

## HORACE WALPOLE E A FORMAÇÃO DO ROMANCE

### *HORACE WALPOLE AND THE FORMATION OF THE NOVEL*

Wellington Oliveira de Souza<sup>1</sup>  
(UNEMAT)

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva uma leitura do primeiro prefácio que antecipou o romance *The Castle of Otranto: a gothic story* (1764), do autor inglês Horace Walpole. Buscaremos, neste artigo, estabelecer o diálogo com as poéticas clássicas, compreendendo como as discussões realizadas pelo romancista contribuíram para a solidificação das discussões do gênero romance, cuja ascensão aconteceu no século XVIII.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance; Prefácio; Horace Walpole; Poéticas clássicas.

<sup>1</sup> Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), nível de mestrado, da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), sob a orientação do Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior. Tangará da Serra, Mato Grosso/Brasil.

**ABSTRACT:** This work aims to read the first preface which anticipated the novel *The Castle of Otranto: a gothic story* (1764), by Horace Walpole. We intend to establish the dialogue with the classical poetics, understanding how the discussions held by the novelist contributed to solidification of the novel genre, whose rise happened in the eighteenth century.

**KEYWORDS:** Novel; Preface; Horace Walpole; Classical poetics.

Falar sobre o processo de formação do gênero romance, mais especificamente na Inglaterra do século XVIII, é colocar-se diante de um contexto em que modelos literários nobres ainda eram tidos como exemplos a serem seguidos. O mundo estava em profundas transformações, as quais refletiram diretamente na literatura, em que a vida privada e doméstica tornaram-se temas centrais da nova maneira de escrita, o romance. Os escritores, que se aventuraram em defender a nova forma literária, iniciaram uma incessante luta pelo fortalecimento do novo gênero, que se mostrava cada vez mais vivo diante das severas críticas.

Assim, coube aos romancistas o papel de reconfigurar tal cenário. Para tanto, se expressaram através de cartas, ensaios, prefácios, dentre outros meios que possibilitaram o adensamento teórico sobre o “novo” gênero. O século XVIII foi o momento decisivo para sua consolidação, período em que ele lutou em sua própria defesa. Ainda em estado embrionário, teve que adquirir maturidade para se mostrar autônomo diante dum contexto conservador em que a tradição clássica ainda era aplicada como régua à arte em geral.

Diante do que foi exposto, o presente trabalho objetiva refletir o prefácio que antecedeu a primeira publicação do romance *The Castle of Otranto: a gothic story*<sup>2</sup> (1764), do escritor inglês Horace Walpole. Vale destacar que a segunda publicação se deu em 1765. Buscaremos, aqui, estabelecer o diálogo do primeiro texto prefacial

com as poéticas clássicas, compreendendo como as discussões realizadas pelo romancista contribuíram para a solidificação das discussões do gênero romance, cuja ascensão aconteceu no século XVIII. Para tanto, as poéticas com as quais aqui buscaremos diálogo serão: a de Aristóteles, Horácio e Nicolas Boileau-Despréaux.

## 1. O os preceitos clássicos e o espaço do romance

O gênero romance teve que enfrentar os padrões classicistas que vigoravam no século XVIII, os quais ainda interferiam na vida artística do período. Falamos de um contexto em que as alusões a romances de educação eram constantes, pois os textos deveriam colaborar com a moral e a virtude. Ao começar a ganhar força, o “novo gênero” passou a ser olhado de forma suspeita, pois o viam como pernicioso, acreditando que o mesmo denegria a moral, visão que desacelerou a sua formação. E mais: ainda tinha que lutar contra a força do teatro e da poesia gêneros que, diante dele, possuíam nobreza e tradição.

A preocupação com a moral era a característica principal dos textos de até então e coube aos romancistas o difícil exercício da união entre “realismo” e “edificação moral”, haja vista que a arte deveria apresentar compromisso com a realidade, e, devido a isso, os olhares, que filtravam as produções artísticas, eram severos. Dois elementos deveriam ser contemplados nas obras literárias, o que gerou a dificuldade de trabalhá-los, uma vez que ambos, ao serem postos lado a lado, se repeliam. Assim, surgiu a preocupação dos romancistas em desenvolver uma maneira de realizar tal união. A solução foi buscada no teatro, que também vinha recebendo críticas. Os autores teatrais, para se esquivarem dos ataques sofridos pelos críticos mais conservadores, defenderam a característica da utilidade moral do realismo e correção do vício que o teatro proporcionava ao público, argumento que foi aceito pela crítica, pois tal gênero possuía tradição dentro da arte. Com o referido

argumento, o teatro conseguiu permanecer ereto, vivo, livre das suspeitas.

Observando o argumento dos artistas teatrais, os romancistas passaram a sugerir o romance também como gênero possuinte de arte e moral. Conforme Sandra Vasconcelos, “os romancistas 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 mostram que os escritores deveriam conservar suas histórias de acordo com os limites da ordem moral e do caráter religioso. Como sabemos, “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, Ovídeo e Boileau” (VASCONCELOS, 2007, p. 69-70). Era um juízo de imitação que intimidava cada vez mais o romance.

Por esse ângulo, a verossimilhança e o decoro personificaram-se cada vez mais enquanto fundamento da teoria clássica, uma vez que o conceito clássico de “imitação” pautava-se na universalidade da natureza humana. Como resultado, a palavra “natureza” se apresentava cada vez mais complexa em relação a sua definição. A natureza poderia ser seguida, mas apenas por meio de exemplos representativos. Foi pensando nisso, que o romance passou a ser sugerido como possuinte de conhecimento moral, “de exposição à virtude e ao vício, e instrumento da imitação pela força do exemplo” (VASCONCELOS, 2007, p. 72). Portanto, o romance teve que contemplar em si a particularidade realista que era exigida até então, porém sem deixar de ser universal.

Tais direções contrárias foram os caminhos que o romance seguiu. Isso evidencia o cenário do período, uma vez que a hostilidade entre várias tendências demarcou a tensão do momento, o qual refletiu diretamente no romance. Contudo, tais reflexões

possibilitam perceber que, diante da necessidade do compromisso com a realidade, através dos prefácios presenciamos uma teorização que mostra o gênero romance como anarquista.

## **1.1 Prefácio I: em busca de veracidade – diálogo com as poéticas clássicas**

A primeira publicação do romance *The Castle of Otranto: a gothic story* (O castelo de Otranto: uma história gótica) data do mês de dezembro do ano de 1764, porém sem o adjetivo “gothic”. Já a segunda deu-se no ano seguinte, 1765, com a inserção do adjetivo e de mais um prefácio, o qual ganhou a cena, pois foi nele que Walpole assumiu ser o verdadeiro autor do romance. Os textos que abriram as duas publicações são fundamentais para pensarmos a proposta de escrita do autor, haja vista que neles encontramos elementos que carecem ser explorados para percebermos como a discussão levantada em seus espaços tornaram-se basilares às discussões sobre o gênero que estava em formação: o romance.

Vale ressaltar, também, que por insegurança, enquanto escritor, Walpole, em seu primeiro prefácio, se passou por um falso tradutor. O que temos é a figura de um “tradutor” de nome fictício William Marshal, o qual nos informa as condições nas quais o texto fora composto. No entanto, *The Castle of Otranto* foi bem recebido pelo público e, devido a isso, o autor resolveu fazer a segunda publicação. Nela, desculpou-se com o público por ter mentido no primeiro prefácio, assumindo, assim, ser o verdadeiro escritor do texto.

A figura ficcional foi batizada por ele com o nome William Marshall, que informou ao público as supostas condições nas quais o texto tinha sido composto e que, segundo ele, 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 escrita 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 da escrita, tudo isso através da suposta correspondência com o real.

A figura do tradutor criou toda uma argumentação inicial apontada para o plano real, referencialidade necessária que possibilitou a introdução do romance na vida dos leitores, bem como ludibriar a crítica. Isso é observável já no início do texto, quando ele diz: “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 1529<sup>39</sup>” (WALPOLE, 1982, p. 03). O ato de ter localizado a obra num período distante (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 que sua obra ganhasse credibilidade.

Como sabemos, a necessidade da fidelidade ao real, nos fins do século XVII e início do XVIII, era uma exigência realista, o que caracterizou os modos artísticos do período. Todavia, para afunilamento de nosso objetivo, discutiremos apenas a relação entre ficção e realidade, aspecto já abordado por Aristóteles em sua *Poética*. Assim, destaquemos que Walpole, no primeiro prefácio, às escondidas, atentou-se para essa questão, haja vista que precisava dar veracidade ao seu texto. Para isso, viu-se obrigado a relacionar sua obra com o real (mas nunca deixando de dar relevância no que dizia respeito à ficção, ou melhor, a defesa da liberdade da imaginação) e isso fica visível quando diz: “The names of the actors, are evidently fictitious, and probably disguised on purpose<sup>40</sup>” (WALPOLE, 1982, p. 03). O apelo, aqui, 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 de observação acerca de sua utilidade aos costumes, à vida dos cidadãos, à moral.

Walpole descortina algumas peculiaridades que nos colocam diante da situação do gênero em sua formação e o conceito de *verossimilhança*, proposto por Aristóteles, foi o aspecto, acreditamos, problematizado no século XVIII e que ecoou em suas discussões, as quais refletiram o gênero romance. Vale ressaltar que em nenhum momento o romancista clamou o nome ou algum conceito do pensador grego. Essa percepção é a nossa proposta de leitura e é nessa direção que seguem nossas discussões. Porém, antes de abordarmos tal elo, faz-se essencial a explanação do que o pensador grego discutiu em sua *Poética*.

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, foram os gêneros discutidos pelo pensador para teorizar sua concepção sobre a ideia de *mimesis*. Todavia, a feitura da poética só se deu após o pensamento de Platão em que Aristóteles reintroduziu, na cidade, o poeta mimético. Afirmamos que a “imitação” é o termo central para entendimento de sua poética.

N<sup>o</sup> *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 “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 impossível de ser, 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 na sociedade uma realidade que fosse 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, temos o mundo das sombras, que nada mais é do que o mundo que habitamos e que é composto por vários valores imperfeitos, que são sombras daquela realidade perfeita, a das ideias (que se encontra em outro plano). Para o pensador, estamos diante de um mundo que é composto 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” d’*A República*, destacou as três realidades que coloca 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, imitação que cria vãs aparências e isso foi visto, pelo pensador, como pernicioso aos cidadãos. Foi através desse argumento que ele pretendeu colocar o poeta fora da *Pólis*. Em sua visão, o poeta era dispensável, pois a poesia encontra-se afastada três graus do real, isto é, o ideal perfeito. Assim, a poesia deveria ser imitada de acordo com o real e não



através da cópia da cópia. Mas se formos pensar, o próprio Platão se condena, pois o que faz, através dos diálogos de seus personagens, nada mais é do que a *mimesis* que tanto critica.

Foi através do pensamento platônico, que Aristóteles teorizou o caráter da imitação, aspecto basilar de sua poética. Para ele, imitar é característica própria que o homem carrega consigo desde a sua infância, predicado que possibilita a aquisição do 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). Portanto, 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 imitação 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 ideia de imitação estabelecida por Platão. Conforme Aristóteles (2014), o que diferencia o historiador e o poeta é a verdade. Aquele possui 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* nada mais é do que o estabelecimento de semelhanças (e não compromisso) com o real, pormenor 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 e aos seus projetos literários individuais, os quais se expandiram na forma romance. Tal 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 mostra distante do real. Portanto, colocamo-nos diante da arte enquanto composição que fala de si mesma, 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 possibilitaram, através de seus projetos, a fragmentação do mundo fechado que limitava os modos de escrita; o romance foi fundamental para isso, uma vez que não contemplou aquele tom elevado e exemplar que era imposto.

Ao adentrarmos no prefácio, percebemos a problemática relação da obra de arte consigo mesma e com a realidade. Vale lembrar que o romance, em seu período de formação, foi alvo de rigorosas críticas a respeito de sua relação com a vida, o que refletiu na escrita dos autores do período, afinal a prática dos prefácios, além de estabelecer o elo com o leitor, discutia a respeito do gênero que nascia. A *verossimilhança* de Aristóteles dialoga diretamente com a escrita prefacial de Walpole para, primeiramente, buscar uma possível verdade e, em seguida, desprender-se do real. Falamos de fuga da subalternidade na escrita e isso fica evidente quando o autor, na voz do tradutor, diz:

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 choice<sup>5</sup> (WALPOLE, 1982, p. 5).

A crítica construída no fragmento, problematiza a ideia de separação de gêneros, que fora 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, isso era visto como defeito, perdendo, assim, seus valores. Nessa insistência a gêneros advindos do classicismo, o romance não teve espaço justamente por possuir uma linguagem e conteúdo intimamente ligados à vida comum, distanciando-o do *dulce et utile*, conforme estabelecido por Horácio. O que fica marcado é a defesa do contrário, isto é, a ideia de “harmonia” e “variedade”, possíveis num mesmo gênero.

A ânsia de Walpole em repensar a própria literatura, reafirmou a íntima relação do romance com o social. O distanciamento existente entre os próprios gêneros acentuou a persistência do elo a um mundo perdido no passado e o romance tornou-se fundamental para descortinar tal visão. Ao mesmo tempo que o classicismo era mantido como régua, o romance mostrou papel importante como representante do homem moderno, o qual se encontrava diante de uma Inglaterra setecentista em profundas transformações. Da mesma forma que a estrutura social estava fragmentada, os gêneros também estavam. O ato de olhar para outros lugares, como a França e Itália, demarcou a evasão – por parte dos escritores – que acontecia devido os limites instaurados. O comparatismo com outros lugares apresentou-se enquanto voz que expôs a dificuldade da Inglaterra em aceitar as novas formas literárias. Era uma forma, também, de fugir do contexto, mas em partes, pois essa evasão não buscou enaltecer o outro, mas sim a apropriação de outras línguas para

criticar o lugar de onde o escritor estava falando. Todavia, em *The Castle of Otranto* o que temos 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 ambos diante de um mundo engessado que passou a se fragmentar.

Desta forma, a *verossimilhança* foi crucial para a “dificuldade de narrar em inglês” conforme salientou o 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, aquele 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 restringiria 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.

A ideia de liberdade na escrita encontra-se no sentido de alicerçar a criação literária conforme a imaginação; a relação com a realidade tornaria possível conforme a leitura de cada um e o tema a ser tratado pelo romancista. Assim, o ato dos romancistas, ao tentarem defender uma nova forma de escrita, apresentou forte elo com o social, uma vez que a defesa deles girou em torno do que eles enxergavam no contexto e, ao travar luta contra valores clássicos, apresentaram preocupação com a realidade.

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 o descompromisso didático da arte, aspecto que questionou o pensamento de Horácio, que acreditava que a arte deveria agradar e educar. 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 entertainment<sup>6</sup> (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*<sup>7</sup> (WALPOLE, 1982, p. 4).

A ideia de moral e entretenimento, aqui, existiu apenas para satisfazer a necessidade do caráter educativo. O que vai sendo acentuado é a emergência à ruptura com os valores da época, que visava a harmonia, objetividade, ordem, disciplina na escrita, aspectos que limitavam os romancistas. O mundo fechado, em que o compromisso direto com o real era necessário, começou a se desestabilizar no interior das narrativas. 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 que o mundo estava se fragmentando e eles buscaram, através dessa fragmentação, falar do social. Nessa estratégia de reafirmar tais termos, a busca dos romancistas dialogou com a *verossimilhança* conforme o pensamento aristotélico para, assim, colocar o possível de seus romances como representações que se configuram naquilo que é lógico, necessário dentro do universo ficcional em que tudo se torna possível, desde que consiga alcançar os objetivos da criação.

Assim, dois campos se materializam nos fragmentos: fantasia e realidade. Tal aspecto, delineado por Walpole, colocou o romance enquanto gênero que não deveria escolher apenas um dos dois caminhos. Entendemos isso como o autor partindo de uma realidade, plasmando-a em sua obra, mas livre em trabalhar conforme as leis da própria ficção. O ato de dizer que possui uma

moral vai além, pois entendemos que é neste momento que a *verossimilhança* se faz presente. Estamos diante de um discurso que coloca 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 penetrar e manejá-la, acrescenta a fantasia, que se encontra distante e que não precisa ser fiel ao real. A relação com a realidade se dá na medida em que há o anseio de inovar a arte e seus mecanismos.

A dificuldade de compreensão se dá no próprio ato de criação. Mesmo que os romancistas tentassem ser fiéis a algo exemplar, transplantado aspectos externos para o universo ficcional, perderia muitas características, as quais são preenchidas com as ideologias de quem as criou. Tal aspecto nos possibilita perceber 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 demais outros 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, a qual chamou atenção, possuía sua verdade conforme ela mesma e todas as leis existentes, seguiriam a necessidade da própria obra.

Assim, encontramos um autor que defendeu o caráter de organização do texto conforme a necessidade do que objetiva. No diálogo com as poéticas, o que percebemos é que mesmo que o autor tenha estabelecido alguma crítica, não as descartou totalmente. Na realidade, 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.

Este primeiro prefácio descortina-se enquanto exercício dos rumos da escrita do período, em que percebemos que a ideia de compromisso defendida estava além do que era imposta aos romancistas, que tinham um compromisso de embate com o que vigorava na época. Ao romance coube lutar contra a ideia empírica de educar. O exercício de Walpole em estabelecer uma distância temporal e se localizar na Idade Média, mostra que o universo ficcional, aparentemente distante do real, não deixava 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:

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 them<sup>8</sup> (WALPOLE, 1982, p. 4).

Os aspectos destacados pelo autor (miracles, visions, necromancy, dream, preternatural events) assinalam justamente o que dissemos até então a respeito do estado do romance. É nessa 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 está buscando ser verossímil, pois almeja representar um aspecto da Idade Média e seu prefácio pratica a linha delineada. No entanto, o ser verossímil, aqui, é apenas no que diz respeito ao mundo fantástico criado por ele dentro do seu romance. Na verdade, o que é buscado é a idealização do período medieval, justamente para recuperar os moldes de vida aristocráticos. Todavia, em meio a essa necessidade de elo com o passado, é que começa a emergir elementos que se tornaram fundamentais da estética gótica.

A proposta literária ganha consistência à medida que evidencia tais elementos como 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. Esse gesto de associação com o passado marca a sua real intenção: resgatar o imaginário das estórias romanescas, uma vez que elas eram ambientadas no passado, vagas e possuíam personagens heroicos e aristocráticos, elementos que foram buscados para a composição de *The Castle of Otranto*.

Munir-se das características da Idade Média apresenta-se como o mecanismo que possibilitou que Walpole construísse seu universo ficcional. Como sabemos, não há como criar sem ter um alvo, ou seja, não se cria do nada. Para tanto, o referido período usado por ele, tornou-se o verossímil que o norteou na feitura de seu romance. Assim, com isso já não há a preocupação de escrever conforme aquele período, mas sim transfigurar de todas as formas os elementos que o autor tem em mãos e isso corresponde com a *verossimilhança* aristotélica.

O resgate do citado período tornou-se material de trabalho em que o autor fez sua seleção para construir um universo repleto



do fantástico. Assim, o que vai ficando claro é que ele tinha em mente que a relação com tal período histórico iria possibilitar melhor assimilação do sobrenatural, haja vista que os romances antigos se ambientavam no mundo maravilhoso.

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. No entanto, foram esses os elementos propostos por Walpole em seu romance. Nessa rede de relações em que as poéticas ainda ditavam o que e 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 enquanto uma régua nos limites da criação no lugar que o romance se formou. Observamos aí a defesa de sua proposta de escrita, que se pauta num universo repleto de maravilhoso.

Na relação com textos estrangeiros, lembremos que na França a *Poética* de Boileau foi muito influente na arte. Enquanto Aristóteles moldou reflexões num caráter mais expositivo, Boileau sintetizou uma reflexão com caráter arbitrário, em que nos fala numa linguagem poética e muito exata sobre as obras-primas. O que fez foi expor 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 e que, cada vez mais, colocava o romance em última escala.

Em Aristóteles, os sentimentos humanos ganharam atenção, isto é, a função da arte para o pensador grego era a catarse, uma experimentação de sentimentos e emoções. Não foi seu objetivo impor padrões, mas sim, através de sua observação metodológica, salientar o aspecto fundamental da produção poética. Boileau, por outro lado, não se ateu a isso, uma vez que a razão é 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 que não fosse conforme o passado deveria ser excluído. Se Aristóteles partiu de um conjunto de análises, descrição e observações para chegar aos modelos, Boileau fez o contrário, uma vez que o fenômeno não era o seu objeto de observação, mas o modelo. Não encontramos questionamentos sobre o processo de produção antes de se chegar a ele.

Na perspectiva do pensador francês, tais elementos seriam dispensáveis, uma vez que a razão apresentava-se totalmente contrária a eles. Que o “bom senso concorde sempre com a rima” (BOILEAU, 1979, p. 25), constitui uma fala que os vê como excessivos, colocando-os numa baixeza dispensável. No entanto, Walpole nada mais fez do que, nessa solidariedade de vozes que defendiam o clássico, infiltrar-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 apresenta-se como um triturador do pensamento conservador, se colocando como gênero movediço e capaz de carregar em seu interior diversos elementos que possibilitam sua composição.

Incorporar o passado foi renová-lo para figurar no presente e o que percebemos é a oscilação entre razão e imaginação. Dessa forma, uma vez que deu conta de apresentar uma linha que possibilitaria uma relação com o real, em meio a isso contemplamos o autor indo além ao fundamentar sua proposta na teoria do drama. Portanto, podemos dizer, assim, que o primeiro prefácio descortina a direção que a arte seguiria a partir do século XVIII, aspecto que revela a participação direta de Horace Walpole nas discussões acerca do gênero romance, o qual formou-se no referido período e que desde então vem se desdobrando e acompanhando as mudanças sociais e a fragmentação do homem.

## 2. Referências

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, Antonio. “Timidez do romance” e “O patriarca”. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Atica, 1989.
- EAGLETON, Terry. “What is a novel?”. In: \_\_\_\_\_. **The english novel: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- 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**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto: a gothic story**. New York: Oxford University Press, 1982.

## Notas

<sup>2</sup> O castelo de Otranto: uma história gótica.

<sup>3</sup> Esta obra foi encontrada na biblioteca de uma antiga família Católica, no norte da Inglaterra. Foi publicada em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. (Tradução nossa).

<sup>4</sup> Os nomes dos personagens são, evidentemente, fictícios e provavelmente foram disfarçados. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> Nossa língua, está muito aquém dos encantos do italiano, tanto em variedade como em harmonia. Este, 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).

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 *que os pecados dos pais recaem sobre os filhos até a terceira ou quarta geração*. (Tradução nossa).

<sup>8</sup> Mesmo assim, algumas desculpas são necessárias. Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outro evento sobrenatural, foram banidos atualmente até mesmo dos romances. Este 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 estes acreditassem. (Tradução nossa).