: resignação, recolhimento espiritual, silêncio, vida austera e totalmente voltada para Deus” (ROSSI, 2008, p. 60). Na arquitetura, sempre esteve em oposição à arte românica, que por um longo período viveram em contraste “nessa

interessante relação de contraposição: a luz e brancura românicas em contraste com a sombra e negrura góticas” (idem). Assim, “the Gothic is associated with the barbaric and uncivilized in order to define that which is other to the values of the civilized present²⁷” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 5).

Na esteira dos críticos David Punter e Glennis Byron (2004, p. 7), vale destacar:

Another connotation was attached to this: if ‘Gothic’ meant to do with what was perceived as barbaric and to do with the medieval world, it could be seen to follow that it was a term which could be used in structural opposition to ‘classical’. Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries²⁸.

Como é visível, a ideia de oposição é extremamente forte e mostra-se enquanto característica do gótico, peculiaridade presente em **The Castle of Otranto**, romance que reconstrói e idealiza uma Idade Média. Foi através disso que Walpole buscou estabelecer a ligação com o esquecido, a aristocracia, bem como travar discussão com a França, mais especificamente com aqueles que condenavam o estilo de Shakespeare e defendiam os preceitos clássicos. Foi em meio à emergência em buscar o passado, que o romance aqui estudado fez emergir elementos que constituem o gótico literário, fenômeno que no romance traduz a posição amedrontada do personagem Manfred – assim como a do autor – frente a um contexto totalmente fora dos domínios conforme o modelo de sucessão de um passado apagado. Portanto, “the Gothic can represent a confluence of many issues reflecting on gender, race, history, class, nation, and the self, and a number of critical strategies are available for understanding how these issues relate to one another²⁹” (SMITH, 2007, p. 10).

²⁷ O Gótico está associado com o selvagem e o incivilizado, a fim de definir o que é diferente para os valores dos atuais “civilizados”. (Tradução nossa).

²⁸ Outra conotação foi anexada a esta: se “gótico” significou ser considerado como bárbaro e relacionado ao mundo medieval, pode ser visto como um termo que poderia ser usado em oposição estrutural ao “clássico”. Onde o clássico foi bem ordenado, o gótico foi caótico; onde o clássico era simples e puro, o gótico era pomposo e complicado; onde os clássicos ofereciam um mundo de regras e limites claros, o Gótico representou excesso e exagero, o produto do seu meio natural e do não-civilizado, um mundo que constantemente tendia a transbordar as fronteiras culturais. (Tradução nossa).

²⁹ O Gótico pode representar a confluência de muitas questões, que refletem no gênero, raça, história, classe, nação, e no eu, e uma série de estratégias críticas estão disponíveis para a compreensão de como essas questões se relacionam entre si. (Tradução nossa).

Assim, o que se vê é que a proposta literária de Walpole contempla toda a ideia de bárbaro atribuída à noção de gótico, aspecto que refletiu diretamente em suas tentativas de mesclas desenvolvidas no romance, e já sugerida desde o título.

3.1.1 *Imaginação: uma nova postura mimética*

Iniciamos nossas discussões com um fragmento de uma carta que Walpole escreveu para Mme. Du Deffand em 1767, vejamos:

Deixe que os críticos falem o que bem entenderem: eu não vou me aborrecer: ela [a obra] não foi escrita para esta época que não admite nada além da razão fria. Pois eu lhe digo, e a senhora há de me julgar mais louco do que nunca, que entre todas as minhas obras essa é a única em que eu tive prazer: dei rédeas a minha imaginação: deixei-me inflamar por minhas visões e por minhas paixões. Escrevi em desafio às regras, às críticas e às filosofias: e me parece tanto melhor por isso (WALPOLE, apud GONÇALVES, 2013, p. 36).

A persistência de Walpole em defender o espaço da fantasia foi bastante difundida nos prefácios, o que proporcionou embate com as regras oriundas de uma concepção mais racionalista da arte. O seu projeto literário abriu uma discussão acerca da noção de *verossimilhança*, pois, na Inglaterra do século XVIII, era tomada sempre no sentido de afirmar que mesmo que uma obra fosse ficcional, ela deveria basear-se no que poderíamos entender como uma realidade objetiva ou factual. Foi essa a visão que o autor buscou romper, pois a sua proposta de escrita dialogou, de certa forma, com o pensado por Aristóteles: contar coisas que poderiam acontecer – ainda que a leitura que Walpole faça daquilo que “poderia acontecer” não coincida exatamente com o admitido pelo pensador grego em sua **Poética**. Foi essa a direção que o romancista perseguiu para defender a sua proposta literária, cujo objetivo foi colocar o “extraordinário” como possível na esfera da vida humana mostrando que a realidade era múltipla e, com isso, defender o espaço da imaginação, e isso permite-nos perceber, portanto, que o conceito de *mimesis* aristotélica não é uno.

O experimento literário que é **The Castle of Otranto** reintroduziu no interior dos ideais neoclássicos elementos como fantasmas, o insano, espaços lúgubres, o demoníaco e a imaginação, os quais não eram totalmente estranhos à literatura que vigorou até o século

XVII, e que foram retomados pelo aristocrata Horace Walpole para configurar sua concepção de gótico no plano literário, o que permitiu a configuração dos moldes literários de sua época.

No entanto, o seu projeto, além de acentuar sua participação direta na solidificação do gênero romance e na estética gótica no plano literário, nos permite, também, colocá-lo em diálogo com a necessidade do próprio autor, que buscava reafirmar um passado que se apagava, isto é, o mundo aristocrático, e isso só foi possível através da escrita, espaço de evasão onde tudo se torna possível. Além disso, seu romance apresenta-se como tentativa de exaltação a Shakespeare, uma vez que o romancista tentou criar conforme as habilidades do dramaturgo.

Através dessa insistência percebemos um desfile de contrastes que se tornaram ingredientes do que viria, mais tarde, a ser chamado de “romance gótico”, uma nova forma de escrita que, posteriormente, seria melhor difundida por outros escritores que embarcaram nessa linha artística. É através disso que Walpole tornou-se um dos escritores fundamentais quando o assunto envolve a ideia de gótico no campo literário, pois ele se apresenta como basilar na difusão inicial do fenômeno. Conforme Sandra Vasconcelos (2002), “moralidade literária das mais antigas e de longa tradição, a fantasia, que sempre esteve presente nos mitos, lendas e no folclore, lança suas raízes também na literatura da desrazão e de terror que se convencionou chamar de “gótica” (VASCONCELOS, 2002, p. 119).

Buscaremos, neste primeiro subitem, perceber como a ideia de liberdade na escrita, ou melhor, da “extrapolação”, foi trabalhada por Walpole em sua narrativa. Esse primeiro ponto de discussão baseia-se nas leituras realizadas e nos resultados obtidos nos prefácios, mais especificamente no que diz respeito à discussão levantada em relação à defesa da imaginação, que colocou em discussão a relação entre a realidade factual e o universo ficcional.

Para o diálogo entre os prefácios e a narrativa, retomaremos, em alguns momentos, ao que foi discutido nos capítulos anteriores desta dissertação, em especial o segundo, para uma melhor associação, compreensão e discussão. Para tanto, iniciamos nosso confronto acerca do selecionado aspecto, com as palavras do próprio autor no seu prefácio: “Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations³⁰” (WALPOLE, 1982, p. 7-8), ângulo direciona nossa discussão neste primeiro momento.

³⁰ Desejoso em deixar livre os poderes da fantasia, para se expandirem por meio dos espaços ilimitados da invenção, criando, assim, situações mais interessantes. (Tradução nossa).

Acreditamos que os elementos sobrenaturais da narrativa figuram de forma autônoma diante do suposto conteúdo de virtude oferecido pela obra. É pensando nisso, que discutiremos a questão problemática da necessidade de correspondência da obra com a realidade, o que Walpole criticou em seus prefácios, como vimos no segundo capítulo desta dissertação. É na idealização de uma Idade Média, que percebemos a “extrapolação” da escrita, em que encontramos a disseminação da sua estética gótica, que no romance ganha contornos e características advindos de uma natureza “outra” em relação à ideia de realismo da época.

O que temos é a história da família do príncipe Manfred, personagem “impostor”, “usurpador” de Otranto. A estabilização da família começa a entrar em turbulência devido a presença de forças sobrenaturais, que supostamente emergem de um passado longínquo para realizar a vingança contra os habitantes do castelo, enfoque que fortalece o conteúdo de verdade oferecido pela obra, mas que não é o centro do romance, o qual é dividido em cinco capítulos, que mais parecem a divisão de “atos” do gênero tragédia. Os elementos extraordinários se mostram conforme a movimentação do personagem Manfred, o que permite a propagação do sobrenatural, um elemento que se torna material narrativo e que objetiva modificar e romper o equilíbrio não só dos acontecimentos internos da obra, mas também aos externos, isto é, ao conservadorismo que ainda ditava regras à arte em geral, mais especificamente a propagação do realismo, o que permitiu ao romancista discutir a questão da realidade *versus* ficção.

Para a cristalização da camada imaginária, o personagem se torna o elemento responsável pela ficcionalidade de uma obra, pois ele dá aparência real ao enredo, viabilizando a inserção do leitor dentro do universo imaginário. Assim, faz-se pertinente destacarmos as personagens de **The Castle of Otranto**, que são: Manfred (príncipe de Otranto), Hippolita (esposa de Manfred), Matilda e Conrad (filhos de Manfred e Hippolita), Isabella (filha de Frederic), Jerome (pai de Theodore), Theodore (legítimo herdeiro do trono de Otranto), Frederic (pai de Isabella), Bianca (dama de companhia de Matilda), Diego e Jaquez (serviçais de Manfred). São personagens que estão integradas a uma grande trama de valores, em que tomam determinadas atitudes de acordo com esses valores.

O ambiente da obra é um tanto social e físico, pois o que temos é a história de uma família, um grupo social que vive em um castelo, espaço principal da narrativa, que possui um tempo cronológico, isto é, uma série de ocorrências de eventos que são percebidos pelos personagens e pelo leitor de forma crescente: inicia com a cerimônia de casamento de Conrad e termina após a morte de Matilda (o clímax, podemos dizer, do romance) e a aparição do

fantasma de Alfonso The Good, que surge resplandecente no céu para legitimar o verdadeiro príncipe de Otranto, Theodore. Após esse momento, Manfred se arrepende e o verdadeiro herdeiro do trono assume o seu lugar.

Voltando à discussão do sobrenatural, podemos concordar com Todorov (2010, p. 174) quando afirma que “a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação”. E mais: “para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é cômodo que intervenham forças sobrenaturais” (TODOROV, 2010, p. 173). Para nós, o sobrenatural, no interior de **The Castle of Otranto**, ilustra a tentativa de Walpole em defender a mistura de elementos nos gêneros literários e, também, recuperar e idealizar uma Idade Média, a qual se reafirmaria no interior do século XVIII, que estava em profundas transformações. Assim, é através disso que a estética gótica começou a ganhar força e se apresentar como ruptura no sistema de regras preestabelecidas advindas da concepção classicista.

Tendo isso em vista, seguimos nossas discussões com as palavras de Hogle (2002), que se encontram na introdução do livro **Gothic fiction**. De acordo com o crítico, “Gothic fictions generally play with and oscilate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural³¹” (HOGLE, 2002, p. 2). A ideia de oscilação entre as leis da realidade convencional e as do sobrenatural dentro do romance acontece entre a possível defesa dos valores da virtude (que viabiliza o diálogo com a verossimilhança externa) e a presença de elementos sobrenaturais (que traduzem a verossimilhança interna), que são disseminados em meio à escrita. Não nos interessa defender um dos pontos, mas perceber que tal oscilação já é característica da noção da estética gótica difundida no romance, o que demarca a nova postura mimética, não calcada na *verossimilhança* entendida como uma realidade objetiva ou factual, mas sim na imaginação.

3.1.2 O cronotopo do castelo

Antes de continuarmos essa ideia, faz-se pertinente estabelecermos um diálogo com o primeiro capítulo desta dissertação, mais especificamente um aspecto fundamental que nos ajudará a entrar na narrativa aqui estudada. Como é sabido, quando seu pai morreu Walpole

³¹ Ficções Góticas jogam, geralmente, com a oscilação entre as leis terrenas da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural. (Tradução nossa).

herdou uma boa parte da fortuna e, com isso, buscou um lugar tranquilo para viver. Encontrou e adquiriu uma grandiosa propriedade localizada no sudeste de Twickenhan, chamada Strawberry Hill.

Com a ajuda de dois amigos deu início à materialização de seu projeto arquitetônico, que era fazer da sua residência uma réplica de um castelo gótico, pois ele era fascinado por esse tipo de arquitetura. Os arquitetos John Chute e Richard Bentley deram início à construção da réplica, que foi decorada com pinturas e esculturas, tudo em meio a quartos enormes e uma grande biblioteca, tudo isso moldado pelo estilo gótico. Como sabemos, a escrita de **The Castle of Otranto** se deu a partir de um sonho que o autor teve acerca de um castelo, onde havia fantasmas, gigantes, dentre outros elementos sobrenaturais que configuraram seu sonho.

Diante disso, não há como negar a íntima relação da réplica de seu castelo em Strawberry Hill com o seu castelo ficcional, o do romance. A aproximação é possível e isso pode ser pensado através da forma como Walpole finalizou seu primeiro prefácio, em que constatamos uma possível sugestão de referência real para a construção do castelo ficcional. Vejamos:

I will detain the reader no longer, but to make one short remark. Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. *The chamber, says he, on the right hand; the door on the left hand; the distance from the chapel to Conrad's apartment:* these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye. Curious persons, who have leisure to employ in such researches, may possibly discover in the Italian writers the foundation on which our author has built. If a catastrophe, at all resembling that which he describes, is believed to have given rise to this work, it will contribute to interest the reader, and will make the *The Castle of Otranto* a still more moving story³² (WALPOLE, 1982, p. 5-6).

³² Não prenderei ainda mais a atenção do leitor, senão para fazer uma pequena observação. Embora o mecanismo seja invenção, e os nomes das personagens, imaginários, não posso deixar de acreditar que a base da história é fundada numa verdade. A ação acontece, sem dúvida, em algum castelo existente. O autor parece, com frequência, descrever algumas de suas divisões internas. O *apartamento*, diz ele, *da ala direita; a porta na ala esquerda; a distância da capela até o quarto de Conrad;* essas e outras passagens são fortes presunções de que o autor tinha um prédio determinado diante de seus olhos. Os curiosos, que possuem tempo livre para aprofundarem-se em tais pesquisas, talvez possam descobrir nos escritores italianos a base a qual nosso autor alicerçou a sua obra. Se uma catástrofe, em tudo semelhante àquela que ele descreve, se acredita ter dado origem a este trabalho, isso contribuirá para o interesse no autor de *O castelo de Otranto* uma história ainda mais emocionante. (Tradução nossa).

Não pretendemos descobrir se as semelhanças entre as arquiteturas foram propositais ou não, mas ressaltar o possível diálogo entre ambas, relação que nos permitirá, portanto, pensar o castelo de **The Castle of Otranto** a partir do conceito de *cronotopo* estabelecido pelo filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, pois isso nos ajudará a compreender como a grande arquitetura ficcional permitiu a emersão de características e elementos que se tornaram basilares da estética gótica literária. No que diz respeito ao possível elo entre vida e ficção, Bakhtin (2010) afirma:

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra. (BAKHTIN, 2010, p. 358-359).

É claro que ambos os espaços – ainda que possuam semelhanças – devem ser observados de forma autônoma, pois “tudo o que se tornou imagem numa obra e, conseqüentemente, ingressou nos seus cronotopos, é criado e não criador” (BAKHTIN, 2010, p. 361). É nessa direção que chegamos na ideia de *cronotopo* pensada por Bakhtin (2010), em que podemos tomar o castelo como centro organizador dos principais acontecimentos temáticos advindos de uma Idade Média idealizada que foi construída e oferecida em **The Castle of Otranto**.

É através disso que a narrativa de Walpole sugere o espaço desse tipo de escrita, ou melhor, de estética. Acerca do aspecto espacial de uma narrativa gótica, Hogle (2002) chama atenção para o espaço apropriado por esse tipo de texto, afirmando que é nos espaços que o passado assombroso se esconde. O que há no romance de Walpole é o cronotopo do castelo, que esconde o passado assombroso de Manfred e também o passado do fantasma de Alfonso the Good. Portanto, todo o sobrenatural irrompe a partir da existência do castelo, elemento que se apresenta de forma central e propício para a construção das imagens necessárias e verossímeis do sobrenatural na dimensão ficcional, configurando, assim, sua realidade interna – ainda que possua uma suposta preocupação e defesa dos valores morais.

O enredo acontece dentro de um castelo e apenas uma vez se afasta do mesmo, para uma floresta, quando Theodore foge em direção a ela e lá encontra a jovem Isabella, também

em fuga. É interessante observar, que esse espaço “externo” ao castelo também é revestido pelas características obscuras e labirínticas oriundas do mesmo, o que evidencia uma incessante necessidade de fazer com que as particularidades do espaço permaneçam ativas na vida dos personagens e também dos leitores:

Until Jerome should return at night, Theodore at length determined to repair to the forest that Matilda had pointed out to him. Arriving there, he sought the gloomiest shades, as best suited to the pleasing melancholy that reigned in his mind. In this mood he roved insensibly to the caves which had formerly served as a retreat to hermits, and were now reported round the country to be haunted by evil spirits. He recollected to have heard this tradition; and being of a brave and adventurous disposition, he willingly indulged his curiosity in exploring the secret recesses of this labyrinth. He had not penetrated far before he thought he heard the steps of some person who seemed to retreat before him³³ (WALPOLE, 1982, p. 71-72).

O leitor descobre/conhece o lugar através de Theodore. É a sua movimentação que organiza a perspectiva, mas não é ele quem a narra. Isso instaura dois ângulos: o que passa pelo narrador e o que passa pelo personagem, criando, assim a imagética do espaço, mas é o narrador quem controla todo o saber, marcando-se enquanto elemento fundamental do texto. O que se percebe é uma narração simultânea, isto é, o leitor tem a ilusão de que ela está sendo escrita no momento da ação, pois o tempo distante entre narrador e enredo se misturam, e isso dá autonomia ao narrador, que parece realmente ter presenciado a história. Como é visível, o espaço se mostra constantemente, e isso nos permite afirmar que há uma relação dialógica entre o espaço da floresta e o do castelo, uma dialogização no próprio interior da narrativa.

A grande arquitetura, que é o castelo, participa diretamente da construção da atmosfera que marca a figuração do sobrenatural no texto. Para tanto, o mundo medieval foi buscado exatamente para viabilizar a oscilação entre realismo e imaginação, uma vez que, na Idade Média, tais acontecimentos eram atribuídos à demônios, pois o contexto era impregnado por ideais religiosos, o que facilitou o desenvolvimento de superstições, resultando a divisão entre bem e mal, em que Deus e seus anjos representavam o bem, e Lúcifer e seus demônios representavam o mal. Com isso, a luta entre as duas forças se

³³ Até que Jerome tivesse retornado, à noite, Theodore decidiu seguir em direção à floresta indicada por Matilda. Chegando lá, buscou pelos lugares mais sóbrios e que melhor pudessem se adequar à doce melancolia que reinava em sua mente. Nesse estado de espírito, adentrou nas cavernas, que há muito tempo serviram de abrigo para eremitas, mas naquela época afirmavam, na região, que eram assombradas por espíritos malignos. Recordou-se de ter escutado essas histórias e, possuindo de uma disposição corajosa e aventureira, cedeu à sua curiosidade explorando os recantos secretos daquele labirinto. Não havia avançado muito quando acreditou ter escutado os passos de alguém que parecia recuar à sua frente. (Tradução nossa).

propagava com mais intensidade no cotidiano das pessoas, que acreditavam que elas se manifestavam através da natureza, dos objetos e de tudo o que estava ao redor. Essas duas forças também se fazem presentes no romance, pois temos a igreja (o espaço sagrado) e o castelo (o espaço revestido por elementos vistos como estranhos/sobrenaturais), em que acontece a manifestação de tais elementos, e isso é visível durante a fuga da jovem Isabella, pois ela sabia que na igreja estava segura das vontades de Manfred e da atmosfera obscura que o castelo carrega:

Yet where conceal herself! How avoid the pursuit he would infallibly make throughout the castle! As these thoughts passed rapidly through her mind, she recollected a subterraneous passage which led from the vaults of the castle to the church of St. Nicholas. Could she reach the altar before she was overtaken, she knew even Manfred's violence would not dare to profane the sacredness of the place; and she determined, if no other means of deliverance offered, to shut herself up for ever among the holy virgins whose convent was contiguous to the cathedral. In this resolution, she seized a lamp that burned at the foot of the staircase, and hurried towards the secret passage³⁴ (WALPOLE, 1982, p. 25).

O que temos, aqui, é a exposição do interior da personagem, aspecto que marca a “impessoalidade” do texto. O narrador não busca sair de cena para ceder lugar à Isabella, pois a presença dele é dominante e bem visível. Assim, o foco narrativo busca expor o interior da jovem para acentuar a conexão que o narrador tem com a história e, principalmente, tornar o espaço visível. Essa onisciência lhe permite saber tudo, pois consegue “ler” os sentimentos, os desejos íntimos da personagem, que são atrelados ao espaço para marcar a forte presença do mesmo.

Walpole ressuscitou toda a ambiência da Idade Média, que é tida como período das trevas, para colocar o castelo como fulcro da narrativa, pois, essa grande arquitetura do passado, mostra e carrega em si uma organização de poder. É interessante observar que a retomada de Walpole não deixou de contemplar as dualidades que o período setecentista vivia. A exemplo do que destacamos acima, percebemos a dicotomia entre bem e mal, natural

³⁴ Mas, onde se esconder? Como escapar da perseguição que ele, infalivelmente, faria em todo o castelo? Com esses pensamentos, que passavam rapidamente em sua mente, lembrou-se de uma passagem subterrânea que conduzia da cripta do castelo até a igreja de São Nicolau. Se conseguisse chegar ao altar antes de ser capturada, sabia que até mesmo a violência de Manfred não atreveria profanar o santo lugar. Determinada, se nenhum outro meio de salvação viesse em seu auxílio, se trancaria para sempre entre as santas virgens, cujo convento era contíguo à catedral. Decidida, apanhou uma tocha que ardia em fogo ao pé da escada e seguiu correndo em direção à passagem secreta. (Tradução nossa).

e não natural, claro e escuro, sublime e grotesco, dentre outros aspectos que refletem o contexto setecentista e que foram incrementados na essência da estética gótica literária.

Tendo isso em vista, o que nos interessa observar é que o próprio espaço apresenta as dicotomias necessárias da vida humana. Assim, a presença do mal dentro da narrativa é forte e isso se dá através da figura de Manfred, que se mostra como personagem que é moldado por essa característica, tudo para satisfazer sua necessidade de se manter no poder, ou melhor, de manter uma posição aristocrática. Acerca disso, podemos concordar com Andrew Smith (2007, p. 3) que afirma: “the demonisation of particular types of behaviour makes visible the covert political views of a text³⁵”. De acordo com ele, essa “representação do mal” torna visível o ponto de vista do texto, uma das chaves principais para análise de uma narrativa gótica, ideia que retomaremos futuramente ao falarmos de Manfred.

Voltando ao castelo, torna-se relevante destacar o que Bakhtin (2010) afirma:

O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinásticas, da transmissão dos direitos hereditários. (BAKHTIN, 2010, p. 351-352).

Ainda conforme o teórico russo, é o *cronotopo* o que define os gêneros e os subgêneros em literatura e é através dessa percepção que se torna possível afirmar que o castelo evidencia e estabelece peculiaridades/ingredientes que moldam a estética gótica. Ele é o aspecto central que organiza os acontecimentos principais do romance, pois fornece um terreno propício às imagéticas dos acontecimentos construídos, tudo isso através da condensação do tempo que é derramado no espaço. É através disso que se pode afirmar que o *cronotopo* do castelo se apresenta como ponto basilar e simbólico de **The Castle of Otranto**. A característica do espaço é visível no momento em que o narrador o descreve, exatamente quando a jovem Isabella encontra-se em fuga:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous

³⁵ A demonização de tipos particulares de comportamentos, torna visíveis o ponto de vista político do texto. (Tradução nossa).

regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re—echoed through that long labyrinth of darkness³⁶ (WALPOLE, 1982, p. 25).

Mais uma vez o narrador foca o interno da personagem, mostrando seu total conhecimento dos acontecimentos, o que permite, assim, a fixação e visibilidade do espaço, que ascende devido estar atrelado ao medo de Isabella. O narrador não se priva de detalhes para realçar o lugar, apresentando-o com características obscuras, labirínticas, de extremo silêncio. Essa abundância de detalhes se torna uma ferramenta narrativa que destaca e coloca o espaço como elemento que merece destaque, justamente para que personagens e leitores consigam enxergá-la enquanto elemento central e rico da narrativa.

Tendo isso em vista, pode-se dizer que a concretização dos índices do tempo nos domínios do castelo se dá através da inserção da figura histórica da arquitetura medieval, que é diluída de forma artística no texto, permitindo, assim, a forte marca do passado assombrando o presente da narrativa – nuance que nos possibilita evidenciar a necessidade de Walpole em reintroduzir, no seu contexto setecentista, os valores patriarcais que tinham entrado em declínio, ou seja, aquela forma de vida que contemplava um grupo constituído por integrantes com grande poder político e econômico, a aristocracia. É nesse sentido que é possível afirmar que esse cronotopo torna-se a porta de entrada para a análise e construção do romance gótico difundido por Walpole, pois, conforme Bakhtin (2010), cada gênero possui uma orientação espacial e temporal diferentes e é através disso que se dá a distinção entre os gêneros, que são determinados conforme as condições sociais inerentes que substancializam o *cronotopo*.

Afirma ainda que a literatura assimilou de uma forma complexa o tempo e o espaço, assim como o indivíduo histórico que é mostrado nessas duas categorias. Isso quer dizer que cada sociedade, com suas condições históricas, assimilou alguma parte da realidade e, com isso, manipulou gêneros literários conforme a assimilação. É interessante notar que o teórico chama atenção para a aproximação de texto e contexto, o que caracteriza o *cronotopo* artístico, que constrói a imagem do indivíduo.

O tempo transforma o indivíduo, que transforma o espaço, e isso caracteriza-se como um movimento dialógico em que é visível a conexão com o espaço do outro, um movimento

³⁶ A parte subterrânea do castelo era escavada em vários claustros intrincados, e não era fácil para alguém em tal estado encontrar a porta que ligava à caverna. Um silêncio terrível reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e as dobradiças enferrujadas ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. (Tradução nossa).

que indica inacabamento da dimensão histórica de fenômenos. Com o *cronotopo* o tempo se torna visível e isso permite a compreensão do texto literário. Assim, esse conceito de Bakhtin faz-se pertinente por nos permitir compreender como o problema do tempo foi tratado em cada época da história do gênero romance. O castelo se apresenta, portanto, como o grande palco onde é possível observar a oscilação entre a ideia de realismo e o sobrenatural.

Se nos romances antigos, em especial os de cavalaria, o *cronotopo* se dava na estrada, com Walpole se percebe um novo espaço de acontecimentos do romanesco, de forma a moldar a estética gótica no plano literário. A historicidade do tempo do castelo permite o vínculo da família de Manfred com o pretérito, pois o “o castelo veio dos séculos passados e está voltado para o passado” (BAKHTIN, 2010, p. 352). A ideia de passado apresenta-se forte devido ser uma dimensão temporal capaz de exercer participação direta na construção da identidade, seja do personagem Manfred, da própria narrativa ou, também, do próprio autor. Assim, o tempo presente mostra-se como o aspecto que liga o passado às possibilidades do presente. O passado encontra-se impregnado no presente justamente pela força que ainda se mostra vida.

Portanto, é a partir do castelo que o sobrenatural ganha força e espaço para a sua propagação, pois o espaço em si apresenta-se propício para tais manifestações. A imagem da grande arquitetura foi lapidada enquanto soberana, escura (como vimos acima no fragmento em que destacamos a fuga de Isabella), algo isolado, e o próprio tempo materializado nele contribui para a manifestação e aceitação de seres “estranhos”, onde vemos as leis naturais sendo desafiadas através da insinuação e construção de imagens sobrenaturais que se tornam aceitáveis.

O castelo se apresenta como elemento mais fiel à imaginação do que a própria realidade, isso devido as suas características assombrosas e acontecimentos estranhos emergidos nele e por ele. É através disso que se inicia a configuração do espaço, enquanto elemento da narrativa, de uma “gothic story”, um dos elementos de importante significado, uma vez que é nele e por meio dele que as ações se desenrolam. É com isso que os personagens se tornam uma espécie de objetos manuseados pelo castelo e os seres ficcionais se encontram amarrados a ele, pois o mesmo parece não oferecer saída para as personagens, apenas um ambiente fechado e opressor.

O que percebemos em **The Castle of Otranto** é que o próprio espaço se intensifica, uma relação estreita consigo mesmo e que adensa a noção temporal e espacial. Foi através das características da noção de castelo, que Walpole – conscientemente ou não – ensaiou as discussões acerca do elemento espacial da dimensão ficcional de uma narrativa gótica: lugares

obscuros, labirínticos, que dão certa uniformidade a esse tipo de narrativa. O lugar se mostra como elemento que dá significação às sequências das ações, o que mais uma vez intensifica sua fundamental existência, estreitando ainda mais a relação entre a recuperação de um passado perdido, o que assumiu e reforçou a noção de gótico.

No espaço labiríntico e obscuro do castelo, há um segredo do passado que assombra o personagem Manfred. Tal manifestação pode se dar de diversas maneiras, porém sempre se mostra através de fantasmas, monstros, que são frutos do próprio espaço. Assim, é a partir do castelo – que condensa um tempo passado – e das aparições que dele transcorrem e que assombram os personagens, que acontece a oscilação entre a ideia de realismo e a possibilidade do sobrenatural. É importante dizer que, mesmo que a narrativa esteja direcionada apenas a um desses pontos, o qual afirma-se no final dos acontecimentos, o aspecto importante a ser destacado é que a obra explora – ainda dentro de seus limites - a possibilidade do cruzamento entre os limites do real e do sobrenatural, pois o que temos é uma antiga profecia que assombra a família, objetivando punir Manfred, o usurpador, e isso marca a constante oscilação entre os limites naturais e não naturais.

David Punter e Glennis Byron (2004, p. 260) afirmam que

a common feature of many Gothic castles is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made; they act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only previously apprehended in dream³⁷.

Walpole organizou um jogo dentro do romance, de forma a construir a realidade própria do mesmo, a verossimilhança interna, uma vez que “in the context of the castle, nothing is what it seems; even commonly accepted definitions of the human and the non-human, the nature and the supernatural, drop away like the rooting fortification themselves³⁸” (Idem). O castelo se apresenta enquanto espaço opressor, capaz de afirmar sua posição senhorial.

³⁷ Uma característica comum de muitos castelos góticos é que eles parecem distorcer a percepção, para causar algum desconforto entre o que é natural e o que é feito pelo homem; eles agem como lentes não confiáveis da qual, de uma lado, exibem a história, e de outro, podem fazer emergir terrores que antes eram apenas apreendidos nos sonhos. (Tradução nossa).

³⁸ No contexto do castelo nada é o que parece. Mesmo as definições aceitas do humano e não humano, a natureza e o sobrenatural, caem como fortificação de si mesmas. (Tradução nossa).

A importância de termos pensado o castelo a partir do conceito de *cronotopo* proposto por Bakhtin (2010), permitiu-nos colocar a grande arquitetura medieval como o centro organizador que dá sentido e forma à narrativa de Walpole, em que o tempo e o espaço permitem a narração do acontecimento, deixando em evidência a maneira como deve ser contado o mundo representado, principalmente a configuração da estética gótica. Com base nas discussões do teórico russo, pode-se afirmar que o castelo estabelece uma relação de caráter dialógico com o mundo real, porém esse diálogo não consegue incorporar-se ao mundo representado, pois o externo é, também, cronotópico e dos cronotopos reais desse mundo criador é que surgem os cronotopos, que são refletidos e criados no mundo representado na obra (BAKHTIN, 2010), aspecto que acentua, portanto, a autonomia própria do universo ficcional e do mundo empírico.

3.1.3 Das leis convencionais do realismo mundano às leis da fantasia

A moral, existente na narrativa, já tinha sido apresentada no primeiro prefácio: “*that the sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation*”³⁹ (WALPOLE, 1982, p. 4). Isso marca uma certa obrigação do autor em oferecer algum conteúdo que pudesse contribuir na formação do leitor, ou seja, a defesa da virtude, uma necessidade de contemplar o que era exigido pelos moldes literários da época, isto é, o instruir e o educar, conforme estabelecido por Horácio. Isso fica muito bem acentuado no fim da narrativa, em que há a morte da jovem Matilda e a colocação de Theodore como legítimo herdeiro do trono de Otranto. Tudo tende à afirmação da moral e do bem vencendo o mal, que fica mais visível com as falas das personagens. Como exemplo, lembremos quando Hippolita, mãe de Matilda (jovem assassinada pelo pai ambicioso), declara:

My Lord, said she to the desponding Manfred, behold the vanity of human greatness! Conrad is gone! Matilda is no more! In Theodore we view the true Prince of Otranto. By what miracle he is so I know not — suffice it to us, our doom is pronounced! shall we not, can we but dedicate the few deplorable hours we have to live, in deprecating the further wrath of heaven? Heaven

³⁹ Que os pecados dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração. (Tradução nossa).

ejects us — whither can we fly, but to yon holy cells that yet offer us a retreat⁴⁰. (WALPOLE, 1982, p. 108).

Vale destacar que nos momentos finais de **The Castle of Otranto** o narrador cede espaço às personagens, permitindo que o texto seja tomado pelo discurso direto, pois elas ganham e apresentam as suas vozes, e isso faz com que o leitor contemple e perceba traços da personalidade e da fala dos seres ficcionais. É como se houvesse um diálogo direto com o leitor para alertá-lo sobre as consequências da maldade. Esse espaço cedido pelo narrador à Hippolita, permite que o leitor contemple a característica angelical, virtuosa, de esposa que ela é, o que a coloca diretamente em contraste com a figura de Manfred, que é o “vilão” da narrativa. A forma respeitosa como ela se direciona ao marido marca, no texto, a presença da necessidade da defesa da virtude, de que o bem sempre se sobressai ao mal, e ela representa essa suavidade no romance.

A presença de um infortúnio, que demarca a defesa dos valores morais, acentua-se ainda mais quando Manfred faz um discurso final em que se arrepende e declara como se deu a usurpação, bem como o quanto a sua ganância o direcionou para o fim trágico: “To heap shame on my own head is all the satisfaction I have left to offer to offended heaven. My story has drawn down these judgments: let my confession atone-”⁴¹. E continua: “List, sirs, and may this bloody record be a warning to future tyrants!” [...] I pay the price of usurpation for all!⁴² (WALPOLE, 1982, p. 109).

O início e o fim da narrativa se conectam e isso acentua cada traço que reforça uma ideia de defesa dos valores morais, mas, em meio a isso, o sobrenatural, algo estranho, vai aparecendo não mais como elemento alheio, mas como presença necessária - e aceitável - para que aconteça a queda de Manfred. Assim, essa estratégia, de sempre oferecer uma possível defesa da virtude, era a forma que os romancistas encontraram para que seus romances fossem lidos, ainda que de forma vigiada, pois tudo ainda era controlado e a “nova” forma de escrita possuía regras, limites, uma vez que era vista como ficção que levava os

⁴⁰ Meu senhor, disse ela ao desanimado Manfred, eis a vaidade da grandeza humana! Conrad se foi! Matilda já não está entre nós! Em Theodore contemplamos o verdadeiro príncipe de Otranto. Por qual milagre isso aconteceu, não sei – basta para nós, nossa sentença já foi dada! O que mais podemos fazer a não ser dedicar as poucas e deploráveis horas que nos restam para viver a abrindar a ira divina? Se o céu nos rejeita, para onde mais poderemos ir senão para aquelas santas celas que ainda nos oferecem um abrigo. (Tradução nossa).

⁴¹ Cobrir a minha cabeça de vergonha é tudo o que me resta a oferecer ao céu ofendido. Minha história atraiu estes castigos: deixe que minha confissão alivie. (Tradução nossa).

⁴² Ouçam, senhores, e que este registro sangrento se torne um alerta para futuros tiranos [...] Estou pagando o preço da usurpação por todos! (Tradução nossa).

leitores à imaginação, campo perigoso que faria com que os mesmos se perdessem ou desviassem suas condutas devido às irrealidades que o gênero romance sempre proporcionou.

Lembremos que a formação do romance se deu de maneira lenta, pois os preceitos do período clássico ainda refletiam na arte, uma vez que a intensa necessidade de correspondência com o real empírico era a característica que deveria ser contemplada em todas as produções do século XVIII. Assim, a obrigatoriedade desse caráter de ensinamento limitou severamente as renovações das produções artísticas, e o gênero romance mostrou-se anarquista já em seu desenvolvimento inicial, o que o levou a ser alvo de olhares severos enquanto produção que não contribuiria para a formação moral do leitor. De acordo com as discussões estabelecidas por nós no primeiro prefácio, a moral e o entretenimento, presentes em **The Castle of Otranto**, existem apenas para satisfazer a necessidade do caráter educativo que os textos deveriam manter. É através disso que é possível o cruzamento entre as leis das convenções realistas e ficcionais, oscilação – como destacamos inicialmente – que permite a configuração da percepção acerca do fenômeno gótico na literatura e que descortina um mundo de contrastes e misturas.

A ideia de passado agindo no presente é constante e o *cronotopo* do castelo realça essa marca, que é visível nos primeiros parágrafos da narrativa e que dialoga diretamente com o que citamos acima acerca de sua moral, vejamos:

His tenants and subjects were less cautious in their discourses. They attributed this hasty wedding to the Prince's dread of seeing accomplished an ancient prophecy, which was said to have pronounced, *That the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it.* It was difficult to make any sense of this prophecy; and still less easy to conceive what it had to do with the marriage in question. Yet these mysteries, or contradictions, did not make the populace adhere the less to their opinion⁴³ (WALPOLE, 1982, p. 15-16).

O narrador se mostra como conhecedor de tudo. Sua onisciência marca a sua elasticidade na narrativa e isso fica visível na abundância de detalhes que ele oferece ao leitor, construindo, assim, toda a cena inicial que é o casamento de Conrad, dando-nos a ideia de que

⁴³ Seus vassallos e súditos eram menos cautelosos em suas conversas. Eles atribuíram o casamento apressado ao pavor do príncipe em ver realizada uma antiga profecia, que proclamava *Que o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando o seu verdadeiro herdeiro crescer para habitá-lo.* Era difícil conferir qualquer sentido a essa profecia, e era ainda menos fácil compreender a sua relação com o casamento em questão. No entanto, esses mistérios ou contradições não impediam que a população desse crédito à profecia e aderisse a essas opiniões. (Tradução nossa).

a cena está acontecendo no momento da narração. Isso permite que ele assuma, desde já, a sua função comunicativa, testemunhal e explicativa com a história que ele narra.

O fragmento acima nos faz retomar à **Poética** de Aristóteles, quando o pensador chamou atenção para a forma de como obter a pena e o temor, em que o herói passa da felicidade à infelicidade. Como a estrutura da tragédia deve ser complexa e consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena, é preciso que contemplemos o herói “em situação intermediária”, em que o vemos caindo no infortúnio, que resulta de seu grave erro (ARISTÓTELES, 2014, p. 32). Para essa finalidade da tragédia, o pensador se atentou aos eventos que viabilizam tal finalidade e que devem ser criadas nos incidentes. Assim, quando o evento acontece “entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar [no que diz respeito a eventos temerosos]” (ARISTÓTELES, 2014, p. 33).

A estética gótica começa a ser definida por meio da oscilação entre as leis convencionais do realismo vigente na época e as leis da fantasia, como havíamos destacado no início deste capítulo. É um jogo que se apresenta como estratégia de limite e transgressão em relação ao que o autor pretendia, e isso nos permite contemplar a característica movediça do que era entendido por *verossimilhança* no contexto em que **The Castle of Otranto** foi publicado. Assim, devemos entender por “verossímil” tudo o que está conectado no campo das possibilidades simbólicas inerentes ao homem e à história, e isso explica a afirmação de Walpole, em seu segundo prefácio, quando disse que seu objetivo era “conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability⁴⁴” (WALPOLE, 1982, p. 7-8). É através disso que temos a ideia de verossimilhança interna e externa, duas modalidades dialógicas fundamentais para pensarmos a relação da obra de arte consigo mesma e com o mundo externo a ela. Portanto, pode-se dizer que Walpole, ao idealizar e construir uma Idade Média no interior de seu romance, discutiu essa questão, bem como percebeu que o conceito proposto pelo pensador grego é relativo e apenas uma parcela possui certa dependência com os discursos ao seu redor.

Essa percepção de Walpole dialoga com a discussão que Anatol Roselfeld (2014) faz no texto “Literatura e personagem” em que, ao refletir sobre a literatura e o ser fictício, assegura que a literatura se diferencia de outros textos devido ela possuir um caráter mimético a partir da realidade empírica. Para a construção de sua discussão, o crítico faz uma

⁴⁴ Conduzir os agentes mortais de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. (Tradução nossa).

classificação da obra literária a partir de três pontos: o problema ontológico, o problema lógico e o problema epistemológico.

Ao pensar o primeiro problema, diz que o texto ficcional possui orações que projetam contextos objectuais, os quais revelam seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (ônticamente autônomos), isto é, objetos determinados que não dependem do texto. Assim, o problema ontológico da obra literária surge a partir de contextos objectuais, que fazem com que seres e mundos se tornem intencionais em realidade, tudo isso através da imaginação concretizada do leitor (ROSENFELD, 2014).

O problema lógico contempla a discussão que diz que a obra literária se difere da não literária devido não buscar uma objetividade, pois sua realidade não é a empírica, mas apenas a possível, aquela do mundo imaginário criado pelo escritor, que oferece um mundo repleto de personagens fictícios, onde o leitor torna-se cúmplice no jogo imaginativo oferecido pelo texto. Ainda conforme o crítico, pode-se dizer que mesmo que os textos ficcionais apresentem certos hábitos de juízo externos a eles, isso não apaga a tentativa visível de sua intenção ficcional, que busca particularizar e concretizar os “contextos objectuais”, que se dão por meio da esquematização e multiplicidade de pormenores circunstanciais, que buscam atribuir aparência real à situação imaginária (ROSENFELD, 2014). Assim, essa sensação de realidade mostra a intenção ficcional ou mimética da obra.

Ao pensar o terceiro ponto, o problema epistemológico, o autor trata da personagem. Para ele, o ser fictício é o principal responsável pela ficcionalidade do texto literário, pois ela permite que o adensamento e a cristalização da camada imaginária, uma vez que o ser fictício se define apenas na distensão temporal do evento ou da ação, permitindo, assim, que o leitor viva as experiências dos seres. É interessante destacar que o autor chama atenção para a figura do narrador, que se constitui um ser fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, em que se identifica ou não com algum personagem, ou se torna onisciente. Conforme Rosenfeld, ele se torna um “sujeito real de orações”, ou melhor, um “manipulador da função narrativa”, pois narra personagens, eventos e estados (ROSENFELD, 2014).

Essa discussão levantada por Rosenfeld dialoga diretamente com a proposta literária de Walpole, que buscou despir-se dos valores que limitavam as produções artísticas da Inglaterra do século XVIII. Com isso, o romancista problematizou os termos realidade e verdade, que foram caros à literatura.

Já no início do primeiro capítulo de **The Castle of Otranto** temos a morte misteriosa de Conrad, filho mais novo do príncipe Manfred, que vem se mantendo no poder devido a

uma usurpação que vinha acontecendo desde o tempo de Ricardo, seu avô. Manfred, que continuava a tyrannizar o castelo é a personagem que representa a terceira geração de sua família nessa linha de sucessão e, devido a isso, há uma maldição que prevê o acontecimento de coisas terríveis àqueles que cometeram tal crime. É uma força sobrenatural que acentua a necessidade de punição, aspecto que reforça a ideia de ensinamento para que o romance pudesse ser aceito.

Todavia, para que isso não aconteça a cerimônia de casamento torna-se a primeira tentativa de salvar a sua linhagem e manter vivo o sistema de sucessão em que sempre esteve inserido, porém a intervenção do sobrenatural retarda essa tentativa, pois é uma presença que descortina os contrastes, acentuando, assim, a ideia de gótico propagada pelo romance. Vejamos:

The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the Prince's speech. Yet his silence lasted longer than even grief could occasion. He fixed his eyes on what he wished in vain to believe a vision; and seemed less attentive to his loss, than buried in meditation on the stupendous object that had occasioned it. He touched, he examined the fatal casque; nor could even the bleeding mangled remains of the young Prince divert the eyes of Manfred from the portent before him⁴⁵ (WALPOLE, 1982, p. 17).

Para a percepção da imagem e do estado de Manfred, a forma como o narrador apresenta o referido momento se dá através do detalhamento do personagem, cuja imagem é oferecida através da perspectiva do narrador, que possui uma postura múltipla, pois tem acesso ao externo e interno dos seres ficcionais. Aqui, o estado de Manfred é apresentado ao leitor através desses acessos que o narrador tem sobre o príncipe, permitindo, portanto, uma visão mais panorâmica e plural da histórica.

A profecia começa a se realizar devido a insistência de Manfred em continuar no principado de Otranto, o que reforça o valor moral da obra e, principalmente, a necessidade e aceitação do sobrenatural, que se mostra como elemento que realizará a punição, e isso

⁴⁵ O horror do espetáculo, a ignorância de todos ao redor quanto às circunstâncias de como esta desgraça tinha acontecido e, acima de tudo, o tremendo fenômeno à sua frente, extinguiu a voz do príncipe. O seu silêncio durou mais tempo do que até mesmo a dor poderia ocasionar. Fixou os olhos naquilo que em vão desejava que não fosse mais do que mera visão; e parecia menos atento à sua perda, do que compenetrado no estupendo objeto que a havia provocado. Ele tocou, examinou o elmo fatal; nem mesmo os vestígios das partes misturadas, que ainda sangravam do jovem príncipe, desviavam os olhos de Manfred do presságio à sua frente. (Tradução nossa).

confere autonomia a ele, aspecto que costura a verossimilhança interna da obra e marca o espaço do interior do romance como autossuficiente.

Essa postura sugere o mundo literário não como uma visão superficial da realidade empírica, tampouco um reflexo do autor, pois, de certa maneira, ele abandona conceitos do mundo real para adentrar no ficcional, que possui suas próprias regras. Todo o corpo textual tem como referência o próprio espaço do universo literário de **The Castle of Otranto**, onde é elaborada a sua forma textual, que se reporta apenas à constituição de seu próprio espaço discursivo.

Assim, pode-se dizer que esse romance, ao revelar uma imagem de homem e seu mundo, nos permite descobrir como, por meio dessa percepção da realidade Walpole viu e compreendeu a sua condição enquanto ser humano. Isso coloca em terreno movediço toda a questão em torno do termo “realidade”, pois, ao nos oferecer um romance que contempla elementos sobrenaturais, a realidade intrínseca e interna à obra permite, assim, percebermos o modo como Walpole se via nele.

O que temos no fragmento acima é a primeira manifestação do sobrenatural, que desestabiliza os personagens e o universo ficcional. A morte do jovem ressalta a presença da profecia, que é o passado irrompendo na narrativa. A princípio a causa da morte é desconhecida, mas no final constatamos que foi a realização da profecia, a qual puniria os Manfreds até a terceira ou quarta geração, como já havia sido destacado no primeiro prefácio e no início da narrativa. Opera-se, aí, uma tensão entre razão e o sobrenatural, a oscilação que destacamos inicialmente.

Após o misterioso acontecimento, que é moldado por características sobrenaturais/inexplicáveis, os crimes do usurpador de Otranto ascendem na narrativa, firmando uma constante necessidade do sobrenatural, que, ao defender os valores morais, demarca a emergência da presença do passado no presente, bem como a autonomia da literatura. Enquanto príncipe que se vê à beira de perder a realeza de Otranto, ele decide se casar com Isabella, a jovem que estava prometida a Conrad. Para tanto, praticamente a obriga a aceitar, o que a coloca em fuga. Manfred diz que pretendia se divorciar de sua esposa Hippolita e que seu objetivo era unir sua família com a família da jovem, para, assim, manter viva a linhagem dos Manfreds.

A defesa da virtude, perfeitamente natural, torna-se o ponto de partida para o desenvolvimento do sobrenatural, elemento narrativo que acentua a estética gótica literária e que descortina os eventos naturais/verossímeis do universo ficcional. Assim, Walpole partiu de uma situação aparentemente natural para dar corpo e espaço ao elemento “alheio” ao

mundo real. Como resultado, os dois níveis de realidade do romance passam a existir de forma simultânea e necessárias uma à outra.

Acerca disso, vale destacar as palavras de Sandra Vasconcelos (2007, p. 36), quando afirma que o gênero romance, nos seus estágios iniciais, “se apresentaria como uma ficção factual, porque, ao negar sua ficcionalidade, fingia um conteúdo de verdade que, em última instância, produzia um sentimento de ambivalência em seus leitores”, o que explica o comportamento do autor no primeiro prefácio e na presença dos valores morais de seu romance.

Para continuarmos essa ideia, lembremos que na leitura do primeiro prefácio vimos que Walpole, ao ter defendido o espaço da imaginação, destacou alguns elementos que foram fundamentais para a contraposição com a ideia de realidade factual, que são: “miracles” (milagres), “visions” (visões), “necromancy” (adivinhações), “dream” (sonho), “preternatural events” (eventos sobrenaturais), elementos basilares de seu romance e que foram contrários ao que as poéticas ditavam, uma vez que a proposta do romancista apelou para a imaginação do leitor. Como ele afirmou no primeiro prefácio, “If this *air* of the *miraculous* is excused, the reader will find nothing else unworthy of his perusal⁴⁶” (WALPOLE, 1982, p. 04).

Isso se torna mais defensável no segundo prefácio, quando afirmou: “Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability⁴⁷” (WALPOLE, 1982, p. 7-8). Tendo isso em vista, pode-se dizer que o modelo de uma “gothic story” delineada por Walpole faz-se sempre enquanto desafio a algo. Assim, trabalhou o silenciado, o que estava fora do centro conservador do momento.

Para isso, Walpole criou um conteúdo que pudesse estar ligado diretamente com algo possivelmente verdadeiro, isto é, ele precisava dar ao seu texto esse caráter de verdade conforme alguma possível realidade factual. Foi em meio a isso que aconteceu a inserção da atmosfera do maravilhoso, mas não no sentido de defender valores – ainda que isso se faça presente na narrativa –, mas enquanto uma elaboração, ou melhor, junção de realismo (cujas características foram oriundas da descrição dos romances de até então) e ficção (características dos romances de cavalaria, os quais ele buscou). É nesse sentido que podemos

⁴⁶ Se a *atmosfera* do *maravilhoso* for deixada de lado, o leitor não encontrará nada mais indigno de sua atenção.

⁴⁷ Desejoso em deixar os poderes da fantasia livres para propagarem-se por meio dos espaços ilimitados da invenção e criando, assim, situações mais interessantes, seu objetivo era conduzir os agentes mortais de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. (Tradução nossa).

dizer que em **The Castle of Otranto** há o estreitamento do trato em relação à distinção entre narrativas factuais e as narrativas ficcionais. Ao ter criado uma possível realidade, Walpole se inseriu dentro das discussões que atravessaram o século XVIII acerca da “nova forma literária”.

Seu romance apresenta-se repleto de características exageradas que traduzem o mundo e que dialogam diretamente com a imaginação, de forma a intensificar a noção de gótico, bem como a idealização de uma Idade Média. Como consequência disso, permitiu, também, a desestabilização dos moldes impostos pelo classicismo. A aparição das imagens sobrenaturais acontece de forma repentina e necessária de acordo com as ações de Manfred. A exemplo, lembremos o momento em que o mesmo, na galeria do castelo, tenta persuadir Isabella para se casar com ele, atitude que se torna a segunda tentativa do príncipe em fazer perpetuar a “nobreza” daqueles que carregam o seu sangue.

Diante disso, mais uma vez a intervenção do sobrenatural se faz presente, revelando-se como figura representativa da justiça e enquanto poder moral que se torna uma percepção que produz, nas personagens (e também no leitor) um sentimento de aceitação da catástrofe, logo de uma possível ideia de destino de Manfred na narrativa. O sobrenatural foi colocado como uma ordem moral que não é movida pelo capricho, mas sim por uma ordem da sua natureza, ou melhor, por força de leis gerais, se mostrando impiedoso da mesma forma como o destino:

Manfred, distracted between the flight of Isabella, who had now reached the stairs, and yet unable to keep his eyes from the picture, which began to move, had, however, advanced some steps after her, still looking backwards on the portrait, when he saw it quit its panel, and descend on the floor with a grave and melancholy air.

Do I dream? cried Manfred, returning; or are the devils themselves in league against me? Speak, internal spectre! Or, if thou art my grandsire, why dost thou too conspire against thy wretched descendant, who too dearly pays for - - “Ere he could finish the sentence, the vision sighed again, and made a sign to Manfred to follow him. Lead on! cried Manfred; I will follow thee to the gulf of perdition. The spectre marched sedately, but dejected, to the end of the gallery, and turned into a chamber on the right hand. Manfred accompanied him at a little distance, full of anxiety and horror, but resolved. As he would have entered the chamber, the door was clapped to with violence by an invisible hand. The Prince, collecting courage from this delay, would have forcibly burst open the door with his foot, but found that it resisted his utmost efforts⁴⁸ (WALPOLE, 1982, p. 24).

⁴⁸ Manfred, indeciso entre a fuga de Isabella que agora alcançara a escadaria, e sua incapacidade de desviar seus olhos do retrato, que começava a se mover, tinha, no entanto, dado alguns passos em direção à jovem, ainda com os olhos voltados para o retrato, quando o viu sair da moldura e descer até o chão com uma aparência nebulosa e melancólica.

A fala de Manfred marca a sua disposição para enfrentar qualquer coisa para conseguir manter-se no principado de Otranto. Esse discurso direto evidencia a personalidade firme do personagem, isto é, o ato de dialogar e de seguir a aparição o traduz como personagem firme e focada no que objetiva, o que confere a ele toda a característica de vilão do texto, pois é ambicioso. A todo momento Manfred se mostra como personagem que incorpora o mal, representando a tirania aristocrática medieval, mas tornando-se agente e vítima de seus atos, os quais o faz caminhar em direção à sua queda, momento em que parece assumir sua dimensão humana. A força desse personagem permite o maniqueísmo presente na obra, onde o bem será o vencedor.

A necessidade de punir o príncipe é, a todo momento, reafirmada pela presença do sobrenatural. Mais uma vez ele interferiu no acontecimento, o que nos direciona para o prefácio quando Walpole defendeu a atmosfera do maravilhoso como elemento fundamental de **The Castle of Otranto**. Com isso, percebe-se o quanto tal elemento foi sugerido enquanto presença autônoma, assim como a literatura. Nos fragmentos acima, a entrada do sobrenatural objetiva retardar os acontecimentos e também os planos de Manfred.

Esse retardamento no texto pode ser tomado e visto como técnica narrativa que passa a ser característica do romance gótico, uma forma de escrita que carrega em si toda a atmosfera de um ambiente moldado por elementos vistos como distantes da realidade factual. Tal técnica permite, assim, a criação do suspense, que passa a ser peculiaridade desse tipo de estética, o que de certa forma coloca em relevo o que poderíamos chamar de grotesco.

A imagem construída nos fragmentos acima acentua a incerteza do personagem que se encontra dentro de um cenário familiar e verossímil. O gótico, enquanto estética literária, vai sendo delineado como fenômeno artístico que rompe com algo do mundo natural, de forma a defrontar as personagens com os impasses da razão. Em relação a isso, pode-se lembrar que no período da Idade Média a presença de superstições, elementos mágicos, místicos, eram presentes na vida das pessoas, pois diferentes tendências teológicas compuseram os movimentos religiosos, que se viram diante das culturas e práticas populares.

Estou sonhando? gritou Manfred, voltando em si; ou são os próprios demônios em legião contra mim? Fale, espectro infernal! Ou, se tu és o meu avô, por que você também conspira contra seu desgraçado descendente, que sofre tão profundamente por... – Antes que pudesse terminar a frase, a visão suspirou novamente e fez um sinal para que Manfred o seguisse. “Adiante!”, exclamou Manfred. Seguirei até o abismo da perdição. O espectro marchou firme e calmamente até o fundo da galeria, onde entrou num aposento na ala direita. Manfred o acompanhava à pequena distância, cheio de ansiedade e terror, porém decidido. Quando o espectro passou pela porta, ela foi fechada violentamente por uma mão invisível. O príncipe, juntando suas forças, tentou abri-la com pontapés, mas percebia que ela não cedia a seus esforços. (Tradução nossa).

O gótico, que foi construído enquanto estética transgressora, rompe com a “ordenação” natural do mundo real. O que vai sendo colocado em cena são as contradições, que traduzem a confusão na representação da realidade (no romance), que se encontra em rápida transformação, aspecto que gera, portanto, a hibridização dos gêneros.

Como resultado, o romance começa a firmar o gótico como elemento artístico que se mostra capaz de contemplar aquilo que não é aceitável para os moldes conceituais da tradição, o que nos permite afirmar que é um olhar crítico sobre a deformidade da realidade. Assim, apresenta-se enquanto fenômeno ambivalente devido a sua oscilação entre o que é tido como natural e não natural, ou melhor, daquilo que cria repulsa, mas sem fazer distinção entre um e outro.

Essa estética nos permite enxergar a realidade por outra ótica, revelando-a numa perspectiva que coloca o mundo enquanto lugar deformado, aspecto que nos permite entrar nas discussões do grotesco, elemento artístico que revela um mundo alheio. Assim, o que vai ficando acentuado é a ideia de convívio dos dois mundos. O percurso do sobrenatural se dá ao mesmo tempo em que acontece as ações de Manfred, reforçando cada vez mais a necessidade da atmosfera do maravilhoso no interior da obra.

O romance de Walpole calca-se na dependência do possível e do necessário, elementos que o aproxima do pensado por Aristóteles, pois, se assim não fosse, estaríamos, ainda, na ideia de *mimesis* platônica. Assim, é com Aristóteles que vemos a ideia de cópia sendo abandonada. Portanto, a presença dos elementos sobrenaturais em **The Castle of Otranto** são verossímeis, o que os situa na fronteira do possível. É aí que o universo “maravilhoso” do romance, de certa forma, não apresenta nenhuma contradição frente às possibilidades de representação, colocando-o, portanto, como possível e verossímil. Sua lógica é afirmar que a presença de elementos sobrenaturais é necessária devido a punição de Manfred, o que iria despertaria o elo com o leitor.

O que vai sendo delineado com essa oscilação é a tentativa de não ser “uno”. Os dois elementos se mostram como possuíntes de algum elo, caracterizando o gótico enquanto fenômeno paradoxal, ou seja, ambos parecem refletir a si mesmos, aspecto que vai definindo a “gothic story” e, conseqüentemente, o romance como espaço propício para a proliferação dos assuntos dicotômicos, como: razão/imaginação, natural/sobrenatural, sublime/grotesco, vulgar/erudito.

É nesse sentido que podemos dizer que o gótico se apresenta enquanto fenômeno ambivalente, isto é, a justaposição realizada no romance viabiliza um jogo de misturas que ressalta a ambivalência de uma “gothic story”. A posição teórica de Walpole defende e marca

o gótico enquanto fenômeno do “duplo”. Acerca disso, Andrew Smith (2007, p. 23) diz que em **The Castle of Otranto** existe a ambivalência porque o romance é “pro and anti-aristocratic” (pró e anti-aristocrata). De fato, pois, ao fazer a volta à Idade Média, o narrador discute a queda de uma família que estava no poder – que dialoga com o contexto aristocrático em que Walpole sempre esteve inserido. É através do retorno ao pretérito que se torna perceptível a valorização do passado como uma tentativa de reintroduzir, no universo ficcional e no século XVIII, o universo aristocrático que tinha entrado em declínio, marcando a literatura como cronotópica.

Para complementar o que Smith afirma acerca da ideia de ambivalência, destacamos o que Hogle (2002) diz:

It is about its own blurring of different levels of discourse while it is also concerned with the interpenetration of other opposed conditions – including life/death, natural/supernatural, ancient/modern, realistic/artificial, and unconscious/conscious – along with the abjection of these crossings into haunting and supposedly deviant “others” that therefore attract and terrify middle-class characters and readers⁴⁹ (HOGLE, 2002, p. 9).

O fenômeno gótico não apresenta características “unas”, em que a própria ideia de dualidade coloca em declínio a visão fechada do classicismo. É nesse sentido que começamos a perceber que a estética de Walpole buscou desestabilizar o realismo da época advindo das poéticas clássicas. O tempo que reveste o espaço do castelo nos remete a um passado feudal que é associado à barbárie, à superstição e ao medo, elementos que possibilitam a criação de imagens que modelaram o romance gótico, que “estabeleceu, sobretudo, um diálogo tenso e ambivalente com seu próprio presente, com uma Inglaterra finissecular às voltas com mudanças substanciais na ordem política, social e econômica” (VASCONCELOS, 2002, p. 132). Portanto, “o romance gótico foi uma espécie de solução formal ou imaginária para os conflitos irresolvidos da sociedade Inglesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 132).

Para a afirmação da “irrealidade verossímil”, a necessidade de elementos maravilhosos, dentro do romance, e configurou como elemento narrativo necessário para a punição de Manfred. Isso é observável quando escorre sangue da estátua de Alfonso the

⁴⁹ Trata-se de sua própria indefinição em diferentes níveis de discurso, ao mesmo tempo em que também preocupa-se com a mistura de outras condições opostas – incluindo vida/morte, natural/sobrenatural, antigo/moderno, realístico/artificial e inconsciente/consciente – justamente com a abjeção deste cruzamentos em assombro e “outros” supostamente desviantes que, portanto, atraem e aterrorizam personagens de classe média e os leitores. (Tradução nossa).

Good, mais uma intervenção do sobrenatural, que afirma não só a sua presença, mas também a emergência da restauração do modelo de vida aristocrática:

Profane Prince! said Jerome; is it at the altar that thou chooseth to insult the servants of the altar? — but, Manfred, thy impious schemes are known. Heaven and this virtuous lady know them — nay, frown not, Prince. The Church despises thy menaces. Her thunders will be heard above thy wrath. Dare to proceed in thy cursed purpose of a divorce, until her sentence be known, and here I lance her anathema at thy head. Audacious rebel! said Manfred, endeavouring to conceal the awe with which the Friar's words inspired him. Dost thou presume to threaten thy lawful Prince? Thou art no lawful Prince, said Jerome; thou art no Prince — go, discuss thy claim with Frederic; and when that is done — It is done, replied Manfred; Frederic accepts Matilda's hand, and is content to waive his claim, unless I have no male issue — As he spoke those words three drops of blood fell from the nose of Alfonso's statue. Manfred turned pale, and the Princess sank on her knees. Behold! said the Friar; mark this miraculous indication that the blood of Alfonso will never mix with that of Manfred!⁵⁰ (Walpole, 1982, p.93).

A imagem de vilão acentua-se paulatinamente e se dá por meio da forma como o narrador sempre o apresenta e, principalmente, nos momentos diretos de fala em que Manfred usa palavras rudes, que acentua ainda mais as suas características tiranas, tornando-o um personagem antagônico que se coloca como força que sempre está em oposição à virtude.

Conforme Botting (1996, p. 22), “characteristics like extravagance, superstition, fancy and wildness which were initially considered in negative terms became associated, in the course of the eighteenth century, with a more expansive and imaginative potential for aesthetic production”⁵¹. Ainda na esteira de Botting, destacamos ainda que as obras góticas surgiram para abrigar uma ambivalência inquietante que revelou a instabilidade não apenas dos modos de representação, mas também as estruturas que sustentavam esses modos.

⁵⁰ “Príncipe profano!” disse Jerome. “É no altar que você escolhe insultar os servos de Deus? Manfred, seus esquemas ímpios são conhecidos. O céu e esta virtuosa princesa já o conhecem. Não, não faça essas caras, Príncipe. A igreja não teme as suas ameaças. Seus trovões serão ouvidos acima de sua ira. Atreva-se a seguir adiante com a sua maldita vontade de divorciar-se, até que o veredito da igreja seja revelado, e aqui lanço o anátema sobre a sua cabeça”. “Rebelde audacioso”, exclamou Manfred, tentando esconder o pavor que as palavras do padre lhe inspiravam. “Então pensa que ameaçará seu legítimo príncipe?” “Você não é um príncipe legítimo”, disse Jerome; “você não é nenhum príncipe...Vá, discuta seus negócios com Frederico e quando isso estiver selado... – “Está feito”, disse Manfred: “Frederic aceita Matilda em casamento e concorda em renunciar a sua reivindicação ao trono, a menos que eu não tenha algum varão masculino”. Quando pronunciou tais palavras, três gotas de sangue escorreram do nariz da estátua de Alfonso. Manfred empalideceu e a princesa caiu de joelhos. “Olhem!”, exclamou o padre, “Olhem este sinal milagroso de que o sangue de Alfonso nunca se misturará com o de Manfred”. (Tradução nossa).

⁵¹ Características como extravagância, superstição, fantasia e selvageria, que, inicialmente, eram considerados como termos negativos, foram associados, no decorrer do século XVIII, como potencial mais expansivo e criativo para a produção estética. (Tradução nossa).

Tais elementos se apresentam como ferramentas que contribuem para questionar a própria realidade, mostrando, assim, um outro lado e a incerteza da mesma. Como consequência, reformula, questiona e estabelece limites, condensando as ameaças dos valores com as forças naturais e sobrenaturais, o que de certa forma dialoga com o que Walpole disse no segundo prefácio, que seu objetivo era “to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern”⁵² (WALPOLE, 1982, p. 7), uma tentativa de mescla que, ao buscar o cronotopo medieval, ofereceu elementos que permitiram a ascensão do “romance gótico”.

A relação com a realidade factual ou a natureza, aliada à aspectos como a lenda, que oferece o impossível, eventos sobrenaturais, e que aparentam estar “fora de uma natureza”, são elementos que, sob a ótica dos modelos miméticos de representação neoclássicos, eram considerados como não naturais, ou seja, a natureza estava englobada dentro de uma perspectiva ordenada, e foi de do interior desse preceito engessado, que Walpole buscou se libertar para, assim, lançar sua postura mimética, que buscou dar cabo na ideia de realidade única, de um mundo aparentemente uno para, assim, instaurar sua ótica que apresentou textualmente um mundo possível:

The Marquis was not surprised at the silence that reigned in the Princess's apartment. Concluding her, as he had been advertised, in her oratory, he passed on. The door was a-jar; the evening gloomy and overcast. Pushing open the door gently, he saw a person kneeling before the altar. As he approached nearer, it seemed not a woman, but one in a long woollen weed, whose back was towards him. The person seemed absorbed in prayer. The Marquis was about to return, when the figure rising, stood some moments fixed in meditation, without regarding him [...] — And then the figure, turning slowly round, discovered to Frederic the fleshless jaws and empty sockets of a skeleton, wrapt in a hermit's cowl. Angels of grace, protect me! cried Frederic, recoiling. Deserve their protection! said the Spectre. Frederic, falling on his knees, adjured the phantom to take pity on him. Dost thou not remember me? said the apparition. Remember the wood of Joppa! Art thou that holy hermit? cried Frederic, trembling — can I do aught for thy eternal peace?⁵³ (WALPOLE, 1982, p. 102).

⁵² Mesclar as duas formas de romance, a antiga e a moderna. (Tradução nossa).

⁵³ O marquês não ficou surpreso com o silêncio que reinava nos aposentos da princesa. Concluiu, como tinham lhe dito, que ela estava em seu oratório, e seguiu adiante. A porta estava entreaberta; a noite, sombria e carregada. Abrindo a porta suavemente, viu uma pessoa ajoelhada diante do altar. Quando ele se aproximou, percebeu que não era uma mulher, mas alguém trajando uma longa capa de lã, e que estava de costas para o marquês. A pessoa parecia inteiramente absorvida em suas orações. O marquês estava prestes a sair, quando a figura, movendo-se, permaneceu por mais alguns instantes em meditação, sem o encarar fixamente. [...] – E então, o vulto, virando-se lentamente, exibiu para Frederic as garras descarnadas e órbitas vazias de um esqueleto, embrulhado no manto de um eremita. “Anjos da graça, protejam-me!” gritou Frederic, resuando. “Faça por merecer sua proteção”, disse o espectro. Frederico, caindo de joelhos, implorou ao fantasma para que tivesse piedade dele. “Você não se lembra de mim?”, disse a aparição. “Lembre-se do bosque de Joppa”. “Você

O narrador constrói uma atmosfera propícia para a manifestação do sobrenatural, que rompe o silêncio do espaço. O efeito sinestésico do momento em que o marquês “abre a porta suavemente” permite que o leitor, em meio a todo o silêncio reinante, consiga escutar o barulho da porta que se abre lentamente, e isso acentua o início do contraste entre barulho e silêncio, que se dá com a maneira como o monstro se mostra, pois ele parece saltar na narrativa, quebrando a imagética construída pelo narrador no momento em que o marquês chega ao aposento da princesa, onde reinava uma profunda calma.

Assim, fica claro o quanto a imaginação se mostra presente. O fragmento carrega o exercício de experimentação da imaginação, afetando diretamente aquela ideia de colocar seres representativos e exemplares. Aqui, a fantasia e a imaginação passam a ser elementos centrais do romance.

Essas aparições monstruosas misturam-se ao terror, de forma a contemplar o extravagante. As monstruosidades são coisas tidas como fora do normal, porém a degradação das emoções é própria da natureza humana, aspecto que mostra que o extravagante ou o monstruoso não são opostos da ideia de sublime ou belo. É uma criação de estranhamento prazerosa, em que o principal é a intencionalidade da imaginação, que provoca essa atividade de distorção realizada pelo homem. O processo de imaginação é revestido pela fantasia, que possui resultados concretos, densidade, solidez, força e equilíbrio.

Pode-se dizer que o universo ficcional de **The Castle of Otranto** vai se apresentando como não possuidor de uma explicação do realismo mundano, porém coloca os elementos do romance como pertencentes à esfera humana. Com isso, percebemos as diferentes maneiras de representar a pluralidade do real. Walpole se mostrou como romancista que criou e desenvolveu sua ideia inicial da estética gótica de forma a alicerçar a sua produção nos seguintes aspectos: “miracles” (milagres), “visions” (visões), “dreams” (sonhos), “preternatural events” (eventos sobrenaturais). É através disso que a postura pragmática e o mimetismo pautado em aspectos moralísticos contrariam as poéticas clássicas, o que permite, assim, o fortalecimento da *mimesis* própria de uma “gothic story”, totalmente fundamentada na imaginação.

Com isso, assistimos à fragmentação da visão acerca da *verossimilhança* aristotélica, conceito que no século XVIII fora lido numa perspectiva pedagógica. Talvez isso tenha persistido porque o pensador grego, em sua **Poética**, viu a imitação como um recurso

é aquele eremita?” exclamou Frederic, tremendo. “Posso fazer alguma coisa para a sua paz eterna?” (Tradução nossa).

pedagógico, isto é, para ele o homem adquire os primeiros conhecimentos por meio da imitação e mesmo que o pensador tenha se esforçado para elevar a ideia de imitação artística, ainda não a coloca de forma singular.

Mesmo que **The Castle of Otranto** possua uma possível defesa do valor moral, é desse sentido pedagógico que o romance buscou se desprender, ou melhor, da ideia de *mimesis* enquanto cópia da realidade. Através da localização espacial e temporal do romance, Walpole não nos apresentou uma cópia, mas sim uma obra que possui verossimilhança interna, mesmo que aparente estar fora da realidade externa. Assim, para que houvesse o diálogo entre a verossimilhança interna e externa, ele acrescentou a possível defesa da moral, que permitiu o diálogo entre ficção e realidade, aspecto que explica a tentativa de mescla dos romances antigo e moderno.

Portanto, a moral permite a aceitação do mundo que não é nosso e isso reaproxima o leitor à sua própria experiência humana. Isso fica visível na última manifestação do sobrenatural, que marca ainda mais a sua necessidade dentro do romance:

A clap of thunder at that instant shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal amour was heard behind. Frederic and Jerome thought the last day was at hand. The letter, forcing Theodore along with them, rushed into the court. The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. Behold in Theodore, the true heir of Alfonso! Said the vision: and having pronounced those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of saint Nicholas was seen; and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory⁵⁴ (WALPOLE, 1982, p. 108).

O fragmento expõe um evento glorioso, que objetiva desembaraçar o enredo, intensificando ainda mais a história de usurpação. Talvez isso pareça improvável, mas todas as manifestações, desde o início do romance até esse final, assegura a necessidade e veracidade do evento. Essa aparição traz a revelação do verdadeiro herdeiro de Otranto, o que

⁵⁴ Naquele momento um barulho forte de trovão sacudiu o castelo até as suas bases; a terra tremeu e o barulho de uma armadura, que não poderia pertencer a nenhum mortal, fez-se ouvir atrás dele. Frederic e Jerome pensaram que o Dia do Juízo Final era chegado. O padre, puxando Theodore consigo, correu para o pátio. Quando Theodore apareceu, as paredes do castelo atrás de Manfred caíram, impulsionadas de forma poderosa, e a imagem de Alfonso, ampliada de forma grandiosa, surgiu no centro das ruínas. “Contemplem Theodore, o legítimo herdeiro de Alfonso!”, disse a visão. Ao ter pronunciado tais palavras, acompanhado por um estrondo de trovões, ele subiu solenemente rumo ao céu, onde as nuvens se separaram e mostraram o vulto de São Nicolau que, juntamente com o espectro, desapareceu da visão humana envolvido num esplendor de glórias. (Tradução nossa).

confere, assim, sentido ao romance de Walpole, pois ela mostra para o leitor a necessidade do sobrenatural no universo ficcional.

O sobrenatural em **The Castle of Otranto** torna-se material de representação artística. O percurso do sobrenatural descortina e instaura as transformações na dimensão ficcional, de forma a introduzir a presença do passado que se mostra como elemento que move a narrativa, isto é, ao mesmo tempo em que Manfred busca salvar a sua raça, ou seja, resgatar o seu passado, o sobrenatural se faz presente também para dar conta de reconstruir/restaurar um passado que havia sido rompido, isto é, a ordem natural também de sucessão, que se daria com os descendentes de Alfonso, foi quebrada devido a usurpação de Ricardo, o avô de Manfred. Contudo, esse mundo alheio que é oferecido pelo texto é colocado como exercício de experimentação e propagação da imaginação, aspecto que atuou em defesa do novo gênero, e, conseqüentemente, na criação da identidade do novo público leitor.

Ao ter buscado a defesa das leis da fantasia Walpole problematizou e colocou em terreno movediço aquela noção engessada de que tudo deveria ser claro, uno, possuir ligação com a verdade factual, percepção realística de “verdade” que o romance aqui estudado buscou dar cabo, pois

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (ROSENFELD, 2014, p. 18).

O mundo ficcional construído por Walpole, mesmo refletindo momentos selecionados e transfigurados do mundo real fora do romance, torna-se representativo para algo que está longínquo a ele, bem como além da realidade mundana que nunca deixa de possuir relação com o mundo ficcional das obras literárias. O romancista não buscou imitar a realidade ou algo específico dela, mas criar uma realidade própria, e é claro que muitos elementos da realidade empírica fizeram-se presentes no romance, todavia o universo ficcional apresentado trouxe um novo olhar, uma experiência nova, única e diferente de lidar com a realidade, e isso desconstruiu totalmente a ideia de *mimesis* do romance aqui estudado,

que está alicerçado na imitação daquilo que é/está alheio, e não naquilo que é semelhante, e isso nos permite uma nova forma de olhar as experiências.

3.1.4 Mistura de elementos em Manfred: tentativa de unir o grotesco e o sublime

Quando Walpole colocou Shakespeare como modelo a ser seguido, seu objetivo foi tentar mesclar vários aspectos em seu romance, para, assim, dar cabo àquela ideia de que os gêneros não deveriam se misturar. Sendo assim, podemos destacar o personagem Manfred, que carrega, de certa forma, a ideia de herói trágico juntamente com a sua falha trágica, pois ele ocupa uma posição “nobre” na narrativa. Mais que isso, ele carrega, também, uma tentativa do romancista em querer compor seus personagens conforme os do dramaturgo.

Para uma melhor compreensão dessa retomada do romancista ao dramaturgo podemos recorrer a Pedro Sússekind (2008, p. 97), que afirma que Shakespeare, ao não ter obedecido as regras estabelecidas, expressou uma verdadeira união com a natureza em sua totalidade, que inclui “o bem e o mal, o lado mais elevado e o lado mais baixo do ser humano, os impulsos e sentimentos, ao lado da razão e dos argumentos -, enquanto a reflexão filosófica se baseia em análises e distinções que só percebem as partes e não a totalidade”.

O caráter de Manfred descortina algumas características nobres, como o amor e respeito por sua esposa Hippolita, e em alguns momentos mostra-se misericordioso em relação ao jovem Theodore, bem como um remorso por sua própria violência, características que a todo momento parecem oscilar no personagem. Assim, a queda do príncipe acontece devido às suas falhas, (as quais podem ser associadas às “falhas trágicas”), a arrogância, a ambição e a mentira, aspectos incomuns aos grandes heróis. À medida que Manfred mente e manipula, tenta, por meio desses sentimentos próprios do ser humano, manter-se elevado e isso se torna uma tentativa composicional do autor que buscou aproximar o personagem à baixa do homem, o que reforça a ideia de mescla que o romance carrega e defende.

Mesmo que a tentativa de Walpole não permita uma discussão mais profunda acerca do ser humano, vale destacar que, ao ter buscado Shakespeare, dialogou diretamente com Aristóteles, que na sua **Poética** pensou a mimese como imitação da natureza, e natureza pode ser entendida como aquilo que é/está oculto nos seres naturais, e isso traduz a própria realidade. Ainda de acordo com o pensador, a mimese é a própria realidade, pois ela percorre todo esse caminho da natureza para nos apresentar uma obra de arte que é capaz de evidenciar

a essência do mundo. Assim, o imitar não quer dizer cópia ou duplicação de algo referente, mas sim um profundo conhecimento do homem, e isso Shakespeare conseguiu.

Em seu artigo “Os dois Teodoros: mutações do gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann” André de Sena Wanderley (2014, p. 34) afirma:

As atitudes *hybristas* do protagonista Manfredo, príncipe de Otranto, acusam ainda a tópica medieval do desconcerto do mundo, contudo, reconfigurada numa nova cravelha, que revela um novo horizonte de expectativas por parte do público setecentista, aparentemente ávido de brumas literárias.

A ânsia de se manter seguro em meio ao mundo moderno é o que nos orienta a pensar que **The Castle of Otranto** recupera um passado que oferecia segurança para o personagem Manfred – e também para ao autor –, o que nos permite retomar ao que Andrew Smith (2007) afirma: que o gótico é pró e anti-aristocrata.

A queda do príncipe Manfred insinua, por um lado, a possível queda de um modelo de vida aristocrática, uma vez que o príncipe é um personagem que parece, até antes de seu declínio, não apresentar convenções familiares, pois se mostra totalmente politizado, ou seja, seu único objetivo era salvar o modelo de linhagem que se apresenta como objetivo a ser alcançado por ele, logo “the destruction of Manfred’s family is a consequence of his support for the rather more politically abstract notion of aristocratic lineage”⁵⁵ (SMITH, 2007, p. 24), aspecto que nos oferece uma possível defesa da virtude e fim de uma ideia de sucessão que alimentava o modelo aristocrático.

Por outro lado, o trono de Otranto, que era ocupado por Manfred, passou para aquele que era o mais próximo de sangue e herdeiro de Alfonso the Good, o jovem Theodore, sucessão que não cancela a presença da aristocracia. A ideia é destruir o ilegítimo para instaurar a legítima linha aristocrática. Há a queda do falso para a restauração da legítima linha familiar, o que nos permite concordar com Andrew Smith (2007, p. 23) quando afirma que “*The Castle of Otranto* can be read as an allegory of political decline, in which the restoration of a form of legitimacy does not in itself re-empower the aristocracy⁵⁶”.

A persistência dos valores aristocráticos é forte na obra, pois, com a posse do jovem, a ideia de linhagem é reforçada. Com isso, o sobrenatural mostra-se como força que contribui

⁵⁵ A destruição da família de Manfred é a consequência de seu respaldo à noção bastante politicamente mais abstrata de linhagem aristocrática. (Tradução nossa).

⁵⁶ *O castelo de Otranto* pode ser lido como uma alegoria de declínio político, no qual a restauração de uma forma de legitimidade não é, por si só, reforçar o poder da aristocracia. (Tradução nossa).

para reforçar tais valores e isso fica evidente após a morte de Matilda, em que o fantasma de Alfonso aparece para revelar Theodore como, seu neto, o legítimo príncipe de Otranto e isso reforça a necessidade da permanência da ordem em que a linhagem é o que importa.

É diante disso que retomamos ao momento do prefácio em que Walpole afirmou que havia contemplado o medo e a piedade, elementos advindos da tragédia. A relação com a teoria do drama se dá devido a mistura daquela com a comédia, pois só o drama moderno mostra-se capaz de representar de forma plena o homem moderno. Essa junção permitiu o fortalecimento da estética gótica, que nos oferece, assim, uma realidade totalmente desfigurada. Através disso pode-se afirmar que a noção de gótico presente no romance de Walpole contempla a presença do elemento grotesco que, além de permitir compreender a relação entre riso e tragédia, se mostra como elemento/categoria do gótico. Portanto, é através da junção desses dois gêneros que se pode perceber a angústia do homem moderno, e Manfred se torna representante. Como vimos nas leituras dos prefácios, os elementos buscados na tragédia foram: medo, compaixão e a catástrofe.

Vale destacar que tal percepção de Walpole dialoga com o que Victor Hugo, mais tarde, pensou em seu prefácio **Do sublime ao grotesco**, em que se deteve a desenvolver uma teoria do grotesco, tomando o Romantismo como período em que tal concepção melhor se instaurou/desenvolveu. O longo prefácio pode ser visto como uma defesa do drama romântico, que seria uma nova forma de poesia e que traduziria os tempos modernos, que se distanciavam cada vez mais do mundo clássico.

É com os tempos modernos que Hugo (2007) apontou a importância do cristianismo, o qual possibilitou uma nova sensibilidade dos homens, isto é, eles passaram a ser duplos, repartidos em alma e corpo. “O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo” (HUGO, 2007, p. 26). Assim, é apenas na modernidade, com a propagação do cristianismo e seu jogo com o duplo, que a concepção de “feio” passou a ser levada em consideração. Conforme Hugo, nem tudo é humanamente belo, pois “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2007, p. 26).

Colocamo-nos no cerne de seu prefácio, que é a sua teoria sobre o grotesco. Para ele, o gênio moderno é o resultado da simultaneidade do grotesco com o sublime, uma junção que faz surgir uma infinidade de formas e possibilidades de criação artística. Sendo assim, o drama romântico, que se mostra caracterizado pelos elementos citados, caracteriza-se pela mistura de gêneros, afirmação que levou Hugo a se desvincular das poéticas e dos modelos antigos, e é através disso que ele rompeu com as barreiras entre tragédia e comédia. É através

da mistura que o drama moderno conseguiu representar o homem moderno em toda sua completude. Portanto,

o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte (HUGO, 2007, p. 46-47).

Fizemos essa comparação com o intuito de observar o quanto Walpole se torna relevante para a literatura. A dimensão ficcional de **The Castle of Otranto** é recheada por contrastes que nos direcionam para o contexto do século XVIII. Na verdade, o mundo, desde o século XVI, diferiu-se da civilização medieval, pois começava a ser mais heterogêneo; o mesmo mundo passou a ser visto por outros ângulos. Já não havia mais aquelas relações hierarquizantes entre os homens, uma vez que não existia mais uma orientação central, seja política, religiosa ou cultura, esferas que começam a se transformar a partir do Renascimento.

É diante disso que podemos retomar Auerbach, mais especificamente a um dos três casos fundamentais da mistura de estilos nas tragédias de Shakespeare, que é a “mistura de estilos dentro das próprias personagens” (AUERBACH, 1998, p. 281). Em **The Castle of Otranto**, a ideia do grotesco em contraste com o sublime se dá através do sobrenatural e também por meio da movimentação de Manfred. Dentro do romance, ele é o personagem que melhor se apresenta enquanto tentativa de representação do homem repleto de dualidades (mesmo que ainda não possua aprofundamento em sua composição) em que, a partir de suas ações, contemplamos as construções imagéticas do sobrenatural dentro de um castelo opressor representante de uma classe detentora do poder.

A insistência de Manfred em manter a linhagem representa a ânsia de recuperar um passado perdido que possibilitava total segurança, mas que, assim como no século XVIII, estava escapando do alcance daqueles que o buscavam. O príncipe precisava casar seu filho Conrad o mais rápido possível, um rapaz caseiro, doentio e de idade de quinze anos, que, conforme o narrador, “was the Darling of his father, who never showed any symptoms of affection to Matilda⁵⁷” (WALPOLE, 1982, p. 15), uma postura paterna que demarca a emergência da necessidade em fazer permanecer vivo os ideais de um grupo social.

⁵⁷ Era o querido de seu pai, que nunca demonstrou qualquer sinal de afeto à Matilda. (Tradução nossa).

Com isso, estreita-se ainda mais a presença de Shakespeare no romance aqui estudado. Ao ter colocado o dramaturgo como alicerce, Walpole tornou seu romance um melodrama em que há uma certa intensificação das virtudes e vícios das personagens, sejam elas vilãs ou heróis, mas isso parece acontecer com mais força em *Manfred*, pois é nele que contemplamos a necessidade de salvar e fazer permanecer o modo de vida de sucessão:

Manfred, accompanied by the Friar, passed to his own apartment; where shutting the door, I perceive, father, said he, that Isabella has acquainted you with my purpose. Now hear my resolve, and obey. Reasons of state, most urgent reasons, my own and the safety of my people, demand that I should have a son. It is in vain to expect an heir from Hippolita. I have made choice of Isabella. You must bring her back; and you must do more. I know the influence you have with Hippolita: her conscience is in your hands. She is, I allow, a faultless woman: her soul is set on heaven, and scorns the little grandeur of this world: you can withdraw her from it entirely. Persuade her to consent to the dissolution of our marriage, and to retire into a monastery — she shall endow one if she will; and she shall have the means of being as liberal to your order as she or you can wish. Thus you will divert the calamities that are hanging over our heads, and have the merit of saying the principality of Otranto from destruction. You are a prudent man, and though the warmth of my temper betrayed me into some unbecoming expressions, I honour your virtue, and wish to be indebted to you for the repose of my life and the preservation of my Family⁵⁸ (WALPOLE, 1982, p. 47 [Grifos nossos]).

No fragmento acima o leitor contempla a capacidade de *Manfred* em ludibriar, persuadir e saber se adequar às situações para conseguir o que pretende. Todavia, a forma quase singela ao falar com o padre está moldada pelo peso de sua posição enquanto senhor de Otranto, que marca essa posição através das expressões destacadas no fragmento acima. Não é um diálogo que visa a reciprocidade, mas apenas ordens, imposições, opressão, o que o coloca em diálogo direto com o espaço do castelo, que parece prender as personagens naquele lugar lúgubre, labiríntico e opressor.

⁵⁸ *Manfred*, acompanhado pelo Padre, direcionou-se para seus aposentos e, fechando a porta, disse: “Percebo, Padre, que Isabella o fez saber de meus propósitos. Agora ouça minha decisão e obedeça. Razões de estado, razões das mais urgentes, de que depende a segurança minha e do meu povo, faz-se necessário que eu tenha um filho. É em vão esperar um herdeiro de Hippolita. Eu escolhi Isabella. O senhor deve trazê-la de volta; e fazer ainda mais. Sei da influência que o senhor exerce sobre Hippolita: a consciência dela está em suas mãos. Ela é, assumo, uma mulher impecável: sua alma está depositada no céu e renega as pequenas grandezas desse mundo, o senhor pode suspendê-la daqui inteiramente. Convença-a a consentir na dissolução do nosso casamento e entrar para um convento – ela pode distribuir todo o seu dote como quiser e terá os meios de ser tão generosa para a sua ordem, tanto quanto ela ou o senhor podem desejar. Com isso, afastará as calamidades que pairam sobre nossas cabeças, e terá o mérito de salvar da destruição o Principado de Otranto. Você é um homem prudente e, embora o fogo do meu temperamento tenha me guiado a dizer algumas expressões impróprias, honro suas virtudes e desejo colocar em suas mãos a paz da minha vida e a preservação da minha família”. (Tradução nossa).

O que vai sendo construído é uma abertura que permite que fantasmas voltem do passado para exigir justiça, não para uma tentativa de defesa da moral, mas sim para reafirmar o modo de vida de linhagem. Com isso o romance vai jogando com a virtude e com o grotesco, aspectos que são visíveis no universo ficcional e também no personagem em questão, que vê seu modo de vida começando a desabar e que precisa restaurá-lo.

Na narrativa tudo começa com a morte misteriosa de Conrad, que estava prestes a se casar com a jovem Isabella. Com a morte do jovem presenciamos Manfred dando início a sua busca de se casar forçadamente com a prometida de seu filho para, assim, perpetuar sua linhagem, desejo que permanece até o momento de sua queda do trono de Otranto, que acontece nos momentos finais da narrativa:

he saw but two methods of extricating himself from his difficulties. The one was to resign his dominions to the marquis. – Pride, ambition, and his reliance on ancient prophecies, which had pointed out a possibility of his preserving them to his posterity, combated that thought. The other was to press his marriage with Isabella⁵⁹ (WALPOLE, 1982, p. 95).

A morte do filho marca a realização e presença da antiga profecia, que coloca o personagem diante da possibilidade da queda do poder. No entanto, o príncipe não quer se entregar, pois se mostra persistente na tentativa de assegurar sua linhagem. E mesmo com a morte do filho seu grande silêncio parece indicar uma insensibilidade acerca do ocorrido, uma vez que o casamento é a única forma de fazer com que sua linhagem continue existindo:

The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the Prince's speech. Yet his silence lasted longer than even grief could occasion. He fixed his eyes on what he wished in vain to believe a vision; and seemed less attentive to his loss, than buried in meditation on the stupendous object that had occasioned it. He touched, he examined the fatal casque; nor could even the bleeding mangled remains of the young Prince divert the eyes of Manfred from the portent before him. All who had know his partial fondness for young Conrad, were as much surprised at their prince's insensibility, as thunderstruck themselves at the miracle of the helmet. They conveyed the disfigured corpse into the hall, without receiving the least direction from Manfred⁶⁰ (WALPOLE, 1982, p. 17).

⁵⁹ Ele viu apenas duas maneiras de se ver livre de suas dificuldades. A primeira era renunciar seus domínios a favor do marquês. Mas o orgulho, a ambição e a crença em uma antiga profecia, que direcionava com uma possibilidade de preservá-los para a sua descendência, contrariava tal pensamento. A segunda era levar adiante e rapidamente o seu casamento com Isabella. (Tradução nossa).

⁶⁰ O horror do espetáculo, a ignorância de todos ao redor quanto às circunstâncias de como esta desgraça tinha acontecido e, acima de tudo, o tremendo fenômeno à sua frente, extinguiu a voz do príncipe. O seu silêncio

É nessa direção que começamos a perceber Manfred titubeando. Seu silêncio diante da cena não deixa em evidência um sentimento de dor pela perda do filho⁶¹, mas sim de que o seu mote para propagar sua linhagem já não existe mais. Tendo isso em vista, pode-se lembrar a discussão que A. C. Bradley (2009) faz na primeira de suas dez conferências que foram reunidas no livro **A tragédia shakespeariana**. Intitulada “A substância da tragédia shakespeariana”, propõe uma sólida discussão analisando a substância trágica do dramaturgo através do caráter de seus heróis, relacionando-os à questão do destino, aspecto que difere do mundo grego, pois os personagens trágicos do dramaturgo “são feitos de matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que o cercam” (BRADLEY, 2009, p. 14).

Como é sabido, a providência dos deuses, na tragédia grega, era um tanto prezada, sempre atuando enquanto justiça de homens bons e maus. Pensando nisso, Bradley buscou definir o que seria essa providência na tragédia de Shakespeare. Para ele, o dramaturgo não se mostrou favorável ou desfavorável ao bem ou ao mal de forma a tornar o poder supremo uma ordem moral, mas sim de contemplá-los numa mesma personagem, o que diferiu do mundo trágico. Na verdade,

o herói trágico em Shakespeare, portanto, não tem de ser “bom, apesar de em geral ser “bom” e, portanto, inspirar imediata compaixão quando em erro. Mas é necessário que demonstre tanta grandeza que em seu erro e queda possamos ter viva consciência das possibilidades da natureza humana (BRADLEY, 2009, p. 16).

Ainda conforme o autor o enredo retrata o aspecto tumultuoso do herói, o que precede seu direcionamento para a sua morte. É através disso que surge o sofrimento e a calamidade, ingredientes fundamentais da tragédia e que configuram toda a cena como um “palco de infortúnio”; são as fontes principais para as emoções trágicas, em especial a

durou mais tempo do que até mesmo a dor poderia ocasionar. Fixou os olhos naquilo que em vão desejava que não fosse mais do que mera visão; e parecia menos atento à sua perda, do que compenetrado no estupendo objeto que a havia provocado. Ele tocou, examinou o elmo fatal; nem mesmo os vestígios das partes misturadas, que ainda sangravam do jovem príncipe, desviavam os olhos de Manfred do presságio à sua frente. Todos que sabiam de seu carinho parcial pelo jovem Conrad, estavam surpresos pela insensibilidade do príncipe, ao mesmo tempo em que estavam surpresos pelo milagre do elmo. Eles levaram o cadáver desfigurado para o corredor, sem receber nenhuma ordem de Manfred. (Tradução nossa).

⁶¹ Não queremos afirmar que Manfred não sentia afeto pelos filhos ou até mesmo pela esposa Hippolita. Na verdade, essa tentativa de querer fazer com que a sua raça seja perpetuada acentua, por um lado, a sua preocupação com a família, pois sabia que, com a sua queda, todos poderiam perder as regalias do modelo elevado de vida que viviam. Por outro lado, mostra-se cego diante dos atos que comete constantemente, o que o faz colocar a sua família em segundo plano, pois sua prioridade era resgatar e salvar um passado que estava prestes a desaparecer.

compaixão. A diferença das tragédias de Shakespeare em relação às da Idade Média é que no período medieval elas apelavam fortemente à “compaixão e comiseração humanas” (BRADLEY, 2009, p. 6), o que suscitaria, assim, o medo. A igreja não aceitava as artes de caráter profano e o drama medieval era apresentado como parte dos serviços religiosos, com o intuito de pregar a moralidade e os preceitos da religião dominante.

O que temos nas tragédias de Shakespeare são calamidades que derivam de atos humanos, sempre gerando outros, uma série de atos interligados que leva à catástrofe. Assim, os homens aparecem como autores dos próprios infortúnios. Assim, “o fulcro da tragédia está no ato que provém do caráter, ou no caráter que se manifesta no ato” (Idem, p. 9).

A insistência de Manfred em manter a linhagem de seus antepassados é o que possibilita uma possível tentativa do autor em contemplar no personagem a dualidade de caráter, pois o príncipe sempre soube da antiga profecia e mesmo assim insiste em ser contrário a ela. Sua insistência em casar seu filho Conrad acentua a insistência em algo que não poderia mais acontecer, mesmo sabendo que seus filhos poderiam ser atingidos. Ele poderia ter um outro fim na narrativa, no entanto sua vontade de manter a linhagem era o que importava para ele. Assim, as coisas acontecem devido os seus atos, os quais clamam a presença do sobrenatural e da catástrofe, que, de um lado, acentuam uma possível defesa dos valores morais, e, de outro, o modo de vida de poder que acontece através da sucessão entre pais e filhos. A todo momento ele sabe que a posição elevada a qual insiste em manter provém de uma antiga usurpação iniciada pelo seu avô Ricardo (representante da primeira geração de sua família), personagem que, no passado, envenenou Alfonso the Good, o verdadeiro dono e soberano de Otranto para, assim, usurpar o lugar.

A conduta de Manfred é duvidosa e no decorrer da narrativa percebemos essa ânsia gritante, mesmo sabendo que seus filhos poderiam pagar pelos seus erros. A morte de Conrad, já no início da narrativa, é como se fosse um aviso da realização e presença da profecia, porém o príncipe age de forma consciente em busca de se manter no poder, e é preciso que sua filha Matilda também morra para que ele consiga enxergar seus erros.

Retomando Bradley (2009, p. 6), o autor afirma que Shakespeare representa “estados alterados de consciência”, o que se torna interessante porque nos permite perceber que tais estados em momento algum são colocados, mostrados como a origem dos atos, isto porque eles provém do próprio caráter do personagem. Outro elemento encontrado no enredo ou na ação seria o “sobrenatural” que, para Bradley, contribui para a ação. O sobrenatural não é ilusão do personagem, uma vez que ele é colocado na relação mais íntima com o caráter: “fornece confirmação e confere forma distinta aos movimentos internos que já se encontram

presentes, exercendo sua influência” (Idem, p. 10), e não constitui um elemento arbitrário, pois é apenas um elemento do problema que o herói deve enfrentar.

O terceiro aspecto destacado por Bradley é que Shakespeare, na maioria de suas tragédias, permitiu que se atribua ao “acaso” ou ao “acidente” influência notável em algum ponto da ação. Tais aspectos devem significar “qualquer ocorrência (não sobrenatural, é claro) que não entre na sequência dramática nem pelos atos de um personagem, nem pelas óbvias circunstâncias circundantes” (Idem, p. 11). O acidente deve ser visto como um fato trágico relevante da vida humana e, se caso ele for retirado da tragédia, isso seria faltar com a verdade.

Esses três elementos da ação estão interligados e a discussão deles serve para Bradley afirmar, novamente, que a história da tragédia se debruça sobre atos humanos, os quais se direcionam para a catástrofe. A ideia de conflito não é mais algo externo, mas sim um conflito interno do herói. Mesmo que ele caminhe em direção à sua sina, sempre se encontra diante de uma luta interna. Mesmo que Manfred não apresente aprofundamento psicológico em sua composição, é um personagem que ocupa um patamar elevado dentro da organização social da narrativa, o que facilita a ideia de queda, ou melhor, sua transição da felicidade à infelicidade. Numa perspectiva de defesa de valores talvez o que realmente seja trágico é ele permanecer vivo e ter que conviver para o resto de sua vida com a culpa de ter sido o responsável pela morte de seus dois filhos, pois tudo isso aconteceu devido a sua ganância de continuar usurpando o trono de Otranto.

A ideia de fatalidade deve ser sentida a todo momento, pois só assim o leitor será capaz de captar uma parte do efeito trágico. É preciso que o leitor sinta que o herói está condicionado à ruína. Assim, o pensamento do homem, tornado em ato, se transforma no oposto de si mesmo “e não importa o que sonha conquistar, ele obtém o que menos esperava, a própria morte” (BRADLEY, 2009, p. 20). Ao tentar reformular a ideia de que o poder supremo no mundo trágico é uma ordem moral, Bradley (2009, p. 24) assegura: “na tragédia shakespeariana, a principal fonte da convulsão que produz o sofrimento e a morte nunca é o bem: o bem só contribui para essa convulsão através da trágica interação com seu oposto num único e mesmo personagem”.

Ao longo da narrativa Manfred mostra-se possuente de atitudes que o coloca numa posição inferior condizente a de príncipe e isso representa a desestabilização do mundo fechado da aristocracia. Diante disso, vale lembrar o que Hogle (2002) diz. Para ele,

At the same time, the conflicted positions of central Gothic characters can reveal them as haunted by a second “unconscious” of deep-seated social and historical dilemmas, often of many types at once, that become more fearsome the more characters and readers attempt to cover them up or reconcile them symbolically without resolving them fundamentally⁶² (HOGLE, 2002, p. 3).

O fenômeno gótico vai se moldando aos poucos e apresentando um texto que nos ajuda a perceber o pessimismo de um indivíduo diante das mudanças sociais. É devido a isso que muitas anormalidades são fundidas na narrativa, contradições que marcam a era da razão de forma a caracterizar todo o romance como algo caótico, em que o mundo medieval é colocado como um mundo completo e estável, que se diferenciava do mundo caótico que se formava com as mudanças. Assim, Manfred representa esse homem diante das tensões e contradições nascidas da Inglaterra setecentista, que se vê necessitado de idealizar o passado, uma necessidade de colocá-lo como continuação.

Desde o início da narrativa constatamos que Manfred tem a percepção de que seu mundo estava em perigo/declínio. O ato de querer casar o seu filho de quinze anos revela a urgência de fixar a forma de sistema patriarcal que ele vivia. O romance é iniciado com a cerimônia de casamento em que “Manfred’s impatience for this ceremonial was remarked by his family and neighbours⁶³” (WALPOLE, 1982, p. 15). Seu mundo estava se desfazendo e ele sentia que deveria evitar isso, mesmo que para isso tenha que “sacrificar” seus únicos filhos, Conrad e Matilda. É através dessa capacidade do príncipe, que se mostra modulado por mistura de elementos “baixos” e “elevados”, que o grotesco começa a ser colocado ao lado do sublime.

O desejo de defender a sua linhagem, para que a mesma não desapareça, nos possibilita presenciar as características próprias do personagem. A exemplo, o momento quando o príncipe chama a jovem Isabella na galeria de seu castelo para tentar persuadi-la para que ela se casasse com ele, então ele diz: “Dry your tears, Young lady – you have lost

⁶² Ao mesmo tempo, as posições conflituosas das personagens centrais podem revelá-los como assombradas por um “inconsciente” secundário de dilemas profundamente sociais e históricos, muitas vezes de vários tipos ao mesmo tempo, tornando-os mais temíveis dos outros personagens e os leitores tentam colocá-los ou reconciliá-los, simbolicamente, mas sem resolvê-los fundamentalmente. (Tradução nossa).

⁶³ A impaciência de Manfred pela a cerimônia era percebida por sua família e por seus vizinhos. (Tradução nossa).

your bridegroom: - yes, cruel fate, and I have lost the hopes of my race! – But Conrad was not worthy of your beauty”⁶⁴ (WALPOLE, 1982, p. 22).

How, my Lord! said Isabella; sure you do not suspect me of not feeling the concern I ought: my duty and affection would have always — Think no more of him, interrupted Manfred; he was a sickly, puny child, and Heaven has perhaps taken him away, that I might not trust the honours of my house on so frail a foundation. The line of Manfred calls for numerous supports. My foolish fondness for that boy blinded the eyes of my prudence — but it is better as it is. I hope, in a few years, to have reason to rejoice at the death of Conrad.

Words cannot paint the astonishment of Isabella. At first she apprehended that grief had disordered Manfred’s understanding. Her next thought suggested that this strange discourse was designed to ensnare her: she feared that Manfred had perceived her indifference for his son: and in consequence of that idea she replied — Good my Lord, do not doubt my tenderness: my heart would have accompanied my hand. Conrad would have engrossed all my care; and wherever fate shall dispose of me, I shall always cherish his memory, and regard your Highness and the virtuous Hippolita as my parents. Curse on Hippolita! cried Manfred. “Forget her from this moment, as I do. In short, Lady, you have missed a husband undeserving of your charms: they shall now be better disposed of. Instead of a sickly boy, you shall have a husband in the prime of his age, who will know how to value your beauties, and who may expect a numerous offspring⁶⁵ (WALPOLE, 1982, p. 22).

Essa insistência com a jovem Isabella ainda continua:

Alas, my Lord, said Isabella, my mind is too sadly engrossed by the recent catastrophe in your family to think of another marriage. If ever my father returns, and it shall be his pleasure, I shall obey, as I did when I consented to give my hand to your son: but until his return, permit me to remain under

⁶⁴ Enxugue suas lágrimas, jovem! – Você perdeu seu noivo: - sim, destino cruel e eu perdi as esperanças de minha raça! – Mas Conrad não era digno de sua beleza. (Tradução nossa).

⁶⁵ “Como? Meu senhor!” – disse Isabella – “certamente não acredita que estou fingindo o pesar que é meu dever sentir: o meu dever e afeição sempre teria”. “Não pense mais nele”, interrompeu Manfred. “Ele era uma criança doente, fraco e o céu talvez o tenha levado para que eu não confiasse as honras de minha casa a uma fundação tão frágil. A linhagem de Manfred exige muitas bases. Todo o meu carinho por aquele rapaz cegou os olhos de minha cautela – mas é melhor como está. Espero que, em alguns anos, eu possa ter motivos para me alegrar com a morte de Conrad.”

Palavras não poderiam descrever o espanto de Isabella. A princípio, pensou que a dor havia perturbado a mente de Manfred. Seu pensamento seguinte sugeriu que esse discurso estranho do príncipe tinha surgido para ludibriá-la: temia que Manfred tivesse percebido sua indiferença em relação a seu filho; e, em consequência dessa ideia, ela respondeu: “Bom, meu senhor, não duvide de meu afeto; meu coração teria seguido minha mão. Conrad teria recebido todo o meu carinho; e onde quer que o destino disponha de mim, sempre honrarei sua memória e considerarei a Vossa alteza e a virtuosa Hippolita como meus pais. “Maldita seja Hippolita!”, gritou Manfred. “Esqueça-a a partir deste momento, como eu faço! Em resumo, senhora, você perdeu um marido indigno de seus encantos: esses agora terão melhor destinos. Em vez de um marido doente, você terá um marido no auge da idade, que vai saber como valorizar suas belezas e que pode gerar uma prole numerosa. (Tradução nossa).

your hospitable roof, and employ the melancholy hours in assuaging yours, Hippolita's, and the fair Matilda's affliction.

I desired you once before, said Manfred angrily, not to name that woman: from this hour she must be a stranger to you, as she must be to me. In short, Isabella, since I cannot give you my son, I offer you myself. Heavens! cried Isabella, waking from her delusion, "what do I hear? You! my Lord! You! My father in law! the father of Conrad! the husband of the virtuous and tender Hippolita! I tell you, said Manfred imperiously, Hippolita is no longer my wife; I divorce her from this hour. Too long has she cursed me by her unfruitfulness: my fate depends on having sons, - and this night I trust will give a new date to my hopes. At those words he seized the cold hand of Isabella, who was half dead with fright and horror. She shrieked, and started from him, Manfred rose to pursue her, when the moon, which was now up, and gleamed in at the opposite casement, presented to his sight the plumes of the fatal helmet, which rose to the height of the windows, waving backwards and forwards in a tempestuous manner, and accompanied with a hollow and rustling sound⁶⁶ (WALPOLE, 1982, p. 23).

Com isso, o quadro do avô de Manfred dá um profundo suspiro, sai de dentro da moldura, caminha e pede para Manfred segui-lo. Isabella não o vê, pois se coloca em fuga, aproveitando a indecisão de Manfred entre ela e o retrato.

É através dessa insistência de Manfred que um mundo caótico começa a se descortinar, o que nos permite discutir acerca do grotesco como representação artística capaz de traduzir o mundo em profundas transformações. Para melhor compreensão, podemos trazer para nossa discussão as palavras de Wolfgang Kayser (2009), que afirma:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2009, p. 40).

⁶⁶ "Ai, meu senhor!", disse Isabella, - "minha mente está muito triste com a recente catástrofe que atingiu esta família para pensar em outro casamento. Se meu pai algum dia retornar e for da vontade dele que eu me case, obedecerei, como fiz, quando consenti em dar a minha mão ao seu filho, mas até seu retorno, permita-me permanecer abrigada sob o seu teto hospitaleiro, e empregar as honras melancólicas confortando as suas dores, as de Hippolita e as da bela Matilda". "Já lhe pedi uma vez antes", disse Manfred enraivecido, "que não nomeasse essa mulher. De agora em diante ela deve ser uma estranha para você como é para mim. Em resumo, Isabella, já que não posso dar dar-lhe o meu filho, ofereço-me a mim mesmo". "Céus!", exclamou Isabella caindo em si. "O que eu ouço? Meu senhor! Meu sogro! O pai de Conrad! O marido da virtuosa e terna Hippolita". "Digo-lhe", disse Manfred imperiosamente, "Hippolita não é mais minha esposa; divorcio-me dela neste momento. Ela já me amaldiçoou devido a sua esterilidade. Meu destino depende de ter filhos -, e esta noite confio que dará novo impulso às minhas esperanças." Com essas palavras, pegou na mão fria de Isabella, meio morta e aterrorizada. Ela gritou e correu. Manfred levantou-se para segui-la, quando a lua, que agora brilhava e lançava seus raios sobre a janela à frente revelou-lhe à sua visão a plumas do elmo fatal, que se erguia até a altura da janela, movimentando-se para frente e para trás de forma tempestuosa, e acompanhado por um som roco e arrastado. (Tradução nossa).

O grotesco permite evidenciar aquilo que parece escapar a uma compreensão, pois desestabiliza a ordem possuída de sentido do mundo. Aqui, os personagens parecem ser colocados no mesmo patamar daquele destino que sempre o derrubava. Esse “outro” mundo vai se mostrando totalmente sem sentido.

A imagem de vilão é construída e torna um dos elementos basilares do romance, mesmo quando apresenta características contrárias. Sempre em busca de seus fins ele se movimenta em todas as páginas do romance, manipulando a condenação dos outros, enquanto o conhecimento de seu próprio destino o rodeia da mesma forma como ele, tantas vezes, manipula e condena os demais.

Ao ver seu mundo em solos movediços, suas tentativas de querer salvá-lo estendem-se até a chegada da catástrofe final, que o coloca diante do fim de seu percurso. Como a jovem Isabella era o seu alvo, o que também reforça a perseguição e caracterização do personagem enquanto vilão, outra tentativa se deu quando Manfred, ao perceber que Frederico tinha se encantado com a jovem Matilda. Então o príncipe propõe que ambos troquem suas filhas, ou seja, que Manfred fique com Isabella e Frederico com Matilda. Porém, mais uma vez o sobrenatural se manifesta. É o momento em que gotas de sangue pingam da estátua de Alfonso, como destacamos inicialmente. A tentativa de realizar tais cerimônias é interrompida pela presença do sobrenatural, mas exatamente quando Frederico se depara com o monstro no altar. A partir daí ele retoma ao seu propósito, que era vir para Otranto para resgatar sua filha e, principalmente, destronar o usurpador Manfred. Ao ver que Frederico não se casaria com Matilda, Manfred desespera-se ainda mais, pois, mais uma vez, não consegue continuar a usurpação.

Toda a insistência de Manfred, em salvar sua linhagem, direciona-o para a catástrofe final, que é a morte de sua filha Matilda, que demarca o final trágico do romance, a ação representada que produz destruição ou dor, conforme Aristóteles. Assim, Manfred se torna um personagem que equilibra virtude e vício. Já nos fins da narrativa começamos a contemplar um personagem cada vez mais apressado e perturbado em conseguir o que queria. Um serviçal, que Manfred havia deixado no convento para espionar as ações de Theodore e Jerome, veio correndo avisá-lo que Theodore e uma senhora estavam em uma conversa particular em frente ao túmulo de Alfonso The Good, na igreja de São Nicolau. Ele não conseguiu reconhecer a mulher, pois a escuridão não permitiu. Assim,

Manfred, whose spirits were inflamed, and whom Isabella had driven from her on his urging his passion with too little reserve, did not doubt but the

inquietude she had expressed had been occasioned by her impatience to meet Theodore. Provoked by this conjecture, and enraged at her father, he hastened secretly to the great church. Gliding softly between the aisles, and guided by an imperfect gleam of moonshine that shone faintly through the illuminated windows, he stole towards the tomb of Alfonso, to which he was directed by indistinct whispers of the persons he sought. The first sounds he could distinguish were — Does it, alas! depend on me? Manfred will never permit our union. No, this shall prevent it! cried the tyrant, drawing his dagger, and plunging it over her shoulder into the bosom of the person that spoke. Ah, me, I am slain! cried Matilda, sinking: Good heaven, receive my soul! Savage, inhuman monster, what hast thou done! cried Theodore, rushing on him, and wrenching his dagger from him. Stop, stop thy impious hand, cried Matilda; it is my father!⁶⁷ (WALPOLE, 1982, p. 104).

Para a configuração da desestabilização do mundo de Manfred, Walpole utilizou um dos eventos temerosos e certos para a finalidade da tragédia, como destacado por Aristóteles: a execução, “que é quando o personagem pratica a ação sem reconhecimento e reconhece depois de a praticar, pois então não há repulsa e o reconhecimento produz abalo” (ARISTÓTELES, 2014, p. 34).

O fenômeno gótico, que revela o grotesco do mundo ficcional – e também o real –, está carregado de contradições, as quais revelam uma deformação da realidade formando uma realidade absurda, pois o grotesco “adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de “verdade” (KAYSER, 2009, p. 31). Assim, as ações de Manfred corroboram para a presença do sobrenatural, que nos oferece, num primeiro momento, a fragmentação de um mundo (o de Manfred) e, em outro momento, a reafirmação de um modo de vida. O sobrenatural provoca o caos para, em seguida, instaurar a ordem conforme os preceitos do passado.

O que temos é uma tentativa que buscou descortinar um mundo grotesco e para isso o sobrenatural fez-se presente. O que temos é um esforço em contemplar o sublime e o grotesco na personagem Manfred, que, mesmo de forma composicional um tanto fraca, mostra-se como esforço de um autor que defendeu a ideia de junção de elementos.

⁶⁷ Manfred, cujo espírito estava inflamado, e a quem Isabella afastara de si, quando este comunicou sua paixão com pouca reserva, não duvidou que a inquietude que ela tinha expressado tinha sido ocasionada por sua impaciência em encontrar-se com Theodore. Provocada por essa conjectura, e enfurecido com o pai do rapaz, ele apressou-se secretamente em direção à grande igreja. Deslizando suavemente entre os corredores, e guiado por um imperfeito raio de luar que brilhava através das janelas iluminadas, avançou em direção ao túmulo de Alfonso, para onde o dirigiram sussurros indistintos das pessoas que ele procurava. Os primeiros sons ouvidos por ele foram: “Será que... infelizmente! depende de mim? Manfred nunca permitirá a nossa união”. “Não, isto irá impedi-lo!” gritou o tirano, sacando a sua adaga e enterrando-a por cima do ombro, no peito da pessoa que gritou: “Ah, fui ferida!”, caindo. “Bom Deus receba a minha alma!” – “Bárbaro, monstro, desumano! O que você fez?”, exclamou Theodore, lançando-se sobre ele e arrancando a sua adaga. “Pare, pare esta mão ímpia”, gritou Matilda. “É meu pai!” (Tradução nossa).

3.2 Mistura de elementos “baixos” e “elevados”: Shakespeare, a influência

No segundo prefácio contemplamos Horace Walpole assumindo Shakespeare como a principal influência para a composição de **The Castle of Otranto**. Se no primeiro prefácio o romancista se viu limitado para poder falar a respeito de seu romance e dos padrões literários da época, no segundo foi mais veemente ao ensaiar – mesmo que de forma inicial – os primeiros passos acerca de sua proposta literária alicerçada na imaginação, a qual, em meio às produções literárias, contribuiu para dar cabo aos preceitos dominantes que limitavam a literatura. Em meio a esse contexto a obra de Walpole instaurou uma nova estética literária que contemplaria em si uma gama de elementos que iriam caracterizá-la como híbrida.

Em seu romance a crítica e a voz dada ao que era considerado representação “baixa”, num primeiro momento, se faz presente na aproximada de três personagens serviçais: Bianca, Jaquez e Diego, que representam a camada popular, e que, na visão clássica, era vista como vulgar. Conforme o romancista, esses personagens foram trabalhados de forma intencional para a realização do contraste com o sublime do personagem “elevado” – o que mais uma vez nos permite pensar o gótico como fenômeno estético que, no campo literário, mistura culturas, como destacamos no início deste capítulo.

Diante disso, lembremos o que Walpole afirmou em seu prefácio: “The simplicity of their behaviour, almost tending to excite smiles, which at first seem not consonant to the serious cast of the work, appeared to me not only not improper, but was marked designedly in that manner⁶⁸” (WALPOLE, 1982, p. 8). A influência direta e expressiva de Shakespeare na feitura da obra permitiu uma tentativa de configurar um diálogo entre elementos dicotômicos: o natural/não natural, sublime/grotesco.

Como vimos no segundo prefácio, Walpole foi certo ao afirmar que seu texto é uma tentativa de mesclar os romances antigo (em que a fantasia e a imaginação imperavam) e o moderno (que buscava a reprodução da natureza através daquilo que Ian Watt chamou de “realismo formal”), o que permitiu a criação de um ambiente que passou a existir através dos confrontos e contrastes entre elementos dicotômicos. Assim, pode-se dizer que

When Walpole proposed blending “two kinds of romance,” he was referring in part to his own cross between medieval chivalric romances and neoclassic

⁶⁸ A simplicidade de suas atitudes, quase tendendo ao ridículo, que, a princípio, parece não ser condizente com os moldes sérios desta obra, pareceu-me não só apropriada, como foi planejada intencionalmente dessa forma. (Tradução nossa).

tragedies oriented toward the old aristocracy, on the one hand, and the newly ascendant bourgeois novel (or so it was later called) directed in its comic elements and probabilities of common existence toward the increasingly dominant middle classes, on the other⁶⁹ (HOGLE, 2002, p. 8).

Tendo isso em vista, neste primeiro momento tentaremos perceber o modo como as personagens “vulgares” possibilitaram uma crítica aos preceitos classicistas ainda presentes na época e, paralelamente a isso, evidenciar e discutir a construção do gótico enquanto estética que combina o “erudito” e o “popular”, um jogo de contrastes cuja base é o drama, gênero que permite refletir o homem diante das transformações sociais. Como sabemos, a tragédia clássica era vista como um gênero nobre em que as personagens eram ilustres e protagonizavam uma ação repleta de atitudes nobres, moldadas pela coragem. No entanto, sempre caminhavam em direção às suas desgraças, isto é, o herói era vítima de um destino já estabelecido, que a ele proporcionava um fim trágico.

Ao ter se pautado em Shakespeare, Walpole tentou unir o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, uma mistura que deu corpo à sua proposta literária que não teve como pressuposto estético a harmonia, a beleza e a perfeição, o que a caracterizou como estética que se alimenta do que é sombrio, negativo, e isso descortina uma certa desilusão com a modernidade. Assim, um dos traços principais da estética gótica é a facilidade de contemplar, em sua hibridez, os mais variados elementos e formas literárias.

3.2.1 Mescla como crítica ao modelo clássico: em defesa de uma forma híbrida

Ao propor um romance cuja força motora é a atmosfera do mundo “maravilhoso”, Walpole estreitou ainda mais a noção de gótico no plano literário. Isso permitiu o adensamento de uma concepção acerca dessa estética que foi delineada tendo como base tudo aquilo que era visto como “alheio” às ordens vigentes do mundo. Ao sugerir esse novo caminho de escrita, automaticamente inseriu-se nas discussões que se detinham a pensar o “novo gênero” (o romance), que, desde o seu desenvolvimento, se mostrou flexível ao aceitar

⁶⁹ Quando Walpole propôs mesclar “duas formas de romance”, ele estava se referindo, em parte, ao próprio cruzamento entre romances de cavalaria medievais e tragédias neoclássicas orientadas para a antiga aristocracia, por um lado, e do romance burguês recém ascendente (ou como foi mais tarde chamado), dirigido em seus elementos cômicos e probabilidades de existência comum para com a classe média cada vez mais dominante, por outro. (Tradução nossa).

em si todos os elementos, sem fazer distinção ou separação entre erudito e popular, belo e feio, característica que possibilitou a sua disseminação e fortalecimento no interior de um contexto que ainda insistia em pregar modelos antigos.

Com essa tentativa de hibridizar o seu romance, Walpole se embrenhou nas discussões a respeito das representações do homem na literatura, e o cômico apresentou-se como elemento crucial que permitiria a liberdade de explorar assuntos como o vulgar, o profano, o marginal, tudo isso através das camuflagens sociais vindas das personagens ou expostas por elas. Assim, pode-se afirmar que a presença do cômico marca textualmente uma negação em comportar-se de forma racional.

Como sabemos, os preceitos clássicos ainda eram aplicados à arte da Inglaterra do século XVIII. A arte clássica era fechada em si mesma, racional, objetiva, e os valores como liberdade e harmonia eram compreendidos à luz da valorização da natureza – idealização – e da razão, e isso não permitia qualquer exteriorização impulsionada pela imaginação (Cf. ROSENFELD e GUINSBURG, 2002). Isso explica a forte presença das poéticas clássicas, como a de Aristóteles, Horácio e Boileau, que por muito tempo regeraram a arte e sempre fizeram distinções dos gêneros literários.

Ao tecer essa crítica direta a tais valores, Walpole se afastou das referências da antiga civilização grega, isto é, o homem como ser racional e criador da beleza. Se afastou, também, daquela constante exigência de uma busca pela ordem, equilíbrio, harmonia e noção de verdade como reflexo da natureza. Assim, esse afastamento permitiu a inserção da sua obra no campo das possibilidades.

O conceito de belo se deu através da ordem, da simetria e da proporção, e isso aconteceu de maneira formal e era muito utilizado pelos gregos para organizar a ordem artística. Historicamente, a conceituação de “belo” e “feio” sempre esteve atrelada ao social, sendo o “belo” visto como algo agradável, e o “feio” como o desagradável. Na verdade, a ideia de “feio” sempre foi colocada como uma antítese da noção do “belo”, que veio do mundo clássico. O feio era visto, assim, como manifestação da desordem, pois era assimétrico, desorganizado.

Essa formalidade, que definiu o belo, delineou uma sensação de equilíbrio que buscou uma perfeição ideal, fundando, portanto, uma estética normativa. Isso dialoga diretamente com o que Walpole afirmou em seu prefácio: “It is difficult in English *to relate* without falling too low or rising too high; a fault obviously occasioned by the little care taken

to speak pure language in common conversation”⁷⁰ (WALPOLE, 1982, p. 5). Assim, a ideia de belo não está mais no objeto, mas sim nas condições de recepção do leitor. Em meio a isso, o gótico de Walpole contemplou o que era tido como feio, isto é, o barbarismo advindo da relação do termo com os godos, aspecto que, diante da necessidade de correspondência com o real, não contribuiria na formação dos cidadãos, pois, historicamente, eram vistos como bárbaros.

A própria estrutura de **The Castle of Otranto** contempla a junção de elementos que até então eram separados, isto é, ambas as formas literárias buscadas para a mescla (romance de cavalaria e o romance moderno) não eram bem vistas no século XVIII, pois o produto do período medieval pertencia a um passado que existiu em meio a elementos maravilhosos e supersticiosos, e isso diferenciava da precisão, objetividade e racionalidade impostos pela necessidade de correspondência com o real, isto é, o compromisso com a formação do sujeito. Por outro lado, temos a forma literária que mais tarde seria chamada de romance (*novel*), gênero visto como bastardo por não possuir tradição literária e nem uma **Poética** que pudesse explicá-lo.

A ideia de Walpole, em mesclar os dois romances, foi fundamental para a defesa do “novo” gênero, e foi aí que a influência de Shakespeare acentuou-se ainda mais, pois o romancista, ao ter se inspirado no dramaturgo, demonstrou ter conhecimento de suas peculiaridades no que dizia respeito ao rompimento com as regras clássicas, como vimos nas discussões do segundo capítulo desta dissertação.

O que fica evidente é que a característica principal de **The Castle of Otranto** apresenta-se como ato de (re)volta: o autor fez a volta ao passado para repensar o presente – tanto no que diz respeito aos moldes literários de seu período, como também em relação à aristocracia a que sempre pertencera. A influência do dramaturgo possibilitou que o romancista criasse uma narrativa de contrastes, em que o baixo e o elevado foram contemplados como elementos capazes de dialogar um com o outro. Para isso, em seu texto colocou lado a lado personagens serviçais e príncipes, como tentativa de questionar os preceitos racionais.

Isso é visível na voz da personagem Bianca, dama de companhia de Matilda. Selecionamos o momento em que o jovem Theodore aparece embaixo da varanda do quarto da princesa Matilda, quando Bianca insiste que as duas deveriam conversar com ele para

⁷⁰ É difícil *narrar* em inglês sem ser muito baixo ou se elevar demais; um defeito, obviamente, ocasionado pela pouca atenção ao emprego de uma linguagem pura na conversação comum. (Tradução nossa).

investigarem o que estava acontecendo, pois ela acredita que se trata de mais um jovem apaixonado. Na fala, percebemos claramente a voz do autor, o que nos dá abertura para discutir a ideia de “elevado” e “popular”, uma vez que estamos diante de duas personagens distintas:

Lord! madam, how little you know of love! replied Bianca: why, lovers have no pleasure equal to talking of their mistress. And would you have *me* become a peasant's confidante? said the princess. Well then, let me talk to him, said Bianca: though I have the honour of being your highness's maid of honour, I was not always so great: besides, if love levels ranks, it raises them too: I have a respect for any young man in love⁷¹ (WALPOLE, 1982, p. 41).

Lembremos que isso acontece no segundo capítulo, em que o narrador guia o leitor a contemplar um extenso diálogo entre Bianca e a princesa Matilda, o que de certa forma propaga na narrativa a presença do popular, e isso pode ser visto como uma possível configuração de defesa da ideia de hibridismo nos gêneros literários, em especial no gênero romance.

A presença contínua da personagem Bianca buscou criticar diretamente a regra estilística do período que seguia a antiguidade clássica, a qual, em suas produções, transmitia apenas o ponto de vista da classe dominante, e o povo, quando aparecia, era abordado numa perspectiva cômica, uma vez que a camada popular não possuía espaço nas produções artísticas, pois a linguagem dos grandes gêneros era utilizada num tom mais elevado possível, o que resultava, assim, na separação de estilos e gêneros literários.

Com base nisso, podemos retomar ao que Walpole afirmou no segundo prefácio, quando disse que a vulgaridade dos personagens “baixos” revelaria o patético existente no elevado. Na narrativa, Bianca se mostra esperta e capaz de se expressar acerca dos acontecimentos do castelo, e isso coloca em relevo a visão limitada da princesa Matilda, que parece não ser capaz de perceber o que estava acontecendo com a família:

A by-stander often sees more of the game than those that play, answered Bianca. Does your Highness think, Madam, that this question about my Lady Isabella was the result of mere curiosity? No, no, Madam, there is more in it than you great folks are aware of. Lopez told me that all the servants believe

⁷¹ “Deus! senhora, quão pouco sabe do amor!”, replicou Bianca: “os apaixonados não sentem prazer maior em falar a respeito de suas amadas”. “E você quer que *eu* me torne a confidente de um camponês?”, disse a princesa. “Bem, então deixe-me falar com ele”, disse Bianca; “apesar de eu ter o privilégio de ser a dama de honra de sua alteza, nem sempre ocupei posição elevada; além disso, se o amor iguala todos os níveis, ele também os eleva. Tenho um profundo respeito por qualquer jovem apaixonado”. (Tradução nossa).

this young fellow contrived my Lady Isabella's escape; now, pray, Madam, observe you and I both know that my Lady Isabella never much fancied the Prince your brother. Well! he is killed just in a critical minute — I accuse nobody. A helmet falls from the moon — so, my Lord, your father says; but Lopez and all the servants say that this Young spark is a magician, and stole it from Alfonso's tomb⁷² (WALPOLE, 1982, p. 43).

A presença de Shakespeare é nítida na fala da personagem exatamente quando diz: “there is more in it than you great folks are aware of” (há mais coisas aí do que as pessoas estão percebendo), que encontra eco no que o personagem Hamlet diz na quinta cena do primeiro ato. Após falar com o fantasma do pai, pede que os amigos prometam que não comentariam com ninguém a respeito do que tinham visto. E então ele diz: “There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy” (Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que pode sonhar sua vã filosofia) (SHAKESPEARE, 1843, p. 27). Essa aproximação marca a polifonia do romance, colocando-o como gênero que apresenta diversas vozes sociais que se confrontam.

Enquanto personagem caracterizada pela simplicidade, Bianca vai mostrando o que Walpole destacou no segundo prefácio, de que o contraste entre o sublime de um e a simplicidade do outro revelaria o patético daquele que é tido como elevado. De certa forma, ela se mostra livre para se expressar dentro do romance, mesmo que suas aparições sejam poucas. Com isso, podemos destacar ainda a maneira como ela fala com a princesa, que a proibiu de prolongar a conversa com Theodore, o jovem camponês. E então a criada diz: “It is not fit for me to argue with your highness, replied Bianca; but perhaps the questions I should have put to him, would have been more to the purpose, than those you have been pleased to ask him⁷³” (WALPOLE, 1982, p. 42).

Vale destacar que os romancistas, no século XVIII, tinham uma certa liberdade, ou melhor, não tinham a obrigação de seguir modelos reconhecidos, porém, as bases deveriam ser reais, as personagens deveriam conformar-se à verdade histórica, e a vulgaridade numa deveria aparecer numa narrativa (VASCONCELOS, 2007). Na verdade,

⁷² “Um espectador muitas vezes vê melhor o jogo do que aqueles que o jogam”, respondeu Bianca. A sua alteza acredita que tal interesse por Isabella é resultado de mera curiosidade? Não, não, Senhora. Há mais coisas aí do que as pessoas estão percebendo. Lopez me disse que todos os criados acreditam que esse jovem contribuiu para a fuga da senhora Isabella; agora, por favor, senhora, leve isso em consideração. Você e eu sabemos que a senhora Isabella nunca teve grande afeto pelo príncipe, seu irmão. Muito bem! ele é assassinado num momento crítico – não estou acusando ninguém. Um elmo despenca da lua – assim diz o senhor seu pai; mas Lopes e todos os outros dizem que esse jovem é um mago e o roubou do túmulo de Alfonso. (Tradução nossa).

⁷³ “Não me é certo discutir com sua alteza”, disse Bianca; “mas, talvez, as perguntas que eu lhe fizesse nos teriam tido mais proveito do que as feitas pela senhora. (Tradução nossa).

tratava-se, portanto, de uma doutrina de adequação literária, que ditava que o poeta devia evitar a mistura de gêneros, a criação de personagens inverossímeis, o uso excessivo ou impróprio do *deus ex machina* que todas as partes e aspectos de uma obra deviam ser apropriados à natureza da obra como um todo: a escolha de assunto em relação ao gênero, a caracterização, a forma, a expressão, o metro, o estilo e o tom (VASCONCELOS, 2007, p. 67).

Tendo isso em vista, vale tecer algumas aproximações entre Bianca e a Ama de Julieta. Na peça, a Ama aparece como personagem que é, de certa forma, livre, uma vez que ela transita conforme as próprias vontades. Além disso, é cúmplice da jovem Julieta, é inteligente e sabe muito bem o que lhe convém; a exemplo disso, lembremos quando ela tenta convencer a jovem a se casar com Páris, pois acreditava que Romeu não era “nada” em relação àquele. Em suas observações constatamos o caráter vulgar que parece nos remeter ao grotesco, ao popular.

Northrop Frye (2011) lembra o momento em que Páris pede Julieta em casamento, quando na terceira cena a senhora Capuleto sugere uma reunião familiar, com o intuito de discutir o matrimônio. Com isso, dispensa a Ama, no entanto, devido ela ser uma criada antiga e confiável, a chama novamente, pois sabe da íntima proximidade entre a filha e a Ama. Após ser chamada, a criada entra em ação através de um longo discurso. Para Frye (2011, 45) “a Ama tem uma imaginação muito limitada e não pertence à classe social que pode se dar ao luxo de viver sob códigos de honra”. E mais: “Shakespeare foi construindo a atitude da Ama de uma forma sutil” (FRYE, 2011, p. 45).

Tais características são observáveis em Bianca, a dama de companhia da princesa Matilda em **The Castle of Otranto**. São cúmplices e Bianca demonstra uma certa liberdade para se manifestar em alguns momentos, como vimos nos fragmentos anteriores. Assim, pode-se dizer que foi através dessa inserção de elementos vulgares que Walpole fez emergir no corpo textual de sua obra o contraste entre o sublime e o grotesco, este que parece contemplar tudo aquilo que é estranho ao comum, e isso colocou o romance como gênero possuinte de um tipo de beleza mais variada, diversificada e rica em relação às produções do período.

Essa tentativa de configurar a personagem Bianca de acordo com a personagem da peça de Shakespeare marca o romance como gênero heterogêneo, uma vez que parece nos apresentar os ecos de várias vozes. Esse diálogo serviu não apenas para a constituição da personagem Bianca, mas também para a feitura da narrativa e das discussões do gênero romance, que existe nas ações interativas, ou melhor, na interiorização de discursos

preexistentes, e isso dialoga diretamente com o que Bakhtin diz: “todo o romance em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua”. Assim, “a língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica” (BAKHTIN, 2010, p. 371).

Bianca apresenta-se como representação dialogizada da linguagem, em que podemos perceber uma personagem que age e fala conforme a sua própria característica enquanto ser fora daquele mundo aristocrático, assim como a Ama de Julieta. Com isso, faz-se pertinente observar que essa possível relação com o popular se dá através da forma como ela e os outros serviçais se expressam diante das possibilidades do sobrenatural, aspecto que, conforme Wanderley (2014), acentua a íntima relação com a cultura popular, que é colocada no romance.

A todo momento ela dialoga sobre casamento com Matilda e, em meio a essa conversa, qualquer barulho escutado é associado a algo do além, o que reforça a presença do sobrenatural e cumpre o que Walpole destacou no primeiro prefácio acerca dos personagens vulgares: “they discover many passages essential to the story, which could not well be brought to light but their *naïveté* and simplicity”⁷⁴ (WALPOLE, 1982, p. 4). A exemplo, quando fala que gostaria de ver Matilda se tornar uma grande senhora e não vê-la mofando num convento. No momento em que se expressa, ela escuta um barulho:

I would have you a great Lady, replied Bianca, come what will. I do not wish to see you moped in a convent, as you would be if you had your will, and if my Lady, your mother, who knows that a bad husband is better than no husband at all, did not hinder you. — Bless me! what noise is that! St. Nicholas forgive me!⁷⁵ (WALPOLE, 1982, p. 38).

Ou quando pensa que o castelo está assombrado, mas, na verdade, é apenas a chegada de Theodore embaixo da sacada do quarto de Matilda:

Blessed Mary! said Bianca, starting, there it is again! Dear Madam, do you hear nothing? this castle is certainly haunted! Peace! said Matilda, “and

⁷⁴ Eles revelam muitas passagens essenciais da história, que não poderiam ser colocadas à luz sem a sua *ingenuidade* e simplicidade” (Tradução nossa).

⁷⁵ “Gostaria de vê-la se tornar uma grande Senhora”, replicou Bianca. “Aconteça o que acontecer”. “Não quero vê-la mofando em um convento, onde já estaria, se tivesse seguido sua vontade, e se minha Senhora, sua mãe, que sabe que um mau marido é melhor do que nenhum, não a tivesse impedido”. Abençoe-me! que barulho é esse? São Nicolau, perdoe-me! (Tradução nossa).

listen! I did think I heard a voice — but it must be fancy: your terrors, I suppose, have infected me. Indeed! indeed! Madam, said Bianca, half—weeping with agony, I am sure I heard a voice. Does anybody lie in the chamber beneath? said the Princess. Nobody has dared to lie there, answered Bianca, since the great astrologer, that was your brother’s tutor, drowned himself. For certain, Madam, his ghost and the young Prince’s are now met in the chamber below — for Heaven’s sake let us fly to your mother’s apartment! I charge you not to stir,” said Matilda. If they are spirits in pain, we may ease their sufferings by questioning them. They can mean no hurt to us, for we have not injured them — and if they should, shall we be more safe in one chamber than in another? Reach me my beads; we will say a prayer, and then speak to them. Oh! dear Lady, I would not speak to a ghost for the world! cried Bianca. As she said those words they heard the casement of the little chamber below Matilda’s open. They listened attentively, and in a few minutes thought they heard a person sing, but could not distinguish the words⁷⁶ (WALPOLE, 1982, p. 40).

Conforme Robert B. Hamm Jr (2009, p. 683), “Walpole’s description of the subalterns as “vulgar actors” portrays them as comic players, once again connecting the novel to the theater”⁷⁷. Para o crítico, a linguagem dos serviçais, ou melhor, a forma como eles expressam/descrevem os eventos sobrenaturais, acentua ainda mais a atmosfera do “maravilhoso” na narrativa. Assim, a presença do popular marca ainda mais os contrastes no texto, que não perde a sua seriedade, tampouco a sua qualidade, e todo aquele ideal de beleza e sublime começa a ser desenvolvido levando em consideração outros aspectos.

Como é sabido, o termo “Sublime” oriunda da Antiguidade e esteve, inicialmente, ligado à arquitetura, o que, conseqüentemente, a ele fora atribuído o sentido de “elevado”. Em literatura podemos dizer que “sublime” possui íntima relação com a retórica, arte que caracteriza o tipo de linguagem elaborada, harmoniosa, vigorosa, poética.

⁷⁶ “Santa Maria!”, disse Bianca. “Está aí novamente. Cara senhora, não ouve nada? Certamente este castelo está assombrado”. “Calma”, disse Matilda, “e ouça. Creio ter ouvido uma voz – mas deve ser a imaginação; seus medos, suponho, devem ter me contagiado”. “De fato! de fato! senhora”, disse Bianca, quase chorando de desespero, “estou certa de que ouvi uma voz”. “Há alguém dormindo no quarto lá de baixo?” perguntou a princesa. “Ninguém ousou deitar-se lá”, respondeu Bianca, “desde que o grande astrólogo que foi o tutor de seu irmão, se afogou. Certamente, senhora, o seu fantasma e o do jovem estão se encontrando lá embaixo. Pelo amor de Deus, vamos correr para o quarto de sua mãe”. “Ordeno que não dê um passo”, disse Matilda. “Se forem espíritos atormentados, nós podemos aliviar suas dores conversando com eles. Eles não podem nos fazer mal algum, pois não os ofendemos – e se quisessem, será que realmente estaríamos mais seguras em um quarto do que no outro? Dê-me meu terço; façamos uma oração e, em seguida, falemos com eles”. “Oh, querida senhora, eu não falaria com um fantasma por nada neste mundo”, gritou Bianca. Após dizer tais palavras, ouviram abrir a janela do pequeno quarto abaixo do de Matilda. Elas escutaram atentamente, e em poucos minutos, pensaram ter ouvido uma pessoa cantando, mas não conseguiam distinguir as palavras. (Tradução nossa).

⁷⁷ A descrição de Walpole dos subalternos como “atores vulgares” retrata-os como peças cômicas, uma vez que liga o romance ao teatro. (Tradução nossa).

Isso nos faz retomar ao texto **Do sublime**, um tratado em que Longino discutiu a essência da obra literária, o estado de espírito e emoções do autor, em que não encontramos questões relacionadas às discussões estilísticas que estiveram no bojo das questões retóricas. O pensador compreendeu o sublime como atitude, ou melhor, como a essência dessa atitude. Para ele, a natureza (o que seria o dom inato, talento do poeta) e a técnica (trabalho), devem aparecer como ato, isto é, não se deve pensar tais elementos de forma separada. É preciso pensar nesse encontro necessário em que a essência do Sublime se encontra no ato de construção realizado nas obras. Assim,

a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção; quanto, porém, a dimensões e oportunidades de cada obra e, bem assim, quanto à mais segura prática e uso, compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio (LONGINO, 2014, p. 72).

Longino parece ter buscado colocar a literatura como arte que eleva o homem, ou melhor, que o coloca num patamar acima de sua própria humanidade, aspecto que marca a arte escrita como possuinte de um caráter superior. Pensar o sublime é ir além das coisas prosaicas do mundo, e a arte da escrita permite isso, uma vez que ela aproxima o homem e o divino, tudo isso por meio da excelência do discurso, que se preocupava não a configuração estrutural do texto, mas sim com a persuasão.

A falar da grandeza da natureza, Longino ressalta uma definição de sublime, que é o Belo poético, vejamos:

Primeiramente, pois, é absolutamente necessário assentar em princípio de onde nasce o sublime: o verdadeiro orador não pode ter sentimentos rasteiros e ignóbeis. Com efeito, pessoas de pensamentos e ocupações mesquinhas e servis a vida toda é impossível que produzam algo admirável, merecedor de imortalidade; grandeza, naturalmente, existe nas palavras daqueles cujos pensamentos são graves (LONGINO, 2010, p. 78).

Todavia, ele não objetivou definir o sublime, pois a própria natureza do conceito não permite. Longino apenas pretendeu identificar as suas fontes, que, para ele, são: elevação do espírito, o que possibilita a formulação de elevadas concepções; afeição intensa moldada pelo

entusiasmo, capaz de suscitar paixões inspiradoras, disposição das figuras de dicção e pensamento, que são características oriundas da criatividade e imaginação; e, por fim, a capacidade de formular de forma nobre e de compor de forma elevada. Assim, a elevação do espírito e o afeto capaz de suscitar paixões inspiradoras dizem respeito ao gênio inato do escritor, e as demais são resultado da arte.

O sublime, na literatura, é colocado como principal virtude literária, ele “é o rebôo da grandeza da alma” (LONGINO, 2014, p. 78), ou seja, o imaginário do escritor presente no seu trabalho. O sublime foi sendo colocado como algo extratextual, o que cancela a noção de gêneros literários de perfeição ditados pela retórica clássica. Com esse tratado, a grandiosidade da literatura passou a ser atribuída às qualidades inatas do escritor, e não mais à arte. Portanto, o inatismo do autor, as qualidades da obra e seus efeitos nos leitores são aspectos característicos da grandeza da arte literária.

O que o crítico buscou foi o afastamento e a revisão do conceito de *mimesis* estabelecido por Aristóteles, aspecto que coloca o próprio conceito como não limitado, isto é, ele é mais amplo e mais criativo. O próprio Longino admitiu uma certa aceitação de pequenos “defeitos” no texto, afirmando que a perfeição pode atrapalhar:

Todos esses desaires, seja como for, nascem na literatura apenas por uma causa, a busca por novidade nas ideias, devido principalmente à qual desviam os de hoje. É que as nossas virtudes e os nossos vícios de certo modo costumam ter a mesma origem. Por isso, se os embelezamentos do estilo, os termos elevados e, somados a esses recursos, os do deleitamento concorrem para o bom resultado literário, esses mesmos requintes vêm a ser fonte e fundamento tanto do êxito quanto do malogro (LONGINO, 2010, p. 75-76).

As emoções são colocadas como elementos centrais do sublime, pois, de acordo com o pensador, não há tom mais elevado do que o da paixão autêntica, aspecto que adiantou muitas das características defendidas mais tarde pelo romantismo. A visão de Longino nos ajuda a perceber que o conceito aristotélico de *mimesis* começou a ser repensado com os romancistas a partir do momento em que as produções literárias dos escritores do século XVIII já não buscavam seguir os modelos clássicos.

A ideia de exagero foi se mostrando como algo inadmissível para a ideia de sublime. O exagero de Bianca e do mundo sobrenatural contempla aspectos desnecessários às produções elevadas. No entanto, o comportamento da personagem acentua a teoria do romance gótico que Walpole construiu, a qual contemplou o que era colocado à margem da

ideia de belo. A noção de sublime em **The Castle of Otranto** começa a perder força devido a defesa de uma forma de escrita, ou melhor, de uma estética que recusou o estilo e pautou o Sublime numa faculdade de conceber pensamentos elevados, tudo isso através de uma riqueza que ultrapassa os limites do comum.

A posição do romancista fundamentou-se na tentativa de ver o popular como algo admirável e relevante, em que o riso possui tanto valor como a ação elevada da tragédia, e que se complementam, uma necessidade fundamental que salienta a comunhão entre ambos. Ao tomar tal posição, seguiu na defesa do gênero em formação também como gênero possível. Pode-se dizer que foi uma tentativa de naturalização do que era separado e vinculado ao popular.

O risível, como Walpole chamou atenção no seu segundo prefácio, pode, perfeitamente, figurar numa obra de caráter sério: “Surely if a comedy may be *toute serieuse*, tragedy may now and then, soberly, be indulged in a smile”⁷⁸ (WALPOLE, 1982, p. 10). Walpole fez o acompanhamento de Manfred por meio de personagens tidos como vulgares, os criados. Vejamos:

Where is my Lord? where is the Prince? Here I am, said Manfred, as they came nearer; have you found the princess? The first that arrived, replied, Oh, my Lord! I am glad we have found you. Found me! said Manfred; have you found the Princess? We thought we had, my Lord, said the fellow, looking terrified, but — But, what? cried the Prince; has she escaped? Jaquez and I, my Lord — Yes, I and Diego, interrupted the second, who came up in still greater consternation. Speak one of you at a time, said Manfred; I ask you, where is the Princess? We do not know, said they both together; but we are frightened out of our wits. — So I think, blockheads, said Manfred; what is it has scared you thus? [...] Did not I forbid you to speak both at a time? said the Prince: you, Jaquez, answer; for the other fool seems more distracted than thou art; what is the matter? My gracious Lord, said Jaquez, if it please your Highness to hear me; Diego and I, according to your Highness’s orders, went to search for the young Lady; but being comprehensive that we might meet the ghost of my young Lord, your Highness’s son, God rest his soul, as he has not received Christian burial — Sot! cried Manfred in a rage; is it only a ghost, then, that thou hast seen? Oh! worse! worse! my Lord, cried Diego: I had rather have seen ten whole ghosts. Grant me patience! said Manfred; these blockheads distract me. Out of my sight, Diego! and thou, Jaquez, tell me in one word, art thou sober? art thou raving? thou wast wont to have some sense: has the other sot frightened himself and thee too? Speak; what is it he fancies he has seen? [...] O blundering fools! cried Manfred; and in the meantime, she has made her escape, because you were afraid of goblins! — Why, thou knave! she left me in the gallery; I came from thence myself — For all that, she may be there still for aught I know, said Jaquez;

⁷⁸ Certamente, se uma comédia pode ser *toute serieuse*, a tragédia pode, sobriamente, de vez em quando, permitir um sorriso. (Tradução nossa).

“but the devil shall have me before I seek her there again — poor Diego! I do not believe he will ever recover it. Recover what? said Manfred; am I never to learn what it is has terrified these rascals? — but I lose my time; follow me, slave; I will see if she is in the gallery. For Heaven’s sake, my dear, good Lord,” cried Jaquez, do not go to the gallery. Satan himself I believe is in the chamber next to the gallery. Manfred, who hitherto had treated the terror of his servants as an idle panic, was struck at this new circumstance. He recollected the apparition of the portrait, and the sudden closing of the door at the end of the gallery. His voice faltered, and he asked with disorder — What is in the great chamber? My Lord, said Jaquez, “when Diego and I came into the gallery, he went first, for he said he had more courage than I. So when we came into the gallery we found nobody. We looked under every bench and stool; and still we found nobody”⁷⁹ (WALPOLE, 1982, p. 30-31, 32).

Walpole apostou na justaposição de personagens nobres e vulgares numa mesma cena, e isso visou a reprovação da ideia de divisão de gêneros, o que foi um ataque direto às concepções que ainda se alimentavam dos preceitos clássicos. Não aconteceu apenas a insinuação do baixo, mas sim a presença dele, que acentuou o cotidiano e a mistura de classes para o entrelaçamento do sério e do cômico, pois a história cultural sempre foi marcada pela

⁷⁹ “Onde está o meu Senhor? Onde está o príncipe?” – “Aqui estou eu”, disse Manfred, quando eles se aproximavam ainda mais. “Encontraram a princesa?” O primeiro a chegar respondeu: “Oh, meu senhor! Estou feliz por tê-lo encontrado!” – “Encontrado a mim”, disse Manfred. Você encontrou a princesa? “Pensávamos que sim, meu senhor”, disse o criado, “mas” – “Mas o quê?”, exclamou o príncipe. “Ela escapou?” – “Jaquez e eu, meu senhor - ” “Sim, eu e Diego”, interrompeu o segundo, auxiliando-o ainda mais consternado. “Fale um de cada vez”, disse Manfred. “Pergunto-lhes: onde está a princesa?”. “Nós não sabemos”, responderam ambos ao mesmo tempo; “mas estamos muito assustados”. – “Então, é o que estou vendo, estúpidos”, disse Manfred. “O que é que os assustou tanto assim?” [...] “Eu não os proibi de falarem os dois ao mesmo tempo?”, exclamou o príncipe. - “Você, Jaquez, responda, pois o outro tolo parece mais distraído do que você; o que acontece?” – “Meu gracioso Senhor”, disse Jaquez, “se agrada à sua alteza me ouvir; Diego e eu, de acordo com as ordens de sua alteza, fomos à procura da jovem princesa; mas sendo possível encontrar o fantasma do meu jovem senhor, o filho de sua alteza, que Deus tenha sua alma, já que não recebeu um enterro cristão – “Imbecil!”, gritou Manfred enraivecido. “Foi então apenas um fantasma o que viram?” “Oh, pior! Pior! meu senhor!”, gritou Diego. “Antes eu tivesse visto dez fantasmas”. “Santa paciência!”, disse Manfred; “estes imbecis me atrapalham. Saia da minha frente, Diego! “E você, Jaquez, responda-me em uma palavra, está sóbrio? Está delirando? Você costuma ser um homem de juízo; será que o outro imbecil conseguiu apavorar você também? Fale. O que é que ele acha ter visto? [...] “Oh, bando de tolos”, gritou Manfred. “E com isso ela fugiu porque vocês estavam com medo de diabinhos! Idiotas. Ela me deixou na galeria; eu mesmo vim de lá” - “Mesmo com tudo isso, ela ainda pode estar por lá”, disse Jaquez; - “mas que o diabo me leve antes de eu ir procurá-la naquele lugar novamente!” – Pobre “Diego! Acredito que nunca irá se recuperar!” “Recuperar do quê?”, disse Manfred; “Será que nunca saberei o que aterrorizou estes dois patifes? Estou perdendo o meu tempo; siga-me, escravo! Vou ver se ela ainda está na galeria. “Pelo amor de Deus, meu senhor!”, gritou Jaquez. “Não vá até a galeria”. Acredito que seja o próprio Satanás que está na galeria”. Manfred, que até então tinha tratado o pavor de seus servos como ocioso, ficou pasmo diante da circunstância. Recordou a aparição do retrato e a porta que se fechou repentinamente no fundo da galeria. Sua voz titubeou, e ele perguntou com transtorno: “O que é que está no grande aposento?” “Meu Senhor”, disse Jaquez, quando Diego e eu chegamos na galeria, ele entrou primeiro, pois disse que tinha mais coragem do que eu. Assim, não encontramos ninguém quando entramos na galeria. Olhamos debaixo de cada banco e cadeira; e ainda assim não encontramos ninguém. (Tradução nossa).

divisão entre cultura erudita e cultura popular, esta que sempre foi vista pela aristocracia dominante como não sendo cultura.

Como sabemos, na antiguidade clássica o emprego do estilo deveria ser fiel aos diferentes gêneros e isso era o que distinguia as produções literárias. Ao pensarmos na tragédia, por exemplo, o que temos é um gênero cuja *mimesis* constituiu-se na ação e linguagem elevados. Para Aristóteles (2010), só poderia ser verossímil aquilo que fosse uno, e apenas o mito apresentava essa característica, pois possuía começo, meio e fim. Essa concepção do pensador acentuou uma estrutura de mundo clássico que foi fundamental para a separação consciente de estilos, uma vez que na referida tradição, a realidade corriqueira, cotidiana, só aparecia de forma cômica.

Para melhor compreendermos a ideia de mistura buscada por Walpole, vale lembrar a leitura que Erich Auerbach (1998) fez no texto “O príncipe cansado”, em que verificou a mistura de estilos na obra de Shakespeare.

O crítico abre seu texto com uma conversa entre o príncipe Henrique, o futuro Henrique V, “e um companheiro de suas travessuras juvenis”. Ao selecionar esse diálogo para o seu estudo, mostrou claramente a postura de um príncipe que demonstra sinais de cansaço físico, o que é inadmissível para um ser elevado. Conforme o crítico, toda uma série de elementos de mistura de estilos foram sugeridas nas poucas linhas dessa conversa, como: objetos baixos e quotidianos, mistura de classes entre pessoas da mesma posição, mistura de formas idiomáticas altas e baixas, dentre outros, que sempre aparecem nas obras do dramaturgo, e isso tornou-se matéria para que Walpole tentasse modular os gêneros dentro do próprio romance, de forma a evidenciar a multiplicidade de temas tratados dentro do gênero em formação.

Pensando nessa particularidade de Shakespeare, Auerbach faz ainda toda uma apresentação da concepção de trágico na Idade Média. Para ele a concepção de trágico era calcada numa perspectiva “una”, isto é, tudo estava relacionado à ideia do divino e o mundo terreno nunca era contemplado, o que diferiu da tragédia elisabetana, sobretudo a de Shakespeare, pois o herói, que não era mais movido por uma superioridade divina, tornou-se a própria fonte de seu destino.

De acordo com o crítico, a limitação do conflito trágico decorria do fato dos temas da tragédia antiga terem sido buscados no mito, aspecto que a limitava. O que podemos notar é que Shakespeare não seguiu a ideia de Aristóteles, que em sua **Poética** afirmou que a estrutura da tragédia deveria centrar nas ações e não nos personagens, pois nas tragédias do dramaturgo os seres ficcionais são o centro de suas obras.

The Castle of Otranto apresenta-se como uma tentativa de fomentação do debate acerca dos gêneros literários, suas aproximações, possibilidades e diálogos, e isso mostra que os mesmos eram complementares e não excludentes, pois “o romance fundamenta-se na escrita, na prosa, na língua vulgar e manifesta-se nos “interstícios” dos gêneros nobres, às margens das regras” (REUTER, 2004, p. 30), e isso permitiu enxergar a multiplicidade da realidade, que estava em constante mudança e se mostrando mais rica em possibilidades e isso dialogou diretamente com o teatro elisabetano, que ofereceu “um mundo mais variado do que o grego” (AUERBACH, 1998, p. 285). De certa forma, Manfred espelhou os criados, pois o diálogo possui uma característica prosaica, assim como o seu comportamento.

Outro momento a ser destacado no romance, para continuarmos falando da ideia de contraste entre personagens e que buscam reforçar as características humanas em Manfred, e que também reforça a característica híbrida da estética gótica, é o momento em que o príncipe tenta subornar Bianca (dama de companhia de sua filha) para extrair informações sobre Isabella, pois sabia que a criada era confidente das princesas: “Calling her aside into the recess of the oriel window of the hall, and soothing her with many fair words and promises, he demanded of her whether she knew aught of the state of Isabella’s affections”⁸⁰ (WALPOLE, 1982, p. 96). E ela responde: “I! my Lord! no my Lord — yes my Lord — poor Lady! she is wonderfully alarmed about her father’s wounds; but I tell her he will do well; don’t your Highness think so?”⁸¹ (WALPOLE, 1982, p. 96).

Esse comportamento revela as características contrárias da imagem de herói clássico, cujas características diferenciavam das do ser humano, pois eram apresentados como semideuses da mitologia grega, distanciando-os cada vez mais das características terrenas, o que mais uma vez nos faz retomar à leitura de Erich Auerbach (1998), que apresentou uma discussão sobre um príncipe cansado que está repleto de sinais inaceitáveis a seres elevados. Assim, a imagem do herói advindo do mundo clássico é a sua idealização, que possui inúmeras qualidades, é corajoso, forte, belo. Walpole, ao ter tentado copiar Shakespeare, que fez a “junção de um conflito interior, que diz respeito à vontade do indivíduo e a sua própria capacidade ou incapacidade de realizá-la, e de um conflito exterior, no qual as circunstâncias se contrapõem ao querer até torná-lo um dever indispensável” (SÜSSEKUND, 2008, p. 115),

⁸⁰ Chamando-a de um lado, junto ao recesso de uma das janelas da sacada da sala, e acalmando-a com muitas palavras justas e muitas promessas, perguntou se ela sabia de alguma coisa sobre o estado afetivo de Isabella. (Tradução nossa).

⁸¹ “Eu! Meu senhor! não, meu senhor. — Sim, meu senhor! Pobre princesa! ela está terrivelmente preocupada com os ferimentos do pai; mas eu digo para ela que ele ficará bem; sua Alteza também não pensa assim?” (Tradução nossa).

tentou criar uma imagem de Manfred como ser elevado que é tomado por sentimentos terrenos, buscando, assim, criar uma personagem não idealizada, e sim próxima do homem comum.

A própria impaciência do príncipe diante das trapalhadas assinala a tentativa de contraste, bem como a possível presença do cômico e, principalmente, as características de misturas presentes em Manfred que, ao ser colocado em contraposição com os criados, se apresenta enquanto ser caótico:

I do not ask you, replied Manfred, what she thinks about her father: but you are in her secrets: come, be a good girl and tell me, is there any young man – – ha?— you understand me. Lord bless me! understand your highness? No, not I: I told her a few vulnerary herbs and repose —I am not talking, replied the prince impatiently, about her father: I know he will do well⁸² (WALPOLE, 1982, p. 96).

Toda atrapalhada, ela responde os questionamentos do príncipe:

I have not leisure, said Manfred, to listen to thy tale. I do not question thy honesty; but it is thy duty to conceal nothing from me. How long has Isabella been acquainted with Theodore? — Nay, there is nothing can escape your Highness! said Bianca— not that I know any thing of the matter. Theodore, to be sure, is a proper young man, and, as my lady Matilda says, the very image of good Alfonso: Has not your highness remarked it? Yes, yes — No — thou torturest me, said Manfred: Where did they meet? when? — Who, my lady Matilda? said Bianca. No, no, not Matilda; Isabella: when did Isabella first become acquainted with this Theodore? —Virgin Mary! said Bianca, how should I know? Thou dost know, said Manfred; and I must know; I will. — Lord! your highness is not jealous of young Theodore? said Bianca. — Jealous! No, no: why should I be jealous? — Perhaps I mean to unite them —If I was sure Isabella would have no repugnance.— Repugnance! No, I'll warrant her, said Bianca: he is as comely a youth as ever trod on christian ground: we are all in love with him: there is not a soul in the castle but would be rejoiced to have him for our prince —I mean, when it shall please heaven to call your highness to itself⁸³ (WALPOLE, 1982, p. 97).

⁸² “Eu não perguntei”, replicou Manfred, “o que ela acha do estado de seu pai. Você conhece os seus segredos. Vamos, seja uma boa menina e me diga, há algum jovem – ham? – você me entendeu!” “Semhor, abençoe-me! se entendo a sua alteza? Não, eu não. Apenas recomendei algumas ervas e repouso”. – “Eu não estou falando sobre seu pai”, disse o príncipe impaciente. “Eu sei que ele ficará bem”. (Tradução nossa).

⁸³ “Não tenho tempo para perder com suas histórias” disse Manfred. Não questiono a sua honestidade; porém, é seu dever não esconder nada de mim. Há quanto tempo isabella conhece Theodore?” “Não há nada que escape de sua Alteza”, disse Bianca. “Não que eu saiba de alguma coisa. Theodore, com toda certeza, é um jovem bom e, como diz minha senhora Matilda, a própria imagem do bom Alfonso. Sua alteza já reparou isso? “Sim, sim – Não. – Você está me torturando”, disse Manfred. “Onde foi que se encontraram? Quando?” – “Quem? Minha

Para compreendermos essa intencionalidade de Walpole, ancoramo-nos, mais uma vez, nas discussões de Auerbach (1998), que assinala três casos fundamentais da mistura de estilos nas tragédias do dramaturgo: “alternância de cenas trágicas”, “aparição de tipos cômicos ao lado de tipos elevados” e a “mistura de estilos dentro das próprias personagens” (AUERBACH, 1998, p. 281). Mesmo que o dramaturgo seja visto como inovador e expressão do espírito moderno, não podemos deixar de ressaltar que “o teatro elisabetano herdou uma grande parte de suas convenções do ingênuo teatro medieval” (HELIODORA, 2004, p. 15), logo Shakespeare deitou suas raízes no espírito medieval, mas isso não cancela a sua participação enquanto difusor principal que transformou o teatro.

As misturas representacionais presentes em **The Castle of Otranto** acentuam e expõem a mescla de gêneros como característica inicial do romance, atentando não mais para a obrigação de correspondência conforme os preceitos vigentes, mas sim a uma tentativa de moldar as escolhas do escritor e o gosto do leitor, aspecto que estreitou ainda mais uma tentativa de conceituação do gênero em formação.

Pensando nas explicações dos gêneros, lembremos que a forma épica sempre representava toda uma coletividade, e isso se dava por meio de uma sequência de fatos narrados, cujo pano de fundo era histórico e registrava as tradições e ideais de um povo. Como uma das características principais, possuía um herói representativo que vencida a sua superioridade, e isso simbolizava não a vitória dele, mas a do povo.

Por outro lado, o gênero dramático sempre se deteve nas ações humanas, as quais sempre foram representadas por meio da encenação de atores. Não possui narrador, pois o enredo é reproduzido pelos próprios personagens do espetáculo, e isso mantém o elo com o espectador. Como representantes do gênero drama, temos a tragédia e a comédia.

Por fim, temos o romance, uma narrativa que está intimamente ligada ao contexto moderno e revela a visão dos romancistas, que sempre descortinam um mundo totalmente fragmentado de homens individualizados.

Walpole buscou colocar o dramaturgo como referência para as produções literárias, o que foi uma tentativa de acentuar os novos rumos artísticos, interrogando as diferenças e as

senhora Matilda?”, questionou Bianca. – “Não, não, Matilda não. Quando foi que Isabella se encontrou pela primeira vez com Theodore?” – “Virgem Maria! Como eu poderia saber?” – “Você sabe”, insistiu Manfred; “e eu preciso saber. Eu vou saber.” – “Senhor! Sua alteza não está com ciúmes do jovem Theodore?”, disse Bianca. – “Com ciúmes! Não, não; por que eu deveria estar com ciúmes? – Talvez eu esteja pensando em uni-los – se estiver certo de que tal ideia não repugnaria Isabella” – “Repugnar? Não, eu garanto”, disse Bianca; “ele é o mais belo jovem que já pisou neste chão cristão. Nós todas estamos enamoradas dele; não há uma só alma no castelo que não se alegraria em tê-lo como príncipe – Quero dizer, quando chegar a hora de o céu chamar sua alteza- . (Tradução nossa).

identidades de uma nova forma literária em relação ao passado clássico. Contudo, o forte dialogismo em **The Castle of Otranto** permitiu a definição da natureza da estética gótica e do gênero romance, pois a presença das vozes sociais assinalou a construção dialógica que nos é apresentada por meio da linguagem dos personagens e do narrador.

CONCLUSÃO

Mesmo que **The Castle of Otranto** não apresente densidade em muitos aspectos composicionais, como os personagens, melhor exploração do sobrenatural, do espaço (elemento da narrativa) e de outros aspectos, isso não anula o lugar que o texto possui enquanto marco inicial da estética gótica no plano literário e, sobretudo, nas primeiras teorizações do gênero romance no século XVIII. Assim, podemos dizer que o nosso objetivo, que era evidenciar e discutir a participação direta de Horace Walpole na *formação* do gênero, foi alcançado.

Tendo em vista que Walpole não é um escritor que aparece com tanta frequência nas pesquisas realizadas no âmbito acadêmico brasileiro, nosso desconforto inicial se deu devido depararmos com a forma como ele sempre é citado por alguns estudiosos, pois, continuamente é associado apenas ao que diz respeito ao fenômeno gótico literário, e parece não haver um aprofundamento em sua obra acerca da construção de sua ideia de gótico, aspecto que sempre nos chamou atenção e o que nos fez perceber a necessidade de buscar compreender e adensar ainda mais as discussões sobre o gótico na literatura para que realmente pudéssemos refletir e afirmar com segurança a relevância do romancista.

Isso deu-se porque o nosso objetivo foi discutir a “formação do romance”, buscando perceber como é que Walpole se inscreveu diretamente nesse período da Inglaterra setecentista, que assistiu e contemplou as lutas e discussões do “novo” gênero, uma vez que o autor se enquadrava no grupo dos escritores que estavam à margem em relação aos que possuíam mais visibilidade, e esses distanciamentos só nos faz afirmar que “há poucos temas tão controversos e terrenos tão movediços na história dos gêneros literários como os das origens do romance” (VASCONCELOS, 2007, p. 17).

Com a presente pesquisa pudemos compreender – e agora afirmar – que a história da formação do romance ainda precisa ser revisitada, uma vez que há escritores obras que foram fundamentais para a formação e ascensão do gênero, pois contribuíram diretamente para a solidificação e contornos do mesmo. Com o nosso trabalho, pudemos visitar o momento da história de formação do romance na Inglaterra do século XVIII e dar visibilidade ao romance **The Castle of Otranto** a partir desse período.

Com a apresentação da biografia de Walpole, realizada no primeiro capítulo, pudemos perceber o quanto alguns aspectos biográficos refletiram em seu romance. Porém, o ponto marcante que nos ajudou a discutir seu projeto literário foi a sua ativa participação no

contexto político, que refletiu de forma direta nas suas produções, o que foi confirmado com as discussões realizadas neste trabalho.

O que evidenciamos foi um indivíduo que mostrou urgência em escrever, seja as muitas cartas ou a própria ficção, e a literatura foi o espaço encontrado por ele para reverter alguns desconfortos, tanto em relação à literatura, quanto em relação a seus estranhamentos pessoais diante das profundas transformações sociais. Com isso, as discussões tecidas acerca da formação do romance, em um segundo momento do capítulo, nos possibilitou estabelecer um diálogo com a biografia do autor, uma vez que a “nova” forma literária, que ascendeu no século XVIII, deu conta de traduzir o medo que o indivíduo sentia diante das profundas mudanças sociais ocorridas no período.

A retomada foi fundamental porque nos possibilitou adentrar numa seara que aparentava estar superada, isto é, o gênero romance, que, por ser um dos mais recorrentes na literatura, talvez seja tomado como a forma que não precisa mais ser discutida, e com a nossa pesquisa percebemos o contrário, porque o gênero ainda precisa ser discutido, principalmente o período de sua formação e ascensão.

As discussões levantadas no segundo capítulo possibilitaram contemplar a maneira como a formação do gênero se deu, bem como as dificuldades enfrentadas para que os romancistas conseguissem dar visibilidade a ele diante de um contexto regrado pelos ideais classicistas. O ponto central desse capítulo foi a atenção dada aos prefácios, que foram espaços textuais em que os escritores defenderam seus projetos individuais de escrita, bem como o gênero que era a novidade do momento. Não buscamos afirmar que as discussões aconteceram apenas nesses espaços, mas que elas iniciaram através deles e, em seguida, se expandiram para periódicos e revistas de literatura, onde as discussões se solidificavam cada vez mais.

Observar os prefácios é se ater ao elemento pré-textual que, no século XVIII, contemplou a necessidade de diálogo com o público, o que não se dava anteriormente com as produções existentes. Esse diálogo possibilitou a construção de uma identidade do escritor, do gênero romance e do público leitor, e isso nos remete à ideia de *sistema literário* difundida por Antonio Candido. Foi através dessa tríade que o gênero se expandiu cada vez mais.

A nossa atenção aos prefácios que compuseram as duas publicações de **The Castle of Otranto**, permitiu-nos evidenciar o percurso percorrido e as ideias defendidas por Walpole acerca dos moldes literários. Realizamos o diálogo com as poéticas clássicas devido os próprios prefácios nos guiarem para isso.

Percebemos, por parte do autor, uma ânsia em escrever e se desvincular das regras que privavam os escritores na realização e difusão de suas percepções literárias, que confrontaram os pensamentos vigentes no período. Como exemplo, pode-se destacar a **Poética** de Aristóteles se fez e ainda se faz importante para os estudos literários. Com as discussões levantadas nos prefácios, ficou claro que muito do que o pensador estabeleceu começou a ser questionado no século XVIII. Talvez isso seja superado nos dias atuais, porém, como estamos falando da Inglaterra setecentista, percebemos o quanto as coisas começavam a se fragmentar desde aquele momento.

O projeto literário de Walpole deu início ao que mais tarde seria chamado de “romance gótico”, ou *Gothic novel*, conforme Todorov (2007). **The Castle of Otranto**, ainda que apresente alguns pontos que não foram bem desenvolvidos, como destacamos inicialmente, ensaiou elementos que mais tarde foram mais bem difundidos por outros escritores, como o terror, o espaço lúgubre, a presença de fantasmas, a atmosfera do maravilhoso, Manfred como protótipo do vilão gótico, a donzela perseguida. A importância de Walpole acentua-se justamente nessa aposta em elementos que eram tidos como externos a toda uma organização que ditava regras à arte.

Feita a discussão nos prefácios, o terceiro capítulo desta dissertação nos permitiu perceber a forma como o escritor desenvolveu os aspectos defendidos nos textos prefaciais que compuseram as duas publicações do seu romance, bem como a presença de aspectos biográficos que contribuíram para a composição da obra. Assim, o espaço do gênero romance foi tomado como lugar onde se deu a propagação de problemas pessoais do próprio autor, demarcando, portanto, a ideia de evasão necessária diante de um período que estava passando por expressivas transformações.

O diálogo que estabelecemos entre prefácios e narrativa deu-nos uma maior percepção desses dois polos que dialogaram e se construíram simultaneamente em defesa de uma proposta literária que foi disseminada na forma romance. Assim, palavra-chave para compreendermos o romance de Walpole é “mistura” de estilos, percepção que foi buscada em William Shakespeare e que foi basilar para a concretização de **The Castle of Otranto**, cuja estrutura contempla a mistura de elementos do presente e do passado, se mostrando como posição que inovou no interior do contexto clássico vigente no século XVIII.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V.M. “Funções da literatura”. In: _____. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- ARRUDA, J. J. A. *Perspectivas da revolução inglesa*. Revista Brasileira de História, São Paulo, SP, v. 7, p. 121-131, 1984.
- AUERBACH, Erich. “O príncipe cansado”. In: _____. *Mimesis*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. “O autor e a personagem na atividade estética”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BYRON, Glennis e PUNTER, David. *The Gothic*. UK: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRADLEY, A. C. “A substância da tragédia shakespeariana” e “A construção da tragédia de Shakespeare”. In: _____. *A tragédia shakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BOOTING, Fred. “Gothic origins”. In: _____. *Gothic*. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York, 1996.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”; In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 2000.
- _____. “Timidez do romance” e “O patriarca”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CORTAZAR, Julio. “Situação do romance”. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

EAGLETON, Terry. "What is a novel?". In: _____. *The english novel: an introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* contribuição à teoria do romance. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FRYE, Northop. *Sobre Shakespeare*. 2.ed. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

FUENTES, Carlos. "O romance morreu?" In: _____. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GAZONI, Fernando Maciel. *A poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GONÇALVES, Darcilene Fernandes. *O fanstasma de Strawberry Hill: pseudotradução e a proposta estética de Horace Walpole (a partir de uma leitura dos prefácios de O Castelo de Otranto)*. TradTerm, São Paulo, v. 21, julho/2013, p. 31-50.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. Tradução, apresentação e notas de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOGLE, JERROLD E (Org.). *Gothic fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

IANNONE, Roberto Antonio. *A revolução industrial*. São Paulo: Moderna, 1993.

JOHNSTON, Mary. *Horace Walpole in Italy*. The classical Weekly. v. 24, n. 12, p. 93-94, jan., 1931.

JR, Robert B. Hamm. "Hamlet" and Horace Walpole's "The Castle of Otranto". Studies in English Literature. v. 49, n. 3, p. 667-692, summer 2009.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KETTON-KREMER, R. W. *Horace Walpole: a biography*. New York: Longmans, Green and Co, 1940.

KILBY, Clyde S. *Horace Walpole on Shakespeare*. Studies in Philology. v. 38, n. 3, p. 480-493, jul., 1941.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LEWIS, W. S. *Selected letters of Horace Walpole*. United States of America: Yale University Press, 1793.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUCIANO. *A história verdadeira*. Tradução de Gustavo Piqueira. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2012.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances góticos e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução e posfácio de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PLATÃO. “Livro X”. In: _____. *A república*. 8.ed. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1996.

RAPHAEL, Herman. *The medievalismo of Horace Walpole*. Master’s Theses. Loyola University Chicago. September, 1942. Disponível em http://ecommons.luc.edu/luc_theses/164/ Acesso em 8 de abril.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini [et. al]. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jaime. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jaime (Org.). *O Romantismo*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte americana: um panorama*. Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

SMITH, Andrew. *Gothic literature*. Endinburgh: Endinburgh University Press, 2007.

STEIN, Jess M. *Horace Walpole and Shakespeare*. Studies in Philology, v. 31, n. 1, p. 51-68, jan., 1934.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: prince of Denmark*. Leipzig, Bernh. Tauchnitz, 1843. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=BA9GAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=hamlet&hl=ptBR&sa=X&ei=wcqhVb2bB8mZwgSi57q4BA&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=hamlet&f=false> Acesso em: 06/05/2015.

_____. *Julius Caesar*. Fonte digital. Disponível em: http://shakespeare.mit.edu/julius_caesar/index.html Acesso em: 23/05/2015.

_____. *Macbeth*. Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/index.html> Acesso em: 26/05/2015.

_____. *Othello, the Moore of Venice*. Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/othello/index.html> Acesso em: 01/06/2015.

_____. *Romeo and Juliet*. Disponível em: <http://www.pubwire.com/DownloadDocs/PDFfiles/SHAKESPR/TRAGEDY/RMEOJLET.PDF> Acesso em: 15/05/2015.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

_____. *Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto: a gothic story*. New York: Oxford University Press, 1982.

_____. *The mysterious mother: a tragedy*. London, 1791. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=7f4kAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=horace+walpolean&hl=pt-BR&sa=X&ei=wtVYVfimG8WZNSOQgaAH&ved=0CEcQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 09/03/2015.

WANDERLEY, André de Sena. *Os dois Teodoros: mutações do Gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann*. Revista Soletas, Rio de Janeiro. n. 27, p. 32-44, jan.- jun. 2014.