

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIENCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS**

WELLINGTON OLIVEIRA DE SOUZA

**“NEM CÉU NEM INFERNO IMPEDIRÃO MEUS DESÍGNIOS”: HORACE
WALPOLE, O GÓTICO E A IMAGINAÇÃO EM
*O CASTELO DE OTRANTO, A MÃE MISTERIOSA E CONTOS HIEROGLÍFICOS***

**Tangará da Serra – MT
2023**

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIENCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS**

WELLINGTON OLIVEIRA DE SOUZA

**“NEM CÉU NEM INFERNO IMPEDIRÃO MEUS DESÍGNIOS”: HORACE
WALPOLE, O GÓTICO E A IMAGINAÇÃO EM
*O CASTELO DE OTRANTO, A MÃE MISTERIOSA E CONTOS HIEROGLÍFICOS***

Tese 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 Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior.

**Tangará da Serra
2023**

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

S719◆ SOUZA, Wellington Oliveira de.
"Nem Céu Nem Inferno Impedirão Meus Desígnios":
Horace Walpole, o Gótico e a Imaginação em o Castelo de
Otranto, a Mãe Misteriosa e Contos Hieroglíficos / Wellington
Oliveira de Souza - Tangará da Serra, 2023.
199 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso
de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários,
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus
de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso,
2023.

Orientador: Helvio Gomes de Moraes Junior

1. o Castelo de Otranto. 2. a Mãe Misteriosa. 3. Contos
Hieroglíficos. 4. Gótico. 5. Imaginação. I. Wellington Oliveira de
Souza. II. "Nem Céu Nem Inferno Impedirão Meus Desígnios":
Horace Walpole, o Gótico e a Imaginação em o Castelo de
Otranto, a Mãe Misteriosa e Contos Hieroglíficos: .

CDU 82.09

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIENCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS**

Tese intitulada “**Nem céu nem inferno impedirão meus desígnios**”: **Horace Walpole, o gótico e a imaginação em *O castelo de Otranto*, *A mãe misteriosa* e *Contos hieroglíficos***, de autoria de Wellington Oliveira de Souza, avaliada pela banca examinadora constituída pelos seguintes docentes:

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

Prof. Dr. Samuel Lima da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT

Profa. Dra. Fabiana Simão Bellizzi Carneiro
Universidade Federal de Catalão – UFCAT

Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton
Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT

Profa. Dra. Neuda Lago
Universidade Federal de Goiás - UFG

COM CARINHO, AGRADEÇO:

A Deus, pela presença constante em minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior, fundamental na minha trajetória acadêmica e profissional. Sou grato pelos ensinamentos compartilhados, desde o mestrado, quando aceitou navegar comigo pelas produções literárias de Horace Walpole. Sou grato pelas conversas, incentivos, paciência e ensinamentos. Obrigado!

À banca de qualificação, composta pelos professores Dr. Samuel Lima da Silva e Dra. Fabiana Simão Bellizzi Carneiro, pelas ricas observações e direcionamentos ofertados ao meu trabalho ainda em andamento naquele momento.

Aos professores Dr. Alexandre Mariotto Botton e Dra. Neuda Lago, por terem aceitado participar da banca examinadora.

À Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), instituição que tem transformado vidas, através de um ensino público de qualidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), sobretudo ao corpo docente, pelas experiências trocadas durante as aulas.

Aos meus familiares, em especial à minha avó Veridiana de Souza, amor da minha vida.

Aos meus amigos Welliton Martins Bindandi, Thainá Aparecida Ramos de Oliveira, Kamylla Martos Vittorazzi Rios, Glauco Thiago Martinhão Borges, Erisvania Gomes, Eduardo Gomes Rocha, Leandra Castro, Aniele Soares Alves, Renan Monezi Lemes, João Rafael Moura Araújo e Maria Vitória Lemes Santana. A vocês serei sempre grato pelo companheirismo, momentos de conforto, partilha, risadas e afeto. Amo cada um de vocês!

Aos amigos da pós-graduação Polyana Scrimim, Renata Kelli Modesto Fernandes, Luciene Candia e Marcos Aparecido Pereira, pessoas com quem dividi momentos felizes e angustiantes ao longo desses quatro anos de doutoramento. Obrigado por cada palavra amiga!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos concedida, essencial para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Considero inútil e tedioso representar o que existe, porque nada que existe me satisfaz. O natural é feio, e eu prefiro os monstros da minha imaginação à trivialidade positiva.

(Charles Baudelaire, 1868, p. 263, tradução
nossa).

RESUMO

O romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado pela primeira vez em 1764 e, pela segunda vez, em 1765, marca-se na historiografia literária ocidental como a gênese do Gótico. Nos prefácios das duas publicações, o autor discursa sobre a obra e suas particularidades composicionais, indicando que a narrativa é fruto da imaginação, o que é caro para a Inglaterra neoclássica do século XVIII, onde a arte ainda é regida por parâmetros provenientes do Classicismo francês. No prefácio da segunda publicação, Walpole adiciona ao título do romance a expressão “uma história gótica” (*a gothic story*), identidade textual que, para nós, contesta o Neoclassicismo inglês, pois o termo “Gótico” é utilizado pelos neoclássicos significando feio, incomum, assimétrico, bárbaro, medieval etc. É nessa visão pejorativa que Walpole filia seu texto e propõe o gótico no plano literário, um gesto significativo que impugna a postura engessada dos neoclássicos e ainda presa a arquétipos do passado, revelando, assim, outras direções na produção literária daquele momento. É sob esse contexto que a ideia de gótico proposta nos prefácios e no romance ganha força, não apenas por isso, mas também pela paixão que o autor nutre por questões históricas, sobretudo as medievais, não sendo, portanto, por acaso, que constrói um castelo gótico, conhecido como *Strawberry Hill*, um ambiente decorado com vários objetos raros. A partir de seu envolvimento com o estilo arquitetônico que se convencionou identificar de Arte gótica, o que influencia diretamente na confecção de seu romance, surge-nos um questionamento: será que o gótico em Walpole restringe-se apenas ao que é proposto em seu romance ou é possível identificá-lo em outros textos literários produzidos pelo autor? Com base nessa indagação, a presente tese se propõe a investigar três produções ficcionais de Horace Walpole: o romance *O castelo de Otranto*, a tragédia *A mãe misteriosa: uma tragédia* e o livro de contos *Contos hieroglíficos*. Nosso objetivo é propor que o gótico em Walpole não se limita ao romance, acreditamos que a tragédia e o livro de contos revisitam elementos presentes nele. *O castelo de Otranto* propõe um enredo atravessado pelo sobrenatural, sendo a figura cronotópica do castelo (em diálogo com o medievo) fundamental para que as projeções fantasmagóricas sejam manifestadas. *A mãe misteriosa*, por sua vez, não intensifica a relação com o surreal, porém seus acontecimentos estão imbricados a um castelo, espaço apresentado como melancólico, obscuro e triste, mais uma vez Walpole se filia ao medievo (como no romance) para trabalhar o tema abordado no drama, o incesto. *Contos hieroglíficos* se mostra como sátira, é possível perceber que os textos transcendem o princípio da verossimilhança, o que de certo modo dialoga com o romance do autor. Para a construção desta tese, propusemos uma pesquisa bibliográfica com levantamento de obras teóricas, críticas e de história literária que auxiliaram na verticalidade das análises feitas dos textos selecionados, levantando traços, conceitos e outros elementos discursivos empregados nas três produções. A pesquisa se mostra como um exercício interpretativista, por entendermos que cada texto literário apresenta uma realidade individual, mesmo dialogando entre eles, daí as análises serem exploratórias, isto é, apresentam um percurso analítico. O suporte teórico buscado é constituído por nomes como, Andrew Smith (2007), Anthony Burgess (1996), David Punter e Glennis Byron (2004), E. J Clery (2001; 2010), Fred Botting (1996; 2014), Jerrold Hogle (2002), Nick Groom (2012), Sandra Guardini Vasconcelos (2002; 2007), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: O castelo de Otranto; A mãe misteriosa; Contos hieroglíficos; Gótico; Imaginação.

ABSTRACT

Horace Walpole's novel *The castle of Otranto* published for the first time in 1764 and for the second time in 1765, marks itself in Western literary historiography as the beginning of the Gothic in literature. In the prefaces of the two publications, the author discusses the work and its compositional particularities, indicating that the narrative is the result of imagination, which is denied to neoclassical England in 18th century, where art is still ruled by parameters derived from French Classicism. In the preface of the second publication, Walpole adds to the title of the novel the expression "a Gothic story", a textual identity that, for us, contests English Neoclassicism, since the term "Gothic" is used by the neoclassicals to mean ugly, unusual, asymmetrical, barbaric, medieval, etc. It is in this pejorative view that Walpole joins his text and proposes the Gothic in the literary plane, a significant gesture that contests the neoclassical posture, still attached to archetypes of the past, thus revealing other directions in the literary production of that moment. It is under this context that the idea of Gothic proposed in the prefaces and in the novel gains strength, and not only because of this, but also because of the passion that the author has for historical issues, especially medieval ones, and it is not, therefore, by chance, that he builds a gothic castle, known as *Strawberry Hill*, an environment decorated with various rare objects. From his involvement with the architectural style that is conventionally identified as Gothic Art, which directly influences the making of his novel, a question arises: is the Gothic in Walpole texts restricted only to what is proposed in his novel or is it possible to identify it in other literary texts produced by the author? Based on this question, this work proposes to investigate three fictional productions by Horace Walpole: the novel *The Castle of Otranto*, the tragedy *The Mysterious Mother: A Tragedy* and the book of short stories *Hieroglyphic Tales*. Our objective is to propose that the Gothic in Walpole is not limited to the novel, we believe that the tragedy and the storybook revisit elements present in it. *The castle of Otranto* proposes a plot crossed by the supernatural, with the chronotopic figure of the castle (in dialogue with the medieval period) fundamental for the ghostly projections to be manifested. *The mysterious mother*, on the other hand, does not intensify the connection with the unbelievable, but her events are intertwined with a castle, a space presented as melancholy, obscure and sad, once again Walpole joins the medieval period (as in the novel) to work the topic addressed in the drama, incest. *Hieroglyphic Tales*, on the other hand, is shown as satire, it is possible to perceive that the texts transcend the principle of verisimilitude, which in a certain way dialogues with the author's novel. For the construction of this doctoral thesis, we proposed a bibliographical research with a survey of theoretical, critical and literary history works that helped in the verticality of the analyzes made of the selected texts, raising traits, concepts and other discursive elements used in the three productions. The research is shown as an interpretive exercise, as we understand that each literary text presents an individual reality, even in dialogue between them, hence the analyzes are exploratory and explanatory. The theoretical support sought consists of names such as Andrew Smith (2007), Anthony Burgess (1996), David Punter and Glennis Byron (2004), E. J Clery (2001; 2010), Fred Botting (1996; 2014), Jerrold Hogle (2002), Nick Groom (2012), Sandra Guardini Vasconcelos (2002; 2007), among others.

KEYWORDS: The castle of Otranto; The mysterious mother; Hieroglyphic tales; Gothic; Imagination.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	----

CAPÍTULO I

O CASTELO DE OTRANTO E OS PRIMÓRDIOS DO GÓTICO LITERÁRIO

1.1 Nas sendas do primeiro prefácio	20
1.2 Entre romance antigo, romance moderno e Shakespeare	30
1.3 Dos prefácios à narrativa	45
1.4 Do romance moderno	62
1.5 Do projeto estético.....	72

CAPÍTULO II

A MÃE MISTERIOSA: UMA ESPÉCIE DE GÓTICO NÃO ENCONTRADO EM SEU TEATRO

2.1 “Minha tragédia repugnante”.....	75
2.2 Horace Walpole contra o Classicismo francês e o Neoclassicismo inglês.....	86
2.3 Cronotopo medieval	102
2.4 Duplo incesto: mãe-filho, pai-filha.....	111
2.5 Padre Benedict: um fanático religioso.....	129
2.6 “Uma espécie de gótico”	141

CAPÍTULO III

CONTOS HIEROGLÍFICOS: COISAS ESTRANHAS E SELVAGENS

3.1 Uma gaveta habitada por contos indisciplinados	145
3.2 Uma tentativa de variar a classe obsoleta e ultrapassada	148
3.3 No campo das possibilidades	156
3.4 Em diálogo com o gótico.....	162
3.5 Surrealismo em Walpole?.....	169

CONCLUSÃO	182
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	191
---------------------------	-----

INTRODUÇÃO

O Neoclassicismo na Inglaterra do século XVIII contribui para o fortalecimento de um período complexo conhecido como Era Augustana (*The augustan age*). Didaticamente, pode ser visualizada em dois momentos: seu ápice, que ocupa as primeiras décadas do referido século, e o seu enfraquecimento, que ganha forças a partir de meados até os momentos finais desses cem anos. A base do Neoclassicismo inglês é o Classicismo francês, daí os augustanos prezarem pela proporção, clareza, equilíbrio e simetria, formando um reduto racional de compreensão que entende que as produções artísticas devem ter apelo urbano, função social e, principalmente, moral.

No que diz respeito a esse período, Anthony Burgess escreve:

Trata-se de uma referência ao período da história romana em que o imperador Augusto governava e quando o império romano gozava de grande poder, prosperidade e estabilidade. A Inglaterra do século XVIII tinha todas essas coisas também: o comércio florescia, um império estava crescendo; dois formidáveis rivais – Holanda e França – tinham sido definitivamente derrotados, não havia mais problemas entre o rei e o Parlamento. A classe média estava firmemente estabelecida e o partido Whig dominava parcialmente o século; mas a classe média, através de casamentos com a aristocracia, estava penetrando na cultura aristocrática. Não era uma época de conflito, mas de equilíbrio. O governo da razão parecia possível, o progresso não era um mito vazio e, com alguma satisfação, os homens recordavam aquela luminosa época romana em que a ordem e o gosto reinavam, na qual viam refletida claramente uma imagem de sua própria realização. (BURGESS, 1996, p. 167).

No estudo seminal *The beginnings of the English romantic movement: a study in eighteenth century literature*, William Lyon Phelps afirma que “a visão dos augustanos é quase totalmente *fenomenal*”¹ (PHELPS, 1893, p. 7, grifo do autor), o que justifica a presença da razão como força regente. A discussão de Phelps sugere que eles se opõem à mente puritana inglesa (muito vinculada a preceitos bíblicos) advinda do século XVII; os puritanos desse período prezam por um “credo religioso cheio de simbolismo da poesia hebraica, bem como por uma melancolia que foi tão estimulante para a imaginação poética e religiosa”² (PHELPS, 1893, p. 8).

Phelps entende que é através dessa recusa que ascende nos augustanos “a crença de que toda literatura verdadeira consiste em seguir a natureza”³ (PHELPS, 1893, p. 11), isto é, “uma

¹ No original: The Augustan view of life was almost wholly *phenomenal*.

² No original: A *religious creed full of the symbolism of Hebrew poetry, and a gloom that was as quickening to poetical and religious imagination*.

³ No original: *The belief that all true literature consists in following nature*.

reprodução exata da vida e dos costumes do dia a dia, mas sempre negando o que é selvagem ou extravagante, principalmente a imaginação do escritor e o que dela é gerado”⁴ (PHELPS, 1893, p. 11). Todavia, “a literatura augustana não era realmente clássica” (PHELPS, 1893, p. 11), trata-se, como identifica Phelps, e com ele concordamos, “de uma literatura pseudo-clássica. Como muitas vezes foi dito, foi mais latina que grega, e mais grega que latina”⁵ (PHELPS, 1893, p. 12). Para o autor, essa literatura é “desprovida da inconsciência dos gregos” (PHELPS, 1893, p. 12), ou seja, “o autor está constantemente observando e polindo laboriosamente sua própria obra”⁶ (PHELPS, 1893, p. 12). Phelps afirma que o autor do pseudoclassicismo “é como um cantor de ópera arrebatado não pela beleza da ária ou pela paixão dramática da cena, mas pelo som de sua própria voz”⁷ (PHELPS, 1893, p. 12).

No entanto, o estudioso entende que mesmo que essa literatura não tenha

a inconsciência grega, é “clássica” em sua clareza de expressão e de pensamento, bem como na linguagem e na sua adaptação aos sentidos, repressão das emoções, imaginação limitada, obediência às regras postuladas pelas poéticas clássicas, na intelectualidade e entronização da razão⁸ (PHELPS, 1893, p. 12).

Para ele, “os Augustanos eram classicistas conscientes, não sentiam vergonha de dizer que eram imitadores; entendiam claramente seu padrão de excelência, e a fidelidade ao modelo era valorizada mais do que qualquer espontaneidade que divergisse dele”⁹ (PHELPS, 1893, p. 13). De certa maneira, isso confere superficialidade e mecanicidade às suas produções, visto que a liberdade artística é totalmente suprimida pela forma, daí negarem ou questionarem autores como Shakespeare, Edmund Spenser e Milton, os quais logo se tornariam arquétipos para escritores que tentariam combater a visão augustana, como é o caso dos poetas da “Escola

⁴ No original: [...] *was an exact reproduction of every-day life and manners, as opposed to anything wild or extravagant, or that existed only in the writer's imagination.*

⁵ No original: [...] *the Augustan literature was not really Classic; it was pseudo-classic. As has often been said, it was "more Latin than Greek, and more French than Latin.*

⁶ No original: *The author is constantly observing and laboriously polishing his own workmanship.*

⁷ No original: *He is like an but th ravished not by the beauty of the aria or the dramatic passion of the scene, but by the sound of her own voice.*

⁸ No original: *But although the Queen Anne literature lacked the Greek unconsciousness, it was Classical in its clearness both of expression and of thought, in the perfect adaptability of language to sense; it was Classical in its repression of emotion, in its limited imagination ; it was Classical in its faithful obedience to critical rules, in its suppression of individuality to the mandates of established law ; it was Classical in its intellectuality, and enthronement of Reason.*

⁹ No original: *The Augustans were conscious Classicists; they thought it no shame to say they were imitators; their standard of excellence they clearly understood, and fidelity to the model was valued more than any spontaneity which diverged from it.*

de poesia de cemitério”¹⁰ e do próprio Horace Walpole, autor das obras que aqui serão analisadas.

O que embasa esse reduto classicizante é a preocupação com as convenções sociais, daí a emoção ser suprimida pela razão e pela rigidez na construção artística, o que acontece desde o século XVII, com poetas como Ben Jonson (1532-1637) e John Dryden (1631-1700). Sobre o último poeta, Cevasco e Siqueira afirmam: “seus cânones classicizantes irão influenciar toda a poesia do século XVIII e, em especial, a de Alexander Pope” (1985, p. 39). Tendo isso em vista, fica evidente que

a literatura “augustéia” representa, como todo classicismo, um equilíbrio precário. É classicista e burguesa ao mesmo tempo, mantendo a sua razão de ser pela crítica incessante aos resíduos barrocos. A revolução de 1688, obra da aliança entre os aristocratas *whigs* e os *dissenters*, fora incompleta: os fundamentos do Estado, sociedade e Igreja continuavam meio feudais. Uma literatura de controvérsia continua a revolução. É uma literatura crítica e – muito ao gosto dos comerciantes puritanos – essencialmente didática. As qualidades mais apreciadas são *wit* e *judgement* – *wit* já não significa sutilidade metafórica e sim habilidade prática – e o ideal é *nature*, quer dizer, a vitória da “verdade” social, burguesa, sobre as “falsas” convenções da sociedade aristocrática. (CARPEAUX, 2008, p. 1057, grifos do autor).

Entretanto, a força do neoclassicismo dos augustanos não consegue se manter firme por tanto tempo, já que uma tendência contrária às suas perspectivas ascende mais ou menos em meados desse período. Trata-se do que a partir do século XIX se convencionaria chamar de Renascimento gótico (*Gothic revival*), sua proposta está pautada na apreciação do sublime, do abstrato e do apelo às questões históricas. Sua manifestação se dá inicialmente nos jardins até então simétricos dos aristocratas, espaços que aos poucos ganham formas e características assimétricas, isso por conta da inserção de elementos baseados nas catedrais medievais etc. É importante destacar que “a Inglaterra do século XVIII sustenta a concepção de que o estilo clássico de arquitetura é superior ao estilo medieval ou Gótico”¹¹ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 34), podemos lembrar que os ingleses se referiam a esse período como *Dark Ages* (Idade Média, como se convencionou chamar). Todavia, essa convicção enfraquece “quando um renascimento do interesse pela cultura Gótica acompanhou uma reavaliação mais geral das artes e da cultura do mundo medieval”¹² (PUNTER; BYRON, 2004, p. 34), um interesse que cresce

10 *Graveyard school of poetry*, termo que surge mais ou menos no final do século XIX através de estudos sobre a literatura inglesa. Tem sido usado por pesquisadores para identificar poetas britânicos do século XVIII que escrevem poemas tendo como temática central o cemitério e suas projeções.

¹¹ No original: *The idea that the classical style of architecture was superior to the medieval or Gothic.*

¹² No original: *When a revival of interest in Gothic architecture accompanied a more general reassessment of the arts and culture of the medieval world.*

ainda mais nos primórdios do século XIX, “quando o foco deixou de recair sobre os edifícios domésticos e se voltou para as igrejas”¹³ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 34). Assim, esse renascimento mostra que “no período que medeia entre 1750 e 1850 aproximadamente, o traço dominante do gosto artístico é a perda da consciência da arte “atual”: a fuga do presente e a evasão para o passado” (RIBEIRO, 1950, p. 15).

O gosto pelas questões históricas, sobretudo as medievais, revela uma tendência que parece alinhada ao que se chamaria Antiquarianismo, este que, em solo inglês, ascende no século XVI. O gosto pelas questões pretéritas é desenvolvido ao longo do século XVII, mas é nos séculos XVIII e XIX que se torna mais acentuado. Lindfield (2020, p. 101) destaca nomes como Christopher Wren (1632-1723), Nicholas Hawksmoor (1662-1736), John Vanbrugh (166-1726), William Kent (1686-1748), Batty Langley (1696-1751), para o autor, eles eram “seguidores de uma vertente classicista”¹⁴ (LINDFIELD, 2020, p. 101). Lembremos que em 1718 a “Sociedade dos Antiquários” é fundada, uma associação londrina cuja finalidade é preservar e estudar antiguidades nacionais, é desse contexto que o Renascimento gótico tem origem. Diante disso, é importante sublinhar que

o Renascimento Gótico, então, foi encabeçado não por construtores que continuaram a trabalhar no modo tradicional, mas por uma nova geração e um grupo distinto de arquitetos profissionais que não tinham sido expostos a essa perspectiva e que tinham pouco conhecimento de edifícios medievais, incluindo sua forma, ornamento e lógica construtiva. Essa lacuna de conhecimento e falta de experiência fez com que esses arquitetos góticos, quando chamados, criassem estruturas góticas - reais ou imaginárias, como no caso das ilustrações de livros - que, na melhor das hipóteses, apenas tentavam espelhar, recriar, sugerir ou referenciar algum aspecto ou aspectos do estilo medieval.¹⁵ (LINDFIELD, 2020, p. 100, 101).

Para a historiadora Maria Cristina Correia Leandro Pereira, “a Idade Média então reconvocada, em discursos e práticas artísticas, arquitetônicas, literárias, religiosas, filosóficas e políticas, estava longe de ser, em nosso entender, apenas um modismo ou uma via de escape” (PEREIRA, 2011, p. 1), o que significa que “ela era parte da complexa rede de representações que a sociedade fazia para si mesma naquele momento, construindo sua identidade – em um

13 No original: *When attention turned from domestic buildings to church.* Todas as traduções desta pesquisa foram feitas por mim.

14 No original: *followed the mainstream aesthetic of Classicism*

15 No original: *The Gothic Revival, then, was spearheaded not by builders who continued to work in traditional ways but by a new generation and distinct group of professional architects who were not schooled in, and who had little understanding of, medieval buildings, including their form, ornament and constructional logic. This gap in knowledge and lack of expertise meant that these Gothic architects, when called upon, created Gothic structures – either real or imaginary, as in the case of book illustrations – that, at best, only attempted to mirror, recreate, hint at or reference some aspect or aspects of the medieval style.*

sentido bastante amplo, incluindo seu passado histórico e mítico, suas ideologias políticas, suas ideias estéticas, seus projetos para o futuro” (PEREIRA, 2011, p. 1).

Não podemos deixar de assinalar a tentativa dos conhecedores influentes desse movimento, eles buscaram romper com as propostas do italiano Andrea Palladio (1508 - 1580), muito influente na arquitetura britânica (1715 e 1750): “o palladianismo, o moderno padrão neoclássico para casa de campo, rapidamente foi substituído pelo gótico”¹⁶ (GROOM, 2012, p. 60). De acordo com Nick Groom, “na década de 1750, então, o renascimento gótico arquitetônico – ou reinvenção - estava bem encaminhado”¹⁷ (GROOM, 2012, p. 62); nessa conjuntura, vários nomes importantes dão início às construções e decorações que aludem ao período medieval. Um deles é Horace Walpole, “homem das letras” (EASTLAKE, 1872, p. 43)¹⁸ que dá início à construção de *Strawberry Hill*, um projeto arquitetônico grandioso que tem início em 1749 e que se torna produção central do Renascimento gótico.

Trata-se de uma réplica de um castelo medieval, materiais como “gesso e papel machê” (LEWIS, 2002, p. 25) se fazem presentes nessa construção. De acordo com Michael J. Lewis, “Walpole não desejava construir uma fortaleza medieval úmida, ele queria viver no conforto georgiano, em quartos aconchegantes com tetos altos e janelas de guilhotina”¹⁹ (LEWIS, 2002, p. 25), na verdade, “sua casa "gótica" é uma farsa espirituosa, um gabinete de imensa curiosidade de fragmentos arquitetônicos amontoados em um edifício”²⁰ (LEWIS, 2002, p. 25). Isso mostra *Strawberry Hill* como o que Lewis compreende como uma “construção consciente” (LEWIS, 2002, p. 25), ela pode ser vista como “um instrumento comunicador de associações, é literário em seu programa e pictórico em sua execução. Foi um pastiche, embora erudito. Misturou suas fontes indiscriminadamente: arcos de lanceta do século XII, ameias do século XIV e rótulos de janelas Tudor do século XVI”²¹ (LEWIS, 2002, p. 32).

16 No original: *Palladianism, the modish neo-classical standard for country houses, was increasingly superseded by the Gothic.*

17 No original: *By the 1750s, then, the architectural gothic revival – or reinvention – was well under way.*

18 No original: *Man of letters.*

19 No original: *So long as each detail had a Gothic source, so he seems to have believed, the overall ensemble would take care of itself. Walpole had no wish to build a dank medieval keep; he wanted to live in Georgian comfort, in warm rooms with high ceilings and sash windows.*

20 No original: *His 'Gothic' house was a witty sham, an immense curiosity cabinet of architectural fragments heaped up into a building.*

21 No original: *An instrument for communicating association, literary in its programme and pictorial in its execution. It was a pastiche, although a learned one. It mixed its sources indiscriminately: twelfth-century lancet arches, fourteenth-century crenellations and sixteenth-century Tudor window labels.*

Para dar início à construção de *Strawberry Hill*, “ele [Walpole] formou um “Comitê de gosto”, composto por John Chute, Richard Bentley, Johann Heinrich Muntz e outros, com Walpole como encabeçador do projeto”²² (LEWIS, 2002, p.24). A finalidade do grupo é colocar em prática o projeto arquitetônico de Walpole, uma construção cujas reformas se estenderiam pelas três décadas seguintes, tudo isso para que o lugar fosse capaz de exalar uma atmosfera medieval, “Walpole criou um castelo gótico branco cintilante com um *design* assimétrico e revolucionário”²³ (YORK, 2017, p. 11).

Contudo, o elo de Walpole com o gótico não se restringe apenas à essa construção arquitetônica, já que seu envolvimento contínuo com *Strawberry Hill* refletiria na confecção de *O castelo de Otranto: uma história gótica* (*The castle of Otranto: a gothic story*), romance que se tornaria “fundador” da estética gótica. Para uma melhor compreensão dessa assertiva, o elo entre arquitetura e texto literário pode ser comprovado por meio da correspondência escrita pelo escritor em 09 de março de 1765, tendo como destinatário William Cole. Leiamos:

Prezado senhor, ainda me sobrava um pouco de tempo para escrever-lhe uma pequena nota sobre O castelo de Otranto. Seu mensageiro veio a mim às quatro horas, horário que eu estava indo jantar. Sua parcialidade comigo e Strawberry fazem-me pedir desculpa pelo **tom selvagem da história**. Você ainda encontrará algumas características que o façam se lembrar desse lugar. Quando você o leu, a imagem saindo do painel não o fez lembrar do retrato todo em branco de Lord Falkland que está em minha galeria? Devo confessar qual foi a origem deste romance? Numa manhã de junho, despertei de um sonho e tudo que eu pude resgatar 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 escrita. Rapidamente o trabalho cresceu em minhas mãos, e eu me sentia mais ligado a ele—acrescento que eu estava muito contente por pensar sobre outra coisa além de política— Em suma, eu estava tão preso a ele, que eu o finalizei em menos de dois meses. Uma noite eu escrevia 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.²⁴ (WALPOLE, 1973, pp. 121-122, grifo nosso).

²² No original: *To design the house he formed a Committee of Tast, comprising John Chute, Richard Bentley, Johann Heinrich Muntz and others, with Walpole as the controlling mind.*

²³ No original: *Walpole had created a sparkling white Gothic castle with a revolutionary asymmetrical design.*

²⁴ No original: *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 an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the upper-most 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*

Parece-nos que a semântica por trás da expressão “tom selvagem da história” está atrelada aos sentidos atribuídos à palavra “gótico” na Inglaterra do século XVIII, léxico empregado pelos augustanos como sinônimo de bárbaro, selvagem, irregular, incomum, monstruoso etc. Não é por acaso que Walpole destaca o sonho como natural à sua “cabeça”, indicando que sua relação com o que foge do que é considerado lógico é comum. *O castelo de Otranto* conta com duas publicações: a de 1764 e a de 1765, ambas figuram de maneira significativa no contexto inglês, não apenas pela narrativa atravessada por acontecimentos sobrenaturais (insólitos), mas principalmente pelos prefácios que as acompanham. Neles, Walpole reflete sobre o conceito do romance ora apresentado, bem como sobre as questões limitadoras impostas à arte em geral naquele período, são elementos paratextuais que estabelecem o pacto entre autor, obra e público, o que nos obriga a encará-los como registros históricos.

Enxergamos os prefácios (e aqui podemos mencionar também o prólogo e o posfácio) como espaços discursivos, neles as vozes (do autor e do leitor) se entrecruzam e dialogam sobre o material apresentado (obra), um dialogismo que problematiza a arte do momento. Nesse sentido, o apelo de quem escreve traz para a cena enunciativa o leitor previsto, estabelecendo um contato direto com o intuito de fomentar reflexões acerca das mudanças necessárias no cenário artístico. É como se houvesse uma urgência de comunicar a obra, o que se dá através de discurso argumentativo, explicativo e até apelativo; portanto, ao analisarmos esses textos, hoje, notamos que eles carregam intensas batalhas entre a persistência da tradição e a progressão da modernidade. A inovação se dá através da defesa que os escritores fazem de seus projetos estéticos, apresentados como novas possibilidades dentro do contexto neoclássico, uma vez que “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” (VASCONCELOS, 2007, p. 69-70).

Voltando à correspondência escrita por Walpole, é nela que encontramos o ponto de partida para o desenvolvimento do objetivo da presente tese. Acreditamos que a importância dada à experiência inverossímil à realidade empírica pode ser enxergada como a base das produções literárias que nasceriam da pena de Walpole, pois, como veremos ao longo do presente estudo, enredos repletos de situações insólitas, como as do sonho, são recorrentes em

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 paragraph [...]

seus textos literários, revelando um projeto estético que não se limita apenas ao romance, portanto, amplo e de caráter imaginativo, o que será veementemente demarcado nos elementos paratextuais (prefácio, prólogo, posfácio) de suas obras. Nossa tese assume a empreitada de afirmar que a escrita de Walpole a todo momento se volta para o que é discutido nos prefácios de *O castelo de Otranto*, daí entendermos que sua base é esse primeiro momento em que a noção de gótico no plano literário é desenvolvida.

Tendo isso em vista, o *corpus* da presente tese é constituído pelo romance *O castelo de Otranto*, a tragédia *A mãe misteriosa* e o livro de contos *Contos hieroglíficos*.²⁵ O principal ponto em comum entre essas produções é o que o autor, nos prefácios, prólogo e posfácio dessas obras, identifica como “imaginação”, colocada como essencial para a construção de seus textos, uma vez que, para ele, as produções do momento se mostram mecânicas e sem novidades, a imaginação sendo suprimida cada vez mais por produções realistas e com fundo moral, uma clara crítica, de um lado, ao sistema neoclássico vigente, e, de outro, ao romance, gênero que ascende tendo como foco principal o homem comum, daí a tendência de escrita se voltar para situações “realistas”, próximas ao cotidiano. Parece-nos que a imaginação, incansavelmente defendida por Walpole, embrenha-se na relação com a fantasia, o que significa dizer que a predominância de situações insólitas nos enredos de seus textos, portanto, contrário à verossimilhança, serão sempre visíveis. A relação com o que é imaginado é, assim, o que Walpole resgata para dentro da racionalidade neoclássica defendida pelos augustanos.

A partir disso, nosso objetivo é propor que o gótico em Walpole não se limita ao romance; acreditamos que a tragédia e o livro de contos revisitam, de algum modo, elementos presentes nele. *O castelo de Otranto* propõe um enredo atravessado pelo sobrenatural, sendo a figura cronotópica do castelo (em diálogo com o medievo) fundamental para que as projeções fantasmagóricas sejam manifestadas. *A mãe misteriosa*, por sua vez, não intensifica a relação com o insólito, porém seus acontecimentos se dão na relação com um castelo, espaço apresentado como melancólico, obscuro e triste, mais uma vez Walpole se filia ao medievo (como no romance) para investir no tema abordado no drama, o incesto. Já *Contos hieroglíficos* retoma de maneira exagerada, leve, criativa e inovadora a relação com o sobrenatural (aqui compreendido como aquilo que está fora das nossas leis naturais, o extraordinário), os textos transcendem a verossimilhança. Inicialmente, o ponto em comum entre esses três títulos é o que

25 Títulos das obras na língua original: *The castle of Otranto*, *The mysterious mother: a tragedy* e *Hieroglyphic Tales*.

Walpole identifica como imaginação²⁶, suas obras se mostram como produtos que recuperam e valorizam o lado imaginativo (fantasia), o que explica a recorrente presença de elementos insólitos e absurdos nos textos.

Para a construção desta tese, propusemos uma pesquisa bibliográfica com levantamento de obras teóricas, críticas e de história literária que auxiliaram na verticalidade das análises que serão feitas dos textos selecionados, levantando traços, conceitos e outros elementos discursivos empregados nas três produções de Walpole. Esta pesquisa se mostra como um exercício interpretativista, por entendermos que cada texto literário apresenta uma realidade individual, mesmo dialogando entre eles, daí as análises serem exploratórias, isto é, apresentarem um percurso analítico. Assim, o trabalho encontra-se estruturado em três capítulos.

O primeiro, *O castelo de Otranto e os primórdios do gótico literário*, objetiva compreender como o romance de Walpole propõe o gótico na literatura. Para tanto, realizaremos um percurso analítico partindo da leitura dos prefácios existentes nas duas publicações (1764 e 1765). Para nós, a função e a importância desse elemento paratextual na Inglaterra do século XVIII traduz a tentativa do autor de romper com o sistema engessado imposto à produção artística. Nesses textos, Walpole desenvolve uma discussão crítica/teórica acerca dos primórdios do gótico no plano literário. Feito isso, adentramos no enredo, com o propósito de concatenar prefácios e narrativa, percebendo como o projeto estético do autor é desenvolvido na prática.

Batizado com o título **A mãe misteriosa: uma espécie de gótico não encontrado em seu teatro**, o segundo capítulo encara o drama de Walpole com o intuito de compreender como é possível pensá-lo como gótico. Para tanto, iniciamos com algumas informações sobre o texto, em seguida, analisamos seu prólogo, elemento que, assim como os prefácios, se torna arena de debate acerca do pensamento do que o autor propõe. A crítica principal está direcionada aos franceses, ou melhor, ao classicismo francês e à sua influência na Inglaterra, o autor é direto ao

²⁶ Considerando a recorrência desse termo nos elementos paratextuais que acompanham as três obras aqui estudadas, a semântica inerente à palavra imaginação parece significar a relação com o que é imaginado, criado, fantasiado. Para nós, essa noção nasce no contraste com o forte realismo existente nas produções inglesas do século XVIII, especialmente o gênero romance que, de acordo com Walpole no segundo prefácio de *O castelo de Otranto*, apresenta visões restritas à vida comum, ou seja, devido à preocupação com situações e personagens virtuosos, o lado fantasioso tem perdido espaço. Assim, assume que seu propósito é deixar os poderes da fantasia se alastrarem livremente no ato criativo. Percebemos que o recurso à imaginação se mostra recorrente em Walpole, o que explica a recorrência de situações não-realistas ou absurdas em seus enredos. Em suas obras, a palavra imaginação sempre aparece atrelada ao campo do maravilhoso, fantástico, não é por acaso que o gótico proposto por ele se mostra como a literatura da desrazão.

questionar a maneira como a arte inglesa está refém da arte francesa. Estabelecidas essas reflexões, adentramos no enredo do drama, buscando mostrar como o tema do incesto é trabalhado, assunto que é gótico por si só, visto que a tendência neoclássica preza por temas mais amenos e por personagens sem vícios e sem erros, o que não acontece na tragédia, uma vez que a personagem principal, a Condessa de Narbonne, se deita com o próprio filho e dele engravida. A partir das análises, o presente capítulo é finalizado com uma reflexão mais pontual de como entendemos o gótico no drama.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado **Contos hieroglíficos: coisas estranhas e selvagens**, discute como algumas questões tecidas nos elementos paratextuais de *O castelo de Otranto* são retomadas no prefácio, posfácio e nos enredos dos contos, escritos de maneira mais desenvolvida, livre e, principalmente, leve, isto é, sem a carga obscura visível no romance e na tragédia. É nessa relação que afunilamos a presença do gótico nos textos, pois acreditamos que as situações surreais apresentadas colocam a imaginação como elemento central. Por fim, propomos um diálogo entre a coletânea e o que mais tarde, no século XX, se convencionaria chamar de Surrealismo, o propósito não é pensar Walpole como surrealista (isso seria anacronismo), mas mostrar como a coletânea se abre para o futuro, o que é muito significativo para demarcarmos a relevância de Walpole no processo de constituição da identidade da literatura inglesa, suas obras, inseridas no contexto neoclássico dos augustanos, visam combater esse reduto classicizante.

Creemos que a estruturação e o conteúdo de cada capítulo justifica o objetivo e a relevância da presente pesquisa que se torna possível graças à *persona* extravagante e excêntrica chamada Horace Walpole, bem como à sua tentativa de inovar dentro de um contexto ainda preso ao que consideram como clássico. Portanto, esperamos que a presente tese de doutorado, produzida na cidade de Cáceres, Mato Grosso, contribua para futuras pesquisas sobre a produção literária desse autor aqui no Brasil, especialmente à estética gótica. O caminho trilhado não visa ser conclusivo, já que a dinamicidade da produção literária de Walpole, bem como sua própria personalidade, não se limita ao recorte analítico aqui reunido.

CAPÍTULO I

O CASTELO DE OTRANTO E OS PRIMÓRDIOS DO GÓTICO LITERÁRIO

*Numa manhã de junho, despertei de um sonho, tudo que eu pude resgatar 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).
(Horace Walpole).*

1.1 Nas sendas do primeiro prefácio

A primeira publicação de *O castelo de Otranto* se dá em 1764, porém Walpole não assina seu nome como autor da obra. A estratégia encontrada é a criação de um personagem fictício que se identificaria como sendo o responsável pela publicação do texto: William Marshal, um suposto tradutor que tece e assina comentários introdutórios sobre o romance, os quais buscam atribuir veracidade ao texto e às circunstâncias hipotéticas de sua produção. Trata-se de uma estratégia de Walpole para evitar possíveis críticas, visto que a citada obra é produto da imaginação, o que não é bem visto pelo Neoclassicismo inglês.

A reflexão tecida no primeiro prefácio é conduzida por esse personagem que visa apresentar a obra e suas características, está aí o embrião do que Walpole identificaria no segundo prefácio como “história gótica”. Diante da relação autor-personagem, é possível identificar o primeiro prefácio (mas não o romance) como aquilo que Gonçalves chama de “pseudotradução”²⁷ (GONÇALVES, 2015, p. 121), que é o ato de o escritor fingir que seu texto fora traduzido de uma fonte existente, sendo que a escrita é de sua autoria. Só podemos afirmar que se trata de uma pseudotradução através do prefácio à segunda edição da obra (1765), iniciado com as seguintes palavras:

A maneira favorável com que esta pequena peça foi recebida pelo público, obriga o autor a explicar os motivos pelos quais a compôs. Mas, antes de apresentá-los, convém que ele peça perdão a seus leitores por lhes terem oferecido sua obra sob a personagem emprestada de um tradutor. Como a desconfiança de suas próprias habilidades e a novidade da tentativa foram os únicos incentivos para assumir o disfarce, ele acredita que isso possa ser desculpável. Ele resignou sua atuação ao julgamento imparcial do público; determinado a deixá-lo perecer na obscuridade, se fosse reprovada; não

27 Afirmativa baseada na discussão encontrada na tese de doutorado “O tradutor imaginário: Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura” (2015), de Darcilene Fernandes Gonçalves, exclusivamente o capítulo quatro, onde a autora reflete sobre algumas marcas da pseudotradução em *O castelo de Otranto*.

pretendia revelar tal segredo, até que juízes mais habilitados assegurassem que ele podia assumir sua autoria sem corar. (WALPOLE, 2016, p. 8).²⁸

O prefácio à edição de 1764 identifica o romance em um tempo e em um espaço remotos. De acordo com o hipotético William Marshal, trata-se de uma tradução (feita por ele) de um velho manuscrito italiano originado de um certo Onuphrio Muralto, Cônego da igreja de St. Nicholas, em Otranto:

A seguinte obra foi encontrada na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano 1529. Não há registro de quando foi escrita. **Os principais incidentes são tais que parecem situar na era mais obscura do cristianismo**, mas a linguagem e a conduta não têm nada que favoreçam o barbarismo. O estilo é do mais puro italiano. (WALPOLE, 2016, p. 7, grifo nosso).²⁹

Há uma tentativa de localizar *O castelo de Otranto* em um contexto passado, estratégia fundamental que justifica o sobrenatural (surreal) no enredo. Identificamos isso como uma “manobra retórica” que visa atribuir um caráter verídico ao texto, já que ela ludibriaria os olhares mais severos que o condenariam, visto que se trata de um romance (gênero em ascensão e ainda mal visto entre os defensores de uma tradição clássica) que instiga a imaginação dos leitores. Assim, o primeiro prefácio apresenta um autor empenhado a demarcar e defender sua criação artística, indicando suas principais características e o caráter inovador da obra.

Notamos que o suposto tradutor é criativo ao levantar situações hipotéticas, ainda mais sobre a “origem” da obra, como é possível observar no que é escrito após o fragmento citado:

Se a história foi escrita próxima da época em que deveria ter acontecido, deve ter sido entre 1095, a época da primeira Cruzada, e 1243, a data da última, ou pouco depois. **Não há outra circunstância na obra que seja capaz de nos levar a adivinhar o período em que a cena se passa:** os nomes dos atores são evidentemente fictícios, e provavelmente disfarçados de propósito, mas os nomes espanhóis dos serviços parecem indicar que esta obra não foi composta até que o estabelecimento do rei de

28 No original: *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 the sole inducements to assume the disguise, he flatters himself he shall appear excusable. He resigned the performance to the impartial judgement of the public; determined to let it perish in obscurity, if disproved; nor meaning to avow such a trifle, unless better judges should pronounce that he might own it without blush.*

29 No original: *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. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that savours of barbarism. The style is the purest Italian.*

Aragão em Nápoles tornou as denominações espanholas familiares naquele país. A beleza da dicção e o zelo do autor (moderados, no entanto, por um julgamento singular) conduzem-me a pensar que a data da composição antecede um pouco a da impressão. A literatura estava em um de seus momentos mais florescentes na Itália e contribuiu para disseminar o império das superstições, naquele tempo tão forçadamente atacado pelos reformistas. Não é improvável que um padre tão astuto tenha se esforçado para virar as armas dos renovadores contra eles mesmos, e que pudesse aproveitar de seus talentos como autor para reafirmar no povo seus equívocos e suas superstições. Se essa foi a sua visão, ele certamente agiu com êxito. (WALPOLE, 2016, p. 6, grifo nosso).³⁰

Por ser apresentado como um texto muito antigo, a ausência de informações precisas atua de maneira estratégica para que o distanciamento temporal seja efetivado pelo suposto tradutor, este que embrenha a produção literária na “era mais obscura do cristianismo”, como vimos no primeiro parágrafo do prefácio. Uma das questões levantadas e que revela tempo e espaço longínquos é o caráter de verdade que o hipotético tradutor quer imprimir: de que se trata de um texto antigo e, devido a essa condição, os acontecimentos insólitos não podem ser condenados. As supostas informações temporais e espaciais, portanto, indispensáveis à estruturação da imagem de um tempo histórico no enredo, são ratificadas através da sugestão de que o texto fora escrito por algum padre não reformista cujo objetivo talvez tenha sido reafirmar crenças antigas e religiosas. Essa relação “recupera” um contexto histórico específico, trata-se da batalha entre a Igreja católica e a visão dos conhecidos reformistas, o que se convencionou identificar de Reforma Protestante, um movimento liderado por Martinho Lutero e que ascende no século XVI, o objetivo é a renovação da Igreja.

Percebemos em Walpole uma tentativa de assimilar tempo e espaço históricos, trazendo para a cena enunciativa um diálogo entre literatura e História, o propósito é que a obra seja lida/pensada como “produto” do cristianismo, o que facilitaria a criação de situações fantasiosas. Diante disso, é relevante sublinhar que a suposta tradução revela-se como espaço de liberdade criativa de Walpole, este que manifesta na prática o que busca: criar livremente e

30 No original: *If the story was written near the time when it is supposed to have happened, it must have been between 1095, the era of the first Crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards. There is no other circumstance in the work that can lead us to guess at the period in which the scene is laid: the names of the actors are evidently fictitious, and probably disguised on purpose: yet the Spanish names of the domestics seem to indicate that this work was not composed until the establishment of the Arragonian Kings in Naples had made Spanish appellations familiar in that country. The beauty of the diction, and the zeal of the author (moderated, however, by singular judgment) concur to make me think that the date of the composition was little antecedent to that of the impression. Letters were then in their most flourishing state in Italy, and contributed to dispel the empire of superstition, at that time so forcibly attacked by the reformers. It is not unlikely that an artful priest might endeavour to turn their own arms on the innovators, and might avail himself of his abilities as an author to confirm the populace in their ancient errors and superstitions. If this was his view, he has certainly acted with signal address.*

sem nenhum compromisso com o que o neoclassicismo compreendia por verossimilhança, mesmo quando sugere que as bases do texto são reais, como é possível ler no seguinte trecho:

Não deterei mais o leitor, exceto para fazer uma breve observação. Embora o mecanismo seja uma invenção e os nomes dos atores sejam imaginários, não posso deixar de acreditar que a base da história se baseia na verdade. A cena é, sem dúvida, localizada em algum castelo real. O autor frequentemente parece, sem intenção, descrever algumas partes internas. "A câmara", diz ele, "à direita;" "A porta à esquerda;" "A distância da capela ao quarto de Conrad"; essas e outras passagens são fortes indícios de que o autor tinha alguma construção determinada diante de seus olhos. Pessoas curiosas que têm tempo livre para enveredar em tais pesquisas, talvez possam descobrir nos escritores italianos o fundamento sobre o qual nosso autor construiu sua obra. Se se crê que uma catástrofe, parecida com a que ele descreve, deu origem a esta obra, tal fato contribuirá para o interesse do leitor e tornar O Castelo de Otranto uma história ainda mais comovente. (WALPOLE, 2016, p. 7).³¹

Parece que o prefácio quer manipular seu interlocutor, condicionando *O castelo de Otranto* a algo concreto, palpável. É plausível intuir que o elo com o possível castelo real diz respeito à *Strawberry Hill*, ainda mais se lembrarmos da carta (citada na introdução desta tese) escrita por Walpole em 09 de março de 1765 e endereçada a William Cole, um texto em que o escritor conta sobre o sonho que o motivou a compor o romance. A maneira como as partes internas desse lugar são propositadamente marcadas no trecho acima reforça o propósito do autor: condicionar seu texto a uma possível realidade histórica, os elementos concretos dispostos no excerto acima contribuem para isso, fazendo com que o discurso construído seja representativo. E mais: Walpole sugere ainda que o interlocutor inicie uma pesquisa profunda acerca da obra traduzida, ele joga para o leitor a tarefa de investigar o material apresentado e demarcado como antigo, tudo isso para reforçar a ideia de que o texto não fora produzido no século XVIII.

Assim, o prefácio é estruturado desde o primeiro parágrafo sob uma retórica que tenta convencer o interlocutor para que ele entenda que se trata de uma obra traduzida que carrega costumes de uma época orientada pelo místico, pelo maravilhoso e pelas superstições: *Dark*

31 No original: *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 Castle of Otranto" a still more moving story.*

Ages (Idade das trevas ou Idade Média, como hoje conhecemos). Assim que essa relação é estabelecida, o prefácio apresenta mais um ponto substancial da proposta literária de Walpole:

Essa solução dos motivos do autor é, no entanto, oferecida como uma mera conjectura. Qualquer que tenha sido sua visão, ou os efeitos que a execução delas exercessem, sua obra só pode ser apresentada ao público no presente como mero entretenimento. Mesmo assim, alguma justificativa é necessária. **Milagres, visões, necromancia, sonhos e outros eventos sobrenaturais** foram banidos atualmente até mesmo dos romances. Não era o caso de quando nosso autor escreveu seu texto, muito menos quando a história em si supostamente aconteceu. **Crenças em toda espécie de prodígios era tão enraizada naquela idade das trevas**, que um autor que omitisse qualquer menção a elas não seria fiel aos costumes da época. Ele mesmo não é obrigado a acreditar nelas, mas deve apresentar seus personagens como se esses nelas acreditassem. **Se essa atmosfera do maravilhoso for banida, o leitor não encontrará nada que seja digno de sua apreciação.** Admita a possibilidade dos fatos, e todos os personagens comportam-se como pessoas que agiriam da mesma forma na mesma situação. (WALPOLE, 2016, p. 6, grifo nosso).³²

O excerto acima demarca as principais características de *O castelo de Otranto*: a sua relação com eventos prodigiosos, insólitos, assim como no sonho que motivou Walpole a produzir a obra. Antes de explanarmos essa questão, não podemos ignorar que o trecho citado dialoga com um fenômeno existente no momento: o gênero romance (*novel*), termo que ascenderia entre os ingleses apenas no final do século XVIII. Para uma melhor compreensão, trazemos algumas reflexões feitas por Ian Watt em *A ascensão do romance*, texto fundamental para pensarmos as origens e a sedimentação do gênero na Inglaterra.

O que chama atenção no pensamento de Watt é a ideia de “realismo formal”, pertinente para percebermos como a imagem da vida humana se torna elemento estruturante dos enredos do romance, muito diferente do universo fantasioso existente nos *romances* medievais. Para o autor, “o romance apresenta os mais variados tipos de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11), daí entender que existe “uma questão que o romance coloca de modo mais agudo – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 2010, p. 11).

32 No original: *This 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. 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. 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.*

Uma vez que o romance pode ser visto como “produto” da era moderna, ele tem negado sua possível herança clássica e medieval, ou pelo menos tenta rejeitar a ideia de universal: “o primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 2010, p. 13), visto que

as formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13).

Para Watt, “Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado” (WATT, 2010, p. 14), pois apostam na “experiência humana” (WATT, 2010, p. 14). A partir desses apontamentos de Watt, notamos que o romance se destaca pelo grau de atenção dado ao indivíduo como ser particular e que está localizado em um tempo e em um espaço, elementos indissociáveis, como escreve Bakhtin ao propor o conceito de *cronotopo*. Todavia, Walpole, mesmo ao assumir a forma romance, parece ir na contramão dessa tendência, visto que investe no que Northrop Frye identifica como “romanesco” (1973, p. 299), uma forma literária abstrata e aberta à figuração do imaginário, “é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se” (FRYE, 1973, p. 299), pontos que demarcam, portanto, a distinção entre *romance* e *novel*.

De acordo com Frye, a diferença entre ambos está na caracterização: “o autor romanesco não tenta criar “gente real”, tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos” (FRYE, 1973, p. 299). Para Frye, “o autor romanesco trata da individualidade *in vácuo* idealizadas pelo devaneio” (FRYE, 1973, p. 299); isso difere do romancista, este “que cuida da personalidade, com personagens que trazem sua *personae* ou máscaras sociais” (FRYE, 1973, p. 299, grifo do autor). No romance há a necessidade da “estrutura de uma sociedade estável” (FRYE, 1973, p. 299), daí Frye entender que por mais que o romancista seja “conservador, algo de niilístico e indomável provavelmente se manterá a irromper de suas páginas” (FRYE, 1973, p. 299). Para Frye,

o romance tende a ser extrovertido e pessoal; seu principal interesse está na pessoa humana, tal como se manifesta em sociedade. A estória romanesca tende a ser introvertida e pessoal: também lida com pessoas, mas de modo mais subjetivo. (Subjetivo aqui se refere ao modo de tratar, não ao tema. As personagens da estória romanesca são heroicas e portanto inescrutáveis; o romancista tem maior liberdade para entrar no espírito de suas personagens porque ele é mais objetivo.) A confissão também é introvertida, mas intelectualizada no conteúdo (FRYE, 1973, p. 303).

Diante dessas observações, podemos dizer que Walpole filia-se ao campo do abstrato, onde as imagens sempre são figuradas. Filiar seu texto à maneira como ele lê o período medieval visa recuperar a relação existente com o maravilhoso, o misterioso e o místico, daí nos depararmos com a seguinte afirmação: “se essa atmosfera de maravilhoso for dispensada, o leitor não encontrará nada mais merecedor de sua leitura. Admitida a possibilidade dos fatos, e todos os personagens se comportam como pessoas o fariam em igual situação” (WALPOLE, 2016, p. 6)³³. A partir do momento em que demarca as particularidades de *O castelo de Otranto*, o prefácio apresenta a base composicional do romance, o drama, como é possível ler no seguinte trecho:

Não há nada bombástico, nem falsidades, floreios, digressões ou descrições desnecessárias. **Tudo caminha diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor nunca relaxa. As regras do drama são observadas praticamente ao longo de toda a obra.** Os personagens são bem desenhados, e ainda melhor é a sustentação deles na história. **O terror, principal mecanismo do autor, previne que a história evanesça; e é tão frequentemente contrastado com a compaixão,** que a mente permanece alerta em constante vicissitude de intensas paixões. (WALPOLE, 2016, p. 6, grifo nosso).³⁴

É importante lembrar que “para a ilustrada sociedade inglesa, o romance só teria valor por sua aguçada precisão dramática” (ESTEVEES, 2016, p. 220), o que justifica a afirmativa do suposto tradutor ao escrever que a base do texto é o drama. De acordo com Esteves, o leitor seria atraído “pela objetividade de uma narrativa que não perde o foco, a catástrofe iminente não seria permeada de frivolidades nem de descrições desnecessárias, pois tudo funcionaria de acordo com um mecanismo preciso, o horror” (ESTEVEES, 2016, p. 220), seria essa “tecnologia literária responsável por manter o interesse e capturar a mente pelo apelo das paixões suscitadas” (ESTEVEES, 2016, p. 220).

33 No original: *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.*

34 No original: *There is no bombast, no similes, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Everything 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 passions.*

Não há no prefácio a especificação de quais regras do drama serão encontradas na obra, há apenas o indicativo da catástrofe, aqui compreendida como elemento substancial, talvez uma referência ao que Aristóteles propõe em sua *Poética*: ação que resulta da combinação do “reconhecimento e da peripécia” (ARISTÓTELES, 2011, p. 51), de maneira a trazer destruição e dor nnos momentos finais do enredo. Lembremos que na tragédia grega a ação é representada sempre como conectada ao destino do herói, este que é apresentado como tendo seu destino já traçado. Diante disso, é relevante sublinhar a definição de tragédia feita por Aristóteles em sua *Poética*:

Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos. (2011, p. 49).

De certa maneira, Aristóteles chama atenção para a finalidade da tragédia na vida dos cidadãos, estes que, diante do que é apresentado, expurgam seus sentimentos, muito disso está centrado no sofrimento do personagem, que passa da felicidade à infelicidade através da catástrofe. A catástrofe, responsável por revelar as ações perniciosas do herói, gera compaixão e expurgação dos sentimentos, de forma a reverberar no espectador uma mensagem sobre o comportamento do herói apresentado, parece haver uma relação entre ação e destino. De certo modo, essas características podem ser visualizadas em *O castelo de Otranto*, especificamente na possível moral do enredo: “de que os pecados dos pais recaem sobre os filhos até a terceira ou quarta geração”. Essa moral é efetivada na morte dos filhos do personagem Manfred, Conrad e Matilda, a morte de ambos está relacionada aos comportamentos do pai.

Nessa possível relação com a perspectiva aristotélica, presenciamos o hipotético tradutor do prefácio lançando luz sobre o medo/terror, principal mecanismo de *O castelo de Otranto*, revelando o caráter sério da história, tudo isso sempre em contraste com a compaixão/piedade. Sobre isso, André de Sena Wanderley escreve:

o olhar classicista e mimético está presente na configuração da catástrofe, na constatação da unidade de ação, no pedido de desculpas por se colocar numa mesma cena personagens nobres e plebeus, na necessidade de um escopo moral bem definido e até mesmo nomeado, para contrabalançar a *hybris* trágica. Por outro lado, 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 “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. (2014, p. 34, grifo do autor).

Por mais que o espectro de destino ou sua releitura pareça presente em *O castelo de Otranto*, aparecendo como elemento que visa, sim, punir o personagem principal, entendemos que o que sobressai na narrativa não é a postura punidora, mas as imagens fantasmagóricas ou insólitas criadas por essa manifestação. Forma-se um conjunto imagético que corrobora para a configuração do que é o romance, bem como a presença do sobrenatural como elemento autônomo e basilar na narrativa, tudo isso através da ação da Providência divina na vida dos personagens. Portanto, a presença do sobrenatural configura-se mais como elemento presente do que como destino distante, o que explica o terror/medo que é assumido no prefácio como ponto basilar, construindo, assim, a imagem da presença do elemento desconhecido na obra, configurada pelo terror e pelo medo.

A respeito do efeito buscado no leitor, cabe lembrar do estudo *O horror sobrenatural em literatura*, de H. P. Lovecraft, que, de início, entende que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (2007, p. 13). A afirmação faz-nos destacar a relação entre conhecido e desconhecido, aquilo que escapa de nossos domínios e que causa medo, exatamente por mostrar nossa finitude ou limites na vida, revelando-nos seres ínfimos e vulneráveis diante daquilo que foge de nossos domínios. De acordo com Lovecraft, “o apelo do macabro spectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana” (Ibidem), o que nos leva a destacar o contraponto com o realismo corrente na Inglaterra do século XVIII.

O estudioso identifica que “os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava” (LOVECRAFT, 2007, p. 14); assim, “sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia” (LOVECRAFT, 2007, p. 14). Por outro lado, os fenômenos não compreendidos por ele (lembramos que os fenômenos da natureza eram fatos curiosos e desconhecidos para ele) passaram a ser vistos como “personificações, interpretações maravilhosas” (LOVECRAFT, 2007, p. 14). Desta maneira,

o desconhecido, também visto como “o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois,

nitidamente, a esferas das quais nada sabemos e nas quais não temos parte. (LOVECRAFT, 2007, pp. 14-15).

Um outro ponto que Lovecraft destaca é o sonho. Para ele, esse fenômeno contribuiu para a construção da “noção de um mundo irreal ou espiritual” (LOVECRAFT, 2007, p. 15), sempre associado ao sobrenatural e que de certa forma tornou-se “hereditário ao homem” (Ibidem), o que explica, talvez, “a saturação da religião e da superstição” (Ibidem).

Essa saturação deve ser encarada, na condição de fato científico evidente, como virtualmente eterna no que diz respeito ao subconsciente e aos instintos profundos; isso porque, embora a zona do desconhecido venha se contraindo regularmente há milhares de anos, um reservatório infinito de mistério ainda engolfa a maior parte do cosmo exterior, enquanto um vasto resíduo de associações poderosas herdadas se agarra a todos os objetos e processos que um dia foram misteriosos, por melhor que possam ser hoje explicados. E, mais que isso, existe uma fixação fisiológica real dos velhos instintos em nosso tecido nervoso que os tornaria misteriosamente operantes mesmo se a mente consciente fosse purgada de todas fontes de assombro. (LOVECRAFT, 2007, p. 15).

Percebemos que desde os primórdios aquilo que é incerto e que não tem uma explicação torna-se perigoso, operando no homem uma postura combativa. Por outro lado, o autor ajuda-nos a entender “que quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto exista a raça humana” (LOVECRAFT, 2007, p. 15-16). O medo do desconhecido sempre existirá, aspecto que se torna elemento fundamental para a configuração daquilo que Lovecraft identifica como “medo cósmico” (Ibidem, p. 16). Diante disso, podemos afirmar que é por esse caminho que Walpole conduz seu romance.

A leitura de Walpole sobre o período medieval, civilização que “repousava sobre a ausência de fronteira impermeável entre natural e o sobrenatural” (LE GOFF, 2005, 146), é a aorta do primeiro prefácio, há uma tentativa de afirmar e reafirmar os prodígios na narrativa. Até aqui, notamos que Walpole mobiliza questões que buscam desenhar a imagem de uma forma literária que pretende ser pensada como estrutura híbrida, como veremos de maneira mais pontual em seu segundo prefácio, nele o autor retoma algumas questões lançadas no prefácio inicial, de modo a pensá-las em diálogo com Shakespeare e com tudo o que o dramaturgo inglês representa naquele momento. Portanto, o primeiro prefácio pode ser visto como aquilo que Aparecido Donizete Rossi chama de “teatralidade” (2017, p. 29), o que se tem é um escritor encenando situações inverídicas as quais passam a ser apresentadas como verdadeiras.

1.2 Entre romance antigo, romance moderno e Shakespeare

A segunda publicação de *O castelo de Otranto* se dá em 1765, o que é muito curioso para um romance apresentado como uma suposta tradução e com um enredo atravessado pelo sobrenatural. Entendemos que o impulso motivador dessa reimpressão não é o autor, mas o interesse do público leitor pela narrativa (essa observação é uma ideia interessante e facilmente resultaria em um outro trabalho acadêmico). Vale lembrar que o gênero romance e o público leitor crescem simultaneamente na Inglaterra do século XVIII, ambos se interessam um pelo outro. Diante da receptividade, Walpole decide publicar a obra novamente, a diferença é que, agora, se identifica como o verdadeiro autor.

No segundo prefácio, Walpole revela sua autoria e posiciona-se como crítico, ou melhor, como alguém atento à condição da arte no período, daí o tom de sua escrita prefacial, cujo propósito é discorrer sobre a composição da obra, ser pessoal. De maneira clara e direta, revela suas perspectivas, muito diferente da escrita velada encontrada no primeiro prefácio, em que nos deparamos com uma tentativa de justificar a presença dos eventos sobrenaturais como resultado de uma época passada. No prefácio à edição de 1765, Walpole anula o distanciamento temporal estabelecido no primeiro prefácio, afirmando e reafirmando a imaginação como elemento presente e necessário na Inglaterra, e uma identidade é dada ao romance: uma história gótica (*a gothic story*).

Antes de analisarmos a materialidade textual do prefácio, é impossível pensar a segunda publicação do romance sem levar em conta a presença do vocábulo “gótico” em seu subtítulo “uma história”, juntos formam “uma estória gótica”. É um gesto significativo de Walpole e que, para nós, concentra e emana várias questões, sejam elas de caráter histórico, artístico, filosófico etc. Enxergamos esse ato de “pinçar” a palavra “gótico”, carregada de sentidos pejorativos dentro do contexto inglês, como fator fulcral na construção da identidade do romance que é apresentado, em 1765, de maneira mais atenta.

Baseados em Clery, lembremos que o vocábulo Gótico nesse período tem dois significados principais: “primeiro, ‘gótico’ é usado para designar qualquer coisa pertencente ao período que se estendia da queda do Império Romano ao renascimento do aprendizado clássico na Renascença e, na Grã-Bretanha, à Reforma”; sobre o segundo significado, Clery escreve: “um termo depreciativo, significando estranho, grotesco ou antiquado”³⁵ (CLERY, 2010, p.

³⁵ No original: [...] first, “Gothic” was used of anything belonging to the period stretching from the fall of the Roman Empire to the revival of classical learning in the Renaissance and, in Britain, the Reformation; second, it was a derogatory term, meaning strange, outmoded, or grotesque.

94). Para a autora, “no entanto, a criação de ficção de fantasia de Walpole baseada em crenças supersticiosas e sua disposição em disseminá-la para um público amplo e não discriminatório, ainda tinha o poder de causar”³⁶ (CLERY, 2010, p. 94), o que explica o motivo de Walpole ter se escondido atrás da figura de um suposto tradutor no primeiro prefácio.

Acreditamos que Walpole, ao ter identificado *O castelo de Otranto* como “gótico”, assume a responsabilidade pela existência de uma obra cuja identidade demarca dois lados distintos, porém intercambiáveis: o da obra e o da sociedade, de maneira a suscitar contrastes e um novo reconhecimento dentro desse sistema social, ainda mais se lembrarmos que o sujeito do que se convencionou chamar Iluminismo parece orientar sua concepção de pessoa humana como ser centrado nele mesmo e munido das capacidades da razão. Assim, “com esse gênero literário [o romance gótico], reapareciam em cena os fantasmas e espectros que, tendo habitado a literatura até o século anterior, o mundo racional e bem ordenado dos augustanos havia pretendido relegar ao esquecimento” (VASCONCELOS, 2002, p. 119).

A partir dessas observações, o que seria, portanto, a “história gótica” proposta por Walpole? Como ela é desenhada e discutida no prefácio que compõe a segunda edição do romance? A princípio, trata-se da junção de dois gêneros literários: romance antigo e romance moderno. Essa fusão entre dois pontos conflituosos (antiguidade e modernidade) resultaria em uma nova espécie literária que suscitaria um jogo entre luz (Iluminismo) e sombra (*Dark Ages*), como pode ser lido no início do segundo prefácio, em que o autor, após pedir desculpa e explicar o motivo que o fez apresentar sua obra sob a figura de um tradutor, revela seu propósito de escrita:

Foi uma tentativa de misturar duas formas de romance: o antigo e o moderno. No primeiro, tudo era imaginação e improbabilidade; no segundo, buscava que a natureza fosse sempre, e às vezes se conseguia, copiada com sucesso. Não que a invenção esteja ausente, mas as grandes forças da fantasia parecem terem sido domadas por uma adesão estrita demais à vida comum. Mas, se na segunda espécie, a Natureza reduziu a imaginação, ela estava apenas se vingando, visto que tinha sido totalmente excluída dos romances antigos. As ações, sentimentos e conversas dos heróis e heroínas dos tempos antigos eram tão artificiais quanto aos aparelhos empregados para colocá-los em movimento.³⁷ (WALPOLE, 2016, p. 8).

³⁶ No original: *Yet Walpole's creation of fantasy fiction based on superstitious belief, and his willingness to disseminate it to a wide and indiscriminating audience, still had the power to shock.*

³⁷ No original: *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, and conversations, of the heroes and heroines of ancient days, were as unnatural as the machines employed to put them in motion.*

Lançamos luz sobre “foi uma tentativa de misturar duas formas de romance, o antigo e o moderno”, sentença significativa dentro do campo artístico daquele contexto inglês que ainda se pauta nos preceitos clássicos de clareza, simetria e de uma arte de caráter pedagógico. Walpole tenta romper com tais direções, sua pretensão é colocar em diálogo duas forças repelidas nesse momento: fantasia (do *romance* de cavalaria) e realismo (do *novel*). Parece que a ideia de “romance antigo” está atrelada às novelas medievais de cavalaria, obras fundamentadas em universos maravilhosos, insólitos, cujo cronotopo é um “mundo variado, estrangeiro e um tanto abstrato” (BAKHTIN, 2010, p. 268).

De acordo com Bakhtin, “o “de repente” como que se normaliza”, ou melhor, “o mundo todo se torna maravilhoso” (BAKHTIN, 2010, p. 269) (sem deixar de o ser), onde o inesperado é esperado, visto que “o mundo inteiro limita-se à categoria do “de repente”, à categoria do acaso maravilhoso e inesperado” (BAKHTIN, 2010, p. 269). Bakhtin escreve que o herói dessas novelas “lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso “de repente” (BAKHTIN, 2010, p. 269). O autor entende que se trata de “um herói aventureiro, mas um aventureiro desinteressado (BAKHTIN, 2010, p. 269), desse modo, “por sua própria natureza, ele só pode viver nesse mundo de coincidências maravilhosas e nelas conservar sua identidade. Assim, o próprio “código” pelo qual se mede a sua identidade é concebido justamente para esse mundo de coincidências maravilhosas” (BAKHTIN, 2010, p. 269).

Para o estudioso, “uma vez que a aparência do acaso surge sob o signo do maravilhoso e do misterioso, na maioria dos casos o herói não sofre calamidades, mas aventuras maravilhosas” (BAKHTIN, 2010, p. 269). Bakhtin entende que esses heróis são “individuais” (porque nada se parecem uns com os outros, nem pela aparência, nem pelo destino, não são coletivos) e representativos ao mesmo tempo [...] sobre cada um deles são criados vários romances, estruturalmente falando, eles não são heróis de romances *isolados* [...] eles são heróis de *ciclos*” (BAKHTIN, 2010, p. 269, 270, grifo do autor), portanto, “o herói e o mundo maravilhoso onde ele atua constituem um único bloco, não havendo fendas entre eles” (BAKHTIN, 2010, p. 270). Nesse sentido, o mundo no qual ele se insere sempre terá algo mágico, daí Bakhtin entender que o tempo desses romances apresenta um “hiperbolismo fabuloso” (BAKHTIN, 2010, p. 270). Assim, “tudo o que é espaço-temporal, tanto as imagens das pessoas e das coisas, como também das ações, tem ou caráter alegórico ou simbólico” (BAKHTIN, 2010, p. 272), ao que tudo indica, são essas as principais características observadas

por Walpole para colocar em contraste com o realismo dos “romances modernos”, como ele identifica no fragmento citado de seu prefácio.

Parece-nos que a proposta de mistura de gêneros coloca em xeque a leitura que os neoclássicos têm acerca da concepção helênica de separação dos gêneros, a qual é severamente imposta às produções literárias da Inglaterra, um resquício do classicismo, este que parece entender que cada gênero tem suas especificidades, sendo a mistura deles um ato inadmissível. Trata-se de impor certa ordem à multiplicidade dos fenômenos literários, rigidez não visível no romance, gênero que, conforme Bakhtin, “se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 2010, p. 427). Isso faz-nos perceber que “desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2010, p. 427); daí o autor entender que “sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora” (BAKHTIN, 2010, p. 427), Assim, “diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2010, p. 427).

Conforme Sandra Vasconcelos,

o abuso de termos abstratos, hiperbólicos e clichês nas (muito frequentes) descrições dos cenários não contribuía em nada para construir a ilusão realista, ao mesmo tempo que a esperada obediência de seus autores aos princípios cardeais da verossimilhança e do decoro punha sobre essas obras o peso de terem de servir ao mesmo tempo a esses dois senhores, cujas exigências eram praticamente inconciliáveis. Sobraria, dessa forma, para os fundadores do romance o ônus de achar os meios de aliar a causa do realismo à edificação moral. (VASCONCELOS, 2007, p. 67).

Nesse sentido, a autora entende que a busca por matéria nos textos romanescos ontribuía para “transgredir as regras da verossimilhança - que determinam que, mesmo numa obra ficcional, as bases devem ser reais e as personagens deveriam conformar-se à verdade histórica” (VASCONCELOS, 2007, p. 67). Outro ponto destacado pela estudiosa é o “decoro”, para ela “prescreviam que nunca se pintassem a vulgaridade numa narrativa, que a virtude fosse sempre recompensada e o vício punido e que os costume de um determinado período fossem alterados e adaptados para se conformar às boas maneiras” (VASCONCELOS, 2007, p. 67). São ponderações que realçam a postura de Walpole no fragmento citado de seu prefácio, em que escreve sobre a ausência da natureza nos *romances* antigos e sobre a inexistência da imaginação nos romances modernos.

De acordo com Vasconcelos, no século XVIII há “uma doutrina de adequação literária” (VASCONCELOS, 2007, p. 67), o que significa dizer que os artistas devem “evitar mistura de gêneros, a criação de personagens inverossímeis, uso excessivo ou impróprio do *deus ex machina*” (VASCONCELOS, 2007, p. 67), daí a leitura da verossimilhança aristotélica ganhar espaço, contudo,

tratava-se de um Aristóteles relido com viés normativo e abstrato introduzido por seus intérpretes, notadamente os do classicismo europeu, para quem a teoria dos modos de representação postulado na *Poética* se traduziu como uma cláusula rígida de separação dos níveis estilísticos que enrijeceu a maneira como os homens eram representados na tragédia e na comédia. Conseqüentemente, a separação dos gêneros, que vedava o tratamento sério e trágico da realidade cotidiana, ditou o gosto na Europa ao longo de pelo menos um século.” (VASCONCELOS, 2007, p. 71).

De certo modo, a proposta de Walpole questiona tais preceitos, sobretudo o predomínio da razão enquanto inspiração humanista originada da crença na ciência. *O castelo de Otranto* cede espaço para o maravilhoso, contrário à concepção de clareza e equilíbrio de ideias e de uma perspectiva universalista no que tange à realidade. Walpole almeja estruturar uma forma híbrida, como é possível ler no seguinte fragmento do prefácio:

O autor das páginas seguintes acreditou que fosse possível reconciliar essas duas formas. Com o intuito de deixar os poderes da fantasia livres para expandirem-se pelos reinos ilimitados da invenção, e daí criar situações mais interessantes, ele desejou conduzir seus agentes mortais de seu drama de acordo com as regras da probabilidade; em resumo, fazê-los pensar, falar e agir como suporia que meros homens e mulheres fariam em posições extraordinárias. Ele observou que, nos escritos inspirados, os personagens sob a dispensação de milagres e testemunhas dos fenômenos mais estupendos, nunca perdiam seu caráter humano; ao passo que, nas produções de histórias românticas, um acontecimento improvável nunca deixa de ser acompanhado por um diálogo absurdo. Os atores parecem perder todos os sentidos no momento em que as leis da natureza são rompidas.³⁸ (WALPOLE, 2016, p. 8).

A hibridez buscada respalda-se em uma figura fundamental para Walpole: Shakespeare, nome que começa a ser sondado quando a escrita do prefácio coloca em evidência o comportamento dos personagens “vulgares” (os criados), e de alguma maneira parece contemplar uma discussão acerca da separação de gêneros. Para Walpole, a simplicidade de

38 No original: *The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. 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 positions. He had observed, that, in all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles, and witness to the most stupendous phenomena, never lose sight of their human character: whereas, in the productions of romantic story, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue. The actors seem to lose their senses, the moment the laws of nature have lost their tone.*

seus comportamentos beira ao ridículo, o que talvez pareça distante do elenco sério de *O castelo de Otranto*; para o escritor, essa particularidade é apropriada e fora planejada propositalmente dessa maneira. Diante disso, a seguinte afirmação é feita:

Minha norma foi a natureza. Por mais graves, importantes ou mesmo melancólicas que sejam as sensações dos príncipes e heróis, elas não imprimem os mesmos afetos nos criados: pelo menos estes últimos não expressam, ou não deveriam ser levados a expressar, suas paixões no mesmo tom elevado.³⁹ (WALPOLE, 2016, p. 8).

Com isso, Walpole afirma que “o contraste entre o sublime de um e a ingenuidade do outro é capaz de revelar o patético existente no primeiro sob uma luz mais intensa” (WALPOLE, 2016, p. 8). O escritor pondera que o público até pode, durante a leitura, se sentir impaciente diante das trapalhadas desses personagens “vulgares”, visto que isso atrasa a chegada das graves catástrofes que o esperam, mas talvez essa espera até intensifique o assunto sério da obra; para Walpole, se isso acontecer é porque o leitor está profundamente interessado pelo evento em questão. Para o autor, as grandes trapalhadas dos personagens vulgares devem ser vistas como indispensáveis para a estruturação da obra, tudo é essencial para dar seguimento às questões diegéticas. Tais observações dão abertura para que Shakespeare seja demarcado como base dramática e configuradora do que Walpole pretende: “o grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que eu copiei”⁴⁰ (WALPOLE, 2016, p. 8).

A influência de Shakespeare na Inglaterra não é uma exclusividade de Walpole. Na verdade, o bardo inglês se torna um nome recorrente entre críticos, dramaturgos, romancistas e público leitor, sobretudo a partir de 1740. De acordo com Jean I. Marsden, “os períodos da Restauração e o século XVIII produzem um dos atos mais subversivos na história literária: a reescrita e reestruturação das peças de Shakespeare”⁴¹ (MARSDEN, 1995, p. 1). Exemplo disso é que muitas adaptações “surgem de diversas maneiras entre 1660 e 1777” (Ibidem), sejam elas escritas ou pensadas para o palco. “As peças foram encenadas com novos personagens, novas cenas, novos finais e, por trás de toda essa novidade, novas palavras”⁴² (MARSDEN, 1995, p.

39 No original: *My rule was nature. However grave, important, or even melancholy, the sensations of the 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.*

40 No original: *The great master of nature, Shakespeare, was the model I copied.*

41 No original: *The Restoration and eighteenth century produced one of the most subversive acts in literary history – the rewriting and restructuring of Shakespeare’s plays.*

42 No original: *The plays were staged with new characters, new scenes, new endings, and, underlying all this novelty, new words.*

1), isso explica o dramaturgo ser considerado como “Homero inglês”, como indica Marsden (Ibidem). Nesse sentido, “a proeminência crítica de Shakespeare no século XVIII foi impulsionada pela aceitação da literatura inglesa como um foco legítimo de estudo e pela ascensão da crítica literária como um gênero popular, assim como a consagração do dramaturgo como um gênio da poesia”⁴³ (MARSDEN, 1995, p. 7). Não é por acaso que Walpole se coloca no papel de crítico em seus prefácios, postura facilmente identificada no prólogo de sua peça *A mãe misteriosa: uma tragédia* e no prefácio e posfácio de *Contos hieroglíficos*, como veremos nos próximos capítulos da presente tese de doutorado.

De acordo com Marsden, as obras de Shakespeare se tornam mais acessíveis, “principalmente a uma certa porcentagem da população que passa a ser capaz de lê-las, a ênfase se torna subjetiva: no lugar das adaptações, o número de textos críticos publicados dobra, um gênero recém-popular na Inglaterra” (MARSDEN, 1995, p. 7). Sobre as adaptações feitas desde a Restauração e início do século XVIII, o estudioso indica que “há uma substituição por um inglês mais “refinado” e moderno” (MARSDEN, 1995, p. 7). Assim, muitos “dramaturgos e público do final do século XVII e início do século XVIII achavam que a dicção de Shakespeare era muitas vezes falha, um subproduto da era bárbara em que ele viveu, e não uma base sobre a qual todas as suas outras belezas repousavam”⁴⁴ (MARSDEN, 1995, p. 16).

Desta maneira, a figura de Shakespeare passa por um processo identificado por Marsden como “politização” (*politicizing*) (MARSDEN, 1995, p. 40, 41), principalmente no final do século XVII, “os adaptadores rapidamente começam a explorar o potencial político do escritor, encontrando novos perigos e novas oportunidades na trama shakespeariana, resultado do que a Restauração havia proporcionado um novo clima político” (Ibidem). Vale lembrar que “à medida que a política saiu dos palcos e entrou nas guerras de panfletos de meados do século XVIII, as adaptações políticas tornaram-se raras, especialmente após a censura imposta pela Lei de Licenciamento de 1737”⁴⁵ (MARSDEN, 1995, p. 45). As adaptações das peças de Shakespeare perdem popularidade na Inglaterra, mas a partir dos momentos finais de 1730 “a

⁴³ No original: *The critical prominence of Shakespeare in the eighteenth century was boosted by the acceptance of English literature as a legitimate focus of study and the rise of literary criticism as a popular genre - as well as the enshrinement of Shakespeare as the genius of English poetry.*

⁴⁴ No original: *playwrights and audiences in the late seventeenth and early eighteenth centuries felt that Shakespeare's diction was often flawed, a by-product of the barbaric age in which he lived rather than a foundation on which all his other beauties rested.*

⁴⁵ No original: *As politics moved off the stage and into the pamphlet wars of the mid-eighteenth century, political adaptations became rare, especially in the aftermath of the censorship imposed by the Licensing Act of 1737.*

figura de Shakespeare ressurgiu com novos contornos e assumindo novas formas, ele passa a ser visto e defendido como figura central na luta de definição da identidade cultural da Grã-Bretanha” (MARSDEN, 1995, p. 75). Sendo assim, Shakespeare e suas obras são parte fundamental nesse processo, “tornando-se indelevelmente ligado ao estabelecimento de uma literatura nacional e de uma cultura nacional”⁴⁶ (MARSDEN, 1995, p. 75).

O estudioso aponta que as obras do dramaturgo são lidas cada vez mais, bem como assistidas, “tudo isso graças às inúmeras edições surgidas a partir de meados do século” (Ibidem). Além disso, Marsden destaca outros fatores importantes, como “o crescimento da alfabetização, a diminuição dos valores das obras impressas e a mudança do mercado literário, este que passa do teatro para o livreiro, circunstâncias que afetam o tratamento das peças do dramaturgo dentro e fora do teatro” (Ibidem). Assim, “as peças de Shakespeare eram, agora, amplamente reconhecidas como texto impresso, e as atitudes em relação a elas eram moldadas por um processo de canonização em que as próprias palavras eram santificadas”⁴⁷ (MARSDEN, 1995, p. 75).

De acordo com o estudioso, “no final da década de 1730 e a partir de 1740 há um “renascimento” de Shakespeare na Inglaterra” (MARSDEN, 1995, p. 76), daí ser possível identificar muitas apresentações das peças do dramaturgo: “em meados da década de 1740, o gosto do público por Shakespeare era aparentemente insaciável, uma homenagem tanto à durabilidade quanto à popularização de suas obras” (MARSDEN, 1995, p. 76)⁴⁸. É importante destacar que, de 1740 a 1765, os críticos literários passam a estabelecer o que Marsden identifica como “iconografia de Shakespeare” (MARSDEN, 1995, p. 76),

para eles, Shakespeare era um modelo de liberdade, uma figura sublime cujas obras eram o resultado de um sentimento poderoso. Os laços com a crítica anterior se desgastaram e se romperam à medida que os críticos formulavam teorias para acomodar uma nova literatura nacional com Shakespeare como sua figura de proa. (MARSDEN, 1995, p. 103)⁴⁹.

46 No original: *Becoming indelibly linked with the establishment of a national literature and a national culture.*

47 No original: *Shakespeare’s works were now widely recognizable as printed text, and attitudes toward them were shaped by a process of canonization in which the words themselves were sanctified.*

48 No original: *By the mid 1740s, the public taste for Shakespeare was seemingly insatiable, a tribute both to the durability and to the popularization of his Works.*

49 No original: *To them, Shakespeare was a model of liberty, a sublime figure whose works were the result of powerful feeling. Ties with earlier criticism frayed and broke as critics formulated theories to accommodate a new national literature with Shakespeare as its figurehead.*

Nas primeiras décadas do século XVIII, com a publicação de periódicos como *Tatler* e o *Spectator*, “a crítica se faz presente na esfera pública através de discussões abertas, especialmente as realizadas nos cafés populares”⁵⁰ (MARSDEN, 1995, p. 103). Para Marsden, ainda existe um “sistema de patrono aristocrático que apoia críticos como Dryden e Howard” (Ibidem), porém, com o tempo e com as mudanças sociais, sobretudo a partir do final da década de 1730, as obras desses críticos começam a abranger um público maior, incluindo, agora, “a classe média em ascensão e não mais exclusivamente os círculos aristocráticos que anteriormente controlavam a produção literária” (MARSDEN, 1995, p. 103). Assim, “a venda dos periódicos dobrou, e esse novo mercado atraiu, por sua vez, uma multidão crescente de possíveis críticos”⁵¹ (MARSDEN, 1995, p. 103). Como bem destaca o estudioso, a mudança no mercado da crítica faz com que “o formalismo Neoclássico com seus laços com as autoridades clássicas atraía uma elite educada relativamente pequena; em contraste, a crítica praticada a partir de meados do século XVIII afastou-se desses preceitos eruditos”⁵² (MARSDEN, 1995, p. 103, 104).

A figura de Shakespeare (agora sobreposta à de Aristóteles e à de Horácio) ocupa um espaço simbólico nesse processo, o que explica o dramaturgo passar a ser visto, conforme Marsden, por críticos e escritores como “o pai da literatura inglesa. Ele não era apenas um antigo, mas um antigo britânico, e como a literatura britânica foi incorporada à expressão geral do sentimento nacionalista, Shakespeare alcançou a proeminência de um herói nacional”⁵³ (MARSDEN, 1995, p. 104). Assim,

sem se deixar intimidar por Aristóteles, eles [os augustanos] estabeleceram novas prioridades, baseando seus padrões críticos na sensibilidade geral em vez de princípios formais. A resposta emocional, tanto do autor quanto do público, anulou as considerações formais do enredo, que se tornaram, como as regras que supostamente governavam sua forma, quase irrelevantes. Nesta escola de teoria, personagens bem desenhados incitam a resposta mais forte, e apenas um autor, como Shakespeare, com

⁵⁰ No original: *Criticism had begun to move into the public sphere through open discussions, particularly in the popular coffee house.*

⁵¹ No original: *At the same time, the sale of the periodicals doubled, and this new marketplace attracted in turn an increasing crowd of would-be critics.*

⁵² No original: *Neoclassical formalism with its ties to classical authorities had appealed to a relatively small educated elite; by contrast, the criticism practiced from the mid-eighteenth century on moved away from those learned precepts.*

⁵³ No original: *The father of English literature. He was not only an ancient but a British ancient, and as British literature was incorporated into the overall expression of nationalistic feeling, Shakespeare attained the prominence of a national hero.*

verdadeira profundidade de alma pode criar personagens vivos e vivos.⁵⁴ (MARSDEN, 1995, p. 112).

Com essas observações voltamos à escrita prefacial de Walpole, ali Shakespeare é colocado como modelo a ser copiado, isso para que o autor aqui estudado tente propor uma forma literária híbrida, tanto é que Walpole, após sinalizar a importância do dramaturgo, levanta os seguintes questionamentos:

Deixe-me perguntar: as tragédias de *Hamlet* e *Júlio César* não perderiam parte considerável de seu espírito e de suas maravilhosas belezas se o humor dos caveiros, as tolices de Polônio e as piadas desajeitadas dos cidadãos romanos fossem omitidos ou investidos de tons de heroísmo? Não são a eloquência de Antonio e a oração ainda mais nobre e afetadamente simples de Brutus estrategicamente exaltadas pelas rudes explosões da natureza vinda das bocas de seus ouvintes? Esses toques lembram-me do escultor grego que, para transmitir a ideia de um Colosso, com as dimensões de um selo, inseriu um menininho medindo seu polegar.⁵⁵ (WALPOLE, 2016, p. 8).

Na ânsia de informar *O castelo de Otranto* como uma tentativa de fundir duas formas de romance, Walpole estabelece, a partir do trecho acima, um percurso de reflexões, colocando dois nomes em diálogo: Voltaire (filósofo do Iluminismo e muito influente sobre os letrados de seu tempo) e Shakespeare, o que é extremamente significativo, principalmente se lembrarmos que a França é a principal responsável pela difusão da perspectiva clássica na Inglaterra (a crítica a essa relação aparece de maneira mais explícita no prólogo de *A mãe misteriosa*, como veremos no próximo capítulo da presente pesquisa). Walpole faz aquilo que Erich Auerbach escreveria futuramente: “num tempo muito posterior, mais de século e meio após a sua morte, a poesia de Shakespeare tornou-se ideal e modelo de todos os movimentos que se revoltavam contra a severa separação dos estilos do Classicismo francês” (2015, p. 278).

Como sabemos, Voltaire é um defensor voraz dos preceitos clássicos, sendo as poéticas de Aristóteles e de Boileau sua base para compreender a arte. Para estreitar essas discussões, Walpole retoma em seu prefácio um episódio em que Voltaire, na edição de

54 No original: *Undeterred by Aristotle, they established new priorities, basing their critical standards on general sensitivity rather than formal principles. Emotional response, both the author's and the audience's, overruled formal considerations of plot, which became, like the rules that supposedly governed its shape, almost irrelevant. In this school of theory, well-drawn characters incite the strongest response, and only an author, like Shakespeare, with true depth of soul can create living, breathing characters.*

55 No original: *Let me ask, if his tragedies of Hamlet and Julius Caesar would not lose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the gravediggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens, were omitted, or vested in heroics? Is not the eloquence of Antony, the nobler and affectedly-unaffected oration of Brutus, artificially exalted by the rude bursts of nature from the mouths of their auditors? These touches remind one of the Grecian sculptor, who, to convey the idea of a Colossus, within the dimensions of a seal, inserted a little boy measuring his thumb.*

Corneille, teria afirmado que a mistura da bufonaria é intolerável. A seguir, o escritor inglês escreve: “Voltaire é um gênio, mas não da magnitude de Shakespeare”⁵⁶ (WALPOLE, 2016, p. 9). Em seguida, o romancista traz as palavras do próprio Voltaire, lembrando que o francês havia traduzido por duas vezes a fala de Hamlet, mas que, para Walpole, “ultimamente parecia estar fazendo isso com ironia” (WALPOLE, 2016, P. 9). Walpole apresenta um trecho do prefácio de *L’Enfant Prodigue (O filho pródigo)*, exatamente a parte em que Voltaire escreve sobre a comédia. Leiamos:

Vemos aí uma mistura de seriedade e riso, do cômico e do trágico; muitas vezes, mesmo uma única aventura exige todos esses contrastes. Nada é mais comum como uma casa onde o pai repreende; uma filha, entregue à sua paixão, chora; o filho zomba de ambos, e alguns parentes participam da cena, cada um de uma maneira diferente etc. Não estamos inferindo disso que toda comédia deva ter cenas de bufonaria e cenas comoventes. Há muitas peças muito boas em que não há nada além de alegria; outras, inteiramente sérias; outras, mistas: outras onde a ternura leva às lágrimas: não devemos excluir nenhum tipo; e se me perguntassem qual gênero é o melhor, eu responderia, ‘aquele que é mais bem tratado’.⁵⁷ (VOLTAIRE *apud* WALPOLE, 2016, p. 9, tradução nossa).

O incômodo do romancista está centrado na maneira como Voltaire enxerga a mistura de elementos, tanto é que Walpole se questiona sobre a tragédia suscitar o riso. Que problema haveria nisso? Nessa empreitada a favor de misturar elementos em um único texto, o escritor inglês levanta mais um questionamento: “certamente, se a comédia pode ser *toute sérieuse*, a tragédia pode, sobriamente, uma vez ou outra, conceder um riso. Quem proibirá isso?”⁵⁸ (WALPOLE, 2016, p. 9). Walpole escreve que está ciente de que o prefácio de onde extraiu o comentário de Voltaire pode não ser dele, mas sim do editor. Todavia, o autor inglês não acredita nisso, pois sugere que ambos podem ser a mesma pessoa, “visto que parece que o editor incorporou o estilo de seu autor, e isso é um tanto estranho” (WALPOLE, 2016, p. 9).

Não contente com o trecho citado, Walpole apresenta um comentário feito por Voltaire após traduzir uma passagem no *Méropé* de Maffei; para Walpole, ele contém praticamente a

56 No original: *Voltaire is a genius — but not of Shakespeare’s magnitude.*

57 No original: *On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n’est si commun qu’une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure; le fils se moque des deux, et quelques parents prennent différemment part à la scène &c. Nous n’inférons pas de là que toute comédie doive avoir des scènes de bouffonnerie et des scènes attendrissantes: il y a beaucoup de très bonnes pièces où il ne règne que de la gaieté; d’autres toutes sérieuses; d’autres mélangées: d’autres où l’attendrissement va jusques aux larmes: il ne faut donner l’exclusion à aucun genre; et si on me demandoit, quel genre est le meilleur, je répondrois, celui qui est le mieux traité.*

58 No original: *Surely if comedy may be toute sérieuse, tragedy may now and then, soberly, be indulged in a smile. Who shall proscribe it?*

mesma opinião e teor do comentário anterior, é como se tivesse “um tom de desdém” (WALPOLE, 2016, p. 9) no seguinte trecho escrito por Voltaire e reproduzido por Walpole em seu prefácio: “Todas essas características são ingênuas; tudo aí está adequado àqueles que você introduz na cena e aos costumes que você lhes dá. Essas familiaridades naturais teriam sido, creio eu, bem recebidas em Atenas, mas Paris e nossa nação querem um tipo diferente de simplicidade”⁵⁹ (VOLTAIRE *apud* WALPOLE, 2016, p. 9). Intuímos que o propósito de Walpole é colocar o escritor francês como possuinte de uma visão restrita, distinta e negativa no que diz respeito a Shakespeare, ainda mais se lembrarmos que Voltaire nunca negou que o bardo inglês tinha sido o criador do teatro inglês, mas que parecia ser ambíguo exatamente por não ter seguido regras, como é possível perceber na escrita de Voltaire no prefácio da edição de 1736 de a *Morte de César*:

Shakespeare, pai da tragédia inglesa, é também pai da barbárie que nela reina. Seu gênio sublime, sem cultura e sem gosto, fez um caos do teatro criado por ele. Suas peças são monstros nas quais se encontram partes que são obras-primas da natureza. Sua tragédia intitulada *A Morte de César* começa pelo seu triunfo no Capitólio e termina pela Morte de Brutus e de Cassius na batalha de Filipos. César é assassinado em cena. Assiste-se a senadores bancando bufões com a escória do povo. É uma mistura daquilo que a tragédia tem de mais terrível com aquilo que a farsa tem de mais baixo. (VOLTAIRE, 1736 *apud* BRANDÃO, 2014, p. 166).

O incômodo de Voltaire sobre as peças de Shakespeare está centrado na maneira como elas abandonam o que é proposto pelas poéticas clássicas, sobretudo no que tange à separação de gêneros, discussão presente em Platão e em Aristóteles. A crítica de Voltaire é sobre a “desobediência” das regras, ainda mais se lembrarmos que Shakespeare parece ter se preocupado com a natureza humana, o que implica os vícios humanos. Desse modo, o entendimento do crítico e escritor francês identifica a tragédia inglesa como sendo bárbara, uma clara referência, podemos dizer, à concepção criada pelos gregos, alimentada ao longo do período romano e pelo Renascimento e que, desde então, passa a ser usada significando feio, anormal, incomum. Essas observações fazem-nos lembrar das Cartas filosóficas (*Lettres philosophiques*) de Voltaire, um conjunto de textos publicados em 1734 e que, de acordo com Ferreira (2013, p. 8) traduzem a sua perspectiva enquanto encontra-se exilado na Inglaterra no ano de 1725. Nesses textos, em vários momentos ele elogia a Inglaterra. De acordo com Caio Moraes Ferreira:

59 No original: *Tous ces traits sont naïfs; tout y est convenable à ceux que vous introduisez sur la scène, et aux mœurs que vous leur donnez. Ces familiarités naturelles eussent été, à ce que je crois, bien reçues dans Athènes; mais Paris et notre parterre veulent une autre espèce de simplicité.*

as *Cartas* aparecem sob a luz de uma crítica indireta: o elogio à ciência de Newton aparece como ataque ao sistema cartesiano, o elogio ao Parlamento inglês aparece como crítica ao Parlamento de Paris, a análise de Shakespeare (que sequer chega a ser propriamente elogiosa, mas traz louvores rasgados a algumas de suas passagens) vem em detrimento da tradição trágica e cômica de Corneille e Molière, o elogio à religião quaker seria uma afronta ao cristianismo tradicional. (FERREIRA, 2013, p. 8)

Tendo em vista a maneira como Walpole enxerga Voltaire, a carta de número dezoito dialoga diretamente com as suas observações. Nela, o pensador, ao discorrer sobre a tragédia inglesa, tece alguns apontamentos sobre Shakespeare. O texto é iniciado com Voltaire dando destaque aos ingleses e aos espanhóis, afirmando que “eles já tinham um teatro na época em que os franceses tinham apenas um tablado” (VOLTAIRE, 2011, p. 62). A escrita da carta segue com os seguintes dizeres:

Ele [Shakespeare] criou o teatro. Ele tinha um gênio cheio de força e fecundidade, natural e sublime, sem a menor centelha de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras. Direi algo arriscado, porém verídico: é que o mérito deste autor perdeu o teatro inglês. Há cenas tão belas, partes tão grandiosas e tão terríveis espalhadas em suas farsas monstruosas que chamamos de tragédias, que suas peças sempre foram encenadas com grande sucesso. O tempo, único responsável pela reputação dos homens, em última análise, torna suas faltas respeitáveis. Muitas das ideias bizarras e gigantescas deste autor adquiriram, ao final de duzentos anos, o direito de passarem-se por sublimes. Quase todos os autores modernos as copiaram, mas o que era sublime em Shakespeare torna-se um fiasco neles, e você pode bem imaginar que a veneração que se tem pelo antigo aumenta à medida que cresce o desprezo pelos modernos. Isso deve mostrar que não se deve imitá-lo. O pouco sucesso de seus copiadoreis significa apenas que ele é considerado inimitável.⁶⁰ (VOLTAIRE, 2011, p. 62).

Voltaire lembra que na tragédia do Mouro de Veneza há um momento em que um marido estrangula sua mulher no palco, nessa cena, ela grita afirmando que sua morte é injusta. O pensador destaca também *Hamlet*, notadamente a parte em que os coveiros abrem uma cova enquanto ingerem bebida alcoólica, cantando e gracejando sobre as cabeças dos mortos. “Para ele, a tolice de Shakespeare é antiga” (VOLTAIRE, 2011, p. 11). Com esses apontamentos, ele se arrisca a traduzir algumas partes dos melhores poetas ingleses: Shakespeare (um monólogo de Hamlet) e o fragmento de um texto de John Dryden. Assim, ele comenta:

60 No original: *Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. Je vais vous dire une chose hasardée, mais vraie: c'est que le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais; il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses qu'on appelle tragédies, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès. Le temps, qui seul fait la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts respectables. La plupart des idées bizarres et gigantesques de cet auteur ont acquis au bout de deux cents ans le droit de passer pour sublimes; les auteurs modernes l'ont presque tous copié; mais ce qui réussissait chez Shakespeare est sifflé chez eux, et vous croyez bien que la vénération qu'on a pour cet ancien augmente à mesure que l'on méprise les modernes. On ne fait pas réflexion qu'il ne faudrait pas l'imiter, et le mauvais succès de ses copistes fait seulement qu'on le croit inimitable.*

Nesses trechos marcados os trágicos ingleses se destacam. Suas peças, quase todas bárbaras, desprovidas de decoro, ordem ou verossimilhança, brilham de forma surpreendente no meio desta noite. O estilo é demasiadamente bombástico, muito artificial, muito copiado dos escritores hebraicos, repletos de ênfase asiática. Porém, devemos admitir que as palafitas do estilo figurativo, sobre as quais a língua inglesa é afetada, também elevam muito a mente, embora por um passo irregular. (VOLTAIRE, 2011, p. 64)⁶¹.

Voltaire “recupera” dois elementos fundamentais na Antiguidade e que contribuíram diretamente para que a mistura de elementos não acontecesse: decoro e verossimilhança, basilares nas poéticas e retóricas clássicas. A tragédia clássica que por Aristóteles é vista como gênero que imita ações de homens elevados, bem como imitação da linguagem elevada, por ele é pensada como “estrutura” possuínte de uma verossimilhança que se dá através da imitação daquilo que é uno, ou melhor, o mito, visto pelo pensador grego como possuínte de começo, meio e fim. Para Voltaire, o primeiro inglês que escreve uma peça razoável e elegante em seu todo é Addison, com sua tragédia *Caton d’Utique*, mas Voltaire tece alguns comentários críticos sobre o autor. A carta de Voltaire é finalizada da seguinte maneira:

Parece que até agora os ingleses foram feitos para produzir apenas belezas irregulares. Os monstros brilhantes de Shakespeare são mil vezes mais agradáveis do que a sabedoria moderna. O gênio poético dos ingleses, até então, se assemelha a uma árvore arbustiva plantada pela natureza, lançando ao acaso mil galhos e crescendo irregularmente e com força.⁶² (VOLTAIRE, 2011, p. 65).

As imagens que Voltaire e Walpole criam sobre Shakespeare podem ser contrastadas com as reflexões levantadas por Erich Auerbach no texto “O príncipe cansado”, aqui o crítico literário engata uma discussão sobre a mistura de elementos em Shakespeare, mostrando como o escritor inglês diverge das leituras feitas pelos classicistas acerca da arte trágica antiga: “é quase sempre possível distinguir claramente entre o caráter natural da personagem e o destino que lhe cabe” (AUERBACH, 2015, p. 284).

61 No original: *C'est dans ces morceaux détachés que les tragiques anglais ont jusqu'ici excellé; leurs pièces, presque toutes barbares, dépourvues de bienséance, d'ordre, de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit. Le style est trop ampoulé, trop hors de la nature, trop copié des écrivains hébreux si remplis de l'enflure asiatique; mais aussi il faut avouer que les échasses du style figuré, sur lesquelles la langue anglaise est guindée, élèvent aussi l'esprit bien haut, quoique par une marche irrégulière.*

62 No original: *Il semble que les Anglais n'aient été faits jusqu'ici que pour produire des beautés irrégulières. Les monstres brillants de Shakespeare plaisent mille fois plus que la sagesse moderne. Le génie poétique des Anglais ressemble jusqu'à présent à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille rameaux, et croissant inégalement et avec force.*

A característica do teatro antigo, cuja matéria é o *mythos*, não se propaga no teatro elisabetano, este que se destaca por ser amplo. Isso quer dizer que o teatro antigo (cujas histórias contadas são conhecidas e têm uma base mitológica) não obriga nenhuma peça a explorar os personagens de maneira mais profunda, o que não acontece no teatro elisabetano, aqui a liberdade artística é bem notável, de maneira a resultar em produções ligadas às condições de vida, ao curso dos acontecimentos no palco etc., daí Auerbach afirmar o seguinte: “por mais importante que tivesse sido a influência antiga sobre Shakespeare, ela não conseguiu seduzi-lo para uma tal separação estilística” (AUERBACH, 2015, p. 278), para o crítico, “no decorrer do século XVI afroxou-se finalmente a concepção da moldura cristã-figural em quase toda a Europa” (AUERBACH, 2015, p. 283). Assim, “na tragédia elisabetana, a principal forma peculiarmente moderna de tragédia, é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do herói como fonte do seu destino” (AUERBACH, 2015, p. 283), o que nos permite entender que se trata de personagens que agem por si só, para Auerbach “o movimento da criaturalidade corpórea, o dos objetos baixos e quotidianos, e o da mistura de classes entre pessoas de posição alta e baixa” (AUERBACH, 2015, p. 279).

Devido a isso, o mundo em Shakespeare “é, desta forma, muito mais movimentado, mais rico em camadas e, de per si, antes mesmo de qualquer ação determinada, mais dramático do que o da Antiguidade” (AUERBACH, 2015, p. 289), parece-nos ter sido essa a base teatral que Walpole busca em Shakespeare, seu verdadeiro alicerce dramático, isso para apresentar seu romance como “produto” caleidoscópico, um texto que pretende se mostrar teatral e repleto de imagens teatrais. É como se Walpole desejasse que seu romance fizesse com que o leitor conseguisse colocar sua imaginação em funcionamento durante a leitura, de maneira a criar e recriar cada cena. Diante da importância de Shakespeare na Inglaterra, sobretudo a partir de 1740, não é por acaso que o segundo prefácio é finalizado da seguinte maneira:

O resultado de tudo o que eu disse é para resguardar minha própria ousadia sob o cânone do gênio mais brilhante que este país, pelo menos, produziu [Shakespeare]. Eu poderia ter alegado que, tendo criado uma nova espécie de romance, eu estivesse livre para estabelecer as regras por mim consideradas adequadas para a sua execução; mas estou mais orgulhoso de ter imitado, embora de maneira vaga, fragilmente e, distante, um modelo tão magistral, do que gozar de todo o mérito da invenção, a menos que pudesse ter dotado minha obra com o gênio, bem como com a originalidade. Tal como está, o público tem honrado suficientemente, seja qual for o patamar em que a coloquem. (WALPOLE, 2016, p. 10)⁶³.

63 No original: *The result of all I have said, is, to shelter my own daring under the canon of the brightest genius this country, at least, has produced. I might have pleaded that, having created a new species of 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*

Walpole é influenciado pelo “renascimento shakespeariano” crescente a partir do final da década de 1730, seu esforço, aqui, é alinhar sua obra a um nome muito significativo a partir desse momento que busca reafirmar o percurso identitário da literatura inglesa, daí a proposta de um texto identificado como “história gótica”, portanto, transgressora. Diante do fragmento e das reflexões tecidas sobre os dois prefácios, podemos dizer que a hibridez buscada por Walpole representa não apenas a sua relação pessoal com as questões sociais, mas, principalmente, uma “história gótica” como fenômeno moderno e polissêmico. Sem dúvida, o ponto central do segundo prefácio de *O castelo de Otranto* é a importância de Shakespeare e, sobretudo, a tentativa do romancista de trazê-lo para auxiliar na construção de uma obra que misturaria duas formas de romance: o antigo e o moderno.

1.3 Dos prefácios à narrativa

A partir das reflexões acima, tentaremos, agora, observar como a proposta de Walpole (misturar duas formas de romance, o antigo e o moderno) se dá na prática. O ato de misturar dá-nos a ideia de que as unidades ou partículas dos gêneros seriam interpostas umas sobre as outras e na mesma proporção, ao menos é isso que se espera, tendo em vista a afirmativa do autor, de que tentaria reconciliar as duas formas. No entanto, acreditamos que essa união não significa que ele tenha contemplado em *O castelo de Otranto* todas as características dos gêneros mencionados, apenas se apropriado de algumas para compor a obra.

Para nós, essa tentativa é um pouco falha. O que sobressai em *O castelo de Otranto* é a atmosfera de maravilhoso, a fantasia “extraída” do romance antigo, visto que a “vida comum”, destacada pelo autor no segundo prefácio e como característica do que ele identifica como romance moderno, não ganha maiores contornos ao longo do texto, pois os personagens se mostram carentes de um trabalho de composição, uma leitura nossa que vai ao encontro do que Fred Botting comenta a respeito do citado romance: “a narrativa, no entanto, se inclina mais para a apresentação de eventos maravilhosos do que para a caracterização humana e ação realista”⁶⁴ (BOTTING, 2014, p. 45). Punter e Byron também entendem dessa maneira: “embora *Otranto* tenha sido uma tentativa de misturar os elementos fantásticos dos romances antigos

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 it.

64 No original: *The story, however, inclines more to the presentation of marvellous events than to human characterisation and realistic action.*

com as características naturalistas do romance moderno, são os elementos fantásticos que predominam”⁶⁵ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 178).

Estruturado em cinco capítulos e narrado em terceira pessoa e em um tempo passado, *O castelo de Otranto* apresenta as ações do príncipe Manfred, seu propósito é tentar se manter soberano em Otranto, posição ocupada por ele de maneira irregular: trata-se de uma usurpação existente desde o tempo de seu avô. Manfred é casado com Hippolita, eles têm dois filhos: Matilda, uma jovem de dezoito anos, e Conrad, quase três anos mais novo que ela. Para tentar se manter no poder, ele decide casar Conrad com a jovem Isabella, filha do Marquês de Vicenza, Frederic, até então único parente vivo do já falecido e verdadeiro dono de Otranto, Alfonso the Good, este que no passado morreu envenenado por Ricardo, avô de Manfred. Sobre a família do usurpador paira uma profecia que proclama que o trono de Otranto passaria da presente família para o verdadeiro herdeiro assim que ele tivesse crescido o suficiente para ocupar o castelo e o senhorio. Manfred está atento a isso, por isso tenta apressadamente casar seu filho, acredita que isso prolongaria sua linhagem (ele teria herdeiros) e o manteria na posição de príncipe. A trama começa exatamente na cerimônia de casamento que não acontece, porque Conrad é encontrado esmagado sob um capacete gigante de uma armadura. Ao ver que até então sua única estratégia de alcançar seus objetivos foi minada, Manfred resolve forçar Isabella a se casar com ele, desde então, a jovem passa a ser perseguida pelo soberano. A profecia se marca no texto como elemento fundamental para que o príncipe não consiga o que almeja, bem como fazer com que o verdadeiro dono de Otranto, o jovem Theodore, assuma sua posição.

Entendemos que a característica reinante em *O castelo de Otranto* é o que se convencionou chamar de sobrenatural. Esse predicado, que confere ao texto uma atmosfera maravilhosa ou insólita, marca-se na diegese através da Providência, responsável pelas reviravoltas na vida de Manfred, consequentemente na narrativa. A Providência age sobre o personagem, mostrando-se como figura que cumprirá a profecia que ronda a família, levando os eventos (a usurpação do príncipe) a um fim. Entendemos que o propósito de Walpole não é ser fiel a essa tradicional imagem cristã, de maneira a apresentá-la tal qual e com todos os arjos estabelecidos pelo cristianismo; acreditamos que a releitura da ideia de Providência, feita em *O castelo de Otranto*, é o caminho encontrado pelo romancista para criar situações insólitas, o que de certo modo está alinhado ao que é destacado no segundo prefácio: de que deixaria os poderes da fantasia livres para que eles cresçam por meio dos espaços ilimitados da

65 No original: *While Otranto may have been an attempt to combine the fantastical elements of the old romances with the naturalistic features of the modern novel, it is the fantastical elements that predominate.*

invenção. Seu projeto estético, cunhado como “uma história gótica”, encontra nessa perspectiva a força de sua existência.

Lembremos que as estórias romanescas ou novelas de cavalaria dos séculos XVI e XVII, as quais foram “buscadas” por alguns romancistas ingleses do século XVIII, como é o caso de Walpole, “se ambientam no passado, são vagas quanto aos detalhes da vida cotidiana, apresentam estrutura episódica, personagens aristocráticas e herói e heroína idealizados, para combinar com sua alta condição social” (VASCONCELOS, 2002, p. 32). De acordo com Vasconcelos, a estruturação formal desse gênero “é regida por regras de outra natureza, em que vale antes, na maneira como ali se organizam os acontecimentos, o princípio da casualidade ou a intervenção da Providência, o que acarreta total abdicação da organicidade do enredo” (VASCONCELOS, 2002, p. 32). É importante lembrar que a noção de Providência advinda do cristianismo designa a ação de uma vontade não humana (transcendente) na vida dos que vivem na terra, ou seja, Deus.

Para nós, é possível afirmar que, através dela, Walpole, direta ou indiretamente, dialoga com uma tradição existente desde os gregos, uma vez que “a noção de destino é desenvolvida pelos estoicos e depois absorvida pelo pensamento cristão com o nome de providência divina” (CHAUI, 2014, p. 119), de certa maneira, há uma relação no que diz respeito à metafísica de ambos. Ambas as visões creem que tudo é inevitável e não há escapatória para os eventos que acontecem, “o tempo do destino e da providência é o tempo lento e longo de realização de um plano, que é o plano do deus ou o plano de Deus” (CHAUI, 2014, p. 120).

Nesse sentido, o discurso reverberado da ideia de Providência está centrado nas coisas que são meios para que se chegue a determinado desenlace. Não se trata de uma ação do acaso ou de divindades distantes do homem, mas sim de Deus (cristão) em ação; a Providência significa seu poder e governo, Deus é o responsável por controlar tudo, daí trabalhar dentro das ordens naturais das coisas, as leis da natureza se mostram como sua ação no universo (é como se Manfred não fosse livre para agir separado da Providência). De certo modo, Walpole a situa no enredo como necessária, tornando-a responsável por cumprir a profecia que cerca a família de Manfred, bem como justificar e abusar das situações insólitas resultantes de sua ação.

Por outro lado, é possível afirmar que a filiação de Walpole à tragédia grega se dá através de uma ênfase de composição existente nos gregos e que de certa maneira está relacionada com a presença metafísica dos deuses dos mitos: ação de personagens de posição social elevada, o que está em conformidade com o que Aristóteles formula em sua *Poética*, de

que a tragédia deve ser protagonizada por homens nobres e ilustres. Se, para os gregos, essa ênfase é atravessada pela ação do acaso ou do destino, seu desdobramento na Idade Média se dá através da figura da Providência. Para compreendermos isso, lembramos das discussões de Raymond Williams, as quais ajudam a entender que “a tradição não é o passado, mas sim sua reinterpretação” (WILLIAMS, 2002, p. 37), afirmativa que dá base para o estudioso pensar sobre as diferenças e aproximações do gênero tragédia nos gregos, na Idade Média, no Renascimento e no Neoclassicismo.

O autor lembra que “muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos” (WILLIAMS, 2002, p. 36), o crítico identifica isso como sendo “uma experiência compartilhada e de fato coletiva” (WILLIAMS, 2002, p. 37), presença marcante que não tem mais forças na Idade Média, pois “havia pouca ou nenhuma tragédia na literatura medieval” (WILLIAMS, 2002, p. 39) todavia, há um entendimento de que a tragédia é “a transição da prosperidade para a adversidade, determinada pelo fato geral e externo da mutabilidade” (WILLIAMS, 2002, p. 39), um ponto que chama atenção nas discussões de Williams é o que ele aponta como a importância dada à “queda de príncipes” (Ibidem), perspectiva cada vez mais explorada. Ainda segundo o autor, “as tragédias medievais são geralmente exemplos compilados do funcionamento de uma lei geral, e a palavra-chave é Fortuna” (WILLIAMS, 2002, p. 39).

O debate sobre a Fortuna e sobre aquele complexo de ideias a ela relacionado, que inclui Destino, Fado, Acaso e Providência, teve um papel importante no longo período que se estendeu do mundo clássico ao medieval. Aqui não é possível nenhuma exposição simples do seu significado; mas houve épocas em que a Fortuna era nitidamente distinguida, no sentido de acaso, das leis que regiam Destino ou Providência; e outras épocas em que ela foi vista como uma causa secundária, ou, mais tarde, como o agente que serve às leis determinantes. Neste último modo de interpretação residia o óbvio argumento de que a Fortuna podia parecer arbitrária, mas apenas porque a compreensão do homem era limitada. (WILLIAMS, 2002, p. 40).

Assim “o campo da ação trágica, deste modo, era a atuação desses poderes num caso particular” (WILLIAMS, 2002, p. 40). Para o autor, o que predomina na tragédia medieval é “uma abstração extrema. Ainda há, nesta ênfase, uma aparente incerteza, porque, ao passo que a concepção cristã ortodoxa de Fortuna naquela época mostrava-a como um instrumento da Providência, restava uma poderosa ênfase fixada sobre um poder muito mais arbitrário e incompreensível” (WILLIAMS, 2002, p. 40), a Roda da Fortuna. O discurso reverberado pela Roda da Fortuna é mais ou menos o seguinte: “alguém hoje é grande e amanhã será humilhado, outro presentemente é humilde mas a rotação da Fortuna em breve o levará ao pináculo” (LE GOFF, 2005, p. 159), a noção de ascensão e queda do homem está presente nessa concepção.

Conforme Le Goff, “o mito desencorajador e reacionário da Roda da Fortuna ocupa lugar de eleição no mundo mental do Ocidente medieval” (LE GOFF, 2005, p. 159).

O que queremos destacar ao trazermos Raymond Williams é que a ideia de tragédia na Idade Média é uma “ênfase sobre a posição social elevada, uma certa continuidade dos gregos” (WILLIAMS, 2002, p. 42). Se, na tragédia grega, a ação diz respeito às famílias reinantes e de posição elevada, “os poucos autores medievais resgatam, agora como tragédias as histórias de homens famosos conhecidas na longa tradição desde Plutarco” (WILLIAMS, 2002, p. 42); para o autor, trata da “ênfase sobre a queda de homens famosos, em um sentido geral” (Ibidem). “Por trás da continuidade de uma mudança de condição, a ênfase sofreu uma mudança de curso, da “felicidade e infelicidade” de Aristóteles para “prosperidade e adversidade” (WILLIAMS, 2002, p. 42). De acordo com o estudioso,

determinados pecados podiam conduzir à queda, e às vezes, ocasionalmente, esses eram examinados, à luz da doutrina da Fortuna, como o agente que serve à Providência. Mas por trás desses pecados particulares havia um pecado mais geral: o de descreer na Fortuna, no sentido de procurar o sucesso mundano. (WILLIAMS, 2002, p. 43).

Já na Renascença, “uma fonte principal da tragédia renascentista foi precisamente a ênfase na queda de homens famosos” (WILLIAMS, p. 44); no entanto, diferente da medieval, agora a substância humana é o que se mostra, isto é, a famosa queda passa a ser associada ao comportamento comum. Estabelecemos essas observações com o intuito de sugerir que de algum modo elas ecoam em *O castelo de Otranto*, filiando-o nessa “ênfase” dos gregos e que pode, também, ser encontrada em Shakespeare, conforme Auerbach, quando afirma que “a concepção do trágico-sublime [em Shakespeare] é integralmente aristocrática” (AUERBACH, 2015, p. 280). Provavelmente, *Hamlet* tenha sido a peça principal que influencia a confecção do romance aqui estudado, este que também trata da usurpação de um trono; assim, não é por acaso que o dramaturgo é apontado por Walpole como sendo a sua base. Como destacamos no início deste item, a Providência e a profecia engendram no romance a ideia de que o mundo dos personagens não está abandonado ao acaso, projetam e regulam a ordem natural, daí serem ordenadoras do curso do enredo. Para nós, Walpole a explora para pavimentar em sua obra a atmosfera sobrenatural, o que justifica ter demarcado (nos prefácios) que a atmosfera de maravilhoso é a característica central em sua obra. Para compreendermos como as observações apresentadas até aqui são arquitetadas pelo romancista inglês, adentramos na narrativa.

Lembremos que a trama do romance é iniciada com a cerimônia de casamento de Conrad, a família e a corte encontram-se na capela do castelo; Manfred está impaciente devido

à demora do filho: “a impaciência de Manfred para a cerimônia era percebida por sua família e pelos vizinhos. Os primeiros, de fato, percebendo a severidade da disposição do príncipe, não ousaram proferir qualquer comentário sobre as causas de sua precipitação”⁶⁶ (WALPOLE, 2016, p. 12). Seu comportamento é percebido pelos seus convidados, mas, por outro lado,

seus subordinados e súditos eram menos cautelosos em seus discursos. Eles atribuíram esse casamento apressado ao pavor do Príncipe em ver cumprida **uma antiga profecia que dizia que o castelo e o senhorio de Otranto ‘passariam da presente família, assim que o verdadeiro dono crescesse demais para habitá-lo’**. Era difícil entender essa profecia; e ainda menos fácil compreender a sua relação com o casamento em questão. No entanto, esses mistérios, ou contradições, não privaram as pessoas de dar crédito à profecia e aderissem a tais opiniões.⁶⁷ (WALPOLE, 2016, p. 12, grifo nosso).

O enredo é iniciado exatamente no momento em que a profecia será cumprida, é chegada a hora de acontecer o que já estava escrito; entendemos que o texto convida-nos a acompanhar esse momento e seus desdobramentos. Esse prenúncio ganha explicação apenas nos momentos finais da narrativa, quando Manfred, ao perder o trono de Otranto, revela que seu avô Ricardo e um ajudante de quarto, no passado, envenenaram Alfonso the Good e, em seguida, forjaram um testamento declarando Ricardo seu herdeiro, o que explica o motivo da família de Manfred ocupar o trono de Otranto até agora.

Conta-nos Manfred que um dia uma forte tempestade assalta seu avô, este que associa o fenômeno natural aos seus crimes e à sua culpa. Amedrontado, ele promete a St. Nicholas (São Nicolau) que fundaria uma igreja e dois conventos, isso se conseguisse chegar vivo até Otranto (ao que tudo indica, Ricardo estava indo para lá com o intuito de iniciar sua usurpação). O santo, por sua vez, aceita o seu pedido, “o santo apareceu para ele em sonho e prometeu que a posteridade de Ricardo reinaria em Otranto até que o legítimo dono tivesse crescido o bastante para habitar o castelo”⁶⁸ (WALPOLE, 2016, p. 74). Manfred sempre soube da profecia, assim

66 No original: *Manfred’s impatience for this ceremonial was remarked by his family and neighbours. The former, indeed, apprehending the severity of their Prince’s disposition, did not dare to utter their surmises on this precipitation.*

67 No original: *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 opinion.*

68 No original: *The saint appeared to him in a dream, and promised that Ricardo’s posterity should reign in Otranto until the rightful owner should be grown too large to inhabit the castle.*

como sua esposa Hippolita, como é possível perceber no fragmento abaixo. Trata-se de um momento em que ela está conversando com Matilda e Isabella e profere os seguintes dizeres, após Matilda dizer o quanto lamenta pela situação de Manfred querer deixar a mãe para forçar Isabella a se casar com ele:

“Você não deve”, disse Hipólita – “venha, tudo ainda ficará bem. Manfred, na agonia pela perda de Conrad, não sabia o que estava dizendo, e talvez Isabella o tenha entendido mal; seu coração é bom... e, minha filha, você não conhece tudo! **Há um destino que paira sobre nós; a mão da Providência está estendida...** Oh! eu poderia salvar-te do naufrágio! Sim”, continuou ela em um tom mais firme, “talvez o meu sacrifício seja capaz de salvar tudo... Eu irei e me oferecerei a este divórcio... Não importa o que pode acontecer comigo. Vou me retirar para o convento vizinho e passarei o resto da vida em orações e lágrimas por minha filha e... pelo príncipe!”⁶⁹ (WALPOLE, 2016, p. 80, grifo nosso).

Acreditamos que Walpole estabelece um jogo de forças entre Manfred e a Providência. Uma vez que o príncipe sabe que seu reinado está prestes a se desfazer, porque a qualquer momento o verdadeiro herdeiro de Otranto surgirá para destroná-lo, o príncipe não hesita em confrontar o que está marcado para acontecer, o próprio casamento arranjado para Conrad significa sua teimosia, mesmo que chegue às últimas consequências, como perder os filhos. Desse modo, a primeira tentativa de mudar a profecia é casar Conrad, já que, para Manfred, isso manteria a linhagem viva. Não é por acaso que a trama começa exatamente na cerimônia de casamento.

O rito nupcial está pronto, porém falta o filho. Ao notar isso, Manfred ordena que um criado vá buscá-lo. De repente, o serviçal retorna gritando, sem fôlego, com gestos frenéticos e muito assustado, deixando aterrorizados todos que ali estavam; como ele não consegue dizer nada, Manfred decide buscar Conrad. No caminho, ao perceber um certo alvoroço entre os servos, o príncipe se aproxima deles e se depara com seu filho morto: “[...] mas que imagem para os olhos de um pai! Ele viu seu filho despedaçado e quase enterrado sob um enorme capacete, cem vezes maior do que qualquer capacete já feito para o ser humano, e sombreado com uma quantidade proporcional de penas pretas”⁷⁰ (WALPOLE, 2016, p. 12-13). A morte de

69 No original: [...] “*You must not,*” said Hippolita – “*come, all will yet be well. Manfred, in the agony for the loss of thy brother, knew not what he said; perhaps Isabella misunderstood him; his heart is good – and, my child, thou knowest not all! There is a destiny hangs over us; the hand of Providence is stretched out; oh! could I but save thee from the wreck! Yes,*” continued she in a firmer tone, “*perhaps the sacrifice of myself may atone for all; I will go and offer myself to this divorce – it boots not what becomes of me. I will withdraw into the neighbouring monastery, and waste the remainder of life in prayers and tears for my child and – the Prince!*”

70 No original: *but what a sight for a father’s eyes! – he beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large than any casque ever made for human being, and shaded with a proportionable quantity of black feathers.*

Conrad representa a ação da Providência cumprindo a antiga profecia. É claro que essa afirmação só pode ser formulada tendo em vista a leitura de todo o romance, uma vez que a morte prematura do jovem, regada a sangue e corpo esmagado, se dá no início da trama, tudo ainda é muito nebuloso devido à falta de informações que possam explicar aos leitores o motivo de toda aquela movimentação. Diante do corpo esmagado do filho, o príncipe parece insensível ao que vê:

O horror do espetáculo, a ignorância de todos que ali estavam e não sabiam como esse infortúnio aconteceu e, acima de tudo, o tremendo fenômeno diante dele, que deixou o príncipe em profundo silêncio. Assim mesmo, seu silêncio durou mais tempo do que a dor poderia ocasionar. Ele fixou os olhos no que desejava em vão acreditar, inutilmente desejava que aquilo não passasse de uma mera visão. E parecia menos atento a sua perda do que mergulhado no estupendo objeto que a havia provocado. Ele tocou, examinou o capacete fatal; nem mesmo os restos sangrentos e mutilados do jovem príncipe desviaram os olhos de Manfred do prodígio diante dele.⁷¹ (WALPOLE, 2016, p. 13).

A estratégia de Walpole para desenvolver a atmosfera insólita em *O castelo de Otranto* é conceber a profecia como sucessão inevitável de acontecimentos, ela constrói uma ordem natural responsável por conduzir a vida no castelo, de maneira a demarcar que nada que existe pode escapar a ela, nem Manfred, o soberano, consegue controlá-la. Trata-se, assim, de uma determinação para que a adversidade do personagem se dê, conseqüentemente a ascensão do legítimo herdeiro (Theodore), portanto, a Providência só está cumprindo o que está dado. A morte de Conrad se mostra como uma reviravolta nos planos do príncipe, motivando-o a reverter a atual situação, o que contribui para que a narrativa tenha motivos de ser continuada, daí o soberano, a partir disso, buscar outra solução para tentar combater a profecia: sua alternativa é forçar Isabella a se casar com ele, uma atitude que, para nós, mostra-se significativa aos desdobramentos do texto, visto que desenrola-se um “novo” caminho dentro da trama que poderia ter sido finalizada com a morte de Conrad. Parece-nos que é aí que se encontra a tentativa de Walpole de criar situações mais interessantes, como destacado por ele no segundo prefácio.

71 No original: *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.*

Sem dúvida, a decisão de Manfred gera um novo mote na narrativa, dando a ela motivos para que continue sendo contada, uma teimosia que, por outro lado, clama e justifica ainda mais a presença da Providência. Parece-nos que Walpole estabelece essa relação porque sabe que isso atribui ao texto uma certa passividade, ou seja, uma vez que os romances são alvos de severas críticas por apresentarem conteúdos considerados inapropriados para o leitor, sobretudo porque instigam a imaginação, o autor imbrica seu texto com o religioso, o que, de certo modo, contempla a necessidade dos textos de até então: apresentar uma moral, ou seja, uma preocupação com o decoro.

Na mesma noite do dia da morte de Conrad, Manfred decide conversar com Isabella, rapidamente ordena que um serviçal a busque. De acordo com o narrador, o criado que acompanha a jovem até a galeria onde o vilão está segura uma espécie de tocha, já é noite e o ambiente está tomado pela escuridão. Assim que ele a conduz até a galeria, o soberano ordena que o criado saia imediatamente dali e que leve aquela luz com ele. A ausência de luz torna o espaço ainda mais obscuro, propício para a manifestações insólitas, bem como intensificar o medo sentido pela jovem que rapidamente é abordada por Manfred: “então, fechando a porta impetuosamente, ele se atirou em um banco encostado na parede, mandando Isabella sentar-se ao lado dele. Ela obedeceu a ordem tremendo”⁷² (WALPOLE, 2016, p. 15).

Walpole constrói Manfred como alguém que não prevê ordens. Diante da moça, o príncipe comunica que se casaria com ela, pois sua linhagem depende disso. Ao proferir essas palavras, “naquele instante, o retrato de seu avô, que estava sobre o banco onde eles estavam sentados há pouco, soltou um suspiro profundo e mexeu o peito”⁷³ (WALPOLE, 2016, p. 17). A manifestação sobrenatural não é vista por Isabella, apenas por Manfred que fica indeciso e atento ao fenômeno. Isso dá abertura para que a jovem consiga fugir, já que o príncipe está com os olhos atentos ao retrato espectral que começa a se mover. De repente, a imagem do quadro, apresentando um ar grave, sai da moldura e desce até o chão, um evento que faz com que Manfred se questione se está sonhando ou se aquilo é uma legião de demônios que está contra ele. Ao sair da moldura e dar sinais para que o príncipe o siga,

o espectro marchou solene e decepçionalmente até o fim da galeria e entrou em um aposento na ala direita. Manfred o acompanhou em uma pequena distância, cheio de ansiedade e horror, mas decidido. Assim que o espectro entrou na câmara, a porta foi fechada de forma violenta por uma mão invisível. O Príncipe, reunindo coragem,

72 No original: *Then shutting the door impetuously, he flung himself upon a bench against the wall, and bade Isabella sit by him. She obeyed trembling.*

73 No original: *At that instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh, and heaved its breast.*

tentou abri-la com chutes, porém percebeu que ela resistia a seus maiores esforços.⁷⁴ (WALPOLE, 2016, p. 17).

A estratégia de Walpole é fazer com que o sobrenatural se manifeste no exato momento em que Manfred se aproxima de Isabella, ponto que justifica sua presença e tentativa de querer parar os planos do príncipe, daí a intervenção da Providência se mostrar necessária na narrativa. Parece-nos que é por esse caminho estabelecido que o autor se sente livre para criar e apresentar situações, mesmo que sejam as mais insólitas possíveis. Diferente da cena da morte de Conrad, notamos que, agora, esse elemento apresenta uma forma e tem ação: anda, gesticula, sente etc., uma autonomia colocada pelo autor e como central em seu projeto estético. Por mais que o espectro seja alheio à realidade do leitor, Walpole faz com que ele se revele como recurso narrativo que visa romper o equilíbrio estabelecido, de modo a indicar aquilo que Todorov escreve: “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2010, p. 168), o que contribui para que “a atenção do leitor não descanse nunca”⁷⁵ (WALPOLE, 2016, p. 6), como pontuado por Walpole no primeiro prefácio, juntamente com a ideia de compaixão (por Isabella); isso faz com que o leitor se compadeça da jovem, uma vez que ela, agora, é vítima do vilão, é ela quem sofre com as tiranias da figura perseguidora.

Percebemos que Walpole afirma o discurso reverberado pela profecia sempre que Manfred tenta confrontá-la, isto é, a estratégia do autor é criar situações irreais sempre que o príncipe age para alcançar seus objetivos. Há um momento na narrativa quando Hippolita cogita aceitar a separação matrimonial, isso se dá durante uma conversa entre ela, o príncipe e o padre Jerome; eles falam sobre a legitimidade do atual soberano de Otranto e da tentativa do príncipe de querer casar sua filha Matilda com Frederic (uma troca de filhas entre eles e que era pertinente para Manfred se manter no poder):

‘Está feito’, respondeu Manfred. ‘Frederic aceita a mão de Matilda e se contenta em renunciar à sua reivindicação, a menos que eu não tenha nenhum filho homem’.
Assim que ele proferiu tais palavras, três gotas de sangue pingaram do nariz da

⁷⁴ No original: *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 efforts.*

⁷⁵ No original: *Never is the reader's attention relaxed.*

estátua de Afonso, o Bom. Manfred empalideceu e a Princesa caiu de joelhos no chão'.⁷⁶ (WALPOLE, 2016, p. 64, grifo nosso).

Para compreendermos essa conversa, lembremos que no terceiro capítulo de *O castelo de Otranto* Frederic, o Marquês de Vicenza, chega no castelo com sua cavalaria, seu objetivo é encontrar Isabella, sua filha. Ao conhecer Matilda, ele se interessa por ela. Manfred, por sua vez, enxerga nesse interesse uma possibilidade de se manter soberano em Otranto, daí propor uma troca de filhas, ou melhor, um casamento duplo, o que parece uma boa ideia para ambos, mas a ação da Providência interfere para que isso não aconteça. Para visualizarmos como isso se dá, lançamos luz sobre o momento em que Frederic, após um banquete realizado por Manfred, procura Hippolita para conversar. Minutos antes do festim, Manfred havia ido ao quarto de Frederic propor que cada um se casasse com a filha do outro, o que muito agradou ao Marquês, já que estava enamorado da jovem Matilda. Assim que saem para o banquete, permanecem juntos por um bom tempo durante a noite. Manfred pretende embebedar o marquês com vinho. No entanto, Frederic resolve se ausentar mais cedo, alega fraqueza e vontade de repousar, mas antes de fazê-lo decide conversar com Hippolita. Ao perguntar para um criado se ela estava sozinha, o serviçal diz que não tinha visto a senhora sair de seu aposento e que naquele horário ela costumava se entregar às orações. De maneira discreta, Frederic caminha até o quarto da senhora:

[...] O Marquês não ficou surpreso com o **silêncio que reinava no aposento da Princesa**. Concluiu que ela, assim como tinham dito, estava em seu oratório, para onde se encaminhou. A porta estava entreaberta; **a noite, sombria e nublada**. Empurrando a porta suavemente, ele viu uma pessoa ajoelhada diante do altar. Ao se aproximar, percebeu que não parecia uma mulher, mas alguém que usava um longo manto de lã, estava de costas para ele. A pessoa parecia absorvida em sua oração. O Marquês estava voltando para trás, quando **a figura**, levantando-se, ficou um momento imóvel, sem olhar para ele. O Marquês, esperando que aquela pessoa santa se mostrasse e pretendendo se desculpar pela interrupção, disse:

“Reverendo padre, estou à procura da senhora Hippolita.”

“Hippolita!”, respondeu uma voz ôca. **“Veio a este castelo para procurar Hippolita?”** e então a figura, virando-se lentamente, revelou para Frederic as mandíbulas descarnadas e as cavidades vazias de um esqueleto, envolto em um capuz de eremita.

“Anjos da graça, protejam-me!” gritou Frederic, recuando.

“Merece a proteção deles!” disse **o espectro**. Frederic, caindo de joelhos, rogou ao fantasma que tivesse piedade dele.

“Não te lembras de mim?” disse **a aparição**. “Lembre-se do bosque de Joppa”.

“És tu aquele santo eremita?”, gritou Frederic, tremendo. “Posso fazer alguma coisa pela sua paz eterna?”.

“Você foi libertado do cativoiro”, disse **o espectro**, “para se entregar aos prazeres carnis? Esqueceu o sabre enterrado e a ordem do Céu gravada nela?”

76 No original: “*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.”

“Eu não, eu não”, disse Frederic, “mas diga, bendito espírito, qual é a tua missão para mim? O que resta a ser feito?”

“Esqueça Matilda!”, disse **a aparição**; e desapareceu.

O sangue de Frederic congelou em suas veias. Por alguns minutos ele permaneceu imóvel. Então, prostrando-se e com o rosto diante do altar, ele implorou a intercessão de cada santo para que eles o perdoassem. Uma torrente de lágrimas sucedeu este momento, e a imagem da bela Matilda surgiu em seus pensamentos, mesmo contra a sua vontade; caído no chão, estava em um conflito entre a penitência e a paixão. Antes que se recuperasse dessa agonia que tomava seu espírito, a princesa Hippolita, com uma vela na mão, entrou sozinha no oratório. Vendo um homem imóvel no chão, ela deu um grito, achando que ele estava morto. O susto dela trouxe Frederic de volta para si. Levantando-se de repente, com o rosto coberto de lágrimas, ele teria saído correndo de sua presença; mas Hipólita o deteve e suplicou para que ele explicasse a causa de seu distúrbio e por qual estranho acaso ela o encontrara ali, naquela circunstância [...]”⁷⁷. (WALPOLE, 2016, p. 69, 70, grifo nosso).

A assiduidade dessa presença monstruosa no castelo, assim como na vida do príncipe de Otranto, não existe apenas a partir do momento em que Manfred tenta conectar as duas famílias. Para compreendermos isso, lembremos que, no passado, os antepassados de Frederic (considerado até então o mais próximo de sangue de Alfonso the Good) tinham assumido o trono de Otranto, após a morte de Alfonso the Good, “mas Manfred, seu pai e seu avô, eram muito poderosos para que a casa de Vicenza os desapropriassem”⁷⁸ (WALPOLE, 2016, p. 41).

77 No original: *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 ajar; 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. The Marquis, expecting the holy person to come forth, and meaning to excuse his uncivil interruption, said, “Reverend Father, I sought the Lady Hippolita.”*

“Hippolita!” replied a hollow voice; “camest thou to this castle to seek Hippolita?” 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?”

“Wast thou delivered from bondage,” said the spectre, “to pursue carnal delights? Hast thou forgotten the buried sabre, and the behest of Heaven engraven on it?”

“I have not, I have not,” said Frederic; “but say, blest spirit, what is thy errand to me? What remains to be done?”

“To forget Matilda!” said the apparition; and vanished.

Frederic’s blood froze in his veins. For some minutes he remained motionless. Then falling prostrate on his face before the altar, he besought the intercession of every saint for pardon. A flood of tears succeeded to this transport; and the image of the beauteous Matilda rushing in spite of him on his thoughts, he lay on the ground in a conflict of penitence and passion. Ere he could recover from this agony of his spirits, the Princess Hippolita with a taper in her hand entered the oratory alone. Seeing a man without motion on the floor, she gave a shriek, concluding him dead. Her fright brought Frederic to himself. Rising suddenly, his face bedewed with tears, he would have rushed from her presence; but Hippolita stopping him, conjured him in the most plaintive accents to explain the cause of his disorder, and by what strange chance she had found him there in that posture.

78 No original: *But Manfred, his father, and grandfather, had been too powerful for the house of Vicenza to dispossess them.*

Quando Frederic, no passado, seguiu para a Terra Santa, foi ferido em um combate, feito prisioneiro por muitos anos e dado como morto. Diante dessa notícia, Manfred subornou os tutores de Isabella para que ela se casasse com Conrad, é interessante perceber que ele alega que isso uniria as duas famílias. Frederic conta que quando estava preso teve um sonho (o qual consideramos profético), a mensagem dessa experiência onírica dizia que sua filha estava presa em um castelo e que se ele conseguisse se libertar e fosse para um bosque nas proximidades do Joppa (Jope, atualmente Israel) teria mais notícias. Frederic conseguiu sair da prisão graças ao pagamento de resgate feito pelos seus companheiros que com ele lutaram na Palestina. Livre, rapidamente rumou para o lugar indicado no sonho, por três dias ele e seus ajudantes vagaram pela floresta deserta sem enxergar qualquer forma humana, mas, na noite do terceiro dia, encontraram um ermitão que estava agonizando e prestes a morrer. Ao vê-los, a figura proferiu as seguintes palavras:

“Meus filhos”, disse ele, “agradeço vossa caridade, mas é em vão... irei para o meu descanso eterno, porém morro com a satisfação de ter cumprido a vontade dos céus. Quando retornei a esta solidão, após ver minha nação tornar-se presa dos incrédulos... que pena! mais de cinquenta anos desde que fui testemunha daquela cena terrível! São Nicolau apareceu para mim e revelou um segredo, me pediu para nunca revelar a qualquer mortal, exceto no meu leito de morte. Esta é aquela hora tremenda, e vocês são, sem dúvida, os guerreiros escolhidos a quem eu fui ordenado a revelar minha confiança. Assim que vocês tiverem realizado os últimos sacramentos para este cadáver miserável, cavem sob a sétima árvore à esquerda desta pobre caverna, e suas dores irão... Oh! bom céu receba minha alma!” Com essas palavras, o devoto deu seu último suspiro.⁷⁹ (WALPOLE, 2016, p. 53).

A narrativa não traz informações sobre quem é aquele senhor, mas as orientações dadas por ele fazem com que Frederic e seus ajudantes cavem o lugar indicado. Ali estava enterrada uma espada enorme (trata-se da arma que compõe a gigantesca estátua de Alfonso the Good presente no pátio do castelo de Otranto), em sua lâmina estavam gravados os seguintes dizeres: “onde quer que se encontre um elmo que se ajuste a essa espada, sob perigos sua filha está cercada. Apenas o sangue de Alfonse pode salvá-la e aquietar o espírito de um príncipe há muito

79 No original: “My sons,” said he, “I am bounden to your charity – but it is in vain – I am going to my eternal rest – yet I die with the satisfaction of performing the will of heaven. When first I repaired to this solitude, after seeing my country become a prey to unbelievers – it is alas! above fifty years since I was witness to that dreadful scene! St. Nicholas appeared to me, and revealed a secret, which he bade me never disclose to mortal man, but on my death-bed. This is that tremendous hour, and ye are no doubt the chosen warriors to whom I was ordered to reveal my trust. As soon as ye have done the last offices to this wretched corpse, dig under the seventh tree on the left hand of this poor cave, and your pains will – Oh! good heaven receive my soul!” With those words the devout man breathed his last.

tempo inquieto”⁸⁰ (WALPOLE, 2016, p. 54). Atentamo-nos a essas informações porque, como podemos perceber, tudo é muito místico, quem é esse senhor? Será que ele é o espírito de Alfonso the Good? É uma possibilidade de leitura, visto que sua revelação indica o lugar onde a jovem se encontra; mais que isso, notamos que os dizeres gravados na espada revelam que apenas o sangue de Alfonso é capaz de salvar a jovem e acalmar o espectro infeliz.

Walpole não economiza nos exageros das cenas de seu romance, as quais parecem se mostrar como meios pertinentes para que a profecia seja cumprida. Novamente, o plano de Manfred é minguido, reviravolta que o motiva a agir, o que de certa maneira o induz à adversidade, reforçando a profecia que diz que o que está escrito não será desfeito, apenas se cumprirá. A Providência força aos poucos a correção do comportamento de Manfred, de maneira a torná-lo mais humano, isto é, suas ações fora das leis naturais serão corrigidas através da Providência. Provavelmente, isso explica a sua adversidade no fim da narrativa, assim como a sua abdicação ao trono de Otranto, como se houvesse uma espécie de redenção, como veremos.

Para finalizarmos as discussões sobre o percurso gradativo da Providência e, portanto, a efetivação da profecia, destacamos sua última manifestação, esta que acontece assim que Manfred mata a própria filha, ação que parece se alinhar à ideia de catástrofe; segundo Aristóteles, é uma ação dolorosa regada a dores, morte, ferimentos etc., e que é imprescindível à catarse, o que nos remete ao gênero tragédia, comum entre os gregos e cujo propósito, ao apresentar o percurso e o destino do herói, é gerar terror e piedade; seus momentos finais apresentam um acontecimento funesto.

A ação acontece nos momentos finais da trama, quando Manfred procura Frederic em seu quarto para propor que eles voltem a beber. O marquês tinha acabado de ver a aparição monstruosa e estava assustado demais para manter uma conversa com alguém, daí ele se trancar em seu aposento. Manfred, por sua vez, sai dali e enquanto atravessa o pátio do castelo é abordado pelo criado deixado no convento para espionar as ações de Jerome e Theodore. O serviçal conta para o soberano que naquele exato momento Theodore e uma senhora do castelo estavam tendo uma conversa particular em frente ao túmulo de Alfonso the Good, na Igreja de São Nicolau, mas não conseguiu reconhecer a moça devido à escuridão do lugar, já que era noite. Manfred, um pouco alterado pela bebida e já bastante enfurecido por ter sido ignorado por Frederic, decide ir até lá, pois acredita que se trata de Isabella: “caminhando quietamente

80 No original: *Where'er a casque that suits this sword is found, With perils is thy daughter compass'd round; ALFONSO'S blood alone can save the maid, And quiet a long restless Prince's shade.*

entre os corredores, e guiado por um imperfeito raio de luar que brilhava fracamente através dos vitrais, ele seguiu em direção ao túmulo de Alfonso, para onde foi conduzido por sussurros indistintos das pessoas que ele procurava”⁸¹ (WALPOLE, 2016, p. 71). Os personagens conversam sobre a restrição que Manfred iria impor ao casamento deles, bem como sobre seus medos e dificuldades para se unirem. Ao escutar isso, agitado o príncipe grita:

‘Não, isso irá impedi-lo’, gritou o tirano, sacando a sua adaga e enterrando-a, sobre o ombro, no peito da pessoa, que então falou:
‘Ah! Estou morta’, gritou Matilda, caindo. ‘Bondoso céu, receba a minha alma!’
‘Selvagem, monstro desumano, o que você fez?’, gritou Theodore, lançando-se sobre ele e arrancando a adaga de suas mãos.
‘Detenha, detenha a sua mão ímpia’, gritou Matilda, ‘é o meu pai.’⁸² (WALPOLE, 2016, p. 71).

Como se estivesse saindo de um transe, Manfred começa a se golpear e tenta recuperar sua adaga das mãos de Theodore, sua vontade é se matar. Os gritos de Matilda fazem com que alguns monges cheguem no local, “enquanto parte deles se esforçava, juntamente com o aflito Theodore, para deter o sangue da princesa agonizante, os demais impediam Manfred de fazer mal a ele mesmo com as próprias mãos”⁸³ (WALPOLE, 2016, p. 71). Para o padre Jerome, o acontecimento era a vingança do sangue de Alfonso, porém Matilda ainda encontra forças para dizer que Jerome é um homem cruel, por se referir ao seu pai daquela maneira; além disso, pede para que os céus o perdoe. Voltando-se para ele, ela pede perdão, mas a resposta é a seguinte: “Perdoá-la! Monstro assassino!”, exclamou Manfred. “Podem os assassinos perdoar? Eu a confundi com Isabella, porém o céu guiou minha mão sanguinária para o coração da minha filha. Ah, Matilda!... Não consigo pronunciar... Podes perdoar a cegueira da minha raiva?”⁸⁴ (WALPOLE, 2016, p. 71). Para Theodore, era melhor levá-la para o convento, mas o desejo

81 No original: *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.*

82 No original: *“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!”*

83 No original: *While part of them endeavoured, in concert with the afflicted Theodore, to stop the blood of the dying Princess, the rest prevented Manfred from laying violent hands on himself.*

84 No original: *Forgive thee! Murderous monster!” cried Manfred, “can assassins forgive? I took thee for Isabella; but heaven directed my bloody hand to the heart of my child. Oh, Matilda! – I cannot utter it – canst thou forgive the blindness of my rage?*

dela é ser transportada para o castelo, onde foi encontrada por sua mãe que já havia sido avisada da “terrível catástrofe”, como escreve o narrador.

Matilda levantou os olhos ao ouvir a voz de sua mãe, mas os fechou sem falar nada. Seu pulso fraco e a frieza úmida de sua mão logo afastou todas esperanças de recuperação. Theodore seguiu os médicos até uma sala externa e os ouviu pronunciar a sentença fatal com um êxtase próximo ao frenesi.⁸⁵ (WALPOLE, 2016, p. 72).

A maneira como Theodore grita pela sua amada a traz de volta, ela ainda tem forças para proferir breves palavras, mas logo expira. Diante de sua morte, Isabella e as damas conseguem tirar Hippolita à força de cima do cadáver, “mas Theodore ameaçou destruir todos que tentassem tirá-lo dali. Ele deu mil beijos naquelas mãos frias como o barro, proferindo todas as expressões que o amor desesperado poeria ditar”⁸⁶ (WALPOLE, 2016, p. 73). A morte de Matilda é configurada como desfecho dramático, o qual resulta das ações de Manfred, o que faz sentido, já que a desobediência do personagem o torna alvo das mais altas resoluções. De certa maneira, há um diálogo com a noção de catarse desenvolvida por Aristóteles, por entendermos que a morte de Matilda efetiva no leitor o desfecho funesto, é como se ele fosse absorvido para dentro do enredo, uma experiência que, por um lado, o insere no universo ficcional, e, por outro, concretiza a presença da possível moral do texto. Matilda é atingida pela desgraça sem merecer, a tentativa é que sua situação gere pena e compaixão, até mesmo pelo príncipe, cuja ação resulta de um engano, pois, mesmo que ao longo da narrativa ele não demonstre afeto pela filha, em momento algum faria mal a ela. Manfred sucumbe por conta desse ato, visto que é impossível reparar o que fez, sua ação gera uma atmosfera de dor e lamento, fazendo-o passar da ignorância à consciência, o que revela sua vulnerabilidade diante do que já estava marcado para acontecer.

Ao perceber o que fez e se mostrar desesperado,

naquele instante, um estrondo de trovão sacudiu o castelo até as suas bases; a terra tremeu e o barulho de uma armadura não pertencente a nenhum mortal foi ouvido atrás. Frederic e Jerome pensaram que era a chegada dos dias finais. O padre, arrastando Teodoro consigo, correu para o pátio. No momento em que Teodoro apareceu, as paredes do castelo atrás de Manfred foram derrubadas por uma força poderosa, e a imagem de Alfonso, ampliada em uma magnitude imensa, apareceu no centro das ruínas. “Eis em Teodoro o verdadeiro herdeiro de Alfonso”, disse a visão. Ao pronunciar essas palavras, acompanhadas por um estrondo de trovão, ascendeu

85 No original: *Matilda raised her eyes at her mother's voice, but closed them again without speaking. Her sinking pulse and the damp coldness of her hand soon dispelled all hopes of recovery. Theodore followed the surgeons into the outer chamber, and heard them pronounce the fatal sentence with a transport equal to frenzy.*

86 No original: *But Theodore threatened destruction to all who attempted to remove him from it. He printed a thousand kisses on her clay-cold hands, and uttered every expression that despairing love could dictate.*

solenemente em direção ao Céu, onde as nuvens, se separando, revelaram a figura de São Nicolau, que, recebendo o espectro de Alfonso, eles logo escaparam da visão humana envolvidos em um esplendor de glórias. Os observadores caíram prostrados, com a face sobre o chão, reconhecendo a vontade divina.⁸⁷ (WALPOLE, 2016, p. 73).

A queda das muralhas simboliza a adversidade de Manfred, situação triste que existiu por causa de suas ações. A intervenção da Providência é a principal responsável pelas peripécias em sua vida, portanto, no próprio curso da narrativa, visto que no início da trama somos apresentados a um personagem ocupando alta posição, ele é o príncipe de Otranto. Apesar da narrativa ser iniciada exatamente na cerimônia de casamento, o percurso da vida de Manfred já existe, a usurpação acontece há muito tempo, não é por acaso que o narrador inicia o texto com “MANFRED, Príncipe de Otranto”, ele é soberano quando somos apresentados ao seu mundo senhorial. A narrativa convida-nos a acompanhar o declínio do personagem e de seu mundo, não é por acaso que seu filho é morto nas primeiras cenas. Assim, diante das reviravoltas em sua vida, ele assume seus erros:

‘Ah! mulher inocente, mas infeliz! Infeliz pelos meus crimes!’, replicou Manfred; “meu coração finalmente está aberto às tuas admoestações devotas. Oh! poderia... mas não pode ser... que tudo não passasse de imaginação - deixe-me finalmente fazer justiça a mim mesmo! Envergonhar-me é tudo que ainda tenho para oferecer ao céu ofendido. Minha história atraiu estes castigos: deixe minha confissão aliviar - Mas, ah! o que pode aliviar a usurpação de um trono e o assassinato de uma criança? Uma criança assassinada em um lugar sagrado? Escutem, senhores, e que este registro sangrento seja um aviso para futuros tiranos!”⁸⁸ (WALPOLE, 2016, p. 74).

De acordo com o narrador, “pela manhã, Manfred assinou sua abdicação ao principado, com a aprovação de Hippolita, cada um deles assumiu o hábito religioso nos

87 No original: *A clap of thunder at that instant shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armour was heard behind. Frederic and Jerome thought the last day was at hand. The latter, 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 St. Nicholas was seen, and receiving Alfonso’s shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory. The beholders fell prostrate on their faces, acknowledging the divine will.

88 No original: *“Thou guiltless but unhappy woman! unhappy by my crimes!” replied Manfred, “my heart at last is open to thy devout admonitions. Oh! could – but it cannot be – ye are lost in wonder – let me at last do justice on myself! 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 – but, ah! what can atone for usurpation and a murdered child? a child murdered in a consecrated place? List, sirs, and may this bloody record be a warning to future tyrants!”.*

conventos vizinhos”⁸⁹ (WALPOLE, 2016, p. 75). Diante do que discutimos até aqui, podemos dizer que Walpole consegue fazer com que as situações se mostrem interessantes para o público leitor do século XVIII, sua estratégia é surpreender o personagem principal constantemente. O texto termina reafirmando o elo com os ideais divinos, isto é, de que a punição do usurpador de Otranto se dá por causa de sua insistência em contrariar aos céus. Acreditamos que essa “moral” existe no romance apenas para satisfazer as questões impostas à produção literária do período setecentista, uma vez que o gênero romance ainda é visto por alguns críticos como pernicioso na vida dos leitores, por apresentar o vícios dos personagens e induzir o público a imaginar situações. O elo com o campo religioso agrega ao romance de Walpole o contato com o místico, muito comum no possível momento quando o citado autor, em seu primeiro prefácio, destaca que se trata de uma produção dos “tempos mais obscuros do cristianismo”. O propósito do texto é, além de questionar a estética neoclássica, assumir uma escrita ‘bárbara’, isto é, gótica, cuja conotação revela a violência, o grotesco, a aversão, o bizarro, o excesso, o horrendo etc.

A ação da Providência estabelece o elo com o que parecia ser central na Idade Média, o saber teológico e místico, “Deus será aí o centro de convergência e o supremo referencial da vida” (COUTINHO, 2008, p. 7). Nesse sentido, o homem medieval “terá, portanto, uma visão tendencialmente fideísta ou sobrenaturalista do mundo e da vida” (COUTINHO, 2008, p. 7). Conforme Jorge Coutinho, o homem medieval “se mostra pouco preocupado com as causas segundas, tende a referir os fenômenos directamente à sua Causa Primeira, isto é, Deus como Providência do mundo” (COUTINHO, 2008, p. 8), por isso o estudioso entende isso como um “excesso fideísta [...] foi porventura o principal responsável por aquilo que se considera o obscurantismo medieval” (COUTINHO, 2008, p. 8), daí a recusa de se submeter à instância da razão, “e mesmo à averiguação da razoabilidade da fé ou das razões de crer, provocou e alimentou uma fé muitas vezes primitiva, irracional, em que se misturam a verdade e a lenda, a religião e a superstição, o verdadeiro culto e a feitiçaria” (COUTINHO, 2008, p. 8).

1.4 Do romance moderno

Para nós, a princípio, *O castelo de Otranto* aproxima-se do romance moderno mais no quesito estrutural e de composição do que conteudístico, isto é, parte de seu conteúdo inclina-se mais para o que Walpole identifica como “romance antigo” do que para a tendência da

89 No original: *In the morning Manfred signed his abdication of the principality, with the approbation of Hippolita, and each took on them the habit of religion in the neighbouring convents.*

maneira de escrita do romance no século XVIII; assim, a estrutura do texto e como ele está organizado está mais para o romance moderno. É nesse sentido que a mescla das duas formas pode ser pensada: trazer para o romance um conteúdo por ele deixado de lado, uma vez que os escritores do momento estão “presos à uma visão restrita demais à vida comum”, como destacado no segundo prefácio. No presente item, investigaremos o que do “romance moderno” pode ser encontrado na obra.⁹⁰

Ainda que o conteúdo de *O castelo de Otranto* dialogue mais com a forma literária do passado, isso não quer dizer que a obra deixe de ser romance, uma vez que daquela forma se apropria porque o romance “aparece como gênero da *liberdade*, escapando à submissão às antigas regras e permitindo a *inovação* formal ou temática” (REUTER, 2004, p. 11, grifo do autor). Portanto, parece que o ato de reconciliar duas formas literárias está atrelado à tentativa de contemplar *na* “forma romance” um conteúdo incomum a ele naquele momento, “os poderes da imaginação” ou “os recursos da fantasia”, como demarcado no segundo prefácio.

O romance é narrativa, pressupõe um narrador, uma narração e um destinatário, é nessa estrutura que *O castelo de Otranto* se apresenta, informações óbvias para nós, atualmente, porém ainda em formação na Inglaterra do século XVIII. De acordo com Brandão, “do ponto de vista da narração, a romanesca tem como dado peculiar o ser em prosa (e não em verso)” (BRANDÃO, 2005, p. 33). Além disso, o autor afirma ainda que se trata de “texto escrito, o que significa que do ponto de vista da recepção, destina-se à leitura (e não à audição)” (BRANDÃO, 2005, p. 33). Além desses dois pontos, o autor identifica que, por fim, “trata-se de ficção, o que pode estar explicitado ou não no discurso do próprio narrador, mas estará sempre presente no pacto de leitura que se propõe ao leitor” (BRANDÃO, 2005, p. 33). Uma vez que a narrativa de Walpole é o que hoje chamamos de ficção, podemos dizer que ela dialoga com a distinção feita por Aristóteles entre o poeta e o historiador, visto que o enredo de *O castelo de Otranto* apresenta-se como fruto da imaginação do autor, portanto, resultado de sua total liberdade de criação, o que significa dizer que é uma história fabricada, já que “a narrativa literária *poetiza* os argumentos com que lida” (BRANDÃO, 2005, p. 51), daí seu objetivo ser produzir prazer (o primeiro prefácio prevê a obra como entretenimento). Conforme Brandão,

90 É preciso esclarecer que não trabalhamos com a ideia de que o romance no século XVIII (tampouco atualmente) seja uma forma pronta e acabada. As expressões que utilizaremos a partir de agora, como “forma romance”, “romance”, “romance moderno” têm o objetivo apenas de identificar o gênero o qual iremos nos referir. Desse modo, ao afirmarmos que “investigaremos o que do “romance moderno” pode ser encontrado na obra”, significa que a partir da expressão “romance moderno” utilizada por Walpole focaremos nas características recorrentes na forma de escrita cada vez mais crescente no período e que se convencionou identificar de romance (*novel*) apenas nos momentos finais século XVIII.

Em resumo, cada uma das características da narrativa poética, em contraponto com a histórica, tem nas relações com o *poieîn* sua especificidade: do ponto de vista da produção, é obra de um *po(i)eta*; do ponto de vista do produto, tanto com relação aos nomes (às personagens), quanto aos argumentos, é *po(i)etizada*; do ponto de vista da recepção, produz (*poieî*) prazer no recebedor (BRANDÃO, 2005, p. 53).

Essas questões são observadas no romance aqui estudado, a saga de Manfred, de se manter no poder, é intensificada pela presença constante do sobrenatural, o que faz com que o estatuto do narrado (texto pronto, acabado) se assuma como aquilo que Brandão identifica como “pseûdos” (ficção) (BRANDÃO, 2005, p. 56). Não se trata de negar a verdade, o que ela faz é mostrar “que tem sua própria natureza e é o outro dos discursos verdadeiros” (BRANDÃO, 2005, p. 57). O narrador de *O castelo de Otranto* quer contar a história de Manfred e como a sua derrocada acontecerá, principalmente manter o texto interessante através de suas reviravoltas. Não é por acaso que o texto começa da seguinte maneira:

MANFRED, Príncipe de Otranto, tem um filho e uma filha: esta última, uma bela virgem, de dezoito anos, chamada Matilde. Conrad, o filho, era três anos mais novo, um jovem simples, doentio e de disposição nada promissora, porém ele era o querido de seu pai, que nunca demonstrara nenhum sentimento afetivo por Matilda. Manfred havia arranjado um casamento para seu filho com a filha do marquês de Vicenza, Isabella. Ela havia sido entregue para Manfred por seus tutores, para que ele pudesse celebrar o casamento assim que o estado de saúde de Conrad permitisse.⁹¹ (WALPOLE, 2016, p. 12).

O foco inicial do narrador e de caráter apresentativo direciona o leitor ao personagem central, Manfred, o príncipe de Otranto. Nessa apresentação, seus dois filhos também aparecem, o que não é por acaso, visto que são os alvos da desobediência da figura paterna, morrerão (ele no início, ela no fim da narrativa). Se colocarmos o enredo de *O castelo de Otranto* ao lado de romances de Defoe, Richardson e Fielding, por exemplo, notaremos um movimento inverso, enquanto esses escritores, como destaca Watt, “não extraíram seus enredos da mitologia, da lenda, da História ou de outras fontes literárias do passado” (WATT, 2010, p. 14), Walpole busca exatamente nas novelas de cavalaria o filão de sua obra, o maravilhoso, relendo-o, agora, na forma romance, cuja tendência é negar a ideia de universal e focar nas experiências individuais de personagens vivendo em espaços diegéticos que dialogam com aquele momento,

91 No original: *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 Matilda. 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 permit.*

daí a ideia de Ian Watt de que o realismo é um ponto central de ruptura entre o romance e as outras formas literárias do passado.

Não que essa “manobra” de Walpole seja um problema ou que afaste sua obra das discussões da própria ascensão do romance, pelo contrário, essa característica mostra exatamente a flexibilidade de composição do gênero em ascensão, uma vez que *O castelo de Otranto* não é uma novela de cavalaria, mas um texto estruturado no que se convencionou identificar como romance. A citada obra parece se mostrar como um descompromisso com a tendência que o “novo gênero” busca, o compromisso com a verdade, com acontecimentos comuns e naturais, com a probabilidade, ou algo como a familiaridade com a vida. Ainda que esse romance foque em uma história familiar, parece que ela se afasta da contemporaneidade, porque apresenta uma família estruturada na prática de sucessão, linhagem, visto que o soberano de Otranto enxerga a perpetuação de sua linhagem apenas na figura de Conrad, o preferido de Manfred, este “que nunca demonstrou qualquer manifestação de afeto por Matilda”⁹² (WALPOLE, 2016, p. 12). Por outro lado, Theodore, no fim da narrativa, é revelado pela figura de Alfonso como o verdadeiro herdeiro e sucessor de Otranto.

A família vive em um castelo, espaço incomum aos enredos dos romances ingleses do século XVIII e que se mostra como um elemento cronotópico responsável por reivindicar um tempo e um espaço históricos no enredo (uma característica substancial no gênero romance), bem como facilitar a figuração do insólito na obra. Talvez isso explique o texto se chamar “O castelo de Otranto”, uma perspectiva que rompe com os espaços comuns dos romances do momento, mas um afastamento que o propõe como elemento possível na forma em ascensão. O castelo exprime não apenas o elo com o medievo, mas principalmente com a fantasia, ele se mostra como lugar perigoso, denso, místico, fantástico e ambivalente, cronotopo representativo que excede os valores da realidade empírica e racional da Inglaterra. Bakhtin, ao destacar Horace Walpole como precursor do romance gótico, afirma que

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 dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. (BAKHTIN, 2010, p. 351-352).

92 No original: *Who never showed any symptoms of affection of Matilda.*

Tendo isso em vista, podemos dizer que a obra de Walpole cria e se baseia em uma possível realidade histórica fruto de sua leitura ou do imaginário sobre o período medieval existente na Inglaterra neoclássica, o que nos faz lembrar do que os autores David Punter e Glennis Byron escrevem: “se existe uma topografia do gótico, seu motivo central seria o castelo”⁹³. Para os autores, uma característica dos castelos é que “eles parecem distorcer a percepção, causando um desmoronamento entre o que é natural e o que é provocado pelo homem”⁹⁴ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 260), ou seja, o espaço cronotópico, ao distorcer a percepção dos personagens, revela-se como lugar movediço. “Eles agem como lentes duvidosas através das quais se vê a história e do outro lado das quais podem emergir terrores apenas previamente apreendidos em sonho”⁹⁵ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 260).

Baseados em Punter e Byron, podemos afirmar que “o castelo revela-se como labiríntico, espaço da confusão e ligado aos segredos. É, também, paradoxalmente, o espaço doméstico onde a vida dos personagens é acompanhada pelos eventos extraordinários e inexplicáveis”⁹⁶ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 261). Os autores entendem que “o castelo pode, também, ser o lugar da segurança e do refúgio das exigências do mundo externo”⁹⁷ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 261), mas isso com relação aos escritores que abusam desse universo sobrenatural como forma de escapismo das questões sociais, “[...] o castelo tem a ver com o mapa e com o fracasso do mapa; representa a perda de direção, a impossibilidade de impor seu próprio senso de lugar em um mundo estranho”⁹⁸ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 262).

Mesmo que a figura do castelo esteja conectada com o romance antigo, há uma diferença no trato como o espaço ganha relevância na narrativa de Walpole, outra característica da tendência de escrita dos romances de até então, visto que esse elemento passa a se mostrar cada vez mais correlativo ao tempo, produzindo sentidos (de que parece estar conectado com o período medieval) extremamente fundamentais à narrativa. Em *O castelo de Otranto*, sua existência é primordial, sobretudo porque se mostra como lugar do medo, um exemplo seria a maneira como ele é revelado quando Isabella está fugindo de Manfred:

⁹³ No original: *If there is such a thing as a general topography of the Gothic, then its central motif is the castle.*

⁹⁴ No original: *Is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made.*

⁹⁵ No original: *They act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only previously apprehended in dream.*

⁹⁶ No original: *The castle is a labyrinth, a maze, a site of secrets. It is also, paradoxically, a site of domesticity, where ordinary life carries on even while accompanied by the most extraordinary and inexplicable of events.*

⁹⁷ No original: *[...] a place of womb-like security, a refuge from the complex exigencies of the outer world.*

⁹⁸ No original: *The castle has to do with the map, and with the failure of the map; it figures loss of direction, the impossibility of imposing one's own sense of place on an alien world.*

A parte mais inferior do castelo era escavada em vários claustros intrincados; e não era fácil para alguém nesse estado de ansiedade encontrar a porta que dava para a caverna. Um silêncio terrível reinava naquelas regiões subterrâneas, exceto quando algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela passou e que, rangendo as dobradiças enferrujadas, ecoavam naquele longo labirinto de escuridão. Cada murmúrio a atingia com novo terror, mas ela ainda temia ouvir a voz raivosa de Manfred incitando seus criados a persegui-la. Ela andava tão suavemente quanto a impaciência lhe permitia, mas frequentemente parava para tentar ouvir se alguém a seguia. Em um desses momentos, ela pensou ter escutado um suspiro. Estremeceu e recuou alguns passos. Pensou ter ouvido o passo e alguma pessoa. Seu sangue talhou, pois concluiu que era Manfred. Qualquer sugestão que o horror poderia inspirar passou pela sua mente. Ela condenou sua fuga precipitada, a qual a expos à raiva de Manfred naquele lugar onde seus gritos provavelmente não seriam escutados por ninguém para ajudá-la. No entanto, o som parecia não vir de trás. Se Manfred sabia onde ela estava, deve tê-la seguido. Ela ainda estava em um dos claustros, e os passos que ela ouvira eram muito distintos para originarem de onde ela viera.⁹⁹ (WALPOLE, 2016, p. 18).

A maneira como o espaço é adjetivado visa intensificar o quanto a jovem está em um ambiente perigoso, obscuro etc., de maneira a relacionar sua apreensão e medo ao pavor que sente por Manfred, dono desse lugar assombroso, isso contribui para que o leitor se compadeça da situação da jovem, por outro lado, a fuga confere dinamicidade ao texto. A descrição dos traços do castelo está em consonância com aquilo que se torna comum nos romances, a descrição. Não que Walpole faça longas descrições, mas o modo como isso acontece intenta sublinhar a relevância do espaço na narrativa. A dinamicidade do lugar é construída a partir da própria movimentação dos personagens, o enredo começa na capela do castelo, logo se alarga até o pátio, saguão, galeria, partes e passagens subterrâneas, aposentos, floresta etc.

Ao discorrer sobre as “mudanças sofridas pela organização da descrição e suas funções na narrativa” (REUTER, 2004, p. 5), Yves Reuter escreve que “na Idade Média os cenários eram pouco explorados, eram apenas simbólicos, e os autores limitam-se a uma qualidade do lugar ou do objeto descrito” (REUTER, 2004, p. 25), o que predomina é apenas a “enumeração a menção do lugar ativa símbolos, ações obrigatórias, *topoi*” (REUTER, 2004, p. 25). Para o

99 No original: *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 subterranean 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 darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped and listened to hear if she was followed. In one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled; she concluded it was Manfred. Every suggestion that horror could inspire rushed into her mind. She condemned her rash flight, which had thus exposed her to his rage in a place where her cries were not likely to draw anybody to her assistance. Yet the sound seemed not to come from behind. If Manfred knew where she was, he must have followed her. She was still in one of the cloisters, and the steps she had heard were too distinct to proceed from the way she had come.*

autor, do século XVI ao século XVIII “a descrição evolui através de um jogo complexo entre imitação e libertação dos modelos” (REUTER, 2004, p. 26). Reuter afirma que

pouco a pouco, com as mutações sociais e os primeiros elementos de constituição do literário, a descrição se torna expressiva, a partir do século XVIII, a consciência narrativa desenvolve-se sob o efeito de uma tradição de escrita que se estabelece, mas também de uma autonomização dos autores e de um aumento do público. (REUTER, 2004, p. 27).

Tendo em vista as observações acima, podemos dizer que ao mesmo tempo que Walpole parece se afastar da tendência de escrita de romances, na verdade, ele exerce o que o gênero permite, o enredo de sua obra segue exatamente a tendência do gênero em ascensão: ser inventado, negar se filiar à tradição clássica etc. Ainda que seus personagens careçam de um trabalho mais atento de composição, é inegável que eles estejam localizados em um tempo e em um espaço. Sem dúvida, Manfred é quem mais ganha destaque, isso por conta de sua movimentação, responsável por encadear os acontecimentos, de maneira a construir sua imagem vilanesca, o que mais tarde, com os estudos acadêmicos, ficaria conhecido como arquétipo do vilão gótico. Manfred é uma figura soberana que amedronta os demais personagens, sua autoridade revela-o poderoso e opressor no espaço diegético.

Há uma afirmativa, no segundo prefácio, que diz que no romance moderno a natureza sempre é copiada com sucesso, isso graças a uma visão restrita demais à vida comum, daí os poderes da fantasia desaparecerem nos escritos daquele período. Diante disso, Walpole escreve que seu propósito “é conduzir os agentes mortais de sua obra de acordo com as regras da probabilidade”¹⁰⁰ (WALPOLE, 2016, p. 8), a tentativa é “fazê-los pensar, falar e agir, como se poderia supor que meros homens e mulheres fariam em situações extraordinárias”¹⁰¹ (WALPOLE, 2016, p. 8). No entanto, notamos que isso não é realizado no romance, os personagens são carentes de uma composição mais atenta capaz de apresentá-los próximos aos dos romances modernos, eles são psicologicamente superficiais, o que nos permite afirmar que o que existe está mais para uma primazia de tipos sociais do que individuais. Para ilustramos a afirmativa, vejamos um pouco sobre cada um.

Manfred se mostra como alguém impetuoso, malvado, atrapalhado, em alguns momentos chega a ser cômico. É construído como o vilão da narrativa, sua presença coage os demais personagens, especialmente as mulheres, apresentadas como passivas diante das ações

¹⁰⁰ No original: *He wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability.*

¹⁰¹ No original: *To make them think, speak, and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions.*

dele. Sua imagem senhorial faz-nos lembrar que historicamente o castelo está intimamente ligado ao que se convencionou chamar de feudalismo, o que pressupõe um senhor feudal, figura nobre da Idade Média e detentora de poder, está cercado de servos à sua disposição. Não que Manfred seja um senhor feudal, mas parece se aproximar dessa figura, é ele quem impera em Otranto, tudo o que ali acontece precisa passar por ele.

Hippolita (esposa de Manfred), “uma senhora amável”¹⁰² (WALPOLE, 2016, p. 12), tem poucas ações, é apresentada como um ser generoso que ajuda seus semelhantes. Amável, é uma esposa leal ao marido e disposta a fazer o que ele quer, em suas palavras: “ele é mais caro a mim do que meus próprios filhos”¹⁰³ (WALPOLE, 2016, p. 15). De acordo com o narrador: “Hippolita não precisava de muita persuasão para ser ludibriada em seu próprio prazer”¹⁰⁴ (WALPOLE, 2016, p. 65). Apresentada como uma religiosa, defende o respeito e a obediência ao esposo, tanto é que chega a cogitar consentir o divórcio para que ele possa se casar com Isabella, um filho homem era tudo o que Manfred precisava. Ela é submissa ao marido, visto que seu protagonismo nas questões do próprio lugar onde mora é pouco.

Matilda, filha do casal, é uma jovem doce e tímida que, assim como sua mãe, “estava acostumada com a impetuosidade de seu pai”¹⁰⁵ (WALPOLE, 2016, p. 15). Está sempre acompanhada por Bianca, uma dama de companhia. A narrativa de Matilda começa a ganhar tímidos voos quando passa a nutrir sentimentos por Theodore, um jovem camponês que se encontra na cerimônia do castelo e que é tomado por Manfred como culpado pela morte do filho. Todavia, Isabella também parece se sentir atraída sentimentalmente por ele, o que faz com que Matilda se mostre um tanto romântica.

Isabella é um ser doce, amiga e fiel à Matilda e à Hippolita. É a personagem perseguida por Manfred, situação que cria um contraste entre o que se convencionaria chamar de vilão e de mocinha. Sua inocência passa a ser alvo das tiranias de Manfred, o que faz com que sobre ela seja criado um apelo acerca da necessidade de uma figura masculina, não é por acaso que Theodore a socorre em dois momentos: o primeiro é quando ele a encontra nas partes subterrâneas do castelo e a ajuda a fugir. O segundo momento é quando ela foge para a floresta, o jovem luta com um cavaleiro (que logo descobrem que é o pai dela) para tentar defendê-la. No fim da narrativa, ela acaba se casando com o seu protegido. Esse arquétipo de personagem passará a ser frequente nas narrativas góticas que surgirão a partir de *O castelo de Otranto*, um

102 No original: *An amiable lady.*

103 No original: *He is dearer to me even than my children.*

104 No original: *Hippolita needed little persuasions to bend her to his pleasure.*

105 No original: *She was too well acquainted with her father's impetuosity.*

exemplo é o romance *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, cuja personagem, Emily, é perseguida e aterrorizada pelo vilão Montoni, bem aos moldes do enredo do romance de Walpole.

Jerome é o padre da igreja de Otranto, ele ajuda a esconder Isabella naquele lugar, em alguns momentos (poucos) não tem medo de confrontar Manfred. Ao longo da narrativa, o clérigo descobre que é pai de Theodore, um jovem camponês que trabalha na aldeia próxima. O reconhecimento se dá quando Manfred se dispõe a matar o rapaz, o moço se abaixa para receber o golpe fatal, sua camisa cai para o lado e o padre identifica uma marca naquele corpo. A vida de Jerome está conectada com a família de Manfred, o que pode ser confirmado com um breve resumo: no passado, Alfonso the Good ficou preso na Sicília, onde se envolveu e se casou com uma linda donzela chamada Vitória, esta que teve que ficar sozinha porque o marido partiria para as cruzadas, a promessa é que para ela voltaria. Ele não sabia, mas ela já estava grávida quando partiu. Assim que deu à luz a uma menina, Vitória recebeu uma notícia falsa de que seu esposo havia morrido e que Ricardo (avô de Manfred) o havia sucedido. Essa menina, na jovialidade, foi dada em casamento a Jerome, com quem teve um filho, o jovem Theodore.

Theodore é um jovem camponês que trabalha na aldeia próxima. Bravo e aventureiro, é tomado por Manfred como o culpado pela morte do filho, isso porque o jovem havia observado que o capacete gigante que estava sobre o corpo esmagado de Conrad era o mesmo da figura em mármore de Alfonso. Preso injustamente, ele quase é morto pelo príncipe. Theodore é um jovem corajoso que não se diminui diante de Manfred, ao longo da narrativa ele se torna o protetor de Isabella, com quem se casa no final e assume o trono de Otranto. É capaz de dar sua própria vida pelas jovens damas. Sua história é mais ou menos a seguinte: com cinco anos de idade ele e sua mãe foram levados para Algiers, onde ela fora raptada por corsários na costa da Sicília, de desgosto ela morreu em um ano. Antes de morrer, Vitória colocou um papel debaixo das roupas dele, através disso Theodore soube que era filho do Conde de Falconara (o padre Jerome, como era conhecido antes de se entregar à vida religiosa). Theodore permaneceu escravo até dois anos atrás do momento dos acontecimentos da narrativa, tudo se deu quando ele estava acompanhado de seu amo em suas navegações, quando fora libertado por uma embarcação cristã. Ao saber de quem se tratava, o capitão da embarcação o deixou nas costas da Sicília, onde encontraria seu pai, porém isso não aconteceu, a residência dele havia sido depredada pelos mesmos bandidos que tinham levado sua mãe para o cativeiro. Foi informado “que seu castelo havia sido incendiado e que meu pai, em seu retorno, vendeu o que restava e

se recolheu na vida religiosa no reino de Nápoles, porém ninguém sabia me informar exatamente onde”¹⁰⁶ (WALPOLE, 2016, p. 56). Sem nenhuma perspectiva, Theodore embarcou para Nápolis, viajando seis dias até chegar na província onde o castelo de Manfred está localizado, desde então tem se sustentado através do trabalho de suas mãos.

Tendo em vista os personagens, acreditamos que se mostram pouco interessantes, visto que sentimos falta de um trabalho de composição mais demorado, daí entendermos que as reviravoltas, isto é, os acontecimentos insólitos, sejam mais interessantes. Há um momento do segundo prefácio em que Walpole escreve que os conduziria conforme as regras da probabilidade, isso para que agissem, falassem e pensassem como simples homens e mulheres fariam diante de situações extraordinárias, mas parece que isso não acontece, pois notamos que há uma diferença na maneira como o sobrenatural afeta os personagens: de um lado, temos Hippólita, Manfred, Matilda, Isabella, Jerome e Theodore, os quais, com exceção de Manfred, parecem não ser expostos diretamente aos eventos insólitos. Fora Manfred, apenas Frederic é colocado diante do fenômeno, o que nos faz questionar: como eles irão agir se não experimentam diretamente os eventos sobrenaturais? Por outro lado, temos os criados, que sempre se mostram apavorados com a possibilidade de enxergarem os prodígios.

De acordo com Ian Watt, “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados” (2010, p. 22), o que acontece em partes em *O castelo de Otranto*. É nítido que tempo e espaço são identificáveis nessa obra, o que faz com que os personagens estejam situados em um contexto e se mostrem como seres individuais, porém o que falta neles é uma construção capaz de intensificar suas imagens e suas narrativas. Tendo isso em vista, podemos dizer que o que há é um princípio de individuação que carece de elementos capazes de intensificar a imagem particular de alguém que vive, age, questiona e se movimenta como quer. Assim, acreditamos que há ausência de conflitos e dilemas pessoais, talvez isso ficaria mais interessante se Walpole apostasse na técnica de descrição do vivido, o que faria com que a experiência privada dos personagens ganhasse melhores contornos.

106 No original: *That his castle had been burnt to the ground, and that my father on his return had sold what remained, and was retired into religion in the kingdom of Naples, but where no man could inform me.*

1.5 Do projeto estético

Diante do exposto, depreendemos que o projeto estético de Walpole cumpre em partes o que é pontuado nos prefácios. As discussões levantadas por nós sugerem que o ponto alto de *O castelo de Otranto* é a presença dos eventos insólitos (atmosfera de maravilhoso, como sinalizado por Walpole no primeiro prefácio), muito mais interessante do que os personagens. No entanto, mesmo que a tentativa de misturar duas formas de romance (o antigo e o moderno) se mostre um pouco problemática na prática, acreditamos que é tentando acertar que Walpole efetiva o que hoje conhecemos como gótico na literatura. Sua obra, ao pender para acontecimentos sobrenaturais e suas ressonâncias, contrapõe-se à tendência de escrita daquele momento (o romance), já que propõe *na* forma romance um elemento até então cada vez incomum, o romanesco, visto como pernicioso, porque instiga a imaginação. Ao fazer isso, Walpole mostra que “a impressão de verdade nasce, portanto, muito mais da articulação coerente dos materiais no interior dos textos do que de seu caráter documentário ou das suas referências ao mundo exterior” (VASCONCELOS, 2002, p. 30).

Enquanto a tendência dos romancistas do momento é se opor ao romanesco, de maneira a deixar de lado tudo o que é inverossímil, *O castelo de Otranto* atualiza, nessa mesma “forma” literária, o que é excluído. Notamos que a preocupação de Walpole é com a coerência interna, não com o compromisso com a verdade empírica, parecendo indicar que “no caso do romanesco, o requisito da coerência interna pode rebater a acusação da falta de compromisso com o real e justificar o recurso ao maravilhoso e a violação das leis naturais” (VASCONCELOS, 2002, p. 31). Apesar de Walpole embasar a confecção de sua obra nos interstícios da fantasia, isso é feito de acordo com as “técnicas” de composição do gênero romance, o que nos permite afirmar que o que é contemplado do romance moderno é a parte estrutural. O que queremos afirmar é mais ou menos aquilo que Ian Watt chama de “realismo formal”, que é o modo de construção do texto e sua maneira de construir o efeito real. Para nós, o grande esforço de Walpole é mostrar que

a obra literária obedece a leis internas, é regida por processos de composição e depende da ordenação de materiais brutos por parte de seu criador, cuja tarefa é captar o típico, o característico no movimento social, é apreender a totalidade num destino individual e representá-los sob forma artística. À função referencial do detalhe, assim, sobrepõe-se sua função estética. (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

Podemos afirmar que o projeto estético de Walpole se mostra como um fenômeno transgressor, o qual se configura como ruptura com a ordenação natural do mundo, colocando

em cena as contradições que traduzem a confusão na representação da realidade. De acordo com Sá, “a ordem pode ser imediatamente restabelecida, por meio de explicação autoral, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura” (2010, p. 19); entretanto, “o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira abaixo” (Ibidem). Tendo isso em vista, podemos afirmar que a ideia de gótico arquitetada e sugerida em *O castelo de Otranto* se mostra como narrativa ambivalente, porque é sua condição oscilar entre o que é considerado natural e não natural, efetivando, assim, aquilo que Hogle mais tarde escreveria: “as ficções góticas jogam, geralmente, com a oscilação entre as leis terrenas da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural”¹⁰⁷ (2002, p. 2).

Sobre isso, Fred Botting escreve que uma “estética negativa comunica os textos góticos”¹⁰⁸ (2014, p. 1), o que ressalta a ambivalência construída em diálogo com o medievo e, principalmente, com a semântica da palavra gótico. Acreditamos que Walpole ressignifica essa palavra ao trazê-la para o campo literário, valorizando o que até então é considerado alheio e superado pela estética neoclássica.

Definitivamente negativas, as ficções góticas se mostram distintivamente anti-modernas no uso de costumes, de trajes e de códigos da cavalaria associados ao poder feudal; a bravura e o romantismo dos cavaleiros, damas e honra também evocaram uma era de barbárie, ignorância, tirania e superstição.¹⁰⁹ (BOTTING, 2014, p. 2).

De acordo com Botting, tudo isso está relacionado com as transformações sociais existentes na Inglaterra setecentista, “agora industrial e repleta de medos resultantes da nova configuração” (BOTTING, 2014, p. 2). Como contraste, a proposta de Walpole sugere um enredo com os seguintes elementos basilares: mistério, vilania, espaços lúgubres e labirínticos, medo, sobrenaturalidade. Assim, é importante sublinhar, portanto, que o romance de Walpole “reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão” (VASCONCELOS, 2010, p. 119). Mesmo com algumas

¹⁰⁷ No original: *Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural.*

¹⁰⁸ No original: *A negative aesthetics informs gothic texts.*

¹⁰⁹ No original: *Definitively negative, gothic fictions appear distinctly anti-modern in their use of the customs, costumes and codes of chivalry associated with feudal power: the gallantry and romanticism of knights, ladies and martial honour also evoked an era of barbarism, ignorance, tyranny and superstition.*

limitações de composição, *O castelo de Otranto* traduz a emergência de mudança não apenas no que tange ao campo artístico, mas sobretudo na maneira como a vida social está se encaminhando, as transformações progressistas se mostram cada vez mais intensas e isso parece assustar muitos indivíduos. Essa obra, assim como as que surgiriam a partir dela, apela para uma estética negativa ou pessimista, de maneira a negar a visão clara e harmoniosa de mundo (o que se convencionaria chamar de Iluminismo), ao mesmo tempo que estimula o medo estético e o senso de mistério do desconhecido, tudo isso através do efeito sublime, o qual revela a característica transgressora do texto. Por ser assim, a estética gótica alimenta-se dos *tabus* existentes em uma sociedade, como veremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II

A MÃE MISTERIOSA: UMA ESPÉCIE DE GÓTICO NÃO ENCONTRADO EM SEU TEATRO¹¹⁰

*Meu desejo era sair um pouco do caminho comum e apresentar algo novo no nosso palco inglês.
(Horace Walpole).*

2.1 “Minha tragédia repugnante”

A produção de *A mãe misteriosa: uma tragédia* é iniciada por Walpole “no natal de 1766, mas por algum motivo se afasta da escrita de sua peça por um longo período, visto que a conclui apenas no dia 15 de março de 1768” (TOWNSHEND, 2018)¹¹¹. Townshend afirma ainda que “pouco mais de dois meses depois de tê-la finalizado, na data de 14 de junho de 1768, Walpole noticia no *The journal of the printing office at Strawberry Hill* que cinquenta cópias de seu drama estavam sendo impressas” (TOWNSHEND, 2018). Conforme o crítico, “ainda em formato de manuscrito seriam distribuídas apenas para alguns amigos próximos de Walpole, este que um mês depois receberia a aprovação de seus companheiros, como a de John Chute e a de Thomas Gray” (TOWNSHEND, 2018). No ano seguinte, “alguns amigos de George Montagu, a quem Walpole também havia enviado uma cópia para apreciação, acessam o texto, o que indubitavelmente contribui para que alguns trechos da obra comecem a escapar dos domínios de Walpole” (TOWNSHEND, 2018).

Dentre os amigos, “tem-se Thomas Barret, Diana Beauclerk e Richard Bull, todavia o apelo de Walpole a eles é que sejam devolvidas após a leitura, devido ao receio do autor de que o texto seja acessado por livreiros clandestinos” (TOWNSHEND, 2018). Para o estudioso, “parece que Walpole polícia a circulação de seu texto, um exemplo é o seu amigo Horace Mann que tem contato com *A mãe misteriosa* apenas em junho de 1779” (TOWNSHEND, 2018). O

110 Expressão utilizada por Walpole na correspondência escrita por ele e enviada para a sua amiga Madame du Deffand na data de 11 de março de 1768. Ao comentar que ela encontraria na obra elementos próprios do autor, bem como suas falhas, ele escreveu: “; du gothique que ne comporterait pas votre théâtre” que em uma tradução livre significa algo próximo a “do gótico que o seu teatro [o francês] não comportaria” ou “uma espécie de gótico que não seria encontrado em seu teatro [o francês]”.

111 Essas informações sobre *A mãe misteriosa: uma tragédia* foram encontradas na conferência intitulada “The Mystery of The Mysterious Mother: Textual Lives and Afterlives”, proferida por Dale Townshend, professor de literatura gótica na Manchester Metropolitan University. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4KueX941TiE>> Acesso em 20 abril de 2021.

que ele sabe até então sobre o drama é o que Walpole escreve nas correspondências trocadas entre ambos. Quando o texto é enviado para Mann, “Walpole exige que seja devolvido após a leitura, uma relutância do autor que encoraja muitas pessoas a realizar cópias da peça, daí ela ter caído em mãos clandestinas” (TOWNSHEND, 2018). Assim, “para evitar publicações não autorizadas, Walpole, relutante, permite, no ano de 1781, que J. Dodsley a publique, em Londres; aqui, temos a primeira publicação que por algum motivo não chega ao grande público” (TOWNSHEND, 2018). De acordo com Townshend,

em novembro de 1781, alguns trechos de *A mãe misteriosa*, supostamente vazados de um manuscrito, são publicados no jornal *St. James's Chronicle*. Isso mostra que a essa altura a citada obra se torna um objeto desejado entre algumas pessoas, sobretudo pelo segredo e pelo mistério que rondam sua publicação. (TOWNSHEND, 2018).

Desde então, outras partes da peça começam a aparecer, “como no *Public Advertiser*, em novembro de 1781, e mais tarde, em 1783, quando Walpole escreve para o editor Henry Samson Woodfall solicitando que recolha imediatamente o que era publicado (Walpole até oferece uma recompensa para que isso seja feito)” (TOWNSHEND, 2018). O estudioso lembra que “em 1790, Walpole apreende com Joseph Cooper Walker outra edição pirata de seu texto, dessa vez em Dublin, recolhida por Lord Charlemont” (TOWNSHEND, 2018). Sem dúvida, trata-se de uma situação nada agradável, pois, “nessa altura, Walpole, já idoso, está bastante desgastado com essas questões, porém o escritor, ainda relutante, consente, no ano de 1791 (aqui temos a segunda publicação), que *A mãe misteriosa* seja devidamente publicada, em Dublin, por Acher, Jones e White” (TOWNSHEND, 2018).

Essas circunstâncias podem ser observadas na correspondência escrita por Walpole no dia 17 de fevereiro de 1791 e endereçada a Lord Charlemont. Walpole expressa sua gratidão a Charlemont por ele ter se prontificado a recolher as cópias do texto:

[...] De que maneira posso agradecê-lo, como eu deveria, por se interessar a si mesmo, me poupando um pouco da humilhação que eu mereço, e deveria merecer mais, se eu tivesse a vaidade de imaginar que a impressão de alguns exemplares da minha repugnante tragédia ocasionaria diferentes e clandestinas edições dela?

O Sr. Walker me informou, meu senhor, que Vossa Senhoria muito gentilmente interveio para impedir um livreiro de Dublin de imprimir uma edição de *A mãe misteriosa* sem o meu consentimento; e com a dignidade consciente de uma grande mente, Vossa Senhoria nem sequer me avisou sobre a graciosidade desse favor. Como eu mereci uma bondade tão condescendente, meu Senhor? Ainda que eu vivesse por muito tempo, mesmo assim nunca poderia pagar a dívida dessa gratidão. [...] Mas quanto à peça em si, duvido que deva seguir seu destino. O Sr. Walker me disse que os livreiros pediram que ele argumentasse para mim, insistindo que eles já haviam gastado cinquenta libras; e o Sr. Walker acrescenta, como sem dúvida seria o caso, que se esta edição fosse suprimida, como agora esperado, algum outro impressor a publicaria. Eu certamente poderia isentar o atual manipulador, mas sei muito sobre o ofício para que eu seja perseguido por exigências semelhantes; e ai! Eu me expus

demais à tirania da imprensa, sem saber que ela tributa os delinquentes tanto quanto multiplica suas faltas.

Na verdade, meu Senhor, agora é tarde demais para impedir que cópias da minha peça sejam divulgadas. Elas apareceram aqui, tanto inteiras quanto em fragmentos; e, para evitar um espúrio, fui obrigado a mandar imprimir eu mesmo; portanto, se consinto com uma edição irlandesa, não é por vã vontade de difundir o espetáculo. De fato, meu bom Deus, vivi muito tempo para não ter me despojado tanto da vaidade quanto da modéstia afetada. Não existi até os setenta e três anos sem ter descoberto a futilidade e a insignificância de meus próprios talentos; e, ao mesmo tempo, seria impertinente fingir que não há mérito na execução de uma tragédia na qual fiquei muito lisonjeado; embora eu seja sincero ao condenar o absurdo flagrante de selecionar um assunto tão impróprio para o palco e até ofensivo para leitores particulares.

Mas falei demais sobre um tema pessoal e, por isso, após repetir um milhão de vezes meus agradecimentos a Vossa Senhoria pela honra de sua interposição, peço que, por favor, diga ao livreiro que desista de sua proibição, mas não responderei à carta do Sr. Walker até que eu tenha a vossa aprovação, pois você é meu Lord Chamberlain e licenciador. Embora eu tenha um espírito razoavelmente independente, posso confiar em mim mesmo sob o poder absoluto de alguém que voluntariamente me protegeu contra a libertinagem daqueles que invadiram minha propriedade e que distinguem com tanta precisão e justiça entre licença e liberdade. (WALPOLE, 1891, pp. 287, 288)¹¹².

Ao que tudo indica, Walpole nunca desejou que seu texto se tornasse público, mas os vazamentos indevidos o forçaram a fazê-lo, o que explica seu relato no breve prefácio incluído na segunda edição de *A mãe misteriosa* (1791):

112 No original: [...] *How can I thank your Lordship, as I ought, for interesting yourself, and of yourself, to save me a little mortification, which I deserve, and should deserve more, had I the vanity to imagine that my printing a few copies of my disgusting Tragedy would occasion different and surreptitious editions of it? Mr. Walker has acquainted me, my Lord, that your Lordship has most kindly interposed to prevent a bookseller of Dublin from printing an edition of 'The Mysterious Mother' without my consent; and with the conscious dignity of a great mind, your Lordship has not even hinted to me the graciousness of that favour. How have I merited such condescending goodness, my Lord? Had I a prospect of longer life, I never could pay the debt of gratitude; [...] But as to the play itself, I doubt it must take its fate. Mr. Walker tells me the booksellers have desired him to remonstrate to me, urging that they have already expended fifty pounds; and Mr. Walker adds, as no doubt would be the case, that should this edition be stifled, when now expected, some other printer would publish it. I certainly might indemnify the present operator, but I know too much of the craft, not to be sure, that I should be persecuted by similar exactions; and alas! I have exposed myself but too much to the tyranny of the press, not to know that it taxes delinquents as well as multiplies their faults. In truth, my Lord, it is too late now to hinder copies of my play from being spread. It has appeared here, both whole and in fragments; and, to prevent a spurious one, I was forced to have some printed myself: therefore, if I consent to an Irish edition, it is from no vain desire of diffusing the performance. Indeed, my good Lord, I have lived too long, not to have divested myself both of vanity and affected modesty. I have not existed to past seventy-three without having discovered the futility and triflingness of my own talents; and, at the same time, it would be impertinent to pretend to think that there is no merit in the execution of a tragedy, on which I have been so much flattered; though I am sincere in condemning the egregious absurdity of selecting a subject so improper for the stage, and even offensive to private readers. But I have said too much on a personal theme; and therefore, after repeating a million of thanks to your Lordship for the honour of your interposition, I will beg your Lordship, if you please, to signify to the bookseller that you withdraw your prohibition: but I shall not answer Mr. Walker's letter till I have your Lordship's approbation, for you are both my Lord Chamberlain and licenser; and though I have a tolerably independent spirit, I may safely trust myself under the absolute power of one, who has voluntarily protected me against the licentiousness of those who have invaded my property, and who distinguishes so accurately and justly between license and liberty.*

O autor da seguinte tragédia está longe de acreditar que ela seja digna de ser oferecida ao público, ele fez de tudo que estava ao seu alcance para suprimir essa publicação, em vão. É apenas para evitar que ela seja traduzida por uma edição clandestina, que ele se redime e oferece sua própria cópia. Ele está ciente de que o assunto é desagradável, e de forma alguma deve ser recompensado, nem pela execução. Foi escrita há muito tempo, e para evitar o trabalho de lê-la ou de fazer a transcrição, algumas cópias foram impressas e distribuídas. Uma ou duas foram divulgadas, e algumas edições diferentes foram anunciadas, o que justifica a presente publicação. Tudo o que o autor solicita ou espera é, deve-se acreditar, quão contragosto ele se submeteu à sua aparência; ele não precisa ser mais culpado além do que ele se culpa por ter empreendido uma história tão desagradável, por ter arriscado à publicidade lançando-a fora de seus domínios. Ele respeita demais o julgamento do público para oferecer a eles voluntariamente o que ele acha que não merece aprovação. (WALPOLE, 2003, p. 169)¹¹³.

Para uma melhor compreensão do trecho acima, é pertinente lembrar do enredo de *A mãe misteriosa*. Começa com o retorno de Edmund (acompanhado de seu amigo Florian) ao castelo de sua mãe, a condessa de Narbonne. Mãe e filho não se viam há muitos anos. No passado, ela o baniu do castelo porque ele havia se deitado com a criada Beatrice na noite da morte do pai dele. A volta de Edmund consterna o estado emocional de sua mãe, que tem se mostrado atormentada por um segredo durante todos esses anos. O desejo de Edmund é se reconciliar com ela, mas, durante essa empreitada, ele se apaixona por Adeliza, uma órfã protegida pela condessa. Ambos se correspondem sentimentalmente, o que é percebido por Benedict (padre confessor da condessa) e que a ele seria pertinente, pois usaria isso para abalar ainda mais a dona do castelo, daí sugerir e agilizar o casamento, realizado sem o conhecimento da condessa. Após a cerimônia, o casal decide buscar a benção da condessa de Narbonne que, horrorizada diante da cena, confessa que no passado se disfarçou de Beatrice para se deitar com o filho (ele se parecia muito com a figura paterna), ali Adeliza fora concebida. Diante do segredo revelado, a condessa se mata.

Diante da justificativa exposta no prefácio, vale lembrar do posfácio de *A mãe misteriosa*, elemento paratextual que nos faz encará-lo também como uma tentativa de Walpole de amenizar possíveis repercussões negativas que a peça receberia. O texto é iniciado com

113 No original: *THE Author of the following Tragedy is so far from thinking it worthy of being offered, to the Public, that he has done everything in his power to suppress the publication— in vain. It is solely to avoid its being rendered still worse by a surreptitious edition, that he is reduced to give it from his own copy. He is sensible that the subject is disgusting, and by no means compensated, by the execution.' It was written several years ago; and to prevent the trouble of reading it, or having it transcribed, a few copies were printed and given away. One or two have been circulated, and different editions have been advertised, which occasion the present publication. All the favour the Author solicits or expects, is, to be believed, how unwillingly he has submitted to its appearance: he cannot be more blamed than he blames himself for having undertaken so disagreeable a story, and, for having hazarded, the publicity by letting it out of his own hands. He respects the judgment of the Public too much to offer to them voluntarily what he does not think deserves their approbation.*

Walpole declarando: “o assunto é tão horrível que pensei que fosse chocar, ao invés de dar satisfação a um público” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹¹⁴. No entanto, entende que o assunto é verdadeiramente “trágico nas duas fontes essenciais, terror e piedade” (WALPOLE, 2003, p. 251), daí insistir em querer adaptá-lo para a cena teatral, “embora nunca deva ser viável apresentá-la” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹¹⁵. Para ele, o assunto admite “ótimas situações, personagens sublimes e aqueles súbitos e imprevisíveis cursos cujo efeito singular operam uma revolução nas paixões e no interesse da plateia” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹¹⁶. Sobre a temática, escreve que ela é capaz de oferecer não apenas um contraste de caracteres, “mas um contraste de vício e virtude na mesma personagem” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹¹⁷, bem como “encaixar a cena na época e no país que ele quisesse ou desenhar imagens de costumes antigos, assim como muitas alusões a eventos históricos que podem ser introduzidos no texto, de maneira a colocar a ação mais perto da imaginação da plateia” (WALPOLE, 2003, p. 251). Com isso, o escritor afirma que “a moral resultante das calamidades de uma paixão sem limites, até à destruição da raça do criminoso, está obviamente adequada ao propósito e objeto da tragédia” (WALPOLE, 2003, p. 251).

Segue escrevendo que o tema da peça é mais horrível do que o da tragédia *Oedipus Tyrannus* de Sofócles, “no entanto, não tenho dúvidas de que um poeta grego não hesitaria em exibi-lo no palco” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹¹⁸. Para Walpole, “por mais revoltante que seja um filho assassinar a mãe, como fez Orestes (personagem da trilogia *Oresteia* de Ésquilo), isso supera a culpa que aparece nas cenas anteriores” (WALPOLE, 2003, p. 251), ele está se referindo ao seu texto. Entende que, assim como o assassinato é o maior crime que um homem pode cometer contra os seus semelhantes, “parricídio é o grau mais profundo de assassinato” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹¹⁹. É relevante sublinhar que Walpole não se exime do assunto tratado em sua tragédia: “e, no entanto, sinto o desgosto que deve surgir com a catástrofe dessa peça; imensa é a nossa delicadeza mais apta a ser escandalizada do que a nossa boa índole” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹²⁰.

114 No original: *the subject is so horrid that I thought it would shock, rather than give satisfaction to an audience.*

115 No original: *Though it should never be practicable to produce it there.*

116 No original: *Great situations, of lofty characters, and of those sudden and unforeseen strokes, which have singular effect in operating a revolution in the passions, and in interesting the spectator.*

117 No original: *but a contrast of vice and virtue in the same character.*

118 No original: *And yet I do not doubt but a Grecian poet would have made no scruple of exhibiting it on the theatre.*

119 No original: *Parricide is the deepest degree of murder.*

120 No original: *And yet I feel the disgust that must arise at the catastrophe of this piece; so much is our delicacy more apt to be shocked than our good nature.*

Segundo Walpole, a ideia da peça surge a partir de uma narrativa verdadeira ou uma espécie de anedota escutada por ele quando jovem. Notamos que é praticamente a mesma história de seu drama, pois nessa “narrativa verdadeira” apresentada por Walpole também existe uma senhora perturbada por um segredo, bem como a figura de um arcebispo chamado Tillotson. Sem dúvida, esse incômodo que a persegue está relacionado ao que aconteceu no passado, quando uma donzela que a servia a informou que estava sendo importunada pelo filho da senhora, ele queria um encontro privado com ela. A mãe ordenou que o encontro fosse marcado, alegando que o repreenderia por sua paixão criminosa. No entanto, “a senhora, tomada por uma paixão avassaladora, manteve o encontro sem cumprir o que prometera” (WALPOLE, 2003, p. 251), fazendo exatamente o que a condessa de *A mãe misteriosa* fez: se deitar com o próprio filho, gerando, assim, uma criança que fora educada no campo. A narrativa de Walpole é finalizada com a informação de que no futuro o pai-irmão se apaixonou por essa jovem e ambos se casaram. Tillotson se faria presente para dar conselhos a ela, já que ela havia descoberto o que havia acontecido, a orientação dele foi a de que ela nunca deixasse seu filho e filha saberem do acontecido, uma vez que eles eram inocentes de qualquer intenção criminosa; quanto a ela, Walpole diz que “ele a deixou desesperada” (WALPOLE, 2003, p. 251).

Após o relato, Walpole escreve que tempos depois de ter finalizado a peça baseada nesses acontecimentos, “um cavalheiro, com quem ele havia conversado sobre o enredo, descobre acidentalmente a origem da tradição nos romances da rainha de Navarra, no volume II de trinta de novembro” (WALPOLE, 2003, p. 252), daí Walpole ficar surpreso:

embora eu acredite que isso aconteceu no reinado do rei Guilherme, eu tinha, por um propósito mencionado abaixo, lançado a história nas proximidades da Reforma; e a rainha, ao que parece, data o evento no reinado de Luís XII. Eu havia escolhido Narbonne para a cena; a rainha, Languedoc. Essas aproximações são de pouca importância e talvez uma curiosidade para ninguém além do autor. (WALPOLE, 2003, p. 252)¹²¹.

De acordo com Walpole, para abordar o acontecimento tão chocante em seu texto “foi preciso fazer tudo quanto possível para atenuar o crime e aumentar o caráter da criminosa”¹²² (WALPOLE, 2003, p. 252), isto é, a condessa. Para conseguir isso, imaginou o momento triste de quando ela havia perdido o marido amado, “quando a dor, o desalento e um conjunto de

121 No original: *For though I believed it to have happened in the reign of king William, I had, for a purpose mentioned below, thrown it back to the eve of the reformation; and the queen, it appears, dates the event in the reign of Louis XII. I had chosen Narbonne for the scene; the queen places it in Languedoc. The rencontres are of little importance; and perhaps curious to nobody but the author.*

122 No original: *It was necessary as much as possible to palliate the crime, and rise the character of the criminal.*

paixões poderiam ter desprevenido a sua razão, expondo-a a um perigo sob o qual ela estava”¹²³ (WALPOLE, 2003, p. 253). Para o autor, “apesar o vício que a toma, isso ainda a torna menos odiosa do que se ela meditasse friamente sobre um crime tão asqueroso” (WALPOLE, 2003, p. 253). Walpole escreve que se esforçou para construir a afeição dela pelo marido, em certa medida, a causa de sua culpa, “mas como essa culpa não podia ser amenizada sem destruir o próprio sujeito, pensei que seu horror imediato e consequente arrependimento fossem essenciais para efetivar seu sofrimento sobre o palco” (WALPOLE, 2003, p. 253)¹²⁴. Na perspectiva do escritor, era necessário ainda que o público fosse levado a ficar a favor dela,

por essa razão, suprimi a história até a última cena e concedi todos os ornamentos de bom senso, piedade intolerante e interessante contrição ao personagem que finalmente iria suscitar a indignação universal; na esperança de que algum grau de piedade permanecesse nos seios da platéia e que uma vida inteira de virtude e penitência poderia, em certa medida, expiar por um momento, embora um momento mais odioso de uma imaginação depravada. (WALPOLE, 2003, p. 253)¹²⁵.

Diante disso, Walpole escreve que alguns amigos se manifestaram dizendo que “a sublimidade do bom senso e da razão (no caráter da condessa) foram levados a uma altura bastante expressiva, considerando a época sombria e supersticiosa em que ela viveu”¹²⁶ (WALPOLE, 2003, p. 253). Nas palavras do escritor:

A opinião deles é que o excesso de seu arrependimento teria sido mais provável de tê-la jogado nos braços do entusiasmo. Talvez pudesse... mas eu estava disposto a insinuar que a virtude pode e deve deixar ferroadas mais duradouras em uma mente consciente de ter falhado e que apenas as mentes fracas acreditam ou sentem que a consciência deve ser adormecida pelos encantamentos do fanatismo. No entanto, para reconciliar até mesmo a aparente inconsistência contestada, coloquei minha história no alvorecer da Reforma; consequentemente, pode-se supor que a força de espírito da Condessa tenha emprestado ajuda de outras fontes, além daquelas que ela encontrou em sua própria compreensão. (WALPOLE, 2003, p. 253)¹²⁷.

¹²³ No original: *when grief, disappointment, and a conflict of passions might be supposed to have thrown her reason off its guard, and exposed her to the danger under which she fell.*

¹²⁴ No original: *But as that guilt could not be lessened without destroying the subject itself, I thought that her immediate horror and consequential repentance were essential towards effectuating her being suffered on the stage.*

¹²⁵ No original: *For this reason I suppressed the story till the last scene and bestowed every ornament of sense, unbigotted [sic] piety, and interesting contrition on the character that was at last to raise universal indignation; in hopes that some degree of pity would linger in the breasts of the audience; and that a whole life of virtue and penance might in some measure atone for a moment, though a most odious moment of a depraved imagination.*

¹²⁶ No original: *The sublimity of sense and reason, in the character of the Countess, to too great a height, considering the dark and superstitious age in which she lived.*

¹²⁷ No original: *They are of opinion that the excess of her repentance would have been more likely to have thrown her into the arms of enthusiasm. Perhaps it might—but I was willing to insinuate that virtue could and ought to leave more lasting stings in a mind conscious of having fallen; and that weak minds alone believe or feel that conscience is to be lulled asleep by the incantations of bigotry. However, to reconcile even the seeming*

Considerando o prefácio, o enredo e o posfácio do drama, percebemos que não se trata de um tema novo em literatura, pelo contrário, desde o início dos tempos as interdições (ou interditos) morais, políticas e religiosas têm aparecido na arte, de maneira a provocar inquietações, reflexões e discussões sobre o tema abordado, como em Sêneca, por exemplo. Como bem nota Bataille, “a verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora” (BATAILLE, 1978, p. 26). Acreditamos que *A mãe misteriosa*, como veremos, busca o efeito do estranhamento diante do tema, uma vez que o autor não hesita em apresentar uma personagem que comete incesto de maneira consciente. Por outro lado, há o matrimônio entre pai-filha, um incesto que se dá de maneira inconsciente, mas como resultado do comportamento da condessa de Narbonne. O assunto é perfeitamente gótico diante da visão neoclássica, daí enxergarmos o texto de Walpole como possuinte de uma certa abjeção.¹²⁸

Para finalizarmos as explanações sobre *A mãe misteriosa*, Frank (1997, p. 248) destaca que a obra recebe duas notas na *The Monthly Review*, em 1797 e em 1798. De acordo com ele, a primeira destaca a edição de 1781, de Dodsley, “comparando-a favoravelmente à tragédia de incesto de Sófocles, *Oedipus Tyrannus*” (Ibidem). O crítico do periódico considera a peça de Walpole “um poderoso espetáculo moral (“esta tragédia atingiu uma excelência quase incontestável”)” (Ibidem). O crítico reafirma a autoria do texto, “o honorável Conde de Orford Horace Walpole, sob essa designação todos os seus trabalhos literários foram realizados” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1997, p. 248-254 apud FRANK, 2003, p. 293)¹²⁹. Em seguida pondera: “aproveitamos para notá-lo: pois é um

inconsistence objected to, I have placed my fable at the dawn of the reformation; consequently the strength of mind in the Countess may be supposed to have borrowed aid from other sources, besides those she found in her own understanding.

128 Termo que aqui pode ser pensado a partir das discussões realizadas por Julia Kristeva no livro *Powers of horror: an essay on abjection* (Poderes do horror: um ensaio sobre abjeção). Para ela, o abjeto é “aquilo que está em oposição ao eu” (KRISTEVA, 1941, p. 1, tradução nossa), isto é, para ela, aquilo que nos causa nojo, repulsa, medo (tudo isso é abjeto), é o que a sociedade, uma vez doutrinada com princípios ou convenções, quer excluir. A partir disso, podemos afirmar que em *A mãe misteriosa*, abjeto é, de um lado, o ato incestuoso cometido pela condessa de Narbonne, principalmente por esse ato ter sido consciente, e, do outro, o matrimônio entre Edmund e Adeliza. Sobre a abjeção, a autora afirma: “é imoral, sinistra, ardilosa e obscura: um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo como troca em vez de o estimular, um devedor que te vende, um amigo que esfaqueia você. . .” (KRISTEVA, 1941, p. 4). Tendo isso em vista, podemos dizer que uma das características do Gótico ficcional é ser abjeto, já que, diante dos valores clássicos e neoclássicos vigentes na Inglaterra do século XVIII, trabalha com aquilo que o corpo social não reconhece como seu. Tomamos a ideia de abjeção porque ela é aquilo que desordena as fronteiras impostas socialmente, sobretudo as sexuais, daí o seu caráter de abalar o que já está posto, a ordem social, por exemplo. Sem dúvida, o tema abordado por Walpole em sua tragédia se enquadra nesse campo.

129 No original: *Under which designation all his literary labours were accomplished.*

prazer anunciar uma daquelas obras de arte nas quais o gênio afixou a marca da imortalidade” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1997, p. 248-254 apud FRANK, 2003, p. 293)¹³⁰.

A mãe misteriosa é comparada com a tragédia de incesto de Sófocles, *Oedipus Tyrannus*, “pela unidade e totalidade do projeto na fábula, pela conduta hábil e crescente interesse da trama, pelas máximas lotadas de instrução sublime e pelo horror abominável de seu acontecimento petrificante” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1997, p. 248-254 apud FRANK, 2003, p. 293)¹³¹, pois a *The Monthly Review* acredita que em Walpole há uma “engenhosa complexidade da intriga que é esperada por nós mesmos: ele também introduziu uma maior variedade de personagens e deu a cada um uma consistência e uma individualidade que nem sempre foram alcançadas pelo ateniense” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1997, p. 248-254 apud FRANK, 2003, p. 294)¹³². A crítica é finalizada com um breve resumo da obra e com a seguinte interrogação: “este trabalho pode ser menos adequado para representação do que *O orfão* de Otway?” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1997, p. 248-254 apud FRANK, 2003, p. 295)¹³³.

A segunda nota sobre a tragédia de Walpole começa lembrando que o próprio Walpole havia dito que as cenas não seriam apropriadas para o palco, isso devido à abordagem explícita do tema, o incesto. De acordo com o periódico, “a linguagem deste drama, entretanto, é mais shakesperiana [sic] do que a de qualquer de seus imitadores professos; e assim são os sentimentos, exceto que Shakespeare sempre foi um amigo da religião e tratou seus ministros com respeito” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1798, p. 248-254 apud FRANK, 2003, p. 295-296)¹³⁴. O parecer segue com o seguinte pensamento:

130 No original: *We seize the opportunity of noticing it: for there is a pleasure in announcing one of those works of art to which genius has affixed the stamp of immortality.*

131 No original: *For unity and wholeness of design in the fable, for the dexterous conduct and ascending interest of the plot, for crowded maxims of sublime instruction, and for the abominable horror of its petrifying event.*

132 No original: *For the artful complexity of intrigue that is expected on our own: he has also introduced a greater variety of characters, and has given to each a consistency and an individuality that were not always attained by the Athenian.*

133 No original: *Can this work be less proper for representation than Otway's Orphan?*

134 No original: *The language of this Drama, however, is more Shaksperian [sic] than that of any of his professed imitators; and so are the sentiments” except that Shakespeare [sic] was always a friend to religion, and treated its ministers with respect.*

Mas o Sr. Walpole era um inimigo amargo para os sacerdotes, sem distinção, e parece não ter tido grande reverência pelos mistérios sagrados ou pelas partes doutrinárias do sistema cristão. O herói da peça é um libertino amável e um filósofo determinado; e a heroína, embora uma pecadora conscienciosa e arrependida, está sempre em guerra com os conselhos e admoestações do sacerdócio. (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1798, p. 248-254 *apud* FRANK, 2003, p. 296)¹³⁵.

Para o periódico, “a escrita é admirável “entretanto, na leitura, desperta mais nojo e horror do que *pathos*” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1798, p. 248-254 *apud* FRANK, 2003, p. 296)¹³⁶. A crítica feita no periódico é finalizada da seguinte maneira: “o mérito intrínseco do próprio trabalho parece não apenas impedir objeções, mas extorquir aplausos” (THE MONTHLY REVIEW; OR, LITERARY JOURNAL, ENLARGED, XXIII, 1798, p. 248-254 *apud* FRANK, 2003, p. 296)¹³⁷.

Ao discorrer sobre *A mãe misteriosa*, Nida Darongsuwan afirma que o tema do trauma doméstico já se faz presente em *O castelo de Otranto*, já “o tema do incesto não é algo infamiliar na audiência britânica do século XVIII”¹³⁸ (DARONGSUWAN, 2008, p. 62). Para a estudiosa, o incesto, no texto de Walpole, “é motivado pelo desejo sexual instável da condessa” (DARONGSUWAN, 2008, p. 57), desta maneira,

a escolha da tragédia de Walpole pode novamente ser vista como um produto de sua consciência de classe. Em vez de privilegiar os conceitos de arrependimento e reforma da "classe média", Walpole priorizou a clássica figura trágica do protagonista errante, mas nobre. Ao contrário do cômico e grotesco Manfred, a Condessa é muito mais realista e humana. (DARONGSUWAN, 2008, p. 55)¹³⁹.

Concordamos com a afirmativa, ainda mais se levarmos em consideração a importância de Shakespeare como figura libertária na Inglaterra do século XVIII, bem como a

135 No original: *But Mr. Walpole was a bitter foe to priests, without distinction, and seems to have had no great reverence for sacred mysteries, or the doctrinal parts of the Christian system. The hero of the piece is an amiable libertine, and a determined philosophe; and the heroine, though a conscientious and repentent sinner, is ever at war with the counsel and admonitions of the priesthood.*

136 No original: *But, in perusal, it excites more disgust and horror than pathos.*

137 No original: *The intrinsic merit of the work itself seems not only to preclude cavil, but to extort applause.*

¹³⁸ No original: *The theme of incest would not have been unfamiliar to eighteenth-century British audiences.*

139 No original: *Walpole's choice of tragedy might again be seen as a product of his classconsciousness. Instead of privileging the "middle-class" concepts of repentance and reformation, Walpole prioritised the classical tragic figure of the erring, yet noble, protagonist. Unlike the comic and grotesque Manfred, the Countess is much more realistic and human.*

admiração que Walpole nutre pelo dramaturgo. É importante frisar que, “de fato, Walpole se aliou a dramaturgos britânicos anteriores, como Shakespeare, Dryden, Thomas Otway e Nicholas Rowe, que eram, para ele, mais liberais em sua dramatização de paixões perigosas e incidentes trágicos” (DARONGSUWAN, 2008, p. 62)¹⁴⁰. Assim como em *O castelo de Otranto*, Walpole apresenta *A mãe misteriosa* como entretenimento particular, ponto reivindicado no posfácio da tragédia, uma vez que o assunto, como ele mesmo afirma, é desagradável. O posfácio é necessário para o autor tecer comentários, visando amenizar qualquer retaliação. Assim, “quando a obra foi apresentada ao público, no entanto, também foi necessário que Walpole tornasse sua peça agradável para os leitores em geral. Seu posfácio, por conseguinte, oferece uma defesa sincera da peça” (DARONGSUWAN, 2008, p. 60)¹⁴¹. De acordo com Darongsuwan, “mesmo após a autorização de Walpole, em 1781, para que *A mãe misteriosa* seja publicada, em 1791 ela é pirateada, aparecendo em várias versões (com base na edição de 1781) em Londres e em Dublin; no ano de 1798, aparece na edição *The Works of Horatio Walpole, Count of Orford*, de Mary Berry”¹⁴² (DARONGSUWAN, 2008, p. 63).

Por tudo o que apresentamos até aqui, fica claro que em nenhum momento Walpole quis que seu texto ganhasse o grande público, visto que sempre esteve ciente da problemática do tema. O autor se desgasta com os vazamentos dos fragmentos da peça, talvez isso justifique o seu posicionamento no posfácio. Por outro lado, o que chama nossa atenção é a maneira como Walpole (nos trechos que citamos) se refere à *A mãe misteriosa*: “minha tragédia repugnante”, “o assunto é desagradável”, “o assunto é horrendo”, “isso abalaria”, são expressões capazes de conferir à peça uma identidade e característica sinestésica responsável por despertar sentimento de aversão, daí ele ter apostado no incesto, interdição incluída na visão de mundo gótica de Walpole.

140 No original: *In effect, Walpole allied himself with earlier British dramatists such as Shakespeare, Dryden, Thomas Otway and Nicholas Rowe, who were, to him, more liberal in their dramatisation of dangerous passions and tragic incidents.*

141 No original: *When the work was offered for public view, however, it was also necessary for Walpole to make his play agreeable to readers at large. His postscript, accordingly, offers an earnest defence of the play.*

142 No original: *After Walpole's 1781 authorised edition, The Mysterious Mother appeared again in 1791 in pirated versions (based on the 1781 edition) in London and Dublin, and in 1798 in Mary Berry's edition of The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford.*

2.2 Horace Walpole contra o Classicismo francês e o Neoclassicismo inglês

O prólogo de *A mãe misteriosa* esboça questões que exteriorizam e reforçam a criticidade e a postura combativa de Walpole acerca do Neoclassicismo inglês cuja base é o Classicismo francês. Lembremos que o elemento prólogo é comum desde as tragédias gregas, sua finalidade é antecipar a entrada do coro e da orquestra. De acordo com Ceia,

esta espécie de introdução tornou-se uma prática comum nas peças dos séculos XVII e XVIII, sendo por norma escrita em verso. Neste espaço preliminar ao da representação, e pela voz de um dos actores que integram o elenco da peça, o dramaturgo dirige-se ao seu público, aproveitando para tecer comentários satíricos, convocar a indulgência dos espectadores, ou especular sobre os temas da própria peça. A familiaridade implícita nesta interpelação decorre do facto de o dramaturgo se identificar, quer social quer ideologicamente, com o tipo de público que frequenta os teatros. Tal identificação é especialmente notória no período da Restauração em Inglaterra (últimas décadas do séc. XVII), quando a homogeneidade do público, constituído quase exclusivamente por aristocratas, se conjuga com a inserção do próprio dramaturgo no mesmo estrato social. (CEIA, 2009, on-line)¹⁴³.

Acreditamos que assim como os prefácios, o prólogo, no contexto inglês setecentista, se torna um registro que carrega as indagações do artista, revelando-o agente individual e dono da obra literária. Nota-se não mais uma exclusão do criador, mas a sua afirmação como tal, uma perspectiva que indica novos rumos de produção e apreciação da literatura na Inglaterra. Nesse sentido, consideramos que a presença do sujeito em sua obra parece recuperar aquela individualidade banida pelo Classicismo, o artista inglês passa a mostrar que há, sim, elo entre a subjetividade do criador e a sua criação (é por esse prisma que entenderemos e realizaremos a leitura do prólogo de *A mãe misteriosa*, onde é possível identificar a postura combativa de Walpole que não floreia o assunto, tampouco economiza palavras, ele é certo ao escrever sobre o tema de seu drama e o que ele ataca).

Os autores Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg identificam isso como “disciplinamento dos impulsos subjetivos” (2002, p. 263), isso significa que “o escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por esta contenção” (2002, p. 263). De acordo com os críticos,

no Classicismo o valor estético reside na obra, e somente nela. Por trás da arte, deve desaparecer o artista. Sem ser um anônimo mestre ou oficial, este trabalha quase como um artesão, seguindo as regras estabelecidas, às quais se conforma e se ajusta humildemente. Uma obra, por sua vez, sendo basicamente um autovalor, deve por si fazer-se valer esteticamente, perante o público. Mas não para comunicar-lhe apenas a

143 Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prologo/> Acesso em: 26 abr. 2021.

beleza. O efeito da obra terá de ser "dulce et utile", como diz Horácio. Isto é, além de suscitar reações aprazíveis, ela deve trazer proveitos de natureza prática, sobretudo didática. Na verdade, segundo a visão classicista, a obra será tanto mais realizada quanto maior o seu poder de veicular, através da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento e contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano. (2002, p. 263, 264).

Com o intuito de ilustrar e complementar o trecho acima, bem como destacar a importância de Horácio no Classicismo francês, é válido discorrer sobre alguns pontos de sua *Epístola aos Pisões* ou *Arte Poética*. Seu propósito é aconselhar os Pisões, tendo como foco aqueles que pretendem produzir poesia, enxergada por Horácio como elevada, daí a necessidade de seus produtores buscarem sempre tal posição. Horácio começa a escrita formulando a seguinte suposição:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrado para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.

- A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for.

- Bem o sei; essa licença nós a pedimos e damos mutuamente; não, porém, a de reunir animais mansos com feras, emparelhar cobras com passarinhos, cordeiros com tigres. (HORÁCIO, 201, p. 55).

A suposição de Horácio marca o engenho e a técnica como fundamentais na criação artística, responsáveis para que ela não se torne inverossímil. Para que isso aconteça, é preciso que o poeta entenda que ele não é totalmente livre, o que significa dizer que Horácio defende a necessidade da harmonia na produção (isso explica o seu questionamento já no início do fragmento acima), basilar para que as suas partes estejam de acordo entre elas no início, no meio e no fim, é preciso que o poeta fique atento a isso. Parece que o pensador entende que para que a unidade aconteça é preciso que o poeta se atente ao gênero escolhido: "se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?" (HORÁCIO, 2014, P. 57). É preciso que o poeta se curve a todas as peculiaridades dos gêneros, "guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta" (HORÁCIO, 2014, P. 57).

Com isso, Horácio se atenta à necessidade da adequação do tema: "vocês, que escrevem, tomem um tema adequado as suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentam" (HORÁCIO, 2014, P. 56). Aqui há uma sugestão de que não basta apenas querer ser poeta, ao que tudo indica se trata de vocação, é preciso que

suas obras sejam dotadas com a força e com a graça da ordenação, pensamento que está atrelado à ideia de *Dulce et utile* da obra, entendida por Horácio como possuente de um valor utilitário, para ele é necessário uma elevação do espírito por meio da arte: “não basta serem belos poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem” (HORÁCIO, 2014, P. 58).

O ponto central do pensamento de Horácio é a unidade (harmonia), daí ele tecer alguns comentários sobre os personagens. Para ele, “é preciso criar caracteres coerentes consigo” (HORÁCIO, 2014, p. 58), uma fidelidade que deve se alastrar até os momentos finais do trabalho: “cumpre observar os hábitos de cada idade, dar a caracteres e anos mudáveis o aspecto que lhes convém. [...] a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida” (HORÁCIO, 2014, p. 59, 60). Para ele, é preciso muito rigor, daí prezar pelas regras a serem seguidas, por isso escreve: “vocês versem os modelos gregos com mão noturna e diurna” (HORÁCIO, 2014, P. 63), o que reflete a sua busca pelo equilíbrio, uma atitude pragmática que revela uma predisposição pela perfeição no trabalho artístico, é preciso uma lógica interna fundamental que orienta a composição da obra, esta que só atingirá a perfeição se o poeta tiver domínio do material criativo, sobretudo disciplina. Para o pensador, “a palavra lançada não sabe voltar atrás” (HORÁCIO, 2014, P. 66), daí a necessidade do poeta ter vocação para a escrita, saber para qual gênero ele pende, respeitar as particularidades formais de cada gênero, como destacamos acima. Horácio termina a epístola destacando a importância da crítica, apenas ela é capaz de revelar até que ponto a composição artística está próxima de ser perfeita, mas é preciso evitar bajulações de qualquer pessoa que tenha um olhar vago, com nada contribuirá.

A partir do exposto, iniciamos a leitura do prólogo de *A mãe misteriosa*, tentando apontar como essas questões refletem na escrita. Para nós, esse texto revela a indignação do autor ao rígido Neoclassicismo inglês e, sobretudo, à influência do Classicismo francês (cujo primórdio se dá no século XVII e perdura até meados do século XVIII) na Inglaterra. Walpole dá a entender que é totalmente contrário às formalidades clássicas, principalmente às tragédias francesas de Racine e Corneille, “dramas que seguiram rigidamente as regras de tempo, lugar e ação, prescritas por Aristóteles” (FRANK, 2003, p. 175)¹⁴⁴. Assim o prólogo é iniciado:

De nenhum **modelo francês** é inspirada a musa esta noite.
A cena que ela inspira é horrenda, sem decoro.
Ela mergulha sua pena no espanto. Isso a diminuirá?
Deverão os **críticos estrangeiros** nos ensinar como pensar?

144 No original: *Dramas that had followed Aristotle's rigidly prescribed rules of time, place, and action.*

Teria a magia de Shakespeare dignificado o palco,
Se as regras cronometradas tivessem escolarizado a idade insípida?
(WALPOLE, 2003, 175, grifo nosso)¹⁴⁵.

Para uma melhor compreensão dessa recusa do modelo francês é interessante lembrar que o Classicismo francês é um movimento totalmente pautado principalmente em Aristóteles, Horácio e Nicolas Boileau-Despréaux. Seu apogeu se dá no século XVII. O Classicismo francês preza pela razão e pelo equilíbrio, uma tentativa de “recuperar” a Antiguidade, de maneira a cultivar a noção de belo e de verdade, é assim que a ideia de natureza é revisitada, sendo enxergada como matéria central da poesia, sempre pensada sob a razão, responsável por conferir um melhor contorno a ela, tornando-a bela natureza.

De acordo com Otto Maria Carpeaux, o propósito da arte para os clássicos franceses “não era retratar a natureza bruta, mas educar a natureza humana” (CARPEAUX, 2008, p. 858) (aqui notamos a influência de Horácio). Sobre isso, Carpeaux afirma: “a sua literatura é uma literatura de pedagogos e moralistas”. Por ser assim, “excluem cuidadosamente os elementos caóticos e irracionais da natureza” (CARPEAUX, 2008, p. 858), o que significa dizer que “é uma literatura moralista no sentido de Aristóteles e dos seus comentadores contrarreformistas. Em país de catolicismo contrarreformista, a arte não pode ter outro fim; é o *pendant* fictício da religião e da moral verdadeiras” (CARPEAUX, 2008, p. 858, grifo do autor).

Para Carpeaux, o classicismo francês pode ser visto como “expressão do Barroco e está comprometido com as próprias tendências da época” (CARPEAUX, 2008, p. 862). O estudioso identifica a existência de quatro elementos constitutivos do barroco: “aristocratismo, naturalismo, mística e aristotelismo” (CARPEAUX, 2008, p. 862). Todavia, o crítico entende que o Classicismo francês e toda a literatura barroca se diferem, “enquanto o Barroco é retórico, exuberante, excessivo, angustiado, “clair-obscur”; o classicismo francês é sóbrio, temperado, equilibrado, claro, é a expressão máxima da famosa ‘clarté française’” (CARPEAUX, 2008, p. 862), daí entender que “a fachada do classicismo francês é aristocrática, o interior do edifício revela-o como grande casa burguesa, em correspondência exata com a estrutura do Estado de

145 No original: *From no French model breathes the muse to-night
The scene she draws is horrid, not polite.
She dips her pen in terror. Will ye shrink?
Shall foreign critics teach you how to think?
Had Shakespeare's magic dignified the stage,
If timid laws had school'd th' insipid age?*

Luís XIV, rei da corte mais aristocrática de todos os tempos, sendo este Estado administrado pela burguesia dos “intendants” de “ce grand roi bourgeois” (CARPEAUX, 2008, p. 863).

Nesse sentido, “o classicismo francês é uma pseudomorfose assim: o cristal é aristocrático, o conteúdo é burguês; a presença dos outros elementos barrocos, é possível diagnosticá-la pelo estudo dos movimentos anteriores da literatura francesa e das influências estrangeiras” (CARPEAUX, 2008, p. 863). Carpeaux chama atenção para o fato de que “o teatro francês não é apenas aristocrático e literário” (CARPEAUX, 2008, p. 863), isto é,

o teatro de Corneille, Racine e Molière é, porém, uma criação tão nacional como os teatros mais típicos de outras nações; no século XVIII, ingleses, italianos, espanhóis e alemães não conseguiram imitar aquela arte, que parece universal, mas é exclusivamente francesa. Os críticos, espectadores e leitores estrangeiros sentiram sempre, no teatro francês, certa frieza intelectual, certa dignidade inacessível, explicando isso pela imitação exata dos modelos antigos e pelo público aristocrático e intelectual dos teatros. (CARPEAUX, 2008, p. 864).

Diante dessa matriz classicizante que toma conta do Ocidente nos séculos XVII e XVIII, em especial os augustanos ingleses, podemos afirmar que o excerto do prólogo citado pretende negar essa “criação nacional” mencionada por Carpeaux, a recusa de um modelo externo e pedagógico, o da França (daí Walpole ter levantado o seguinte questionamento: deverão os críticos estrangeiros nos ensinar como pensar?), isso explica o motivo de Walpole afirmar que de nenhum modelo francês é inspirada a musa que o orienta na construção de sua tragédia, visto que a peça é construída e apresentada como horrenda, sem nenhum aspecto moralizante ou palatável, ele mergulha a sua pena no espanto. Atentamo-nos às palavras “horrendo” e “espanto”, fundamentais para pensarmos a construção da cosmovisão gótica desenvolvida na peça, simbolicamente contrárias à toda simetria e racionalidade clássica, sobretudo à francesa, cujo teatro

[...] evitou o erro dos italianos, a imitação dos horrores da tragédia de Sêneca. O “sens commun” inspira as “bienséances” do palco, atenuação burguesa dos choques sangrentos e conflitos apaixonados. Os primeiros teóricos franceses conhecem a poética aristotélica dos italianos, mas compreendem-na de outra maneira; as “regras” significam, para eles, meras normas estilísticas, leis de mecânica da cena [...]. (CARPEAUX, 2008, p. 867).

Parece-nos que o contraste criado por Walpole responde também ao tratado de Nicolas Boileau-Despréaux. Através dessa obra, cuja base são as discussões levantadas por Aristóteles e Horácio, Boileau prescreve aos poetas reflexões acerca da prática literária, ditando uma excessiva disciplina e regularidade estética que norteariam a boa arte. Seu tratado parece ter reduzido a arte em detrimento da técnica, daí o pensador insistir na razão e no culto ao bom

gosto, como vimos em Horácio. Isso é visível já no primeiro canto de *Arte poética*. Nele, Boileau trata dos princípios primordiais do ofício do poeta: “ó senhor, pois, que consumindo-se num ardor perigoso, se lança na espinhosa carreira da poesia, não se gaste em versos sem fruto, nem tome por gênio um simples versificador, tema as enganadoras iscas de um prazer fútil, e consulte longamente o próprio espírito e as forças” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 15). Para o pensador, “a poesia apresenta-se como um dom natural” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 15), mas notamos que há preocupação no sentido de entender que é preciso que cada poeta entenda e conheça a sua aptidão: “a natureza, fértil em espíritos de valor, sabe partilhar os talentos entre os autores” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 15), o que significa afirmar que cada autor tem vocação e função para desenvolver determinados gêneros literários.

Com isso, Boileau entende que o poeta deve ter apreço elevado à razão, bem como sobre o bom senso: “qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima: parece que ambos se odeiam inutilmente [...] Portanto, ame a razão: que todos os escritores procurem sempre o brilho e o valor **apenas** na razão” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 16, grifo nosso). O comentário mostra o quanto Boileau-Despréaux centraliza a razão em sua obra, é como se a ausência dela anulasse a qualidade da produção artística, daí ele negar pensamentos excessivos que estivessem longe do bom senso, “tudo o que dizemos a mais é insípido e desagradável; o espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 17).

Nesse sentido, “qualquer que seja o tema sobre o qual o senhor escreva, evite a baixaza: o estilo menos nobre tem entretanto sua nobreza” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 17). Percebemos uma referência a Aristóteles, sobretudo no que tange à separação de gêneros, a postura assumida por Boileau demarca a maneira como considera o que é baixo e elevado, por isso defende a necessidade de investir em assuntos capazes de agradar ao leitor: “nada ofereça ao leitor senão o que pode agradá-lo” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 18). Para tanto, é preciso que a obra seja harmônica (isso já vimos em Horácio), mas isso só acontecerá diante do que Boileau escreve: “há certos espíritos, cujos pensamentos sombrios são sempre perturbados por uma nuvem espessa; o dia da razão não poderia atravessá-la. Antes, pois, de escrever, aprenda a pensar” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 19).

Boileau chama atenção para o uso da língua feita pelo mau escritor: “a língua venerada até seus maiores excessos, seja sempre sagrada ao senhor” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012,

p. 20). Se o termo é impróprio ou a construção é viciosa, nada impressionará: “meu espírito não admite um pomposo barbarismo, nem o orgulhoso selecismo de um verso empolado. Resumindo: sem a língua, o autor mais divino, por mais que se esforce, é sempre um mau escritor” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 20), por isso ele entende que: “é necessário que cada elemento seja posto em seu devido lugar; que o começo e o fim se harmonizem com o meio; que, com uma arte exigente, as peças adequadas não formem senão um único todo de diversas partes” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 20). São observações que abrem margem para que, no canto segundo, discorra sobre os gêneros que considera secundários, como o idílio, a elegia etc., mas que não iremos explicar aqui por não ser necessário. O objetivo do pensador é reforçar a ideia de que cada gênero tem sua especificidade e que todos devem agradar, “todo poema é brilhante por suas qualidades particulares” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 33).

A noção de separação de gêneros é amarrada por Boileau no terceiro canto, parte destinada a refletir sobre o que são os grandes gêneros literários: tragédia, comédia e a epopeia (a influência de Aristóteles é marcante). Sobre o primeiro gênero, entende: “então, que em todas as suas palavras, a paixão comovida vá procurar o coração, o aqueça e o agite” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 41), o que significa dizer que é preciso que o autor saiba produzir uma obra: “se a agradável exaltação de um belo sentimento não nos domina muitas vezes com um doce terror, ou não excita em nossa alma uma piedade que agrada extremamente, o senhor está exibindo em vão uma cena erudita” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 41). Para ele, “o segredo consiste em, de início, agradar e comover: crie incidentes que possam prender-me” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 42), daí Boileau prezar pela obediência às regras. Pensando nisso, retoma a concepção das três unidades postuladas por Aristóteles: tempo, lugar e ação: “mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 42).

Desta maneira, o pensador discute sobre a poesia épica, entendida “como um ar ainda maior, no amplo relato de uma longa ação, se sustenta pela fábula e vive de ficção” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 46), isto é, o maravilhoso, o mitológico, onde tudo é usado para fascinar-nos, é cheia de ornamentos, um universo maravilhoso, mas não no sentido cristão, este que, de acordo com o pensador, “não é suscetível de ornamentos alegres” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 47), visto que o “Evangelho só oferece ao espírito, por todos os lados, penitência que deve ser cumprida e tormentos merecidos” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 47). Tendo em vista essas observações, assim o pensador passa a refletir sobre comédia.

No último canto da *Arte poética*, Boileau afirma novamente que é necessária vocação para ser poeta: “se for sua vocação, seja antes pedreiro, operário considerado numa arte necessária, do que escritor sem relevo e poeta vulgar” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 66), fica claro para nós o quanto ele entende que para ser um grande poeta é preciso ter vocação e saber exatamente o que está fazendo, principalmente entender de gêneros e a especificidade de cada um. Assim, “um autor virtuoso, com seus versos inocentes, não corrompe o coração, excitando os sentidos: seu ardor não acende chamas criminosas. Amem, pois a virtude; alimentem com ela sua alma” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 68).

As observações empreendidas auxiliam-nos a enxergar a *Arte poética* de Boileau como representante central da busca por uma estilística pautada na razão, uma postura que contribui para que o Classicismo francês ganhe força e influencie o Neoclassicismo, daí a recusa de Walpole nos primeiros versos do prólogo acerca da “musa francesa” e da força que ela possui no quesito de legislar a literatura inglesa, isto é, o “formalismo”, este que busca enquadrar as obras artísticas. Estabelecidas essas observações, trazemos mais um excerto do prólogo de *A mãe misteriosa* para percebermos como a relação entre Inglaterra e França, assentada por Walpole, é desenhada como problemática:

O espectro de Hamlet teria percorrido o horário da meia-noite?
Ou a questão de Banco foi coroada em visão?
Livres como seu país, britânicos, sejam sua própria cena!
Sejam a Natureza, então, Invenção!
Sejam o vício sozinho corrigido e restringido.
Os crimes podem ser punidos por um bardo acorrentado?
Deve o censor ousado ser enviado de volta para a escola,
E digo, isso não é prazeroso. Isso não é regra?
(WALPOLE, pp. 175, 176, grifos nossos)¹⁴⁶.

Notamos um chamamento cujo propósito é romper com as imposições advindas do Classicismo francês, ou seja, com a cosmovisão racionalista que entende a Natureza como profunda harmonia universal, daí ela ser concebida como racional. A obra de arte, portanto, regida por leis, reflete essa harmonia, isso explica a “recusa” dos ímpetus da interioridade humana que seriam, assim, domados pela razão. Fica sugerido que o assunto do drama de

146 No original: *Had Hamlet's spectre trod the midnight round?
Or Banquo's issue been in vision crown'd?
Free as your country, Britons, be your scene!
Be Nature now, and now Invention, queen!
Be Vice alone corrected and restrain'd.
Can crimes be punish'd by a bard enchain'd?
Shall the bold censor back be sent to school,
And told, This is not nice; That is not rule?*

Walpole vai de encontro a isso, visto que o texto apresenta uma personagem que conscientemente comete incesto porque precisa se satisfazer sexualmente, não é por acaso que Walpole identifica a obra como “horrenda”. O citado autor é defensor das exuberâncias, do exagero, características presentes no teatro inglês e espanhol nos tempos de Shakespeare, daí o seu questionamento (“Isso a reduzirá?”) no primeiro fragmento citado do prólogo, quando afirma que sua obra mergulha a pena no terror e que sua cena é sem decoro (Horácio e Boileau prezam pelo decoro). De acordo com Carpeaux, “o teatro espanhol e o inglês parecem mais nacionais no sentido de mais populares, dirigindo-se à massa, enquanto o teatro francês parece só de gente culta, sobretudo da corte e da aristocracia” (CARPEAUX, 2008, p. 864).

É importante lembrar que Boileau influencia Voltaire, representante de uma arte pedagógica e privada dos excessos, não é por acaso que Shakespeare se torna seu alvo, o dramaturgo não segue à risca o que é posto pelas poéticas clássicas, o que é inadmissível para Voltaire. Com essas questões, chegamos nos versos finais do prólogo. Eles carregam a ideia de que o francês (o Classicismo francês, portanto) é frio e limitado intelectualmente:

Os franceses não admitem crimes de magnitude
Eles raramente se assustam, apenas alarmam o fosso.
No máximo, quando a extrema necessidade ordena,
Essa morte deve escorrer às veias de algum rei ou amante,
Uma confidente entediante aparece, para contar
Que terríveis desgraças nos bastidores se abateram.
Acalmada com o conto sonolento, a preocupação do público,
Enquanto a peça faminta termina como **um boletim oficial**.
Os trágicos gregos com licença mais nobre escreveram;
Nem velou o olho, mas arrancou o cisco.
Qualquer que fosse a paixão provocada, era o jogo deles;
Não é delicado, enquanto o castigo é seu objetivo.
Electra agora reivindica sangue de um pai;
Agora o parricídio distende as mãos do Tebano,
E o amor incestuoso amarra seus laços nupciais.
Essa é a nossa cena; da vida real ela surgiu;
Um quadro tremendo de desgraças domésticas.
Se o terror te sacudir, ou tiver piedade,
Se angústias terríveis se comprometerem com um amor desenfreado;
Dê licença, o bardo que, pelos seus sentimentos, atrai
Toda a recompensa que ele almeja, vossos aplausos.
(WALPOLE, 203, p. 176, grifo nosso)¹⁴⁷.

147 No original: *The French no crimes of magnitude admit;
They seldom startle, just alarm the pit.
At most, when dire necessity ordains
That death should sluice some King's or lover's veins,
A tedious confident appears, to tell
What dismal woes behind the scenes befell.
Chill'd with the drowsy tale, his audience fret,
While the starv'd piece concludes like a gazette.
The tragic Greeks with nobler licence wrote;*

Para Walpole, as obras francesas se afastam muito das obras dos gregos, são artificiais e arbitrárias, visto que os franceses tentam uma releitura do que acreditam ter sido o mundo antigo, mas não conseguem. Walpole entende que eles deixam de lado elementos que consideram agressivos, ou melhor, perniciosos à *bienscéance*. Na verdade, mesmo quando aparecem, é apenas de maneira rasa, sem grandes contornos, o que não é aceitável para Walpole. A maneira como escreve sobre a França o inscreve justamente no que o Classicismo francês repudia: o excesso, as questões íntimas das personagens, a base popular etc. Walpole questiona exatamente essa base humanista que reduz tudo apenas ao essencial, sem floreios, digressões, como postula Boileau, defensor da ideia de “forma natural”, isto é, que cada gênero tenha suas características e que os autores sejam fiéis a elas e ao gênero literário.

Para especular sobre *A mãe misteriosa*, Walpole escreve: “Electra, agora, o sangue de um pai exige”¹⁴⁸, uma clara referência à peça *Electra*, de Sófocles, cujo enredo apresenta morte, vingança etc., tudo o que é questionado pela geração pautada nos preceitos de Boileau-Despréaux, sobretudo Voltaire que, se tivesse tido a oportunidade de ler a tragédia de Walpole, provavelmente não a avaliaria positivamente. “Apesar de tudo, a França, presa de um gosto aristocrático e das regras de bom-tom, ainda relutava em aceitar o realismo à inglesa, considerado de mau gosto pela elevação de personagens de extração social mais humilde à condição de heróis e pela linguagem considerada vulgar” (VASCONCELLOS, 2007, p. 87). Essas questões já haviam sido sinalizadas por Walpole na correspondência enviada para sua amiga Madame du Deffand na data de 11 de março de 1768:

Mas o que acho detestável é a linguagem, que em toda parte é baixa e até mesmo assustadoramente prosaica. Minha própria tragédia tem muitos defeitos maiores, mas pelo menos não se parece com o tom formal e estável do século. Estou sem tempo para falar sobre isso. Você certamente não vai gostar; não existem bons sentimentos. Existem apenas paixões, crimes, arrependimentos e horrores revelados. Nela se encontra elementos de ousadia que são meus, cenas muito fracas e muito longas que também são minhas, **uma espécie de gótico que não seria encontrado em seu**

*Nor veil'd the eye, but pluck'd away the mote.
Whatever passion prompted, was their game;
Not delicate, while chastisement their aim.
Electra now a parent's blood demands;
Now parricide distains the Theban's hands,
And love incestuous knots his nuptial bands.
Such is our scene; from real life it rose;
Tremendous picture of domestic woes.
If terror shake you, or soft pity move,
If dreadful pangs o'ertake unbridled love;
Excuse the bard who from your feelings draws
All the reward he aims at, your applause.*

148 No original: *Electra now a parent's blood demands.*

teatro, e ilusões que deveriam resultar em grandes efeitos mas podem acabar não tendo nenhum. Acredito que haja muito mais mal do que bem, e tenho certeza de que desde o primeiro ato até a última cena o interesse enfraquece em vez de aumentar; pode haver uma falha maior? (Grifo nosso)¹⁴⁹

Há um “enquadramento” de *A mãe misteriosa* como sendo “uma espécie de gótico”, o que está alinhado ao prólogo e que nos permite pensar a peça como sendo gótica, como defenderemos ao longo do presente capítulo. A correspondência indica uma tentativa de ruptura com “o tom formal e estável do século”, e isso só é possível através de uma perspectiva questionadora. Um exemplo é o Revivalismo gótico, tendência que se torna uma válvula de escape para figuras como Walpole. A partir da maneira como o escritor identifica sua peça, percebemos um alargamento da semântica do vocábulo “gótico” em Walpole no que tange ao campo ficcional; ao contrário do universo maravilhoso postulado nos prefácios de *O castelo de Otranto*, no excerto acima há uma noção mais acentuada de gótico como transgressão, portanto, fora da estreiteza dos preceitos clássicos, o que justifica a presença de uma linguagem mais prosaica, simples e repleta de cenas exageradas (retomaremos essas questões futuramente).

Tais ponderações remetem-nos a outras correspondências assinadas por Walpole, como, por exemplo, a que ele escreve em 1775 para o dramaturgo Robert Japhson. Nessa carta, Walpole discorre um pouco sobre as questões inerentes ao gênero tragédia, mas não é sua pretensão se aprofundar no assunto: “eu me aventurarei a apresentar a você, não conselhos, mas alguns pensamentos indigestos sobre assuntos para tragédias, bem como a composição de uma” (WALPOLE, 1798, p. 307)¹⁵⁰. Em tom de intimidade, afirma que se trata mais de um tema agradável aos dois que prescrições ou regras, visto que assume que sua prática na escrita de tragédia é mínima: “o que eu tentei apenas uma vez e nunca estudei o suficiente, na verdade, de maneira alguma até que eu tivesse executado alguma parte de minha peça” (WALPOLE, 1798, p. 307)¹⁵¹. Diante de algum comentário, Walpole escreve:

149 No original: *Mais ce que je trouve détestable c'est le langage, qui est partout d'un prosaïque bas et même rampant. Ma propre tragédie a de bien plus grands défauts, mais au moins elle ne ressemble pas au ton compassé et réglé du siècle. Je n'ai pas le temps de vous en parler. Il ne vous plairait pas assurément; il n'y a pas de beaux sentiments. Il n'y que des passions sans enveloppe, des crimes, des repentirs, et des horreurs. Il y a des hardiesses qui sont à moi, et des scènes très faibles, et très longues qui sont à moi aussi; du gothique que ne comporterait pas votre théâtre, et des illusions qui devraient faire grand effet et qui peut-être n'en feraient aucun. Je crois qu'il y a beaucoup plus de mauvais que de bon, et je saisissement quidepuis le premier acte jusqu'à la dernière scène l'intérêt languit au lieu d'augmenter; peut-il [y] avoir un plus grand défaut?*

150 No original: *I will venture to lay before you, not advice, but some indigested thoughts on subjects for tragedy, and on the composition of one.*

151 No original: *What I have but once attempted, and never sufficiently studied indeed not at all till I had executed some part of my piece.*

no entanto, quem, a não ser Shakespeare, poderia tornar a alegria patética? Sua cena primorosa dos coveiros **é um exemplo desse poder mágico e criativo, agora tão oprimido pela ignorância da crítica francesa**, que não é mais atuado! E esses erros bárbaros não sufocariam o próprio gênio? Não abortar em uma imitação de Shakespeare seria ser Shakespeare. (WALPOLE, 1798, p. 307, 308, grifo nosso)¹⁵².

O culto a Shakespeare representa uma tentativa de colocar a criação artística e o seu criador como frutos da espontaneidade e longe da perfeição formal buscada e defendida pelos franceses. Nesse sentido, o valor da arte não está no objeto criado, construído sob harmonia, ordem, equilíbrio, proporção, objetividade, mas sim no ato de criação, daí o dramaturgo inglês ter se tornado símbolo dessa liberdade buscada por Walpole, o bardo se mostra como ser indisciplinar. Não é por acaso que Walpole, em outra correspondência também escrita em 1775 e endereçada a Robert Japhson, expõe seus pensamentos sobre o gênero tragédia, destacando o intercâmbio entre o trágico e o cômico existentes em Shakespeare, ponto que problematiza a ideia de separação dos gêneros defendida pelos classicistas:

Ele [Shakespeare] tem cenas e até mesmo discursos que são infinitamente superiores a toda a elegância correta de Racine. De fato, quando penso sobre todos os grandes autores gregos, romanos, italianos, franceses e ingleses (e não conheço outras línguas), coloco Shakespeare primeiro e sozinho. (WALPOLE, 1798, p. 311)¹⁵³.

É visível em Walpole a existência de uma luta pela liberdade criativa, uma postura que, de certa maneira, pode ser enxergada como parte dos momentos iniciais do que se convencionou chamar de Romantismo. De acordo com Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg no texto “Romantismo e Classicismo”, é durante esse momento que a ideia de “gênio original” começa a ganhar forças, visto que

o emocionalismo do pré-romântico traz em seu bojo um novo modo de entender a criação artística, o valor da obra passa a residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor – a sinceridade. Em outras palavras, o elemento de avaliação estética não é o estético” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 267).

152 No original: *Yet who but Shakespeare could render mirth pathetic? His exquisite scene of the grave-diggers is an instance of that magic and creative power—now so overwhelmed by the ignorance of French criticism, that it is acted no more!—And would not such barbarous blunders stifle genius itself? Not to miscarry in an imitation of Shakespeare, would be to be Shakespeare.*

153 No original: *He has scenes, and even speeches, that are infinitely superior to all the correct elegance of Racine. [...] Indeed, when I think over all the great authors of the Greeks, Romans, Italians, French, and English (and I know no other languages), I set Shakespeare first and alone.*

Nesse sentido, os autores entendem que a obra é criada “com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 267), mesmo que sua criação não esteja “na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 267), daí Shakespeare ser enxergado como poeta bárbaro, para os autores ele é capaz de se conectar com “as fontes profundidades do espírito. Poder da natureza, na sua interioridade individual e grupal, pôde sobrepor-se a quaisquer cânones ou peias tradicionais, criando graças ao seu gênio uma dramaturgia totalmente irregular, inusitada, “original” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 267), o que explica os elogios exagerados de Walpole nos seguintes trechos de sua correspondência:

Ele [Shakespeare] tem outro tipo de sublime que nenhum homem jamais possuiu, exceto ele; e esta é sua arte em dignificar uma expressão vulgar ou trivial. Voltaire é tão grosseiramente ignorante e insípido a ponto de condenar isso, a ponto de condenar o corpo nu. Porém, meu entusiasmo por Shakespeare escapa a mim. (WALPOLE, 1798, p. 311)¹⁵⁴.

Diante desses apontamentos, Walpole escreve o seguinte sobre *A mãe misteriosa*:

Se há algum valor em minha peça, penso que seja em interromper a compreensão de toda a história pelo espectador até o fim e fazer com que cada cena tenda a antecipar a catástrofe. Essas habilidades são mecânicas, eu confesso, mas pelo menos são tão louváveis quanto a escrupulosa delicadeza dos franceses em observar, não só as unidades, mas um decoro fantástico que não existe na natureza e que consequentemente reduz todas as suas tragédias, onde quer que a cena se repita, aos modos da Paris moderna. (WALPOLE, 1798, p. 312)¹⁵⁵.

Walpole escreve que “Corneille poderia ser romano, Racine, não, apenas francês” (WALPOLE, 1798, p. 312). Entende que ambos têm um grande mérito, “eu reconheço que Racine, Corneille e Voltaire deviam estar antes de todos os nossos trágicos, exceto Shakespeare”¹⁵⁶ (WALPOLE, 1798, pp. 312 - 313). Para o escritor inglês, “temos uma língua

154 No original: *He has another kind of sublime which no man ever possessed but he; and this is, his art in dignifying a vulgar or trivial expression. Voltaire is so grossly ignorant, and tasteless, as to condemn this, as to condemn the bare bodkin—But my enthusiasm for Shakespeare runs away with me.*

155 No original: *If there is any merit in my play, I think it is in interrupting the spectator's fathoming the whole story till the last, and in making every scene tend to advance the catastrophe. These arts are mechanic, I confess; but at least they are as meritorious as the scrupulous delicacy of the French in observing, not only the unities, but a fantastic decorum, that does not exist in nature, and which consequently reduce all their tragedies, wherever the scene may lie, to the manners of modern Paris.*

156 No original: *Yet I own, Racine, Corneille, and Voltaire ought to rank before all our tragedians, but Shakespeare.*

muito mais enérgica e mais sonora também do que a França. Shakespeare podia fazer o que quisesse com ela em sua velocidade não polida”¹⁵⁷ (WALPOLE, 1798, p. 313). A correspondência é finalizada com uma afirmativa que diz que o terrível parece cada vez mais fácil e que em toda a sua tragédia (se referindo à *A mãe misteriosa*) Adeliza (personagem) é a que menos o satisfaz.

Em uma outra correspondência de 1775 ou 1776, Walpole escreve:

É no desenho da *natureza refinada* ou *afetada* que consiste a extrema dificuldade de retratar o que se chama de *alta vida*, onde a afeição, a polidez, a moda, a arte, o interesse e as atenções exigidas pela sociedade coíbem as falácias da paixão, cor sobre o vício, disfarça crimes, e confina o homem a uma uniformidade de comportamento, que é composta pelo padrão de não jurar, alarmar ou ofender aqueles que professam a mesma regra de conduta estrangeira. A boa criação oculta suas sensações, interessa seus crimes, e a forma legitima suas loucuras. O bom senso cria o plano, a educação o amadurece, a conversa dá o enfeite e a inteligência o pretexto. No entanto, sob todos esses disfarces, a natureza deixa transparecer seus sintomas. As contestações são geralmente "as marcas da falsidade, que quanto mais liberalmente são tratadas, mais indicam o que pretendem ocultar. [...] Assim, boas companhias têm as paixões da notoriedade com a vida baixa, e só mudou os termos e moderaram a exposição. O primeiro exemplo de boa criação no mundo foi complementando o belo sexo com a substituição da palavra amor por luxúria. Os tribunais e a sociedade mudaram todas as outras denominações de nossas paixões e regulamentaram sua aparência. As rixas de grandes barões agora são marcadas por não se reverenciarem ou não se conhecerem. O rancor não diminuiu, mas a sociedade não poderia subsistir se eles lutassem sempre que se encontrassem. Antigamente, os campos de batalha eram os únicos locais públicos, mas, uma vez que a riqueza, o luxo e a elegância e a conversa desenfreada com o outro sexo suavizaram nossos modos, a natureza encontra sua causa na satisfação menos turbulenta das paixões; e a boa criação, que parece a moeda corrente da humanidade, nada mais é do que um verdadeiro tesouro em contas bancárias: mas aumenta o capital nacional da polidez e é considerada como dinheiro corrente, embora o aceitante saiba que não é mais endereçada a ele do que a conta à primeira pessoa a quem foi feita; mas ele pode pagar e sabe que sempre será aceito. (WALPOLE, 1798, pp. 317-318)¹⁵⁸.

157 No original: *We have a language far more energetic, and more sonorous too, than the French. Shakespeare could do what he would with it in its unpolished rate.*

158 No original: *It is in drawing refined or affected nature that consists the extreme difficulty of painting what is called high life, where affectation, politeness, fashion, art, interest, and the attentions exacted by society, restrain the fallies of passion, colour over vice, disguise crimes, and confine man to an uniformity of behaviour, that is composed to the standard of not hocking, alarming, or offending those who profess the fame rule of exterior conduct. Good breeding conceals their sensations, interest their crimes, and fashion legitimates their follies. Good sense forms the plan, education ripens it, conversation gives the varnish, and wit the excuse. Yet under all these disguises nature lets out its symptoms. Protestations are so generally' the marks of falsehood, that the more liberally they are dealt, the more they indicate what they mean to conceal. [...] Thus good company have the fame passions with low life, and have only changed the terms and moderated the display. The first instance of good breeding in the world was complimenting the fair sex with substituting the word love for lust. Courts and' society have changed all the other denominations of our passions, and regulated their appearance. The feuds of great barons are now marked by not bowing to each other, or not visiting. The rancour is not decreased, but society could not subsist if they fought whenever they met. In former days fields of battle were the only public places; but since wealth and luxury and elegance, and unrestrained conversation with the other sex, have softened our manners, nature finds its account in less turbulent gratification of the passions; and good-breeding, which seems the current coin of humanity, is no more than bank bills real treasure: but it increases the national fund of*

A crítica feita por Walpole é sobre a “natureza refinada” dos franceses, isto é, a busca incessante por uma produção elitizada que parece dar cabo das falácias da paixão, sempre vistas como perniciosas. Como sabemos, o teatro do Classicismo francês se dá nos palácios e nos salões, com um público seletivo pagante, daí o desprezo da arte próxima ao popular, um reduto que, como temos visto, tenta impor forma e regras da boa escrita como supremas na produção artística, o que limita as sensações dos artistas. Uma recorrência significativa no fragmento acima é a palavra “bom”, a qual dialoga diretamente com as regras do bem escrever de Boileau, *Dulce et utile* de Horácio, e de como esse reduto francês demarca o que considera bom e ruim, o que dialoga com o que Walpole escreve logo em seguida: “os franceses, que levaram o *homem da sociedade* mais longe que outras nações, não exibem mais as paixões cruas. Seus personagens são todos diplomados. O *misanthropo* e *mesquinho* são personagens explosivos”¹⁵⁹ (WALPOLE, 1798, p. 318). Em seguida, Walpole escreve:

Ainda assim, embora a liberdade de nosso governo exista, haverá mais originalidade em nossas maneiras do que nas de outras nações, embora uma inundação de polidez tenha suavizado nossas feições e enfraquecido nossa constituição. Os ingleses costumavam exercer sua independência por meio de uma certa brutalidade, que não era dura, mas muitas vezes a produzia; pois um homem que se incita a falar a verdade passa a ter orgulho de não se rebaixar. (WALPOLE, 1798, p. 319)¹⁶⁰.

Assim, qual é, portanto, o propósito de Walpole com a escrita de sua tragédia? A resposta para essa pergunta é encontrada no posfácio: “meu desejo era sair um pouco do caminho comum e apresentar algo novo no nosso palco inglês” (WALPOLE, 2003, p. 255)¹⁶¹, talvez porque ele acredita que “a genialidade teatral adormeceu depois de Shakespeare” (WALPOLE, 2003, pp. 255, 256)¹⁶². Ele não pretende, portanto, criar uma nova espécie literária, como no seu romance, apenas propor um assunto fora do que é comum, uma tentativa muito mais conteudística do que estrutural, visto que para ele o terror e a piedade surgem

politeness, and is taken as current money; though the acceptor knows it is no more addressed to him than the bill to the first person to whom it was made payable; but he can pay it away, and knows it will always be accepted.

159 No original: *The French, who have carried the man of society farther than other nations, no longer exhibit the naked passions. Their characters are all graduated. The misanthrope and the avare are exploded personages.*

160 No original: *Still, while the liberty of our government exists, there will be more originality in our manners than in those of other nations, though an inundation of politeness has softened our features as well as weakened our constitution. Englishmen used to exert their independence by a certain brutality, that was not honesty, but often produced it; for a man that piques himself on speaking truth grows to have a pride in not disgracing himself.*

161 No original: *I was desirous of striking a little out of the common road, and to introduce some novelty on our stage.*

162 No original: *Theatric genius lay dormant after Shakespeare.*

naturalmente do assunto de sua tragédia, sendo a moral algo justo (em seu pensamento, esses são os méritos da história, não do autor). É importante destacar o que é escrito logo em seguida:

É verdade, também, que as regras estabelecidas pelos críticos estão estritamente imanentes na peça, afirmação, não direi, observada, pois eu havia escrito acima três atos antes de ter pensado nelas, ou me propus a observá-las; e, conseqüentemente, não é vaidade dizer que as três unidades reinam em toda a peça. O tempo necessário não excede duas ou três horas a mais da representação, e, no máximo, não requer a metade das vinte e quatro horas concedidas aos poetas por seus mestres. A unidade de lugar é deslocada apenas uma vez, apenas da plataforma para o jardim dentro do castelo, de modo que uma simples parede é a única violação da segunda regra, é tão completa, que nem esse menor episódio intervém. Cada cena tende à catástrofe, e a história nunca é interrompida ou desviada de seu curso. O retorno de Edmund e o seu casamento necessariamente produzem o desfecho. Se os críticos ficarem satisfeitos com essas conformidades às suas regras, ficarei feliz pela satisfação. De minha parte, pouco valorizo esse método, que foi acidental e, na melhor das hipóteses, mecânico e de natureza subordinada; estou mais apto a produzir situações improváveis do que removê-las. (WALPOLE, 2003, pp. 254, 255)¹⁶³.

Percebemos que a regra das três unidades (ação, lugar e tempo) e a catástrofe, duas partes configuradoras do gênero tragédia, são apontadas como existentes em *A mãe misteriosa*, mesmo sendo enfático sobre o que pensa sobre essas regras. Parece-nos que sua preocupação é com a criação de situações improváveis, uma atitude já encontrada no seu romance, o que nos faz perceber novamente a sua necessidade de liberdade na criação, o que pode ser comprovado com o que ele escreve logo em seguida ao trecho acima:

Nosso talento e nosso molde de pensamento são muito diferentes dos franceses; e, no entanto, nosso teatro, que deveria representar os costumes, atualmente depende quase inteiramente de traduções e cópias de nossos vizinhos. Escravizados como estão por regras e modos, ainda não duvido que muitos, tanto de seus autores trágicos, quanto cômicos, ficariam felizes por usar as liberdades que estão garantidas no nosso palco. Eles estão tão limitados pelas formas rigorosas de composição, que se julgariam grandemente indenizados por uma ampla latitude de pensamento. Tracei alguns caminhos que podem ser felizmente aperfeiçoados por melhores poetas e homens de

163 No original: *It is true also, that the rules laid down by the critics are strictly inherent in the piece—remark, I do not say, observed, for I had written above three acts before I had thought of, or set myself to observe those rules; and consequently it is no vanity to say that the three unities reign throughout the whole play. The time necessary is not above two or three hours longer than that of the representation; and at most does not require half of the four-and-twenty hours granted to poets by those their masters. The unity of place is but once shifted, and, that merely from the platform without the castle to the garden within it, so that a single wall is the sole infringement of the second law—and for the third, unity of action, it is so entire, that not the smallest episode intervenes. Every scene tends to bring on the catastrophe, and the story is never interrupted or diverted from its course. The return of Edmund and his marriage necessarily produce the denouement. If the critics are pleased with this conformity to their laws, I shall be glad they have that satisfaction. For my own part, I set little value on such merit, which was accidental, and is at best mechanic, and of a subordinate kind; and more apt to produce improbable situations than to remove them.*

mais gênio do que eu, e que pode ser introduzido em assuntos mais bem calculados para a ação do que a história que escolhi. (WALPOLE 2003, p. 255).¹⁶⁴

Diante do prólogo e das correspondências citadas, podemos afirmar que a questão central na produção de *A mãe misteriosa* é a desvalorização da produção artística inglesa por conta da intensa influência da tendência advinda da França, isto é, o Classicismo francês, daí Walpole assumir que seu drama é composto por um tema não palatável, o incesto. Acreditamos que o que de fato contribui para que a obra ganhe essa característica é o motivo que leva a condessa de Narbonne a cometer tal prática: a satisfação de seus desejos sexuais. Isso problematiza o Classicismo francês, que repreende assuntos voltados aos ímpetos da interioridade humana, suas patologias etc. Parece-nos que Walpole tenta moldar seu drama como uma espécie de imersão no interior da personagem, buscando revelar seus segredos mais íntimos, daí o drama se chamar “A mãe misteriosa”. Por que misteriosa? Qual é o segredo que a ronda? São questionamentos que surgem já na leitura do título e que conferem um ar de mistério ao texto, o que aguça a curiosidade do espectador. É possível afirmar que essa atmosfera enigmática dialoga com a ambiência do enredo de *O castelo de Otranto*. Isso contribui para que o drama se mostre ambivalente e movediço, isto é, sem respostas concretas. Se em *O castelo de Otranto* isso se dá através da atmosfera sobrenatural, acreditamos que no drama em estudo se dá através do mistério ao redor da condessa de Narbonne, que parece ser fruto do momento histórico identificado pelos ingleses como *Dark ages*, período obscuro, atrasado.

2.3 Cronotopo medieval

Por tudo que discutimos até aqui, especialmente no primeiro capítulo da presente pesquisa, fica claro que “o romance gótico estabeleceu, sobretudo, um diálogo tenso e ambivalente com seu próprio presente [...], uma espécie de solução formal ou imaginária para os conflitos irresolvidos da sociedade inglesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 132). Assim, “para

164 No original: *Our genius and cast of thinking are very different from the French; and yet our theatre, which should represent manners, depends almost entirely at present on translations and copies from our neighbours. Enslaved as they are to rules and modes, still I do not doubt, that many, both of their tragic and comic authors, would be glad they dared to use the liberties that are secured, to our stage. They are so cramped by the rigorous forms of composition, that they would think themselves greatly indemnified by an ampler latitude of thought. I have chalked out some paths that may be happily improved by better poets and men of more genius than I possess; and which may be introduced in subjects better calculated for action than the story I have chosen.*

isso, o romanesco fornecia o instrumental adequado, na medida em que permitia abrigar total liberdade de imaginação, contendo-a nos limites de uma forma convencional e de uma estrutura rígida e acomodada” (VASCONCELOS, 2002, p. 132).

Tendo isso em vista, é evidente como a relação de vários artistas com o medieval é significativa na Inglaterra, a maneira como ele é relido permite maior liberdade criativa, não é por acaso que as cenas de *A mãe misteriosa* se passam praticamente diante de um castelo medieval, elemento cronotópico e significativo dentro do Revivalismo gótico e na literatura gótica, esta que é desenhada de maneira mais sólida com Walpole. O cronotopo do castelo estabelece o dinamismo temporal no drama, daí o autor se manifestar no posfácio do texto com as seguintes palavras: “e colocando a cena na época e no país que eu quisesse, poderia desenhar imagens de costumes antigos, bem como muitas alusões a eventos históricos introduzidos para que aproximem a ação o mais perto da imaginação da plateia” (WALPOLE, 2003, p. 251)¹⁶⁵, uma releitura de elementos históricos comum em Walpole, seja na construção e decoração de *Strawberry Hill* ou em suas obras literárias.

Identificamos no comentário acima o que é encontrado em *O castelo de Otranto*, diálogo com o período medieval. O romanesco do romance gótico (aqui visto por nós como presente na tragédia de Walpole) “iria encontrar no passado os materiais para a sua nova aparição, e num passado que, embora às vezes nominalmente histórico, é de fato uma elaboração das impressões causadas pela arquitetura gótica sobre a sensibilidade moderna” (TOMPKINS, 1961, p. 227 *apud* VASCONCELOS, 2002, p. 123, tradução da autora). Todavia, as ações dos personagens de *A mãe misteriosa* não acontecem dentro do castelo, a estrutura se faz presente nas cenas como um fundo paisagístico. Na epígrafe inicial da peça, encontramos a seguinte informação: “*A cena acontece no castelo de Narbonne: parte em uma plataforma antes da entrada, parte em um jardim no interior das muralhas*” (WALPOLE, 2003, p. 175, grifo do autor)¹⁶⁶, mas é importante sublinhar que os personagens sempre estão indo para o interior dessa grande construção ou saindo dela. Mesmo que de maneira indireta, acreditamos que o castelo ganha alguma visibilidade ao longo da leitura do drama, simbolizando a marca temporal no enredo e a maneira como o autor parece invocar esse período desenhado pelos ingleses como obscuro, uma atmosfera que parece se fazer presente já na primeira cena do primeiro ato que

165 No original: *And by laying the scene in what age and country I pleased, pictures of ancient manners might be drawn, and many allusions to historic events introduced to bring the action nearer to the imagination of the spectator.*

166 No original: *The Scene lies at the Castle of Narbonne; partly on a Platform before the Gate, partly in a Garden within the Walls.*

começa com a chegada de Florian no castelo. O personagem está sobre uma plataforma diante da grande construção que lhe causa sensações negativas, as quais o impulsionam a proferir as seguintes palavras:

FLORIAN. Que silêncio horrível! Como essas torres antigas
E tribunas vagas esfriam a alma e a colocam em suspensão,
Até que a expectativa desgaste o molde do medo.
E o medo, já quase pronto para se tornar devoção,
Murmura uma espécie de oração mental.
Não se sabe o porquê. Que tipo de ser...
É a circunstância!
Sou um soldado e estava além das ameias,
Guarnecido com combatentes e artilharias,
Meu peito ousado finge exultação,
E gloriosas cenas animam esta cena triste.
Agora não me atrevo a negar meu próprio pensamento.
Antes que eco empreste a linguagem da superstição,
E me pareça responder, como um morto.
Eu conheci um camponês e investiguei meu caminho:
O sujeito, sem a rispidez da fala, mas sim como um hóspede,
De alguma ruína assombrada, aparentava um aspecto
De horror, desgastado até o hábito. Ele disse:
Deus abençoe, e seguiu adiante. Eu o acompanhei até mais longe;
Bom senhor, não vá para o castelo, disse ele.
Lá a tristeza sempre habita e a miséria lamenta.
Eu o pressionei – Lá, ninguém é bem-vindo, disse ele,
Mas de vez em quando um padre de missa e os pobres são;
A quem a piedosa condessa contempla com suas esmolas
Em um pacto cíclico de toda noite
Eles imploram aos céus pela saúde da alma do filho dela
E também de sua própria; porém, na maioria das vezes eles se restringem
Ao vigésimo dia de setembro, dia em que estão conectados.
Ficam em jejum desde a vigília da meia-noite até o período da manhã.
Mais sobre isso o camponês não revelou, ou não sabia mais nada.
Que preciosa hipocrisia! O filho dela no exílio,
E ela distribui sua herança aos monges e aos pobres,
Tudo isso para a salvação de sua alma! Eu nunca conheci uma mulher
Que amasse nossos corpos ou nossas almas demasiado bem.
Cada capricho senhoril mantém sua hora de império
E obstinadamente fiel aos seus ditames
Com igual ardor, igual importunação,
Eles nos ensinam a ser condenados ou salvos,
Eu odeio amar ou orar por tanto tempo.
(WALPOLE, 2003, p. 177, 178)¹⁶⁷.

167 No original: *FLORIAN. What awful silence! How these antique towers
And vacant courts chill the suspended soul,
Till expectation wears the cast of fear;
And fear, half-ready to become devotion,
Mumbles a kind of mental orison,
It knows not wherefore. What a kind of being
Is circumstance!
I am a soldier, and were yonder battlements
Garnish'd with combatants, and cannon-mounted,
My daring breast would bound with exultation,
And glorious hopes enliven the drear scene.
Now dare not I scarce tread to my own hearing,*

A cena acima é construída pelo olhar de Florian. É através de sua visão que somos introduzidos no texto, é como se a percepção do personagem desenhasse o castelo como espaço denso e tomado por uma atmosfera negativa, simbólico não apenas no que diz respeito ao espaço físico, mas aos segredos do passado escondidos nele. O lugar é mostrado como criador das tensões, suas características, portanto, constroem uma cosmovisão negativa, própria do gótico ficcional, como vimos em *O castelo de Otranto*, em que a grande construção medieval se mostra basilar e configuradora das projeções espectrais ali suscitadas. Assim como em *Otranto*, é possível notar como a figura do castelo se mostrava campo profícuo para a construção de enredos, daí a retomada desse elemento em *A mãe misteriosa*.

Nesse sentido, a relação com o passado, ou melhor, com o pretérito assombrando o tempo presente, vai se mostrando como substancial nas duas obras de Walpole. Por que? O que acontece é que o vínculo com o pretérito visa causar instabilidades, ambivalências, “os retornos do passado, em sentido contrário, envolvem as próprias características – superstição, tirania, violência – supostamente banidas pela luz da razão” (BOTTING, 2014, p. 3)¹⁶⁸, o que significa afirmar que o passado reverbera sentidos que assombram o presente, este que a todo momento

*Lest echo borrow superstition's tongue,
 And seem to answer me, like one departed.
 I met a peasant, and enquir'd my way:
 The carle, not rude of speech, but like the tenant
 Of some night-haunted ruin, bore an aspect
 Of horror, worn to habitude. He bade
 God bless me; and pass'd on. I urg'd him farther;
 Good master, cried he, go not to the castle;
 There sorrow ever dwells, and moping misery.
 I press'd him—None there, said he, are welcome,
 But now and then a mass-priest, and the poor;
 To whom the pious Countess deals her alms,
 On covenant, that each revolving night
 They beg of heav'n the health of her son's soul
 And of her own: but often as returns
 The twentieth of September, they are bound
 Fast from the midnight watch to pray till morn.—
 More would he not disclose, or knew not more.
 —What precious mummary! Her son in exile,
 She wastes on monks and beggars his inheritance,
 For his soul's health! I never knew a woman
 But lov'd our bodies or our souls too well.
 Each master-whim maintains its hour of empire,
 And obstinately faithful to its dictates,
 With equal ardour, equal importunity,
 They teaze us to be damn'd or to be sav'd.
 I hate to love or pray too long.*

168 No original: *Returns of the past, in an opposing direction, involve the very characteristics – superstition, tyranny, violence – supposedly banished by the light of reason.*

é modificado diante dessa conexão revelada como obscura. Isso explica a constante entrada e saída dos personagens no castelo. O entrecruzamento temporal gera instabilidades no tempo presente do enredo, daí a condessa de Narbonne sempre se mostrar enlutada, triste, culpada, o seu passado a assombra constantemente, como veremos.

Percebemos que o convite da cena inicial é para adentrarmos não em um ambiente harmonioso, calmo, mas turbulento, místico, misterioso, capaz de atormentar, congelar e suspender a alma, como apontado por Florian que parece, agora, ser tomado pelo medo e pela sensação de insegurança que sente diante do lugar, parece não entender o porquê desse receio que o toma. É interessante notar o contraste criado entre o que sente nesse exato momento e a sua figura de soldado, aquele que há pouco estava guarnecido com combatentes e artilharias, mas que, agora, sente que seu peito finge alegria. Nessa condição, evoca uma lembrança, ou melhor, um momento quando conheceu um camponês cuja característica assombrada, desgastada, havia dito para ele não ir para aquele castelo, onde a tristeza sempre reina. Assim que Florian profere seu solilóquio e avança para o castelo, encontra o porteiro do lugar em seu posto. Ambos iniciam uma conversa que, para nós, amarra e reforça a existência da atmosfera enigmática do texto; Florian pergunta sobre o habitante do lugar, o porteiro diz que é ele quem mora ali. Ao ouvir isso, imediatamente o jovem fala que acredita que o castelo não pertence ao senhor, este que contesta dizendo que o lugar não é refúgio para foliões e galantes, mas Florian responde: “Homem rude! Então é essa a sua hospitalidade gaulesa?/ **Tua senhora** não seria tão grosseira sobre minha vida./ Reprendê-lo-ia pelo seu comportamento/ a um cavaleiro desnorteado” (WALPOLE, 2003, p. 178, grifo nosso)¹⁶⁹.

A maneira como Florian responde indica que ele sabe quem é a senhora naquelas redondezas, o que mostra que sua chegada tem um propósito: se infiltrar no castelo para captar o funcionamento do lugar, uma tentativa de buscar informações que seriam transmitidas a Edmund, para que ele de fato revele sua chegada. O diálogo entre os dois se estende, aos poucos Florian consegue induzir o porteiro a revelar mais informações sobre o passado do castelo, lugar que, de acordo com o serviçal, nem sempre teve momentos felizes. Em seguida, o porteiro diz:

PORTEIRO. Não, não... já foi... meu senhor, o conde de Narbonne,
Um cavaleiro de sucesso, **se ele estivesse vivo,**
Jamais conheceríamos esses lamentos melancólicos.
Que os céus tenham sua alma! Não me admira minha senhora

169 No original: *FLORIAN. Thou churl! Is this your Gallic hospitality?
Thy lady, on my life, would not thus rudely
Chide from her presence a bewilder'd Knight.*

Guardar com carinho sua lembrança, pois ele era gracioso e muito abençoado.
Dizem que seu filho, o conde Edmund, é basicamente como ele.
Gostaria que estes velhos braços que serviram a seu avô
O abraçassem mais uma vez! Eu morreria em paz!
(WALPOLE, 2003, p. 179, grifo nosso).¹⁷⁰

Peter, o porteiro, afirma que a alegria, não mais vista atualmente, já reinou no castelo, isso no passado, quando o Conde de Narbonne (pai de Edmund) ainda era vivo. Todavia, após a sua morte, sobre o lugar recaiu esses “lamentos melancólicos”, comentário que se alinha ao solilóquio de Florian. Observamos que a ambiência deprimente que atravessa o castelo nasce a partir da morte do conde, aqui desenhado como figura de sucesso, graciosa e abençoada, o que gera um contraste entre o antes (harmonia) e depois (tristeza, ruína) de sua morte. Parece que o comportamento do porteiro sugere que ele sabe muito mais do que fala para Florian, este que parece perceber, não é por acaso que sugere que está portando notícias de Edmund, o que anima o porteiro. Nesse momento, Florian diz que sua informação também animaria a senhora do castelo, o que suscita um incômodo no porteiro que profere as seguintes palavras:

PORTEIRO. Ah! não, não, não... Ele não... Ai de mim!
Ele não deve pisar aqui. Mas diga-me, forasteiro,
Eu imploro, o herdeiro do meu velho mestre
Ainda respira esse ar vital? Ele está na França?
Estás ele cerca de dez ou vinte léguas?
Ou cinquenta? Eu ainda sou forte, minha integridade está intacta,
E eu faria uma peregrinação intensa
Para poder beijar sua mão graciosa e a aos seus pés
Curvar meus velhos ossos... pois neste lugar jamais o verei. (*Lamenta*.
(WALPOLE, 2003, p. 180)¹⁷¹.

170 No original: *PORTER. No, no—time was—my lord, the Count of Narbonne, A prosp'rous gentleman, were he alive, We should not know these moping melancholies. Heav'n rest his soul! I marvel not my lady Cherishes his remembrance, for he was Comely to sight, wond'rous and goodly built. They say, his son, Count Edmund's mainly like him. Would these old arms, that serv'd his grandfather, Could once enfold him! I should part in peace.*

171 No original: *PORTER. Oh! no, no, no,—He must not here—alas! He must not here set foot—But tell me, stranger, I prithee say, does my old master's heir Still breathe this vital air? Is he in France? Is he within some ten, or twenty leagues, Or fifty? I am hearty yet, have all my limbs, And I would make a weary pilgrimage To kiss his gracious hand, and at his feet Lay my old bones—for here I ne'er must see him. [Weeps.*

Peter se alegra diante da possibilidade de saber sobre o paradeiro de Edmund, visto que ambos não se veem há muito tempo. Por que Edmund não deve voltar ali? O que aconteceu? Os questionamentos são levantados na cena inicial, com o intuito de aguçar a curiosidade do leitor (também da plateia, caso o texto ganhasse os palcos), a tentativa do texto é oferecer perguntas que receberão respostas apenas no último ato. Fica subentendido que o porteiro sabe o que aconteceu no passado, daí Florian questionar o porquê de o herdeiro de Narbonne ter sido banido de suas próprias terras. Falante e cada vez mais solto sobre as informações, o serviçal responde:

PORTEIRO. Ai, cavalheiro, é realmente difícil... **mas perdoe sua mãe.**
Tal virtude nunca existiu em forma feminina.
O conde Edmund... mas ele era realmente um jovem,
Muito rapaz... foi a armadilha da juventude,
E nós todos temos os nossos pecados, ou os tivemos.
Ainda sem perdão... nem tente imaginar, meu senhor,
Meu saudoso mestre, já que ele conheceu minha senhora,
Não sabia ele que tipo de mulher ela era?... Eu garanto a ele...
Mas então, **o conde Edmund, não tendo nem dezesseis anos,**
Era um jovem vigoroso, **a própria imagem de seu pai...**
Ah! Ele pregou-me muitos truques... bom cavalheiro,
O meu jovem mestre alguma vez mencionou sobre o velho Peter?
Ora! Eu falo demais, perdoe a minha idade avançada.
Eu vou direto ao ponto... o nome dela era Beatrice.
Um olhar polido... ela nunca olharia para mim,
Ou teríamos evitado dias lamentáveis!
Você me entende bem?
(WALPOLE, 2003, p. 180, grifo nosso).¹⁷²

172 No original: *PORTER. Ah! sir, 'tis hard indeed—but spare his mother; Such virtue never dwelt in female form. Count Edmund—but he was indeed a stripling, A very lad—it was the trick of youth, And we have all our sins, or we have had; Yet still no pardon—Thinkst thou not, my lord, My late kind master, e'er he knew my lady, Wist not what woman was?—I warrant him— But so—Count Edmund being not sixteen, A lusty youth, his father's very image— Oh! he has play'd me many a trick—good sir, Does my young master ever name old Peter? Well!—but I prate—you must forgive my age; I come to th' point—Her name was Beatrice; A roguish eye—she ne'er would look on me, Or we had sav'd many a woeful day! Mark you me well?*

É possível confirmar no trecho acima que Peter sabe o que aconteceu. Percebemos que a resposta dada tem como ponto central a condessa de Narbonne, que por ele é vista como grande figura de virtude, o que chama atenção é o seu apelo para que ela seja perdoada, mas por qual motivo? Fica sugerido que ela tenha errado e que precisa de uma oportunidade para se libertar da culpa, talvez seja por isso que o castelo se mostre como o lugar dos “lamentos melancólicos”, como dito pelo porteiro, uma característica que, ao longo do texto, percebemos na condessa de Narbonne. Além disso, parece-nos que o excerto acima carrega um certo apelo à virtude da condessa (ponto demarcado no posfácio do drama), o modo como Peter demarca isso direciona a maneira como o leitor deverá enxergá-la. Assim, antes do porteiro continuar a história e revelar o que sabe para o jovem, o diálogo da cena é pausado, pois a condessa de Narbonne está vindo. O porteiro pede para que Florian se esconda entre os arbustos e que mais tarde relataria sobre a história. A marca estrutural desse momento é a seguinte: “[A condessa enlutada, com um crucifixo na mão, sai do castelo acompanhada por duas donzelas e passam pelo palco. Quando ela desaparece, Florian retorna]” (WALPOLE, 2003, p. 181, grifo do autor)¹⁷³. Assim que a condessa passa, Florian e Peter voltam a conversar. Nas palavras do porteiro:

É sempre assim.
Ao amanhecer, ela vai para aquela abadia,
E prostrada sobre uma pedra monumental,
Parece mais esperar sua condenação do que pedir para evitá-la.
Passa o dia ministrando pedidos
De integridade ou meios; o olho fechado enxerga
Novas lágrimas, novas orações ou meditações angustiadas.
Porém, se o luar frio, cada vez mais carrancudo
Destas torres iminentes, clama seus passos,
Ela profere... Amaldiçoo-me, pois eu tremo,
Quando minhas próprias chaves descarregam as correntes da ponte levadiça
E chacoalha a maioria das abóbodas do castelo.
Então eu avisto essa tristeza, esse luto sóbrio,
Com gestos frenéticos e passos desordenados...
Silêncio! Quem se movimenta naquela alameda?
É ele... não... fique... eu acredito! Mas é ele...
O confidente da minha senhora e o frei Martin...
Rápido! Venha para cá! Aquele monge intrometido
Não pode desconfiar da nossa conversa.
(WALPOLE, 2003, p. 181)¹⁷⁴.

173 No original: *[The COUNTESS in weeds, with a crucifix in her hand, issues from the castle, accompanied by two maidens, and passes over the stage. When she is gone, FLORIAN returns.*

174 No original: *'Tis ever thus.
At break of morn, she hies to yonder abbey,
And prostrate o'er some monumental stone,*

As palavras utilizadas pelo serviçal para comentar sobre a passagem da condessa sugerem que ela tem repetido por anos a mesma ação: a de sair do castelo, com destino à abadia, e se curvar em uma pedra. Para ele, parece que ela está esperando a condenação, uma interpretação pertinente, principalmente quando seu segredo é revelado. O que é dito por Peter contribui para que o leitor entenda que a condessa de Narbonne é melancólica e sofrida, daí seu castelo ser moldado também com tais características. A imagem dessa “construção bastante presente no imaginário europeu proclama o seu poder simbólico e impõe-se como imagem inconsciente da força e do poder” (LE GOFF, 2020, p. 68). Percebemos que o centro do drama é a melancólica condessa de Narbonne, o que devemos perseguir é ela e seu segredo. Florian questiona se Peter não irá terminar a história, mas o porteiro diz que uma história não paga nenhuma remuneração e que tem trabalhado ali por cinquenta anos, por isso não irá colocar seu emprego em risco por conta de sua ‘tagarelice’. Porém, pede para que Florian o encontre na igreja naquela mesma noite, durante o fechamento dos portões. Assim acaba a cena.

Diante das reflexões construídas, acreditamos que a retomada da “figura mítica” da sociedade medieval, o castelo, se mostra como cronotopo que facilita a liberdade da criação literária. A imagem cronotópica realiza o movimento de “deslocamento” do tempo presente para o passado, de maneira a criar situações capazes de estimular a imaginação, esta que, para Walpole, está enfraquecida, sobretudo por conta do realismo (aqui podemos lembrar da noção de “realismo formal” de Ian Watt) cada vez mais presente nos escritos. Ao discorrer sobre o castelo medieval, Le Goff afirma que ele “está estreitamente conectado ao feudalismo, e a imagem recorrente que o imaginário europeu levanta dessa grande construção confirma que a época e o sistema feudal, desde o século X até a Revolução Francesa, formaram uma camada fundamental das realidades materiais, sociais e simbólicas da Europa” (LE GOFF, 2020, p. 65),

*Seems more to wait her doom, than ask to shun it.
The day is pass'd in minist'ring to wants
Of health or means; the closing eye beholds
New tears, new pray'rs, or haggard meditation.
But if cold moonshine, deep'ning ev'ry frown
Of these impending towers, invite her steps,
She issues forth.—Beshrew me, but I tremble,
When my own keys discharge the drawbridge chains,
And rattle thro' the castle's farthest vaults.
Then have I seen this sad, this sober mourner,
With frantic gesture and disorder'd step—
But hush—Who moves up yonder avenue?
It is—no—stay—i'faith! but it is he,
My lady's confessor, with friar Martin—
Quick hie thee hence—should that same meddling monk
Observe our con'frence, there were fine work toward.*

seu poder simbólico, visto pelas Luzes como retrógrado, em Walpole ganha forças e atua como elemento questionador do contexto racional, daí Walpole jogar com tempos passados, propositalmente, o medieval.

2.4 Duplo incesto: mãe-filho, pai-filha

O tema abordado em *A mãe misteriosa* é o incesto, palavra cuja etimologia advém do latim *incestu* e significa “união sexual ilícita entre parentes consanguíneos afins ou adotivos” (BISCARO, 2003, p. 11), um vínculo íntimo considerado socialmente como impuro, monstruoso, portanto, abjeto. O tema é encontrado em várias culturas, principalmente em produções literárias, como em *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo. Além disso, na própria Bíblia é possível encontrar a censura dessas relações parentais. Tendo isso em vista, acreditamos que a escolha do tema traduz a perspicácia de Walpole ao enxergá-lo como pertinente e inovador ao palco inglês, principalmente para criticar o Classicismo francês.

Para uma melhor compreensão do propósito de Walpole, alguns pontos de *As estruturas elementares do parentesco*, do antropólogo e etnólogo Claude Lévi-Strauss, podem ser mencionadas. O estudo realizado nesse livro dedica-se à natureza da proibição do incesto no âmbito cultural, o entendimento é que o homem é um ser biológico (natural) ao mesmo tempo que é um ser cultural (sujeito a regras). Diante disso e para compreender a formulação, Lévi-Strauss considera a proibição do incesto como “uma regra social” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 50), daí entender que ela

é ao mesmo tempo pré-social por dois motivos, a saber, primeiramente pela universalidade, e em seguida pelo tipo de relações a que impõe sua norma. Ora, a vida sexual é duplamente exterior ao grupo. Exprime no mais alto grau a natureza animal do homem, e atesta, no próprio seio da humanidade, a sobrevivência mais característica dos instintos. Em segundo lugar, seus fins são transcendentais, novamente de duas maneiras, pois visam a satisfazer ou desejar individuais, que se sabe suficientemente constarem entre os menos respeitosos das convenções sociais, ou tendências específicas que ultrapassam igualmente, embora em outro sentido, os fins próprios da sociedade. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 50).

As discussões do estudioso ajudam-nos a compreender que o homem ora é motivado pela sua natureza biológica, ora pelas questões culturais. Baseados nas discussões levantadas por Claude Lévi-Strauss, acreditamos que o tema do incesto (abjeto por si só) presente em *A mãe misteriosa* intenta demarcar os instintos da natureza humana da condessa de Narbonne. Por mais que se mostre arrependida e tomada pela culpa no tempo presente da diegese,

acreditamos que a tentativa de Walpole não é destacar o arrependimento, mas o desejo que ela teve no passado, visto que agiu de maneira consciente, não se trata de um acidente, por isso o drama ser identificado no prólogo como horrendo, ainda mais se lembrarmos que há outro ato incestuoso, o matrimônio de Edmund e Adeliza. De acordo com Lévi-Strauss, “esta regra [a proibição do incesto], social por sua natureza de regra, é ao mesmo tempo pré-social por dois motivos, a saber, primeiramente pela universalidade, e em seguida pelo tipo de relações a que impõe sua norma” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 50).

No posfácio de *A mãe misteriosa*, Walpole afirma que a condessa é, de algum modo, novidade no contexto inglês, “e o elenco de toda a peça difere de qualquer que eu conheça”¹⁷⁵ (WALPOLE, 2003, p. 254). Para ele, parece que “os incidentes fluem naturalmente da situação”¹⁷⁶ (WALPOLE, 2003, p. 254), mesmo com todos os defeitos de escrita. Acredita que a maior característica de sua tragédia “é o horror que ocasiona na plateia, particularmente na parte mais justa, mais terna e menos criminosa”¹⁷⁷ (WALPOLE, 2003, p. 254). Com isso, chama atenção para a desordenação da condessa de Narbonne, bem como “a violenta pressão do diálogo entre ela e o filho e a culpa que predomina em sua mente” (WALPOLE, 2003, p. 254). Todavia, Walpole escreve que ela não é totalmente louca, entendendo que “quando a loucura se apodera de um personagem, este deixa de ser adequado para o palco”¹⁷⁸ (WALPOLE, 2003, p. 254); mesmo que apareça, deve ser por pouco tempo, visto “que o propósito do teatro é exhibir paixões, não loucuras” (WALPOLE, 2003, p. 254)¹⁷⁹. Para o escritor inglês, a melhor imagem já desenhada de uma cabeça perturbada pelo infortúnio é a do Rei Lear,

os pensamentos dele residem na ingratidão de suas filhas, e cada frase que sai de sua selvageria provoca reflexão e compaixão. Se a loucura o tivesse tomado por completo, nossa compaixão diminuiria; devemos concluir que ele não sentia mais infelicidade. Shakespeare escreveu como filósofo, Otway como poeta. (WALPOLE, 2003, p. 254)¹⁸⁰.

Walpole escreve que suprimiu os acontecimentos até a cena final, isso para que o espectador, de algum modo, se familiarize com a virtude da condessa, o que parece fazer sentido

¹⁷⁵ No original: [...] *and cast of the whole play unlike any other that I am acquainted with.*

¹⁷⁶ No original: *The incidents seem to me to flow naturally from the situation.*

¹⁷⁷ No original: [...] *its greatest fault is the horror which it must occasion in the audience; particularly in the fairer, more tender, and less criminal parts of it.*

¹⁷⁸ No original: *When madness has taken possession of a person, such character ceases to be fit for the stage.*

¹⁷⁹ No original: *It being the business of the theatre to exhibit passions, not distempers.*

¹⁸⁰ No original: *His thoughts dwell on the ingratitude of his daughters, and every sentence that falls from his wildness excites reflection and pity. Had phrenzy entirely seized him, our compassion would abate; we should conclude that he no longer felt unhappiness. Shakespeare wrote as a philosopher, Otway as a poet.*

para nós, pois seu percurso até a revelação do segredo a desenha como um ser enlutado, amargurado, melancólico, porém, virtuoso, mesmo carregando culpa e remorso. Entregue às orações com o intuito de tentar aliviar os sofrimentos de sua alma, atualmente dedica-se a cuidar de órfãos, em especial Adeliza que mais tarde é revelada como resultado da relação incestuosa. A condessa vai se mostrando como figura caridosa, ajuda órfãos e sujeitos necessitados, a tentativa de Walpole é construir essa imagem para que o espanto suscitado no leitor diante da revelação do segredo seja amenizado, daí ter escrito no posfácio que sua tentativa é construir uma personagem tomada por virtude e vícios.

Essa ênfase dialoga com o que Raymond Williams escreve sobre o gênero tragédia no Neoclassicismo. De acordo com o estudioso, “as regras neoclássicas para a tragédia tendem a uma discussão acerca da necessária dignidade da tragédia” (WILLIAMS, 2002, p. 46), ponto que faz com que critérios como qualidade geral e representatividade fiquem de lado, “e, se a dignidade representava o critério principal, a discussão do método deixava-se governar, principalmente, por considerações de decoro” (WILLIAMS, 2002, p. 46). Para ele, “a força motriz da tragédia era agora, de modo bastante visível, uma questão de comportamento, mais do que uma condição ou um erro metafísicos” (WILLIAMS, 2002, p. 47). Assim, a ênfase é uma “interpretação cada vez mais isolada do caráter do herói: o erro é moral, uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade” (WILLIAMS, 2002, p. 47), ou seja, a nobreza do novo herói carrega aquilo que o estudioso identifica como “um conceito de decoro aristotélico. O modo de lidar com o sofrimento é agora pelo menos tão importante quanto a maneira de vivenciá-lo ou de aprender a partir dele” (WILLIAMS, 2002, p. 47). Para Williams,

a questão moral, com relação à natureza e, por conseguinte, ao efeito de uma ação trágica, diz respeito a uma natureza humana abstrata: ou seja, não se trata de uma investigação sobre uma reação específica que inclua então, necessariamente, a ação em função da qual a reação é formulada, mas da tentativa de achar razões para uma suposta forma geral de comportamento. (WILLIAMS, 2002, p. 48).

Williams entende que “todo drama pós-renascentista é secular” (Ibidem), de modo que a única tragédia inteiramente religiosa que se tem é a grega, daí ele entender que

o neoclassicismo é o primeiro estágio de uma substancial secularização, mas a importância desse fato é diminuída pela própria natureza de sua ênfase específica: o decoro não é tanto uma crença quanto um conjunto de preceitos, e a definição de tragédia, no período neoclássico, é mais crítica do que moral ou metafísica” (WILLIAMS, 2002, p. 52).

Para Williams, “a ênfase crescente sobre uma moralidade racional afetou a ação trágica de maneira importante: insistiu em vincular o sofrimento ao erro moral e, deste modo, exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral” (WILLIAMS, 2002, p. 52). No século XVIII, “a vinculação do sofrimento ao erro moral é, todavia, governada pela concepção usual de uma natureza humana estática e, de modo menos consciente, pelos habituais códigos morais e sociais que, sendo na verdades particulares, eram tomados como absolutos” (WILLIAMS, 2002, p. 52, 53), ponto que mostra que o “a ênfase moral burguesa se desenvolveu no interior do conceito de decoro, mais do que na digna tolerância ao sofrimento” (WILLIAMS, 2002, p. 52, 53). Assim, “a tragédia, deste ponto de vista, mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude” (WILLIAMS, 2002, p. 53).

Nota-se, assim, uma tentativa de introduzir na cena trágica desse momento o homem comum, aquilo que Williams identifica como “um certo humanitarismo” (WILLIAMS, 2002, p. 125), a ênfase deixa de ser na classe social e recai na figura do homem comum. “A tentativa de estabelecer um elo humano dizia respeito então, necessariamente, a uma questão de solidariedade humanitária em relação a um “infortúnio privado” e a uma “desgraça privada” (WILLIAMS, 2002, p. 127). Na tragédia burguesa, “os desejos do homem são novamente intensos e imperativos; alongam-se, tateantes, e põem à prova o próprio universo” (WILLIAMS, 2002, p. 128), assim, “a sociedade é identificada como convenção, e a convenção, como inimiga do desejo” (WILLIAMS, 2002, p. 129), daí o estudioso entender que o remorso ganha visibilidade, por se mostrar “profundo, penetrante, e estendendo-se além de todas as suas causas nominais. Na tragédia romântica, o homem é culpado do definitivo e inominado crime de ser ele mesmo” (WILLIAMS, 2002, p. 129). Para uma melhor compreensão dessas observações, adentramos em *A mãe misteriosa* com o propósito de acompanhar o percurso da condessa de Narbonne, tentando enxergar como se dá na prática as observações tecidas por Claude Lévi-Strauss e Raymond Williams. Iniciamos lembrando a primeira aparição da condessa. Trata-se da cena quatro do ato primeiro, quando ela desponha com duas donzelas, as quais recebem ordem da senhora para que cuidem dos pequenos órfãos. Assim que as moças saem, a condessa, sozinha, profere as seguintes reflexões:

Se o sentimento, não tutorado pela **aflição**,
Ensinasse meu sangue comedido sentido pelos outros
A mesma piedade, empoleirando-se no **meu seio mutilado**
Como moscas em pele ferida, tinha me diminuído
Mais por **remorso** do que por piedade!
Ah! Então a **culpa** deve fundamentar nossas próprias virtudes!
Elas nascem apenas no **pecado** e não na graça?
Enquanto Narbonne vivia, **minha alma totalmente saciada**

Jamais pensou em nenhum infeliz. Pois ele também não pensou!
 Em prazeres, os sóis de verão se espalharam;
 E se um semblante pensativo tivesse cruzado o meu caminho,
 Eu o teria considerado invejoso ou doentio.
 Quanta angústia de modo bem-aventurado eu restabeleci,
 Exceto aquela que eu estava muito abençoada!... Ora! A paz fugiu
 E nunca mais voltou! Nem ousou arrebatá-lo o fio
 Da vida, enquanto a miséria pode querer um amigo.
 O desespero e o inferno devem esperar, enquanto a piedade necessitar
 De meu ministério, a eternidade tem motivo
 Suficiente para me punir, embora eu devesse emprestar
 Minhas poucas horas sacrificando-as à caridade.
 (WALPOLE, 2003, p. 186, grifo nosso)¹⁸¹.

A fala da condessa de Narbonne lança luz sobre as características do personagem: o cuidado que tem dado aos órfãos (o sangue comedido pelos outros) e o seu seio mutilado (ao longo desses dezesseis anos). Ou seja, ao mesmo tempo que é amável, afetiva, caridosa etc., também é triste, melancólica e culpada. Devido a isso, jamais será capaz de oferecer a si mesma o acalento que tem dado aos outros e, mesmo que isso acontecesse, seria mais por remorso do que por piedade. Sua fala parece sugerir a existência de alguma ação que infringe o código moral que obedece socialmente, a maneira como reflete a respeito de seu remorso, o coloca como sentimento de há muito tempo, tudo isso elucidado pelo uso das palavras “pecado”, “culpa”, “punição”, responsáveis por intensificar a situação melancólica e misteriosa da condessa. Como é possível perceber, Walpole apenas dá sinais da situação dela, mas sem revelar o verdadeiro motivo por trás disso tudo, o que configura uma tentativa de querer privar outros personagens e leitores sobre o real motivo de sua condição.

181 No original: *If sentiment, untutor'd by affliction,
 Had taught my temperate blood to feel for others,
 E'er pity, perching on my mangled bosom,
 Like flies on wounded flesh, had made me shrink
 More with compunction than with sympathy!
 Alas! must guilt then ground our very virtues!
 Grow they on sin alone, and not on grace?
 While Narbonne liv'd, my fully-sated soul
 Thought none unhappy—for it did not think!
 In pleasures roll'd whole summer suns away;
 And if a pensive visage cross'd my path,
 I deem'd the wearer envious or ill-natur'd.
 What anguish had I blessedly redress'd,
 But that I was too bless'd!—Well! peace is fled,
 Ne'er to return! nor dare I snap the thread
 Of life, while misery may want a friend.
 Despair and Hell must wait, while pity needs
 My ministry—Eternity has scope
 Enough to punish me, tho' I should borrow
 A few short hours to sacrifice to charity.*

O estado atual da condessa de Narbonne emana sentimentos negativos, constantemente ela se inferioriza pelo segredo que a persegue, isto é, por ter se permitido viver seus desejos sexuais ao ponto de se entregar para o próprio filho, uma culpa que, para nós, diz de sua escolha consciente, daí a vergonha que provoca autopunição e um desgaste mental. Nem Benedict, seu confessor, sabe qual é o segredo: “BENEDICT. A igreja pode selar/ Seu perdão... mas você a despreza. No seu orgulho/ É constituída a ameaça. Suas são virtudes pagãs./ Como tais, eu as louvo... porém, dessa forma eu as condeno” (WALPOLE, 2003, p. 188)¹⁸². Há uma tentativa de impor discursos religiosos com o intuito de desvendar o que a aflige, mas ela os recusa. É como se ele desconfiasse que o que a angustia é algo hediondo, é exatamente isso que o motiva a tentar descobrir o segredo dela. Diante das palavras de Benedict, a resposta da condessa é a seguinte:

CONDESSA. Padre, meus *crimes* são pagãos, minha crença
Ortodoxa o bastante para confiar em um homem errante.
O que? Devo, suja de culpa e auto-condenação,
Atrever-me a ajoelhar onde os anjos se ajoelham apavorados
E implorar o atestado de perdão de um padre?
Enquanto ele, possivelmente, diante dos meus malditos olhos
Afundará em desgraça, sem fim, inexprimível,
Por ter me enganado com essa ousadia.
(WALPOLE, 2003, p. 188)¹⁸³.

A fala da condessa de Narbonne faz-nos questionar: ela se refere a qual prática ortodoxa? A da igreja ou a de suas crenças pessoais? Seria uma crítica aos valores cristãos? Uma vez que Benedict representa o elo com o divino aqui na terra, por que ela não confia nele? Ela pressente que ele não é confiável, o enxerga como um ser errante, é como se desconfiasse das mazelas dele, o que mostra que “o sentimento anticatólico que Walpole atribuiu à condessa, juntamente com sua benevolência, coragem e racionalidade, torna-a uma personagem mais

182 No original: *BNEDEDICT. The church could seal
Your pardon—but you scorn it. In your pride
Consists your danger. Yours are Pagan virtues:
As such I praise them—but as such condemn them.*

183 No original: *COUNTESS. Father, my crimes are Pagan; my belief
Too orthodox to trust to erring man.
What! shall I, foul with guilt, and self-condemn'd,
Presume to kneel, where angels kneel appal'd,
And plead a priest's certificate for pardon?
While he, perchance, before my blasted eyes
Shall sink to woes, endless, unutterable,
For having fool'd me into that presumption.*

atraente do que outras na peça, apensar de seu crime” (DARONGSUWAN, 2008, p. 56)¹⁸⁴, com o que concordamos, já que sua presença é imponente e nunca passiva. Benedict sugere que ela consulte um homem santo que existe nas redondezas, mas ela não leva aquilo em consideração por entender que já tem as respostas para a sua luta dolorosa e diária:

CONDESSA. Consultar um homem santo! Questioná-lo!
Bom, padre, para quê? O que eu deveria perguntar?
Devo ser ensinada por ele que a culpa é infortúnio?
Que a inocência isolada é felicidade?
Que esse próprio martírio deve abandonar o vilão...
O vilão que o encontrou? Devo aprender
Que aqueles instantes marcados com crimes já não são recordados?
Que esses regozijos são momentâneos, e que o remorso,
Eterno? **Deverá ele me ensinar encantos e feitiços,**
Para fazer meu sentimento ir contra minha sentença?
Devo pensar em práticas e penitências
Que irão, se assim o disser, dar a saúde da virtude
Para uma autocensura corrosiva?... Eu sei que **eles** não podem.
Nem poderia, alguém ressuscitado, proclamar
Esta verdade em sons mais profundos para minha convicção.
Não queremos nenhum pregador para distinguir o vício
De virtude. Em nosso nascimento, o deus revelou
O que toda consciência precisa saber. Sem cláusula
Para a rubrica do dever que aqui e ali foi colocada
Sob a custódia casual de algum santo. **Mentes fracas**
Querem que o destino de suas almas seja dito por oráculos
E manipuladores santos. Eu, sem oráculos,
Nem profetas, apenas a morte pode certificar
Se, quando todas as dívidas da justiça forem exigidas,
A misericórdia concederá uma gota para aplacar meu tormento.
Aqui, padre, entre nós, você ao seu chamado;
Eu às minhas lágrimas e ocupação triste.
(WALPOLE, 2003, p. 190, 191, grifo nosso)¹⁸⁵.

184 No original: *The anti-Catholic sentiment that Walpole ascribed to the Countess, together with her benevolence, courage and rationality, makes her a more attractive character than others in the play, despite her crime.*

185 No original: *COUNTESS. Consult a holy man! Inquire of him!*

—*Good father, wherefore? What should I inquire?*

Must I be taught of him, what guilt is woe?

That innocence alone is happiness?

That martyrdom itself shall leave the villain

The villain that it found him? Must I learn

That minutes stamp'd with crimes are past recall?

That joys are momentary; and remorse

Eternal? Shall he teach me charms and spells,

To make my sense believe against my sense?

Shall I think practices and penances

Will, if he say so, give the health of virtue

Shall he teach me charms and spells,

To make my sense believe against my sense?

Shall I think practices and penances

Will, if he say so, give the health of virtue

To gnawing self-reproach?—I know they cannot.

Nor could one risen from the dead proclaim

This truth in deeper sounds to my conviction.

Observamos que a condessa de Narbonne recusa constantemente discursos religiosos apresentados como única salvação, em seu entendimento apenas a morte é capaz de extinguir os tormentos e a culpa. Para ela, tudo o que é oferecido é momentâneo, é como se ela não desejasse ninguém demarcando o que é vício e virtude, uma vez que sua sentença, dada por ela mesma, é a única que importa e parece fazer sentido. A condição dela é realçada ao longo dos acontecimentos, o que nos faz lembrar de uma parte da cena dois do ato segundo, em que acompanhamos uma conversa entre Florian e Edmund. O diálogo entre ambos, iniciado na cena anterior, é interrompido por uma procissão composta por um grupo de crianças de ambos os sexos, todas trajam uniformes nas cores branco e azul. Guiadas pelo frade Martin, estão emanando do castelo em direção à entrada, ali param e repetem os seguintes versos de um hino:

I

Trono da justiça! Ei-nos curvados diante de Ti
Para ascender nossas esperanças,
Onde Serafins, envoltos em raios de luz,
Dissolvam-se no fogo terno da misericórdia.

II

Ouçá-nos! Órfãos inofensivos, ouçam!
Para ela que seca nossa lágrima que cai.
Acalme suas tristezas, acalme seu peito
Dê a ela o que a nós é dado, sossego.

III

Proteja nossas almas imaculadas do pecado!
Conceda-nos a mão da virtude para vencer!
Cubra o penitente com a graça divina
E que as manchas de culpa desapareçam! Se apaguem!
(WALPOLE, 2003, pp. 197-198, grifo nosso)¹⁸⁶.

*We want no preacher to distinguish vice
From virtue. At our birth the god reveal'd
All conscience needs to know. No codicil
To duty's rubric here and there was plac'd
In some saint's casual custody. Weak minds
Want their soul's fortune told by oracles
And holy jugglers. Me, nor oracles,
Nor prophets, Death alone can certify,
Whether, when justice's full dues exacted,
Mercy shall grant one drop to slake my torment,
—Here, father, break we off; you to your calling;
I to my tears and mournfull occupation.*

186 No original: *I
Throne of justice! lo! we bend,
Thither dare our hopes ascend,
Where seraphs, wrapt in light'ning rays,
Dissolve in mercy's tender blaze*
II

Os versos cantados por um coletivo fazem alusão a uma parte significativa das tragédias gregas, o coro, “personagem colectiva que tem a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representa a *polis*, a cidade-estado, ampliando a ação para além do conflito individual” (CEIA, 2009)¹⁸⁷. De acordo com Ceia, “de início o texto do coro era a parte central do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos, mas com o desenvolvimento das tragédias essa parte se tornou secundária, geralmente reservada ao comentário do público” (CEIA, 2009); como consequência, “torna-se depois uma parte perfeitamente supletiva, que apenas serve para fazer uma pausa entre os actos” (CEIA, 2009). Entende que “perde configuração e importância original, de maneira a abandonar a representação de uma personagem coletiva, visto que pode ser executada, agora, por apenas um cantor, o que é possível identificar, por exemplo, no drama isabelino” (CEIA, 2009). Destaca que no teatro moderno fala-se por vezes em “personagem de coro (*choral character*) para designar aquele ator que comenta regularmente a história representada” (CEIA, 2009), mas “a função original do coro da tragédia grega não se perde nesta concepção: ele funciona sempre como um espectador ideal que se responsabiliza pelo equilíbrio das emoções e pela moderação dos discursos” (CEIA, 2009).

Funcionando como um impulsionador da compaixão do leitor, as vozes dos órfãos ampliam o sentimento particular da condessa de Narbonne, tornando-o público a todo o castelo e impulsionando-o à emoção dramática. Os versos indicam que é de conhecimento de todos a existência de um segredo que angustia a condessa, mas ninguém sabe do que se trata; mesmo assim, estão dispostos a ajudá-la. Nesse sentido, acreditamos que as vozes dos órfãos intensificam a virtude do personagem, que se mostra fundamental na vida dessas crianças, é através dos cuidados da senhora que eles têm conseguido sobreviver (a tentativa é reforçar essa característica para que a revelação do segredo seja amenizada). Os versos são responsáveis, também, por indicar que o castelo é um lugar habitado pela tristeza, o que pode ser comprovado

*Hear us! harmless orphans hear!
For her who dries our falling tear.
Hush her sorrows; calm her breast:
Give her, what she gives us, rest.
III
Guard our spotless souls from sin!
Grant us virtue's palm to win!
Cloath the penitent with grace;
And guilt's foul spots efface! efface!*

187 Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro> Acessado em: 02 nov. 2022.

com a seguinte fala da condessa: “[...] ninguém habita aqui, apenas a melancolia, a tristeza e o arrependimento”¹⁸⁸ (WALPOLE, 2003, p. 205), um comentário que dialoga com a primeira cena do primeiro ato, em que Florian constrói seu solilóquio, o qual identifica a energia negativa do lugar, como vimos. A imagem de figura triste e angustiada desenhada nos versos acima é intensificada assim que ela se depara com o filho, que é apresentado por Benedict:

CONDESSA. Transtorno!
O que significa essa cena intrincada de horrores?
Por que atacam minha mente perturbada?... Rápido...
És tu, marido alado de outros mundos?
Viestes para insultar minha alma? O que é essa forma duvidosa,
Que carrega cada característica que eu adoro,
E cada traço que eu temo ver?
És meu filho morto ou vivo?
(WALPOLE, 2003, pp. 216, 217, grifo nosso)¹⁸⁹.

O espanto da condessa sugere que seu estado atual tem origem na instância familiar, o encontro parece afunilar a perspectiva a ser perseguida por Benedict e pelos leitores, se quiserem desvendar o segredo. A cena “intrincada de horrores” não se trata de uma aparição sobrenatural, tampouco ilusões geradas do estado da condessa, mas representa a sua dificuldade de enfrentar os próprios fantasmas, por isso entendemos que o encontro é configurado como fator gerador da melancolia nela, o que parece fazer sentido apenas quando o ato incestuoso é revelado. A volta do filho significa sua ruína, ainda mais se notarmos a semelhança com o pai, o que é perturbador para a mãe. Diante das palavras da condessa, Edmund diz que o filho dela está de volta, mas ela, assustada, pede para que ele não a toque, entende aquilo como um horror. Sem entender nada, o filho profere as seguintes palavras:

EDMUND. Como!... **neste seio impiedoso**
Desperta todas as sensações, exceto afeto?
Por que a memória do pai é tão adorada,
E a presença do filho tão detestada?
Neste momento, aos teus olhos eu pareço meu pai...

188 No original: *None dwell here, But melancholy, sorrow, and contrition.*

189 No original: *COUNTESS. Distraction!*

*What means this complicated scene of horrors?
Why thus assail my splitting brain?—be quick—
Art thou my husband wing'd from other orbs
To taunt my soul? What is this dubious form,
Impress'd with ev'ry feature I adore,
And every lineament I dread to look on!
Art thou my dead or living son?*

Abraça-me, ao menos por conta dessa semelhança.
(WALPOLE, 2003, p. 217, grifo nosso)¹⁹⁰.

O segredo da condessa não é revelado, mas a presença do filho parece apontar o motivo de seu conflito, porém, sem deixar de realçar a virtude dela. Um exemplo dessa característica é o cuidado que tem por Adeliza, que é sempre lembrada (pela condessa) como filha do pecado. Para ilustrarmos essa peculiaridade da senhora, vale lembrar do momento que elas conversam sobre o jovem que tem ido visitar Adeliza (na verdade, trata-se de Edmund, a condessa acredita que ela esteja se referindo a Florian, com quem havia conversado pela manhã). A fala da condessa de Narbonne é a seguinte: “Sim! É para lhe proteger deste mundo de tristezas,/ Que deves voar, deves casar, e nunca mais ver/ As torres de Narbonne. Nunca deverá conhecer/ A desgraça reservada à sua triste benfeitora!” (WALPOLE, 203, p. 229)¹⁹¹. Sua fala sugere que viver naquele lugar significa conviver com a tristeza e com o pecado, afirmativas que se tornam recorrentes nas falas do personagem. Por conta disso, o aval de um casamento é dado a Adeliza, tudo o que a condessa quer é que ela saia daquele lugar pecaminoso e triste.

CONDESSA. Como ela me comove!
O que eu disse... minha adorável inocência,
Tu és o meu único pensamento... Oh! fostes tu formada
A filha do pecado?... e ousou não te abraçar?
Devo, com ansioso êxtase, olhar para ti,
Ainda assim, amaldiçoou a hora que te marcou como um ser!
ADELIZA. Ai de mim! eu então nasci a filha do pecado!
Quem foram os meus pais? Vou orar por eles.

CONDESSA. Oh! se o raio deve vir, deixe-o me atingir!
[Jogando-se no chão.

Natureza! esses sentimentos foram o teu presente. Você sabe
Como mal posso resistir ao teu forte impulso.
Se essas emoções são imputadas a mim,
Eu tenho um pecado do qual ainda não posso me arrepender!
(WALPOLE, 2003, p. 228, grifo do autor)¹⁹².

190 No original: EDMUND. *How!—in that cruel breast
Revive then all sensations, but affection?
Why so ador'd the memory of the father,
And so abhorr'd the presence of the son?
But now, and to thy eyes I seem'd my father—
At least for that resemblance-sake embrace me.*

191 No original: *Oh! 'tis to shield thee from this world of sorrows,
That thou must fly, must wed, must never view
The tow'rs of Narbonne more; must never know
The doom reserv'd for thy sad patroness!*

192 No original: COUNTESS. *How she melts me!
What have I said—my lovely innocence,*

Assim que a cena acaba, Adeliza se encontra com Benedict. Nesse encontro, ela se sente mais decidida para se casar, como sugerido pelo padre, este que realiza rapidamente o matrimônio, união que significará a desgraça da condessa, esta que, por conta de uma conversa com Florian, percebe que um mal entendido acabara de acontecer: ela acreditava que o rapaz mencionado por Adeliza era ele:

COUNTESS. Um mal-entendido! Loucura! Rebentam-me toda a ira!
Edmund e Adeliza! Quando! Onde! Como!
Edmund desposou Adeliza! Rápido, digam que é mentira
Esse relato monstruoso... Ó! Fruto da ruína!
Então meu próprio filho queima com as chamas mais ferozes
Do que aquelas que queimaram as veias enlouquecidas de sua mãe ímpia?
A razão reassumiu seu trono esfacelado,
Porém como espectadora desses últimos horrores?
Ó! Que minha adaga beba o sangue negro do meu peito,
E então apresente minha descendência gerada no inferno
Com gotas de pecados semelhantes!... Que era uma chama
Apta para iluminar esses amores e servir para apagá-los!
(WALPOLE, 2003, pp. 243, 244, grifo do autor)¹⁹³.

*Thou art my only thought—oh! wast thou form 'd
The child of sin?—and dare I not embrace thee?
Must I with eager ecstasy gaze on thee,
Yet curse the hour that stamp 'd thee with a being!*
ADELIZA. *Alas! was I then born the child of sin!
Who were my parents? I will pray for them.*
COUNTESS. *Oh! if the bolt must come, here let it strike me!
[Flinging herself on the ground.
Nature! these feelings were thy gift. Thou knowest
How ill I can resist thy forceful impulse.
If these emotions are imputed to me,
I have one sin I cannot yet repent of!*

193 No original: *COUNTESS. Confusion! phrenzy! blast me, all ye furies!
Edmund and Adeliza! when! where! how!
Edmund wed Adeliza! quick, unsay
The monstrous tale—oh! prodigy of ruin!
Does my own son then boil with fiercer fires
Than scorch 'd his impious mother 's madding veins?
Did reason reassume its shatter 'd throne,
But as a spectatress of this last of horrors?
Oh! let my dagger drink my heart 's black blood,
And then present my hell-born progeny
With drops of kindred sin!—that were a torch
Fit to light up such loves! and fit to quench them!*

Ao compreender o que estava acontecendo, Florian sai correndo para tentar barrar o casamento, porém Adeliza e Edmund (já casados) surgem de uma entrada oposta, eles buscam a benção da condessa de Narbonne:

COUNTESS. Meus filhos! Horror! Horror! Sim, tão certa
De que vocês são meus filhos... Edmund, solte essa mão,
Pois ela é veneno para a sua alma... O inferno não tem tanto veneno
Como o toque de um filho!... Ó, pensamento agonizante!
Quem realizou esse casamento cujo respiro profano
Pronunciou os sons incestuosos?
EDMUND. Incesto! Deus meu!
COUNTESS. Sim, vítima devota! Deixa
Coagulado em pedra vosso sangue! A perdição vos contorna.
Veja! Este é o teu monstro. **Vossa mãe. Sua amante!**
A mãe de vossa filha, irmã e esposa!
A coluna dos horrores acumulados.
Ouça! Tema!... E então se cases, se tiveres coragem.
(WALPOLE, 2003, p. 244-245, grifo nosso)¹⁹⁴.

O segredo é revelado e a condessa de Narbonne explica que fora motivada por uma fantasia que se apossou de sua alma, a ponto de fazê-la enxergar Edmund como a imagem do marido. Sem dúvida, a revelação é chocante e espantosa para a audiência inglesa, pois toca em questões que infringem a organização social: incesto, desejos íntimos, profanação da morte (visto que isso se dá na noite da morte do marido), “tabus” para Classicismo francês.

EDMUNDO. Engula esse som maldito!
Nem ouse dizer...

CONDESSA. Sim, filho sujo!
Pesar, decepção, ocasião,
Ergui tal tumulto em meu sangue alucinante,
Eu tomei o lugar da donzela; e enquanto teus braços
Se entrelaçavam de acordo com seu pensamento, ao redor da cintura...
Ouça, maldito, e trema!... tu agarrastes vossa mãe.

194 No original: *COUNTESS. My children! horror! horror! yes, too sure
Ye are my children!—Edmund, loose that hand;
'Tis poison to thy soul!—hell has no venom
Like a child's touch!—oh! agonizing thought!
—Who made this marriage? whose unhallow'd breath
Pronounc'd the incestuous sounds?
EDMUND Incest! Good heavens!
COUNTESS. Yes, thou devoted victim! let thy blood
Curdle to stone! perdition circumvents thee!
Lo! where this monster stands! thy mother! mistress!
The mother of thy daughter, sister, wife!
The pillar of accumulated horrors!
Hear! tremble!—and then marry, if thou darest!*

EDMUNDO. Oh! Execrável! *[Adeliza desmaia]*

CONDESSA. Seja esse desmaio eterno!
Nem a deixe saber o resto, ela é sua filha,
Fruto daquela noite monstruosa!

EDMUNDO. Mulher infernal!
[Saca sua adaga]

Minha adaga deve compensar uma história como esta!
Sangue tão destemperado... não... não devo atacar...
Não me atrevo a punir o que você ousa cometer.

CONDESSA. *[Arrancando sua adaga]*. Dê-me o aço... meu braço não recuará.
Assim, Edmundo, eu te vingó! *[Esfaqueia-se]*

EDMUNDO. Socorro! Socorro!
Por ambos eu tremo, não ousó socorrer também!

CONDESSA. Paz! e esconda nossa vergonha rapidamente... crie alguma lenda...
Eles estão chegando! (WALPOLE, 2003, p. 246-247)¹⁹⁵.

A revelação da condessa de Narbonne é ainda mais espantosa porque o incesto, agora, passa a ser duplo: mãe-filho, pai-filha ou irmão-irmã. Isso está alinhado com o que Walpole aponta no prólogo do drama, de que o assunto chocaria e causaria desconforto, o interdito incesto tem como propósito a oposição dos indivíduos uns com os outros, ou seja, quem pode

195 No original: *EDMUND. Swallow th' accursed sound!
Nor dare to say—
COUNTESS. Yes, thou polluted son!
Grief, disappointment, opportunity,
Rais'd such a tumult in my madding blood,
I took the damsel's place; and while thy arms
Twin'd, to thy thinking, round another's waist,
Hear, hell, and tremble!—thou didst clasp thy mother!
EDMUND. Oh! execrable! [ADELIZA faints.
COUNTESS. Be that swoon eternal!
Nor let her know the rest—she is thy daughter,
Fruit of that monstrous night!
EDMUND. Infernal woman!
[Draws his dagger.
My dagger must repay a tale like this!
Blood so distemper'd—no—I must not strike—
I dare not punish what you dar'd commit.
COUNTESS, seizing his dagger. Give me the steel—my arm will not
recoil.
Thus, Edmund, I revenge thee! [stabs herself.
EDMUND. Help! ho! help!
For both I tremble, dare not succour either!
COUNTESS. Peace! and conceal our shame—quick, frame some
legend—
They come!*

se unir ou se aproximar de alguém, o que está relacionado com a própria organização social, daí Lévi-Strauss entender o incesto na relação com a cultura (como citamos inicialmente), um elemento que nos distingue enquanto homens e nos difere dos animais. Sobre isso, vale lembrar que “o incesto é o testemunho primeiro da conexão fundamental entre o homem e a negação da sexualidade, ou da animalidade carnal” (BATAILLE, 1987, p. 141). Diante dos acontecimentos, a fala final de Edmund é bastante significativa:

EDMUND. Proibam isso, todos os vossos poderes.
Oh! Florian, apresente Adeliza às santas irmãs
Diga que era vontade de minha mãe que ela tomasse o véu.
Nunca mais devo vê-la... Nunca mais!
Examine esse teatro de culpa monstruosa!
Não, ao inimigo em guerra apresentarei
Esta forma odiada... e bem-vinda seja a espada,
Que torna indefinido qualquer átomo!
(WALPOLE, 2003, p. 246-248, grifo nosso)¹⁹⁶.

Intuímos que a fala do personagem é a voz do próprio Walpole, estabelecendo um diálogo direto com o que é escrito no prólogo. O teatro de “culpa monstruosa” e “forma odiada” é oferecido ao suposto inimigo, aqui compreendido por nós como sendo a França, especialmente seu sistema “clássico” muito influente na Inglaterra. Uma vez que o neoclassicismo francês se vê preso às poéticas clássicas, considerando-as como arquétipos, a tentativa de Walpole, ao apresentar o tema incesto e, principalmente, um personagem que permite satisfazer seus desejos, é questionar essa influência que repudia problemáticas humanas nas produções artísticas, a preocupação é com o *dulce et utile*. À luz disso, a pesquisadora Nida Darongsuwan entende que a peça *A mãe misteriosa* pode ser vista como “a subversão das noções cada vez mais normativas da família” (2008, p. 56), ou seja, “a alusão a este precedente clássico grego pode ser vista como uma tentativa de legitimar sua maneira de lidar com o sujeito potencialmente perigoso e transgressivo do romance familiar” (2008, p. 53). Para ela, “à

196 No original: EDMUND. *Forbid it, all ye pow'rs!*
O Florian, bear her to the holy sisters.
Say, 'twas my mother's will she take the veil.
I never must behold her!—never more
Review this theatre of monstrous guilt!
No; to th' embattled foe I will present
This hated form—and welcome be the sabre
That leaves no atom of it undefac'd!

dimensão psicosssexual da condessa de Narbonne, Walpole deixa claro para seus leitores que o horrendo crime dela foi deliberado” (2008, p. 54), ou seja,

a escolha da tragédia de Walpole pode novamente ser vista como um produto de sua consciência de classe. Em vez de privilegiar os conceitos de arrependimento e reforma da "classe média", Walpole priorizou a clássica figura trágica do protagonista errante, porém nobre. Ao contrário do cômico e grotesco Manfred, a Condessa é muito mais realista e humana. (DARONGSUWAN, 2008, p. 55)¹⁹⁷.

No artigo *Horace Walpole's The mysterious mother and the impossibility of female desire*, E. J. Clery escreve que “a tradição da história de incesto como exemplo moral direciona parcialmente o curso de *A mãe misteriosa*”¹⁹⁸ (CLERY, 2001, p. 31), porém a estudiosa acredita que “Walpole retrabalha esse tema na forma de uma tragédia clássica”¹⁹⁹ (CLERY, 2001, p. 31). É interessante notar ainda que Clery entende que “a ênfase da história de incesto na conduta pessoal, responsabilidade e salvação, é intrinsecamente burguesa, as ações dos protagonistas não têm influência política imediata”²⁰⁰ (CLERY, 2001, p. 31) [...], o que nos remete às discussões de Raymond Williams apresentadas no início do presente item. Tendo isso em vista, Clery afirma que “unidade familiar, embora distorcida pela duplicação ou triplicação dos papéis de parentesco, é apenas isso: uma unidade, independente”²⁰¹ (CLERY, 2001, p. 31).

A autora entende que o diferencial de *A mãe misteriosa* em relação a outras tragédias de incesto “dá-se devido ao aparecimento de uma figura feminina que está totalmente em desacordo com as tragédias de incesto”²⁰² (CLERY, 2001, p. 31), sobretudo porque Walpole “sugeriu audaciosamente que sua sexualidade criminosa não deveria obscurecer suas admiráveis qualidades, exatamente como se ela fosse um homem e o sexo pudesse ser distinguido da personalidade. [...] no enredo do drama seus louvores são cantados por outros personagens”²⁰³ (CLERY, 2001, p. 33). Isso nos faz lembrar, por exemplo, do hino cantado

197 No original: *Walpole's choice of tragedy might again be seen as a product of his classconsciousness. Instead of privileging the "middle-class" concepts of repentance and reformation, Walpole prioritised the classical tragic figure of the erring, yet noble, protagonist. Unlike the comic and grotesque Manfred, the Countess is much more realistic and human.*

198 No original: *This tradition of incest tale as moral exemplum partially directs the course of The Mysterious Mother.*

199 No original: *But Walpole resolved to rework the tale in the form of classical tragedy.*

200 No original: *The emphasis of the incest tale on personal conduct, responsibility and salvation is intrinsically bourgeois. The actions of the protagonists have no immediate political bearing.*

201 No original: *The family unit, however distorted by the doubling or tripling of kinship roles, is just that; a unit, self-contained.*

202 No original: *But is wholly out of keeping with incest tragedy.*

203 No original: *He audaciously suggested that her criminal sexuality should not be allowed to obscure her admirable qualities, exactly as if she were a man and sex could be distinguished from personality. [...] Within the play itself, her praises are frequently sung by others.*

pelos órfãos, bem como a boa relação da condessa com Adeliza e com o porteiro. Para Clery, “a narrativa de incesto é igualmente cega ao gênero” (CLERY, 2001, p. 33)²⁰⁴, o que significa dizer que a peça, “como exemplo moral, pretende-se ilustrar uma verdade universal, não restrita às mulheres. Mostra as armadilhas às quais toda a carne está sujeita”²⁰⁵ (CLERY, 2001, p. 33). Clery afirma isso com o intuito de deixar claro que “o desejo sexual é natural e normal na mulher, assim como no homem”²⁰⁶ (CLERY, 2001, p. 33). A autora entende que *A mãe misteriosa* “opera com esse pressuposto” (Ibidem), no entanto, “faz isso com um senso autoconsciente de anarquismo. Enquanto a mãe da história de incesto medieval é ideologicamente transparente e capaz de salvação, essa mãe é misteriosa, e seu mistério acabará por levar ao auto-assassinato” (CLERY, 2001, p. 33)²⁰⁷. Para a estudiosa, “o mistério que cerca a mãe não é resolvido pela revelação do incesto, o mistério diz respeito à sua própria natureza e identidade”²⁰⁸ (CLERY, 2001, p. 37).

No livro *Gothic incest: gender, sexuality and transgression*, Jenny Diplacidi realiza um estudo interessante sobre o incesto no gênero Gótico, defendendo a ideia de que os escritores góticos tomam o incesto como forma de resistir às estruturas de poder configuradoras de sua sociedade. A pesquisadora arquiteta suas discussões colocando-as em diálogo com várias áreas do saber para, assim, compreender o incesto entre pai-filha, entre irmãos, tios-sobrinhas, mãe-filho, através de obras de autores do século XVIII, como Eliza Parsons, Ann Radcliffe e Eleanor Sleath, e alguns autores do XIX, como Emily Brontë etc.

Tendo em vista o objetivo do segundo capítulo de nossa pesquisa, interessa-nos o capítulo cinco do livro mencionado, intitulado “Queer mothers: female sexual agency and male victims”, onde há uma discussão sobre a relação incestuosa mãe-filho. A ideia levantada ali é mostrar que o tema do incesto envolvendo a figura feminina se mostra como ruptura com os padrões patriarcais e sociais. A autora afirma: “o incesto “mãe-filho” é descrito aqui como uma falha das mulheres em agir de acordo com sua natureza biológica, como consequência de

204 No original: *The incest tale is similarly gender-blind.*

205 No original: *As a moral exemplum, it is intended to illustrate a universal truth, not one restricted to women. It shows the snares to which all flesh is subject.*

206 No original: *This model presupposes that sexual desire is natural and normal in a woman, as it is in a man.*

207 No original: *Does so with a self-conscious sense of anachronism. Whereas the mother of the medieval incest tale is ideologically transparent, and capable of salvation, this mother is mysterious, and her mysteriousness will eventually lead to self-murder.*

208 No original: *The mystery surrounding the mother is not resolved by the revelation of incest; the mystery concerns her very nature and identity.*

condições sociais que as permitem (ou as forçam) trabalhar de forma não natural ou abdicar de suas obrigações maternas”²⁰⁹ (DIPLACIDI, 2018, p. 247). Ainda nas palavras dela,

os modelos de sexualidade e poder do Gótico permitem que os escritores não apenas rearticulem, mas também literalizem as estruturas políticas de opressão por meio do incesto: tais literalizações subvertem a estrutura do poder e dominação masculinos, revelando seus perigos para os corpos masculinos e femininos que não se conformam às ideologias heteronormativas de poder e desejo” (DIPLACIDI, 2018, p. 248)²¹⁰.

Isso significa que há, assim, uma quebra com a heteronormatividade, “as mães que usam a agência sexual para coagir seus filhos rompem completamente com os entendimentos tradicionais de mulheres passivas e homens agressivos, bem como com a manutenção do poder implícito nessas construções” (DIPLACIDI, 2018, p. 250)²¹¹. De acordo com a autora,

o gótico escrito por autores como Beckford, Lewis e Horace Walpole responde à mãe deslocando-a como o centro sexual do texto como vítima ou culpada, tornando monstruosa a casta materna através do incesto mãe-filho. Representando as mães como capazes de agressão sexual e ocupando posições de poder, os corpos masculinos revelam-se vulneráveis à agressão e passíveis de submissão. Esse uso da mãe incestuosa sexualmente agressiva desestabiliza radicalmente a tradição da heteronormatividade e as dinâmicas de poder convencionais que exigem e naturalizam a dominação masculina e a submissão feminina. O gótico, seja reivindicando a mãe ou demonstrando sua agência sexual, expõe a sociedade heteronormativa como ao mesmo tempo criando e rejeitando sexualidades queer. (DIPLACIDI, 2018, p. 249, 250)²¹².

Assim, mesmo que o texto de Walpole apresente elementos estruturais dos textos clássicos, uma discussão conteudística chama atenção, os mistérios de um personagem

²⁰⁹ No original: *Mother-son incest is described here as a failure of women to act according to their biological nature as a consequence of social conditions that enable (or force) them unnaturally to work or otherwise abdicate their maternal obligations.*

²¹⁰ No original: *[...] the models of sexuality and power available in the Gothic allow writers not merely to rearticulate, but also to literalise the political structures of oppression through incest. Such literalisations subvert the structure of male power and dominance by revealing its dangers to the male and female bodies that do not conform to heteronormative ideologies of power and desire.*

²¹¹ No original: *Mothers using sexual agency to coerce their sons thoroughly disrupts traditional understandings of passive women and aggressive men and the maintenance of power implicit in these constructions.*

²¹² No original: *The Gothic as written by authors such as Beckford, Lewis and Horace Walpole responds to the mother by relocating her as the sexual centre of the text as victim or perpetrator, making the chaste maternal monstrous through mother-son incest. Representing mothers as capable of sexual aggression and holding positions of power, male bodies are revealed as vulnerable to aggression and capable of submission. This use of the sexually aggressive incestuous mother radically destabilises the tradition of heteronormativity and conventional power dynamics that demand and naturalise male dominance and female submission. The Gothic, whether reclaiming the mother or demonstrating her sexual agency, exposes heteronormative society as at once creating and rejecting queer sexualities.*

feminino é contrário à ideia de bela natureza pregada pelo Neoclassicismo. Para Jenny Diplacidi,

Independentemente da intenção da peça ser defender ou ridicularizar a legitimidade das instituições governamentais religiosas, a figura da mãe, em sua agência sexual, revela ansiedades sobre o corpo feminino como capaz de ter desejos agressivos sobre corpos masculinos desavisados (ou passivos). A inversão das ideologias de gênero masculino/feminino e suas respectivas posições sexuais como agressor ou receptor passivo é realizada através dos desejos e desvios da mãe (DIPLACIDI, 2018, p. 252)²¹³.

A partir disso, a autora entende que “as consequências da sexualidade e agência sexual da Condessa, que já se mostraram hostis à herança patrilinear, continuam a perturbar as estruturas sociais” (DIPLACIDI, 2018, p. 257)²¹⁴. Observamos que o drama de Walpole quer dialogar diretamente com os personagens humanos de Shakespeare, nome caro ao Classicismo francês e ao Neoclassicismo inglês.

2.5 Padre Benedict: um fanático religioso

A tentativa de forçar uma virtuosidade na imagem da condessa de Narbonne se dá, também, através de sua relação com Benedict, seu confessor, um padre revestido com um tom vilanesco e fanatismo religioso, pois muitas de suas atitudes contrariam a posição ocupada por ele. Sua vilania contribui também para reforçar a característica do drama de ser “não palatável” e “sem decoro”, como demarcado no prólogo da obra. Sobre Benedict, encontramos a seguinte informação no posfácio:

A vilania de Benedict foi planejada para dividir a indignação da platéia e para interceptar parte dela na Condessa. Nem a negritude de seu caráter parecerá extravagante, se lembrarmos dos crimes cometidos pelos clérigos católicos, quando a Reforma não apenas provocou sua raiva, mas os ameaçou com a ruína total. (WALPOLE, 2003, p. 254)²¹⁵.

²¹³ No original: *Regardless of the play's intention to uphold or ridicule the legitimacy of government and religious institutions, the figure of the mother, in her sexual agency, reveals anxieties about the female body as capable of having aggressive designs on unsuspecting (or passive) male bodies. The inversion of male/female gender ideologies and their respective sexual positions as aggressor or passive receiver is realised through the mother's desires and deviousness.*

²¹⁴ No original: *He consequences of the Countess's sexuality and sexual agency, which have already proved inimical to patrilinear inheritance, continue to derange social structures.*

²¹⁵ No original: *The villainy of Benedict was planned to divide de indignation of the audience, and, to intercept some of it from the Countess. Nor will the blackness of his character appear extravagant, if we call to mind the crimes committed by catholic churchmen, when the reformation not only provoked their rage, but threatened them with total ruin.*

O trecho acima sugere o personagem como fruto de seu tempo, isto é, o período da Reforma, aqui indicado por Walpole como momento nebuloso, é como se a igreja católica tivesse uma postura corruptiva, resultando na Reforma Protestante, movimento que ascende no cristianismo no século XVI. Observamos que essa manobra retórica, a de afastar supostamente a obra do período contemporâneo, não é mais novidade em Walpole, ela é realizada no primeiro prefácio de *O castelo de Otranto*, romance hipoteticamente apresentado como produto dessa época mística. Conforme Carpeaux, “a Reforma, ponto de partida do mundo moderno, seria a Renascença do cristianismo, a Renascença cristã” (CARPEAUX, 2008, p. 480). Já para Darongsuwan,

se a peça de Walpole trata de política, não é de dentro do âmbito familiar, mas entre a Condessa e os dois monges católicos que tentam incutir crenças supersticiosas na Condessa, pretendendo fazê-la se arrepender de seus misteriosos atos passados como meio de enfraquecer seu poder de governo.²¹⁶ (DARONGSUWAN, 2008, p. 55).

O segredo da condessa instiga Benedict e o seu companheiro, o monge Martin, pois querem desvendá-lo e colocá-lo como pecado que pode ser absolvido apenas pela igreja, mas a condessa sempre se mostra irreduzível a eles. De certo modo, é possível afirmar que a vilania de Manfred, de *O castelo de Otranto*, reflete na construção de Benedict, personagens arquétipos que se tornariam recorrentes na ficção gótica a partir de Walpole. É como se o autor entendesse que personagens dotados de maldade contribuem para gerar desconforto no interlocutor, daí a afirmação de Walpole no trecho citado de seu posfácio: a sua pretensão com Benedict é dividir a indignação do público, o que contribuiria para forçar a virtuosidade na condessa, fazendo com que a compaixão do leitor seja efetivada. Para nós, personagens condicionados à vilania enriquecem os acontecimentos dos textos, visto que seus comportamentos (reprováveis socialmente) questionam e problematizam a própria organização social, responsável por produzir visões normativas na vida dos indivíduos. Por terem comportamentos contrários aos interditos sociais, acabam se tornando aquilo que não deve ser seguido, é como se fossem excluídos e expelidos socialmente, são abjetos socialmente.

Para compreendermos os embates entre Benedict e a Condessa de Narbonne (humano, desejos íntimos), destacando o diálogo (encontrado na cena três do primeiro ato) entre ele e padre Martin. É possível notar a insistência de ambos em querer descobrir os segredos da

216 No original: *If Walpole's play deals with politics, it is not within the family, but between the Countess and the two Catholic monks who attempt to instill superstitious beliefs in the Countess and aim to make her repent her mysterious past deeds as a means to weaken her ruling power.*

condessa de Narbonne, bem como a frustração e a impaciência que experimentam porque nem a posição ocupada por eles é capaz de revelar o íntimo dela, ainda mais porque percebem que nada que seja dito a ela surtirá efeito:

BENEDICT. Ai! Examine-a, examine-a...
Como se eu não tivesse sondado bem sua própria alma
E me magoado em seu coração... Eu te digo, irmão,
Essa mulher parece não ter sido moldada em formas humanas.
Dez dessas frustrariam um concílio, destruiriam
Nossa igreja romana... Nela, a devoção é real.
Nossos rosários, nossos hinos, nossos santos, não a distraem.
Mais nada, nem confissão, nem se repetir
Seus encantadores pecados, nada disso tem qualquer encanto para ela.
Eu indiquei sua prece, mas nenhuma peregrinação
Consegue desvendar o significado de suas palavras... Ela ora
Porque ela sente, sente-se, pois, que é uma pecadora.
MARTIN. Que pecado secreto é esse, esse conto não contado,
Que o ofício não pode extrair, nem purificar a penitência?
Perda de um marido, dezesseis anos desfrutados
E mortos há tanto tempo, não podiam estampar tamanha tristeza,
Nem poderia ser o artesão de sua inércia
Que ainda abala seu choro... Ouvi dizer que,
Enquanto ele voltava para casa, perseguindo um cervo,
Perseguido pelos cães de caça, o Conde
Morreu foi de maneira repentina.
(WALPOLE, 2003, p. 182)²¹⁷.

É possível notar que a tentativa de descobrir o segredo da condessa se dá há muito tempo. Frustrado, não tem medido esforços para conseguir o que almeja, ainda mais porque

217 No original: *BENEDICT. Ay! sift her, sift her—
As if I had not prob'd her very soul,
And wound me round her heart—I tell thee, brother,
This woman was not cast in human mould.
Ten such would foil a council, would unbuild
Our Roman church—In her, devotion's real.
Our beads, our hymns, our saints, amuse her not:
Nay, not confession, not repeating o'er
Her darling sins, has any charms for her.
I have mark'd her praying: not one wand'ring thought
Seems to steal meaning from her words.—She prays
Because she feels, and feels, because a sinner.
MARTIN. What is this secret sin; this untold tale,
That art cannot extract, nor penance cleanse?
Loss of a husband, sixteen years enjoy'd,
And dead as many, could not stamp such sorrow.
Nor could she be his death's artificer,
And now affect to weep it—I have heard,
That chasing, as he homeward rode, a stag,
Chas'd by the hounds, with sudden onset slew
Th' adventurous Count.*

entende que a condessa (“essa mulher que não parece ter sido moldada em formas humanas”) está além dos hinos, dos santos, dos rosários, isto é, nada disso a faz mudar de ideia, entretanto, parece que não se trata disso, visto que ela tem se dedicado durante todos esses anos às orações. Na verdade, a questão da condessa é com Benedict, um confessor que a ela parece ser pouco confiável, daí não querer revelar seu segredo. Por outro lado, ele acredita que ela, ao se mostrar descrente dos acalentos religiosos, se torna um problema a ser resolvido pela igreja. Parece que suas tentativas têm sido satisfatórias, ao que tudo indica, está chegando perto da gênese do melancolismo da condessa, o que é sugerido quando dá a entender que sabe do que se trata:

BENEDICT. Assim foi. E mesmo assim, meu frei,
Minha mente mais uma vez tem atribuído ao sangue
Esse contínuo lamento. Beatrice,
A donzela cuja razão a condessa se mantém exilada...
Seu único filho, nunca, desde a noite
De sua incontinência, foi visto ou ouviram falar sobre ele.
(WALPOLE, 2003, p. 182)²¹⁸.

Suas articulações fazem sentido e o direcionam para a gênese do segredo da condessa, esta que por ele tem sido testada e sondada por todos os âmbitos; o propósito é observar seu comportamento diante dos temas propostos durante as conversas. Um assunto abordado é o amor. Para ele, o amor é o fracasso do sexo e a causa mais tendenciosa dos crimes empregados. Todavia, ela sempre se mostra indiferente, seus músculos permanecem imóveis, nenhum movimento, nem lábios vacilantes. Diante da fala de Benedict, Martin diz: “Ah, Frei! É aí que nós conhecemos a fundo toda a sua artimanha. Toque, mas apenas nessa corda” (WALPOLE, 2003, p. 183)²¹⁹. Parece que Benedict pressente que o segredo da condessa está relacionado ao momento que o filho fora banido do castelo, mas são apenas possibilidades, o que o instiga a investigar mais, o que os faz buscarem encontrar uma maneira de fazer com que ela confesse:

MARTIN. Então, quais caminhos tomar
Para descobrir o segredo dela?
BENEDICT. Não faço ideia.
Ela se manterá em silêncio, embora despreze a falsidade.
E assim, embora seja franca em todas as coisas, exceto sobre o seu segredo,
Tenho certeza, tenho certeza que ela não é.
MARTIN. Negue a absolvição a ela,

218 No original: *BENEDICT. 'Twas so; and yet, my brother,
My mind has more than once imputed blood
To this incessant mourner. Beatrice,
The damsel for whose sake she holds in exile
Her only son, has never, since the night
Of his incontinence, been seen or heard of.*

219 No original: *Ay, brother, there we master all their craft. Touch but that string.*

Até ela revelar.
 BENEDICT. Ela não assumirá nada.
 O que a ela for oferecido, será zombado; e o oculto não reivindica.
 Outrossim, ela jura que não encherá sua alma naufragada
 Com sortilégios.
 MARTIN. Isso é heresia.
 Heresia fétida, e a santa igreja deve se atentar a isso.
 BENEDICT. Seja paciente, frei... Embora a razão dela
 Seja inflexível, a caridade dissolve aquela rocha,
 E certamente nós provamos do fluxo.
 Ou melhor, um momento de descuido pode revelar
 Essa história misteriosa... então, frei, que colhamos
 Os senhores de seu peito culpado!... Os anos também
 Podem entorpecer suas faculdades... Tão cedo, ou tarde,
 Uma mulher rezando deve vir a ser nosso despojo.
 (WALPOLE, 2003, pp. 183, 184)²²⁰.

A curiosidade de Martin é mais visível, já Benedict é paciente, observador e mais atento, ele sabe que tudo o que for oferecido a ela será negado. Ele nota que a bondade dela é grande, talvez esteja aí uma possibilidade de conseguirem o que almejam. Ela é franca com a bondade ao próximo, o que os motiva a criar situações que a eles facilitem subtrair o que ela esconde: “BENEDICT. Não em solidão./ Eu a embalo em novos horrores; eu ludibrio seus protegidos/ Para que fantasiem visões, fantasmas, para que os relatem a ela./ A memória dela retém a credulidade deles... mas vai por mim,/ Sua memória conserva o colorido deles” (WALPOLE, 2003, p. 184)²²¹. A condessa de Narbonne é cercada de todos os lados por

220 No original: *MARTIN. Then whither turn
 To worm her secret out?
 BENEDIC. I know not that.
 She will be silent, but she scorns a falsehood.
 And thus while frank on all things, but her secret,
 I know, I know it not.
 MARTIN. Till she disclose it,
 Deny her absolution.
 BENEDICT. She will take none:
 Offer'd, she scoffs it; and withheld, demands not.
 Nay, vows she will not load her sinking soul
 With incantations.
 MARTIN. This is heresy;
 Rank heresy; and holy church should note it.
 BENEDICT. Be patient, brother.—Tho' of adamant
 Her reason, charity dissolves that rock,
 —And surely we have tasted of the stream.
 Nay, one unguarded moment may disclose
 This mystic tale—then, brother, what a harvest,
 When masters of her bosom-guilt!—Age too
 May numb her faculties.—Or soon, or late,
 A praying woman must become our spoil.*

221 No original: *BENEDICT. Not in solitude.
 I nurse her in new horrors; form her tenants
 To fancy visions, phantoms; and report them.*

Benedict e Martin, há um caráter ardiloso por trás dessas figuras incansáveis diante da possibilidade de descobrir seu segredo. É possível notar uma propagação de informações inverídicas no castelo, o intuito é fazer com que seus protegidos contribuam para que ela seja influenciada, o que nos permite entender que os padres são mostrados como personagens ardilosos, articulados e observadores. A sinceridade de Benedict não é completa, seu caráter é moldado como o de um manipulador nada confiável, o que parece indicar um certo abuso da posição ocupada por ele. Sua atuação tem sido constante, isso explica a maneira como se enxerga nessa situação, como alguém magistral e provido de uma certa “genialidade”:

BENEDICT. Pobre maestria! Que estou mais maravilhado
De minha própria penitência do que ela de mim.
Minha genialidade é o domínio; habilidade, senão um instrumento
Que minha bajulação fortúnia me obriga a usar.
Ah! se eu me assentasse tão alto quanto minha ambição.
Eu colocaria este pé descalço no pescoço dos monarcas,
E fazia-os se curvar aos credos com os quais eu mesmo gozaria.
MARTIN. Por artifícios mais humildes, nossa estrutura poderosa se ergueu.
Conquistar poder com habilidade; usá-lo com ostentação;
Pois a confiança é metade segura.
Homens iludidos pensam em ousadia, vigor consciente;
E crescem os escravos de seus próprios desejos dúbios.
Vença para a Santa Sé este domínio justo;
Um gorro carmesim pode recompensar suas labutas,
E a rica colheita revelará que pelo menos será sua.
(WALPOLE, 2003, pp. 184, 185)²²².

O comportamento dos dois beira a de conspiradores, apropriam-se do sentimento de culpa da condessa para manipulá-la de alguma maneira. A conspiração é desenvolvida como resultado do abuso do poder clerical, como indicado por Walpole no posfácio, ainda mais se

*She mocks their fond credulity—but trust me,
Her memory retains their colouring.*

222 No original: *BENEDICT. Poor mastery! When I am more in awe
Of my own penitent than she of me.
My genius is command; art, but a tool
My groveling fortune forces me to use.
Oh! were I seated high as my ambition,
I'd place this nak'd foot on necks of monarchs,
And make them bow to creeds myself would laugh at.
MARTIN. By humbler arts our mighty fabric rose.
Win power by craft; wear it with ostentation;
For confidence is half-security.
Deluded men think boldness, conscious strength;
And grow the slaves of their own want of doubt.
Gain to the Holy See this fair domain;
A crimson bonnet may reward your toils,
And the rich harvest prove at last your own.*

lembrarmos que Martin, logo em seguida, aconselha o companheiro a dizer à condessa que o filho dela está morto e que a jovem Adeliza sabia disso (isso é mentira) e ocultou essa informação de sua senhora, bem como que a menina tem interceptado cartas enviadas por ele, ideia que parece brilhante aos ouvidos de Benedict: “BENEDICT. Ótima ideia!/ Tu és um verdadeiro filho da igreja!... E eis que aí vem a nossa padroeira,/ Deixa-me sozinho. Eu não desperdiçarei/ Nenhum momento. Sondarei sua mais íntima alma,/ E a moldarei para o momento da projeção” (WALPOLE, 2003, p. 186)²²³.

Destá maneira, o comportamento dos personagens, apresentados como representantes da igreja católica, é duvidoso. “Ser um verdadeiro filho da igreja”, como proferido por Benedict, significa se comportar como ambos, sem escrúpulos, sem limite, ética e consciência moral. A postura dos dois é revelada sempre diante da irredutibilidade da condessa de Narbonne que sempre contesta Benedict; é como se ela desconfiasse ou até soubesse dos terrores que ele tenta impor. Isso pode ser visualizado no diálogo da cena cinco, diante da incredulidade dela a respeito do que ele prega, que sugere o seguinte: “escolha um outro supervisor cujas virtudes mereçam sua estima” (WALPOLE, 2003, p. 190)²²⁴. Sua indicação é um homem profético que vive no distrito vizinho, provavelmente o único capaz de desvendar o mistério impenetrável que assola o coração da condessa, esta que responde o seguinte: “padre, meus crimes são pagãos, minha crença ortodoxa demais para confiar em um homem errante” (WALPOLE, 2003, p. 188)²²⁵. Lembremos que as conspirações de Benedict e de Martin nunca dão certo.

Para percebermos isso, recorremos à cena três do terceiro ato, em que Benedict mente para a condessa com o intuito de fazê-la acreditar que o filho está morto (o encontro dos dois ainda não tinha acontecido). Provavelmente, a informação fora anunciada por Martin que havia conversado com Florian, este que afirmara que Edmund estava morto (lembramos que Florian é o primeiro a adentrar no castelo, seu objetivo é sondar o lugar para levar as informações para Edmund). Munido dessa informação, Benedict, na cena VI do citado ato, vai atrás de um dos cavaleiros para que confirme para a condessa que o filho não vive mais. Acreditando que essa seria a concretização de seu plano, isso desmoronaria emocionalmente a condessa, o padre consegue trazer um dos jovens para contar sua versão para ela; todavia, se espanta e desmaia

223 No original: *BENEDICT. Greatly thought!
Thou true son of the church!—and lo! where comes
Our patroness—leave me; I will not lose
An instant. I will sound her inmost soul,
And mould it to the moment of projection.*

224 No original: *Chuse some other monitor, Whose virtues may command your estimation.*

225 No original: *Father, my crimes are pagan; my belief too orthodox to trust to erring man.*

assim que o vê, há um reconhecimento, trata-se de seu filho Edmund (o padre nunca o tinha visto). Benedict passa a acreditar que o jovem não permaneceria no castelo, daí afirmar que ao raiar do sol ele voltaria para as terras estranhas de onde veio. A resposta dada por Edmund é a seguinte:

EDMUNDO. Isso é mentira. Eu não vou sair daqui.
Tenho sido tolo por muito tempo, por muito tempo fui paciente.
Nem meus anos são tão inexperientes a ponto de enfrentar
As algemas dos padres e infantários.
Não sou o príncipe de Narbonne? Quem deve governar aqui,
Exceto Narbonne? Eu infringi as leis das minhas terras,
Ou brinquei de tirano? Quem me banirá?
Eu sou um cavaleiro covarde? A covardia
Desgraçou a linhagem de heróis da qual nasci?
Devo então me esconder, ocultar minha cabeça vergonhosa?
Ou agrada a gravidade de sua adoração
Que eu me perca em alguma peregrinação sem sentido
Como outros tolos nobres, para ganhar impérios;
Enquanto você em casa zomba de nossa credulidade,
Os senhores de nossa riqueza, nossos estados e esposas?
(WALPOLE, 2003, p. 218)²²⁶.

A presença de Edmund se mostra como um empecilho para a concretização dos planos de Benedict, uma vez que, diferente de quando fora banido do castelo, se mostra mais maduro e decidido a retomar sua vida naquele ambiente, ou seja, como o herdeiro de Narbonne. A frustração de Benedict é cada vez mais visível, um exemplo é encontrado na primeira cena do quarto ato, em que acompanhamos ele e Martin conversando sobre como irão desgraçar a vida da condessa de Narbonne. Estão, agora, mais dispostos a fazer mal a ela do que descobrir o segredo, tudo isso em nome da igreja: “BENEDICT. Ela já está perdida... ou nunca foi nossa./ Eu não consigo enganá-la, portanto, devo destruí-la./ Envolver sua casa em uma ruína tão

226 No original: *Edmund. 'Tis false; I will not hence.
I have been fool'd too long, too long been patient.
Nor are my years so green as to endure
The manacles of priests and nurseries.
Am I not Narbonne's prince? who shall rule here
But Narbonne? Have I sapp'd my country's laws,
Or play'd the tyrant? Who shall banish me?
Am I a recreant knight? Has cowardice
Disgrac'd the line of heroes I am sprung from?
Shall I then skulk, hide my inglorious head?
Or does it please your worship's gravity
Dispatch me on some sleeveless pilgrimage,
Like other noble fools, to win you empires;
While you at home mock our credulity,
The masters of our wealth, our states, and wives?*

prodigiosa,/ Que nem ela, nem Edmund devem sobreviver” (WALPOLE, 2003, p. 222)²²⁷. Benedict acredita que isso aconteceria se forçasse o matrimônio entre Edmund e Adeliza. Consegue conversar com a jovem durante uma procissão em que era cantado um hino fúnebre (eles estavam saindo lentamente de um mosteiro até o fim do palco). Ao estreitar sua conversa com ela, o padre tenta convencê-la a evitar contato com a condessa, mas a conversa é interrompida porque a condessa aparece e fica sabendo pela própria Adeliza sobre se afastar dos domínios do castelo. A senhora suspeita do caráter do padre, este que tenta reverter a situação com bajulações. Diante disso, a condessa se manifesta:

CONDESSA. Quem te disse isso? Seja tolo
Para sempre... O que tu combinastes com Edmund,
Para me jogar no precipício? Clérigo, eu te digo,
Eu enxergo isso com impaciência. Eu poderia avançar
E conhecer as fúrias... mas *ela* deve cair comigo!
BENEDICT. [À parte]
(**Sim, e seu Edmund também**) Seja paciente, senhora.
Este domínio justo, você sabe, reconhece
A soberania da igreja. Teu filho rebelde
Não se atreve a tentar...
(WALPOLE, 2003, p. 226, grifo nosso)²²⁸.

Por conta da maneira como a condessa recusa os discursos religiosos pregados por Benedict, seu fanatismo começa a ganhar contornos cada vez mais intensos. Nas cenas seguintes, esforça-se para ludibriar Adeliza, tentando convencê-la de que ela é um brinquedo da condessa, afirmando que a caridade da senhora de Narbonne é apenas uma diversão. A reação da jovem é destacar a complacência e a virtude da condessa, e de como suas bondades lhe ensinam muitas coisas. Diante disso, Benedict se expressa:

BENEDICT. Tu és jovem.
Teu ouvido novato absorve todo som nítido,

227 No original: *BENEDICT She is already lost—or ne'er was ours.
I cannot dupe, and therefore must destroy her;
Involve her house in ruin so prodigious,
That neither she nor Edmund may survive it.*

228 No original: *COUNTESS. Who told thee so? Be dumb
For ever—What, art thou combin'd with Edmund,
To dash me down the precipice? Churchman, I tell thee,
I view it with impatience. I could leap
And meet the furies—but must she fall with me!
BENEDICT, [Aside.
(Yes, and thy Edmund too.) Be patient, lady:
This fair domain, thou know'st, acknowledges
The sovereignty of the church. Thy rebel son
Dares not attempt—*

E considera a música distorcida toda pela verdade.
 Os cabelos grisalhos não são enganados assim. Eu conheço a condessa:
 Uma herege errante. Ela zomba da igreja.
 Quando sua piedade adornou nossos altares?
 Quais vestimentas sagradas brilham com seus dons?
 A estrutura do nosso convento ameaça cair...
 Ela repara isso?... Não. Em leprosos preguiçosos,
 Sobre o soldado mutilado e o juramento das guerras
 Ela esbanja sua riqueza... mas observe, jovem,
 Seus dias estão contados; e tu serás sábia
 Se afastando dela, antes que a medida esteja completa.
 (WALPOLE, 2003, p. 230, 231)²²⁹.

Há uma tentativa de minar a admiração da jovem pela senhora, essa fissura na relação das duas não faria bem principalmente à condessa, uma vez que são apegadas uma a outra e a condessa constantemente expressa seu amor pela jovem, daí o casamento ser um forte aliado, isso faria com que Adeliza fosse embora do castelo: “eu mesmo unirei vossas mãos...e! Nesse instante feliz que vem ao encontro de sua benção” (WALPOLE, 2003, p. 231)²³⁰. A união é realizada na cena seguinte (cena VI do quarto ato). O padre certifica os jovens de que a condessa está ciente da união: “Só Deus sabe com quanta estimação eu apresento sua felicidade./ A capela fica a poucos passos daqui... não, conduza-a/ Com gentil cortejo, sem alarmar seus temores./ Chegando lá, vou pronunciar rapidamente/ As palavras solenes...” (WALPOLE, 2003, p. 232, 233)²³¹. O quarto ato é terminado com os jovens acreditando na boa ação do padre, visto por eles, agora, como homem santo. Assim, o quinto ato é iniciado com Benedict, após a cerimônia, sozinho no palco proferindo as seguintes palavras:

229 No original: *BENEDICT. Thou art young.
 Thy novice ear imbibes each silver sound,
 And deems the music warbled all by truth.
 Grey hairs are not fool'd thus. I know this Countess:
 An errant heretic. She scoffs the church.
 When did her piety adorn our altars?
 What holy garments glisten with her gifts?
 The fabric of our convent threatens ruin—
 Does she repair it?—no. On lazy lepers,
 On soldiers maim'd and swearing from the wars
 She lavishes her wealth—but note it, young one;
 Her days are number'd; and thou shalt do wisely
 To quit her e'er the measure is complete.*

230 No original: *Myself Will join your hands—and lo! in happy hour Who comes to meet her boon.*

231 No original: *BENEDICT. Pray be advis'd.
 Heav'n knows how dear I tender your felicity.
 The chapel is few paces hence—nay, lead her
 With gentle wooings, not alarm her fears.
 Arriv'd there, I will speedily pronounce
 The solemn words—*

O problema foi resolvido. Suas mãos foram unidas.
 A garotinha queixosa lutou contra os seus desejos;
 Invocou todos os santos para testemunharem sua recusa.
 Nem prestei atenção, embora eu tenha jurado que suas harpas de ouro
 Seriam destinadas a saudar o momento de seu casamento.
 O impetuoso conde, disparado com a sugestão impura,
 Como que nuvens descendentes tivessem espalhado em seus travesseiros
 Para enfrentar a pressão de suas ansiosas conduções,
 Teria precedido os ritos. A donzela assustada
 Com o início tão tumultuado e incomum,
 Caiu sem vida sobre o chão. Apressadamente
 Murmurei as palavras que os uniu rapidamente,
 Como um manto inventado, para queimar uns aos outros
 Com ruína mútua... Assim sou eu vingado.
 Orgulhosa dama de Narbonne, veja! um monge descalço
 Assim paga teu desprezo e reivindica seus altares.
 Ou enquanto este fraque de lã envolver nossa ordem,
 Devem os monarcas lírios de nosso reino
 Serem colocados tão alto, mas a faca de um pobre frade
 Derrubará sua grandeza rebocadora na terra,
 Muitas vezes porque eles têm pouca obediência à igreja.
 (WALPOLE, 2003, p. 234)²³².

A cena do casamento não é mostrada, o que sabemos sobre ela é apenas através do discurso acima. Parece-nos que a fala está direcionada ao receptor do texto, o objetivo é revelar como o plano se deu na prática. Tendo em vista que os jovens são irmãos, a união consanguínea se caracteriza como incesto, já que estamos diante de pai e filha. Sem saber, Benedict contribui para a efetivação do final catastrófico da condessa de Narbonne. Nos momentos finais do drama, o padre se mostra cada vez mais indiferente a respeito da condessa: “eu não posso dar

232 No original: *The business is dispatch'd. Their hands are join'd.
 The puling moppet I struggled with her wishes;
 Invok'd each saint to witness her refusal:
 Nor heeded, tho' I swore their golden harps
 Were tun'd to greet her hymeneal hour.
 Th' impetuous Count, fired with the impure suggestion,
 As if descending clouds had spread their pillows
 To meet the pressure of his eager transports,
 Would have forerun the rites. The maid affrighted
 At such tumultuous unaccustom'd onset,
 Sunk lifeless on the pavement. Hastily
 I mumbled o'er the spell that binds them fast,
 Like an invenom'd robe, to scorch each other
 With mutual ruin—Thus am I reveng'd.
 Proud dame of Narbonne, lo! a bare-foot monk
 Thus pays thy scorn, thus vindicates his altars.
 Nor while this woolen frock shall wrap our order,
 Shall e'en the lillied monarchs of our realm
 Be plac'd so high, but a poor friar's knife
 Shall fell their tow'ring grandeur to the earth,
 Oft as they scant obedience to the church.*

nenhum conforto a ela” (WALPOLE, 2003, p. 235)²³³, ainda mais após o momento do encontro dela com o filho, pois, desde então, ela fica ainda mais perturbada, o que parece ser prazeroso para Benedict, que acredita que “a condessa deve desvendar o seu livro do destino. Não estou habilitado a ler um volume tão obscuro” (WALPOLE, 2003, p. 237)²³⁴.

O comportamento de Benedict corresponde ao que Walpole destaca no posfácio de *A mãe misteriosa*: de que a vilania do personagem fora planejada para dividir a indignação da plateia e afirmar a virtuosidade da condessa. Mesmo que o foco da citada tragédia não seja Benedict, sentimos falta de uma construção de personagem mais atenta, isto é, um motivo mais desenhado que justifique o seu comportamento, o que não acontece com a condessa de Narbonne, que é apresentada ao público como personagem cuja justificativa de ser como é está atrelada ao seu passado, bem como Edmund, que anos depois volta para retomar sua vida naquele lugar. Ambos têm uma narrativa que motiva as suas ações no presente, o que parece ser fraco em Benedict. De onde ele vem? É evidente seu fanatismo religioso, mas qual é o seu percurso para chegar na vida da condessa?

A leitura realizada sobre os comportamentos de Benedict e de seu companheiro Martin faz-nos sinalizar a atenção dada por Walpole a figuras vilanescas, o que é basilar, por exemplo, em *O castelo de Otranto*, e que nos permite demarcar a relevância desse perfil de personagem no gótico proposto pelo autor. Os personagens configurados sob essas características são responsáveis por conduzir os acontecimentos até o climax, tudo isso através de suas transgressões motivadas pelo desejo de prejudicar alguém, o que contribui para que o receptor da obra, seja leitor ou espectador, se sinta apreensivo, questione o motivo de operarem assim e, principalmente, sinta compaixão pelo personagem que sofrerá com as ações deles (no romance, a jovem Isabella; no drama, a condessa de Narbonne). A ênfase dada aos perfis vilanescos é sentida, por exemplo, nas narrativas inglesas produzidas sobretudo até o final do século XVIII, as quais foram identificadas por seus escritores como góticas, nelas é possível rastrear a presença de personagens vilanescos, sempre em diálogo com o Manfred de Walpole. Uma vez que a vilania em *A mãe misteriosa* não pode ser encarada como a primeira manifestação em Walpole, visto que no romance ela é vital, podemos afirmar que os “moldes” do romance refletem no drama, não apenas nesse quesito, mas na relação com o imaginário criado em torno

233 No original: *I can administer no comfort to her.*

234 No original: *The Countess must unfold her book of fate. I am not skill'd to read so dark a volume.*

da ideia de Idade Média, daí acreditarmos que o autor revisita constantemente a sua história gótica, o que justifica a hipótese da presente tese de doutorado.

2.6 “Uma espécie de gótico”

Intentamos, neste último item, um olhar sobre a expressão “uma espécie de gótico” em *A mãe misteriosa*. Para tanto, é imprescindível retomar a correspondência escrita por Walpole na data de 11 de março de 1768 e endereçada à sua amiga Madame du Deffand. Tendo em vista que já citamos essa carta, interessa-nos recuperar alguns pontos: o autor escreve que “não existem bons sentimentos, apenas paixões, crimes, arrependimentos e horrores revelados”, afirmando que em sua tragédia é possível encontrar elementos de ousadia, cenas fracas, longas, enfim, mas que eram dele (uma clara crítica a tudo que era vindo de fora), “uma espécie de gótico que não seria encontrado no teatro de Madame du Deffand, ou seja, o francês”.

Partimos desse último comentário, porque acreditamos que ele concentra ou indica a “identidade” de *A mãe misteriosa*, o que é extremamente sugestivo quando lembramos que o vocábulo “gótico”, na Inglaterra do século XVIII, carrega sentidos negativos e pejorativos, é usado pelos neoclássicos como sinônimo de feio, incomum, assimétrico, bárbaro etc. Para nós, são definições que não fogem da compreensão de Walpole, autor que sabe o que significa associar seu texto ao gótico. Nesse sentido, o comentário feito na correspondência dá-nos abertura para considerarmos o gótico do drama como sinônimo das paixões, dos crimes, dos arrependimentos, bem como do que hoje conhecemos como *tabu*, direções que realçam uma tentativa de abordar questões humanas, sobretudo as mais íntimas (querendo ou não, a condessa de Narbonne é movida pelo desejo sexual). A expressão “uma espécie de gótico” sinalizada por Walpole concentra, assim, os vícios a serem evitados ou escondidos pela estética neoclássica, visto que “o Gótico e o Clássico foram repetidamente apresentados como opostos binários e, apesar de muita indefinição em seus contornos, essa dicotomia foi primordial para que os significados e associações desses termos fossem estabelecidos” (GROOM, 2020, p. 53)²³⁵. É nessa oposição que Walpole abrange o sentido de gótico, pois, se em seu romance ele está atrelado principalmente aos prodígios, na tragédia ele se aproxima do humano, de maneira a tocar nos interditos sociais; em ambas as obras a transgressão (o desejo de romper com o que é posto) é característica primordial.

235 No original: *The Gothic and the Classical were repeatedly presented as binary opposites, and – despite much blurring at the edges – this dichotomy was fundamental in establishing the meanings and associations of these terms.*

É inegável que *O castelo de Otranto* tenha moldado os elementos basilares do gótico no plano literário. Nessa obra que busca ser teatral, encontramos a presença de várias vertentes, como religião, usurpação, terror, horror, medo, morte etc. O tema de incesto de *A mãe misteriosa* está alinhado ao propósito do romance exatamente na tentativa de causar desconforto, ser novidade e abalar a sociedade britânica do período, daí a filiação ao imaginário gótico, por se mostrar campo profícuo capaz de satisfazer as necessidades, ideologias e a criatividade de escritores defensores de ideais libertários, como é o caso de Walpole. É claro que a temática do incesto não é nova no século XVIII, mas dentro desse contexto se mostra como gótica devido à sua complexidade e à capacidade de causar desconforto, pois, diante dos discursos que enquadram o Gótico como significando feio, incomum, bárbaro, irracional, imoral etc., tema como o incesto está completamente fora de uma proposta pedagógica defendida pelos neoclássicos, já que prezam por uma produção instrutiva e prazerosa.

Isso nos faz lembrar dos primeiros versos do prólogo de *A mãe misteriosa*, neles encontramos a seguinte afirmação: “a cena desenhada em seu texto é horrenda, sem decoro”. Por outro lado, no início do posfácio encontramos: “o assunto é tão horrível que pensei que fosse chocar, ao invés de dar satisfação a um público” (WALPOLE, 2003, p. 251)²³⁶. O autor sabe que o assunto de seu texto não é agradável, o que nos permite lançar luz sobre as palavras “horrível/desagradável” e “chocar”, por concentrarem e indicarem características basilares do texto, o qual pode ser encarado, assim, como abjeto, termo que em uma definição dicionarizada significa “moralmente baixo; desprezível, infame” (HOUAISS, 2004, p. 4).

Parece-nos que os sentidos por trás da expressão “uma espécie de gótico”, como identificado por Walpole, significa transgressão, pois catalisa um assunto evitado, de maneira a abordá-lo não com julgamento, mas como parte da própria cultura humana, o que parece contemplar o que Fred Botting escreve: “apresentando passados que o século XVIII construiu como bárbaros ou incivilizados, as ficções góticas pareciam promover o vício e a violência, dando liberdade às ambições egoístas e desejos sexuais além das prescrições da lei ou do dever familiar”²³⁷ (BOTTING, 1996, p. 3). Assim, “por meio de suas apresentações de incidentes sobrenaturais, extraordinários e aterrorizantes, imaginados ou não, o gótico produzia efeitos

236 No original: *The subject is so horrid that I thought it would shock, rather than give satisfaction to an audience.*

237 No original: *Presenting pasts that the eighteenth century constructed as barbarous or uncivilised, Gothic fictions seemed to promote vice and violence, giving free reign to selfish ambitions and sexual desires beyond the prescriptions of law or familial duty.*

emocionais em seus leitores, em vez de desenvolver uma resposta racional ou adequadamente cultivada” (BOTTING, 1996, p. 3).²³⁸

Botting sugere que a “transgressão, como o excesso, não é empreendida de maneira simples ou leviana na ficção gótica, mas ambivalente em seus objetivos e efeitos”²³⁹ (BOTTING, 1996, p. 5), ou seja, “os terrores góticos acionam um sentido do desconhecido e projetam um poder incontrolável e avassalador que ameaça não apenas a perda de sanidade, honra, propriedade ou posição social, mas a própria ordem que sustenta e é regulada pela coerência desses termos” (BOTTING, 1996, p. 5)²⁴⁰. Desta maneira, Botting acredita que “os terrores e horrores apresentados na escrita gótica tornam-se um meio poderoso para reafirmar os valores da sociedade, virtude e do decoro”²⁴¹ (BOTTING, 1996, p. 5). Notamos que a palavra transgressão é extremamente importante para Botting, pois, para ele, “transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites” (BOTTING, 1996, p. 5).²⁴²

O estudioso identifica que “a ficção gótica é menos uma celebração desenfreada de excessos não sancionados e mais um exame dos limites produzidos no século XVIII para distinguir o bem do mal, a razão da paixão, a virtude do vício e o eu do outro” (BOTTING, 1996, p. 5)²⁴³, daí o autor entender que “as imagens de claro e escuro focalizam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis dos limites que regulam as distinções sociais”²⁴⁴ (BOTTING, 1996, p. 5). Para o autor, “alguns finais morais são pouco mais do que símbolos superficiais, desculpas esfarrapadas para excessos lascivos, enquanto outros sustentam um equilíbrio decoroso e didático de excitação e instrução” (BOTTING, 1996, p. 5)²⁴⁵.

238 No original: *Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response.*

239 No original: *Transgression, like excess, is not simply or lightly undertaken in Gothic fiction, but ambivalent in its aims and effects.*

240 No original: *Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms.*

241 No original: *The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety.*

242 No original: *Transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits.*

243 No original: *Gothic fiction is less an unrestrained celebration of unsanctioned excesses and more an examination of the limits produced in the eighteenth century to distinguish good from evil, reason from passion, virtue from vice and self from other.*

244 No original: *Images of light and dark focus, in their duality, the acceptable and unacceptable sides of the limits that regulate social distinctions.*

245 No original: *Some moral endings are little more than perfunctory tokens, thin excuses for salacious excesses, while others sustain a decorous and didactic balance of excitement and instruction.*

Para Botting,

a ambivalência moral, política e literária da ficção gótica parece ser um efeito dos movimentos contrários do decoro e do excesso imaginativo em que a moralidade, em seu entusiasmo por identificar e excluir formas do mal, de elementos culturalmente ameaçadores, se enreda nos antagonismos simbólicos e sociais que estabelece. Definir e afirmar um termo – razão – denegrir e excluir o outro – paixão – o valor moral e literário admitia tanto a força quanto a emoção como meios de regular as hierarquias convencionais. Essas contradições minam o projeto de alcançar e fixar limites seguros e deixam os textos góticos abertos a um jogo de ambivalência, uma dinâmica de limite e transgressão que tanto restaura quanto contesta limites. Esse jogo de termos, de oposições, de fato, caracteriza a ambivalência da ficção gótica: o bem depende do mal, a luz da escuridão, a razão da irracionalidade, para definir limites. O jogo significa que o gótico não é uma inscrição nem de escuridão nem de luz, uma delimitação nem de razão e moralidade nem de superstição e corrupção, nem bem nem mal, mas ambos ao mesmo tempo. As relações entre real e fantástico, sagrado e profano, sobrenatural e natural, passado e presente, civilizado e bárbaro, racional e fantasioso, permanecem cruciais para a dinâmica gótica de limite e transgressão. (BOTTING, 1996, p. 6)²⁴⁶.

Nesse sentido, acreditamos que *A mãe misteriosa* antecipa muito do que se verá no século XIX (efeito científico), quando as questões sobrenaturais perdem espaço para as forças psicológicas, mostrando que os indivíduos não podem ter controle e conhecimento do mundo, tampouco de si mesmos: “os temas góticos foram afastados, divididos de si mesmos, não mais no controle dessas paixões, desejos e fantasias, que haviam sido policiados e parcialmente expurgados no século XVIII” (BOTTING, 1996, p. 8)²⁴⁷. Com indivíduos como produtos divididos pela razão e pelo desejo, a natureza selvagem está dentro e fora do sujeito social, os excessos parecem dar conta de dizer sobre as motivações ocultas e patológicas, as quais o racionalismo não era capaz de explicar.

246 No original: *The moral, political and literary ambivalence of Gothic fiction seems to be an effect of the counter-vailing movements of propriety and imaginative excess in which morality, in its enthusiasm to identify and exclude forms of evil, of culturally threatening elements, becomes entangled in the symbolic and social antagonisms it sets out to distinguish. Defining and affirming one term—reason—by denigrating and excluding the other—passion—moral and literary value admitted both force and emotion as a means of regulating conventional hierarchies. These contradictions undermine the project of attaining and fixing secure boundaries and leave Gothic texts open to a play of ambivalence, a dynamic of limit and transgression that both restores and contests boundaries. This play of terms, of oppositions, indeed, characterises the ambivalence of Gothic fiction: good depends on evil, light on dark, reason on irrationality, in order to define limits. The play means that Gothic is an inscription neither of darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time. Relations between real and fantastic, sacred and profane, supernatural and natural, past and present, civilised and barbaric, rational and fanciful, remain crucial to the Gothic dynamic of limit and transgression.*

247 No original: *Gothic subjects were alienated, divided from themselves, no longer in control of those passions, desires, and fantasies, that had been policed and partially expunged in the eighteenth century.*

CAPÍTULO III

CONTOS HIEROGLÍFICOS: COISAS ESTRANHAS E SELVAGENS²⁴⁸

*Tenho algumas coisas estranhas na minha gaveta, ainda mais selvagens que O castelo de Otranto, chamadas de Contos hieroglíficos. [...] seja lá o que pareçam, foram escritas quando eu estava fora de mim.
(Horace Walpole).*

3.1 Uma gaveta habitada por textos indisciplinados

Os textos que compõem *Contos Hieroglíficos* são escritos por Walpole “entre 1766 e 1772, principalmente para entreter seus amigos; a escrita acontece logo após o seu desligamento da política nacional, durante um período instável e inquieto”²⁴⁹ (GROSS, 2018, p. 8). A obra é publicada em 1785, pela gráfica de *Strawberry Hill*, mas apenas sete exemplares são impressos. Trata-se de uma coletânea composta por seis contos: “Uma nova noite de entretenimento árabe”, “O rei e suas três filhas”, “A caixa de dados. Um conto de fadas”, “O pêssego em conhaque. Um conto milesiano”, “Mi Li. Uma fábula chinesa” e “Uma verdadeira história de amor”. Na edição do livro aqui utilizada para consulta há um conto extra intitulado “O ninho do pássaro”²⁵⁰ que, de acordo com Kenneth Gross, editor da citada edição, é um “manuscrito do próprio Walpole, porém o texto nunca havia sido publicado”²⁵¹ (2018, p. 72). Lembremos que há uma abundância de notas de rodapé nesses contos, muitas delas são invenções de Walpole.

É possível identificar os textos como sátiras. Neles encontramos críticas sociais, o que é comum em Walpole, que parece se satisfazer quando o assunto é causar desconforto em alguém. Apesar da sátira abrir margem para maiores reflexões, não a perseguiremos, já que o que queremos destacar é a recorrência do que podemos chamar de estética não-realista (o mundo fantástico), o recurso à imaginação. Nesse sentido, interessa-nos perceber como o elo com o campo imaginário é estabelecido ou recuperado, já que essa relação é marcadamente presente nos prefácios de *O castelo de Otranto*. É importante demarcar que a estética não-

248 Definições baseadas na carta escrita por Walpole em 28 de janeiro de 1779 e endereçada a Mr. Cole.

²⁴⁹ No original: *All of the tales seem to have been written between 1766 and 1772, mainly for the amusement of friends, during unsettled and uneasy period just following Walpole's retirement from national politics.*

²⁵⁰ Na sequência, o título original dos sete contos: *A new arabian night's entertainment, The king and his three daughters, The dice-box. A fairy tale, The peach in brandy. A milesian tale, Mi Li. A chinese fairy tale, A true love story e The bird's nest.*

²⁵¹ No original: *The supplementary tale printed opposite survives in manuscript in Walpole's hand.*

realista não se faz presente em todos os contos, o que explica selecionarmos apenas alguns para serem alvos de análise. Além disso, não podemos afirmar que *Contos hieroglíficos* é uma obra gótica, porém, é possível dizer que ela, em constante diálogo com o que foge à noção normativa de verossimilhança defendida pelos augustanos, parece contemplar em alguns enredos um ou outro elemento do gótico postulado por Walpole.

Uma vez que os textos se mostram como sátiras, é relevante destacar o que Northrop Frye tece em algumas passagens de *Anatomia da crítica*. Para o estudioso, “a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo” (FRYE, 1973, p. 219), isso significa dizer que o texto satírico, ao provocar o leitor, atacar situações, pessoas ou problemas, objetiva ser provocativo, tudo isso através de humor. O recurso à fantasia (o não real) permite maiores situações absurdas e exageradas, mas sempre dialogando com referências reais.

Acerca disso, Frye afirma que “a sátira é ironia estruturalmente próxima ao cômico: a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia” (FRYE, 1973, p. 220). Para Frye, duas coisas são essenciais à sátira: “graça ou humor baseado na fantasia ou em um senso de grotesco ou absurdo; a segunda, destina-se ao ataque” (FRYE, 1973, p. 221). De acordo com ele, “o mundo do humor é rigidamente estilizado, no qual não se permite que existam escoceses generosos, esposas obedientes, sogras queridas e professores com presença de espírito” (FRYE, 1973, p. 221). Assim, “a maior parte da fantasia é recuada para a sátira por uma poderosa ressaca amiúde chamada alegoria, que pode ser descrita como a referência implícita à experiência na percepção do inconveniente” (FRYE, 1973, p. 221). Podemos intuir que não é à toa que Walpole se filia à tradição da sátira inglesa, ainda mais pela possibilidade de criar situações absurdas e em diálogo com o que foge da leitura normativa de verossimilhança imposta à arte naquele contexto inglês. Na introdução de *Contos Hieroglíficos*, Kenneth Gross escreve que

os textos fazem implicitamente referências à Bíblia, às noites árabes, Shakespeare, romances franceses, política inglesa e ao folclore antiquário, tudo isso através de uma fantasia cômica e “estranha”, tão difícil de encontrar em qualquer outro lugar entre os escritores ingleses do século, exceto, talvez, em *An Island in the Moon*, de Blake, ou em algumas passagens de *Jubilate Agno* (GROSS, 2018, p. 8)²⁵².

252 No original: *The best of them distill from the Bible, the Arabian Nights, Shakespeare, French romances, English politics, and antiquarian lore a comic fantasy of an urbane, hard-edged strangeness such as it hard to find anywhere else among the English writers of the century, except perhaps in Blake's An Island in the Moon or in moments of Jubilate Agno.* (GROSS, 2018, p. 8).

Acreditamos que *Contos hieroglíficos* revela o posicionamento crítico de Walpole sobre muitas questões de sua vivência e, principalmente, a estética neoclássica, sobretudo no que tange à noção de verossimilhança como ideal artístico e normativo (um exemplo é a poética de Horácio). Isso faz-nos lembrar da carta escrita por Walpole em 28 de janeiro de 1779 e endereçada a Mr. Cole, nela encontramos o seguinte comentário sobre *Contos Hieroglíficos*: “tenho algumas **coisas estranhas** na minha gaveta, **ainda mais selvagens** que O castelo de Otranto, chamadas de Contos hieroglíficos. Não foram escritas recentemente, nem enquanto eu estava com gota, seja lá o que pareçam, **foram escritas quando eu estava fora de mim**” (WALPOLE, p. 148, v. 4, grifo nosso)²⁵³. Chama nossa atenção a maneira como Walpole caracteriza sua obra: “coisas estranhas/esquisitas” e “mais selvagem que O castelo de Otranto”, definições que fazem ressoar a noção de que seus textos são produções excêntricas capazes de causar espanto (pelo exagero ou pela criatividade das situações), o que acentua a característica recorrente em Walpole: romper com o que os neoclássicos consideram como clássico. O comentário do escritor sugere um caminho inverso, visto que os textos, ao serem alinhados à imaginação, de maneira explícita irão extrapolar a verossimilhança.

A expressão “mais selvagem que O castelo de Otranto” permite-nos aproximar as duas obras, de maneira a entender que *Contos Hieroglíficos* se estrutura em diálogo com o campo imaginativo do romance (e isso se dá através do que o escritor identifica como imaginação), porém ainda mais criativo e inovador. A ideia de “selvagem”, provavelmente alinhada aos sentidos pejorativos ressoados do vocábulo “gótico”, agrega à obra um caráter daquilo que surge de maneira indisciplinada, sem amarras ou padrões impostos, fora do comum. Tendo em vista o trecho citado da carta, lembremos que nos contos dessa obra encontramos elefante voador, arcebispo comendo feto, lugar onde cabra bota ovo, personagem morto agindo como se estivesse vivo, feiticeira, fada etc. O comentário de Walpole mobiliza um discurso que demarca a obra como produto do que não é habitual, não-realista.

Tendo isso em vista, concordamos com Gross quando escreve que os contos de Walpole “tendem a libertar as fantasias da sátira da escravidão das ideias [...] e que os contos fazem uso das ficções de sátiras exageradas e irônicas tanto quanto os dispositivos mágicos mais autoconscientes dos contos de fadas”²⁵⁴ (GROSS, 2018, p. 10). Para o estudioso, “ele

253 No original: *I have some strange things in my drawer, even wilder than the Castle of Otranto, and called Hieroglyphic Tales; but they were not written lately, nor in the gout, nor, whatever they may seem, written when I was out of my senses.*

254 No original: *Walpole's brief narratives tend to liberate the fantasies of satire from the bondage of ideas. [...] his tales make use of the exaggerated, ironic fictions of satire as much as the more self-consistent magical devices of fairy tales.*

[Walpole] pode de fato ter desejado explorar os recursos da mente, uma imaginação que encontrou um pequeno espaço nos escritos contemporâneos”²⁵⁵ (GROSS, 2018, p. 19). Sobre humor de Walpole, Gross afirma: “tende a libertar suas composições excêntricas das pressões de um conhecimento moralizante” (GROOM, 2018, p. 19)²⁵⁶, o que nos permite considerar seus textos como produções fugidias.

Nesse sentido, acreditamos que a ideia ressoada da palavra “hieróglifo” apresenta-se como uma escolha discursiva de Walpole, seu intuito é estabelecer o jogo temporal que, de certo modo, contribuiria para a construção de uma ambiência irracional ou ambivalente presente nos textos, já que são apresentados como produtos de há muito tempo. Como se sabe, o termo remete a uma das formas de escritas mais antigas, isto é, aos caracteres utilizados em alguns momentos do Egito antigo; um ponto a ser destacado, é que sua manifestação era muito comum em templos e túmulos, o que conecta com o sagrado, automaticamente com os misticismos da vida e da morte. Tendo isso em vista, podemos intuir que a ideia de Walpole é demarcar *Contos Hieroglíficos* como produto de um tempo longínquo, isso assegura e justifica a presença da fantasia, por isso acreditamos que a principal característica dessa escrita é ser enigmática, figurada. É importante sublinhar que os acontecimentos de todas as narrativas de *Contos hieroglíficos* se dão no passado, em alguns momentos o narrador deixa claro que o que está contando fora contado por outrem, isto é, que se trata de narrativas de autores desconhecidos. Baseados nesses apontamentos, acreditamos que essa distância temporal demarcada (estratégia retórica, podemos dizer) contribui para a manifestação do que é extravagante e fantasioso, o que nos permite afirmar que o enredo de cada texto de *Contos Hieroglíficos* reforça a criatividade artística e sem limite de Walpole, autor que encontra nos espaços ilimitados da imaginação matéria para a produção de suas narrativas.

3.2 Uma tentativa de variar a classe obsoleta e ultrapassada

Observamos em Walpole uma consciência que diz do incômodo que os contos causariam após a publicação. O autor preza por temas controversos (o incesto, por exemplo), porque sabe o quanto são capazes de incomodar a sociedade inglesa do período, o que configura os textos como transgressores, de maneira a demarcar o filão composicional das produções do

²⁵⁵ No original: *He [Walpole] may in fact have wanted to tap resources of mind an imagination that had found small place in contemporary writing.*

²⁵⁶ No original: *Tends to free his eccentric compositions from the pressures of a moralizing intelligence.*

escritor, ou melhor, a “identidade” de seus textos. Assim como nos prefácios de seu romance e no prólogo de sua tragédia, também no prefácio de *Contos hieroglíficos* Walpole assume que a obra pode não agradar, como é possível ler no início do primeiro parágrafo:

O inestimável presente que estou apresentando ao mundo pode não agradar a todos os gostos, pela gravidade do assunto, a solidez do raciocínio e pelo profundo aprendizado contido nas folhas que se seguem. É necessário pedir desculpas por produzir este trabalho em uma época tão insignificante, em que nada acontecerá, a não ser política passageira, sátira pessoal e romances fúteis. (WALPOLE, 2018, p. 25).²⁵⁷

O discurso do “não agradar” é recorrente em Walpole e sempre estabelece um contraste com o contexto de produção artística do momento. Prevalece a sua tentativa de demarcar suas obras como produções críticas, portanto, como novidades naquele cenário. Como vimos no primeiro capítulo desta tese, a ideia de gótico proposta pelo autor se mistura com a história da narrativa de ficção na Inglaterra do século XVIII, e naquele momento o romance é a “forma” literária capaz de equilibrar fantasia e realidade, perspectiva muito discutida, por exemplo, nos prefácios dos romances de vários escritores. Como bem nota Sandra Vasconcelos,

desde seus primórdios (definidos como sendo a Antiguidade clássica ou não), a prosa de ficção oscilou entre pura fantasia, sem grandes compromissos com as leis da probabilidade e da verossimilhança, e a tentativa de representação fiel da realidade, chegando aos limites do verismo ou naturalismo no século XIX, com todas as possibilidades de combinação, gradação e mescla entre esses dois extremos. (VASCONCELOS, 2002, p. 28).

O trecho acima parece se alinhar à palavra “imaginação”, que é usada por Walpole nos elementos paratextuais das três produções aqui estudadas, o que explica a maneira como ele, no fragmento citado do primeiro parágrafo do prefácio de seu livro de contos, observa sua época: insignificante, sem grandes novidades e repleta de romances fúteis. É como se esse contexto o levasse a um profundo tédio. Nesse sentido, cremos que *Contos hieroglíficos* concentra o propósito de escrita de um autor consciente das possibilidades de criação proporcionadas pela imaginação. Os textos que compõem essa coletânea preveem leitores dispostos a aceitar situações “absurdas” e irrealis. O estranhamento é certo, mas acreditamos que é exatamente isso que Walpole pretende, visto que explora e oferece aos leitores contos

257 No original: *As the invaluable present I am making to the world may not please all tastes, from the gravity of the matter, the solidity of the reasoning, and the deep learning contained in the ensuing sheets, it is necessary to make some apology for producing this work in so trifling an age, when nothing will go down but temporary politics, personal satire, and idle romances.*

com situações exageradamente criativas, o que parece fazer sentido ao colocarmos essa afirmativa (e tendo em mente os dois contos aqui apresentados) em diálogo com o posfácio da obra, recurso paratextual novamente adotado pelo autor para questionar a rigidez sobre a produção artística de seu tempo. Trata-se de um texto breve escrito com as seguintes palavras:

Os contos acima são apresentados por não mais do que valem, **são meras ninharias caprichosas escritas sobretudo para entretenimento privado**, apenas meia dúzia de cópias serão impressas. Eles merecem, no máximo, ser considerados como **uma tentativa de variar a classe obsoleta e ultrapassada de contos e romances que, embora sejam obras de invenção, são quase sempre desprovidos de imaginação**. Dificilmente seriam creditados, se não fosse evidente pela *Bibliothèque des Romans*, que contém as aventuras fictícias que foram escritas em todas as épocas e em todos os países, que houvesse tão pouca fantasia, tão pouca variedade e tão pouca novidade em escritos em que a imaginação não é restringida por nenhuma regra e por nenhuma obrigação de falar a verdade. Há infinitamente mais invenções na história, que perde o mérito se for desprovida de verdade, do que em romances e novidades que não pretendem nada. (WALPOLE, 2018, p. 71, grifo nosso).²⁵⁸

Atentamo-nos ao contraste entre as palavras “invenção” e “imaginação”. Mais uma vez, é possível observar Walpole se incomodando com a mecanização imposta às produções artísticas do período, há um desgosto referente à obrigatoriedade que a produção artística devia ter com a realidade, um compromisso que, para ele, não faz mais sentido. Em seu entender, é apenas a imaginação (fantasia), precária naquele momento, capaz de recuperar o lado lúdico, fantasioso. Desta maneira, o posfácio elucida o que Walpole busca em suas produções: liberdade criativa (aqui podemos lembrar do arcebispo que acidentalmente engole um feto) e criticar o contexto engessado de seu tempo. Levando em consideração o que já discutimos até aqui, partimos dessa constatação para afirmar que o autor propositadamente não se priva de criar situações que beiram ao absurdo, o que à primeira vista parece sem sentido, mas que, conforme o fragmento acima, trata-se de uma tentativa de variar a “classe obsoleta e ultrapassada de contos e romances desprovidos de imaginação”.

Tendo isso em vista, podemos contrastar o posfácio com o terceiro conto de *Contos hieroglíficos*, intitulado “A caixa de dados. Um conto de fadas”, cujo subtítulo faz alusão aos contos de fadas, textos que, como sabemos, tipicamente apresentam personagens fantásticos,

258 No original: *The foregoing Tales are given for no more than they are worth: they are mere whimsical trifles, written chiefly for private entertainment, and for private amusement half a dozen copies only are reprinted. They deserve at most to be considered as an attempt to vary the stale and beaten class of stories and novels, which, though works of invention, are almost always devoid of imagination. It would scarcely be credited, were it not evident from the Bibliothèque des Romans, which contains the fictitious adventures that have been written in all ages and all countries, that there should have been so little fancy, so little variety, and so little novelty, in writings in which the imagination is fettered by no rules, and by no obligation of speaking truth. There is infinitely more invention in history, which has no merit if devoid of truth, than in romances and novelty which pretend to none.*

fazem uso de magia, encantamentos etc. Ao afirmar que “o termo ‘conto de fadas’ é moderno” (REIS, 2014, p. 24), Simone de Campos Reis escreve que “e é quase certo que veio da França, mas não de Perrault, como muitos pensam, e sim de uma contemporânea sua, Madame d’Aulnoy, cujos *Contes de Fées* foram publicados em 1698” (REIS, 2014, p. 24). Notamos que no terceiro conto de Walpole, por outro lado, há uma filiação aos contos de fadas, textos que também oferecem situações fantasiosas e bastante comprometidas com o maravilhoso. Todavia, é importante lembrar que

os contos de fadas eram histórias narradas em círculos sociais adultos como formas de entretenimento e, assim, possuíam doses de elementos sexuais e de violência, como adultério, incesto, voyeurismo, exibicionismo, canibalismo, estupro e muitos outros, não apresentando veia alguma de moralidade. (REIS, 2014, p. 26).

De acordo com Reis,

a passagem da oralidade para o texto escrito é assinalada, no conto de fadas, pela inclusão da moralidade como forma de educar crianças. A noção de família nuclear que surge com a ascensão da burguesia no século XVIII, passa a valorizar a infância enquanto etapa que merece a atenção dos educadores por ser uma fase existencial propícia à aquisição de hábitos e formação moral do futuro adulto. (REIS, 2014, p. 27).

Sob esse viés, podemos dizer que desses textos o que interessa a Walpole é o elemento fantasioso, o que irá confrontar o realismo corrente na Inglaterra do século XVIII. O enredo de “A caixa de dados. Um conto de fadas” foca nas aventuras de Pissimissi, uma menina de nove anos de idade, filha de Aboulcasem, um comerciante que vivia em Damascus. No nascimento dela, uma fada anunciou que a menina seria uma das concubinas de Salomão, o que explica o nome dela significar “águas do Jordão”, podemos inferir uma possível relação com o rio que na Bíblia possui um caráter místico e emblemático, foi onde Jesus foi batizado, daí o lugar ser considerado sagrado. Diante dos dizeres da fada, Azazel (o anjo da morte) encaminhou pai e filha para a região da bem-aventurança, onde Pissimissi viveu confinada. Todavia, a menina queria muito conhecer o mundo, rapidamente “ela tomou a carruagem e, chicoteando seu elefante e sua joaninha, saiu dali o mais rápido possível e sem saber para onde estava indo” (WALPOLE, 2018, p. 44).²⁵⁹ Após um expressivo tempo de viagem, seus “corcéis” chegaram em uma torre de bronze, ali não tinha portas nem janelas. De acordo com o narrador, ali vivia

²⁵⁹ No original: *She got into the car, and whipping her elephant and ladybird, drove out of the yard as fast as possible, without knowing whither she was going.*

uma velha feiticeira “que havia se trancado com dezessete mil maridos” (WALPOLE, 2018, p. 45).²⁶⁰ A única saída de ar do lugar era por uma chaminé, “por onde mal se podia colocar uma mão” (WALPOLE, 2018, p. 45).²⁶¹ Pissimissi ordenou que seus corcéis voassem com ela até o alto da chaminé, o que não foi uma boa ideia, pois um incidente aconteceu, a pata dianteira do elefante encostou no topo e quebrou a grade, “mas ao mesmo tempo tapou a passagem tão completamente que todos os maridos da feiticeira foram sufocados por falta de ar” (WALPOLE, 2018, p. 45).²⁶² Aquela feiticeira colecionava aqueles homens, por isso ficou bastante enfurecida:

Ela criou uma tempestade de trovões e relâmpagos que durou oitocentos e quatro anos; e, tendo invocado um **exército de dois mil demônios**, ordenou-lhes que esfolassem o elefante vivo e o preparassem para o jantar com molho de anchovas. Nada poderia ter salvado o pobre animal, se, lutando para se soltar da chaminé, ele não tivesse quebrado o vento feliz, que parece ser um excelente antídoto contra demônios. (WALPOLE, 2018, p. 45, grifo nosso).²⁶³

Diante da agitação dos demônios, o elefante, a carruagem, a joaninha e Pissimissi se soltaram, caindo sobre o telhado do que hoje conhecemos como farmácia. Sem dúvida, o desastre aconteceu, pois tudo se quebrou, e o elefante, cansado acabou sugando (com a sua tromba) todo o conteúdo que estava dentro dos vidros, “o que ocasionou diversos efeitos em suas entranhas” (WALPOLE, 2018, p. 45, 46).²⁶⁴ Conforme o narrador, “as evacuações dele foram tão abundantes que ele não apenas afogou a torre de Babel, a qual ficava perto da loja do boticário” (WALPOLE, 2018, p. 46)²⁶⁵, construindo uma correnteza enorme de “oitenta léguas até chegar ao mar” (WALPOLE, 2018, p. 46), essas evacuações do animal acabou envenenando muitas baleias e leviatãs, o narrador conta que o resultado disso foi o surgimento de “uma peste que durou três anos, nove meses e dezessete dias”²⁶⁶ (WALPOLE, 2018, p. 46).

260 No original: *Who had locked herself up there with seventeen thousand husbands.*

261 No original: *Through which it was scarce possible to put one's hand.*

262 No original: *But at the same time stopped up the passage so entirely, that all the enchantress's husbands were stifled for want of air.*

263 No original: *She raised a storm of thunder and lightning that lasted eight hundred and four years; and having conjured up an army of two thousand devils, she ordered them to flay the elephant alive, and dress it for her supper with anchovy sauce. Nothing could have saved the poor beast, if, struggling to get loose from the chimney, he had not happily broken wind, which it seems is a great preservative against devils.*

264 No original: *Which occasioned such a variety of effects in his bowels.*

265 No original: *His evacuations were so plentiful, that he not only drowned the tower of Babel, near which the apothecary's shop stood.*

266 No original: [...] *that a pestilence ensued, and lasted three years, nine months and sixteen days.*

Por conta desses acontecimentos, o elefante ficou muito debilitado, portanto, sem forças para conduzir a carruagem. É interessante destacar o exagero na narrativa de Walpole, pois o animal ficou nessa situação por dezoito meses, o que atrasou a viagem de Pissimissi que, durante todo esse tempo, não conseguia viajar muito, já que a condução estava a cargo apenas da joaninha, esta que precisava redobrar suas forças para carregar o peso, “além disso, Pissimissi comprava tudo o que via, onde quer que ela fosse. Tudo era colocado dentro do carro e ficava espalhado sobre o banco” (WALPOLE, 2018, p. 46).²⁶⁷ De acordo com o narrador, “ela tinha comprado noventa e duas bonecas, dezessete casinhas de bebê, seis carrinhos açucarados, mil unidades de pão de mel, oito cachorros dançarinos, um urso e um macaco, quatro lojas de brinquedos e tudo o que havia dentro delas, e sete dúzias de babetes e aventais da última moda” (WALPOLE, 2018, p. 46).²⁶⁸

Conforme o narrador, a joaninha tinha asas de rubi cravejadas de pérolas negras. Essa viagem parece retomar o oráculo (como destacamos inicialmente), quando sobrevoam o monte Cáusco, são avistados por um imenso beija-flor que se sentiu atraído pelo que viu: “engoliu a joaninha, Pissimissi, o elefante e todas as mercadorias” (WALPOLE, 2018, p. 46).²⁶⁹ O pássaro pertencia a Salomão, “a nada podia igualar a surpresa de sua majestade e dos cortesãos, quando a querida criaturinha chegou com a tromba do elefante pendurada em seu bico divino” (WALPOLE, 2018, p. 47).²⁷⁰ A felicidade de Salomão surge assim que ele percebe que ali havia uma criança, o que faz com que ele comece a cantar uma canção que dizia o seguinte: “temos uma irmãzinha, e ela não tem seios” (WALPOLE, 2018, p. 48).²⁷¹

Por ali se encontrava a rainha de Sheba, que todos os meses fazia visitas ao palácio para conversar com Salomão. Ela estava jogando gamão com o sumo sacerdote, quando se distraiu ao perceber que algo estava acontecendo, o que a motivou averiguar, já que havia escutado choro de criança. Salomão estava extremamente feliz e cantarolando uma canção, isso enfureceu a rainha que segurando uma das caixas de dados na mão sem nenhuma cerimônia atirou na cabeça dele, mas a feiticeira (do início da narrativa), que havia seguido Pissimisi e que ali estava em forma invisível, fez com que o objeto fosse direcionado para o nariz da

267 No original: *Besides, Pissimissi bought every thing she saw wherever she came; and all was crouded into the car and stuffed into the seat.*

268 No original: *she had purchased ninety-two dolls, seventeen baby-houses, six cart-loadsof sugar-plumbs, a thousand ells of gingerbread, eight dancing dogs, a bear and a monkey, four toy-shops with all their contents, and seven dozen of bibs and aprons of the newest fashion.*

269 No original: *swallowed ladybird, Pissimissi, the elephant, and all their commodities.*

270 No original: *Nothing could equal the surprise of his majesty and the courtiers, when the dear little creature arrived with the elephant's proboscis hanging out of its divine little bill.*

271 Nororiginal: *We have a little sister, and she has no breasts.*

criança. O conto é finalizado dessa maneira, sugerindo que o destino de Pissimissi, se tornar uma das concubinas de Salomão, como proferido pela fada assim que a criança nasceu, estava se concretizando. Vale lembrar que o imaginário em torno da vida de Salomão diz que ele viveu mais ou menos entre 970 a 930 a.C., de acordo com o relato bíblico teve 700 esposas e mais de 300 concubinas. Na história de Walpole, fica sugerido que Pissimissi passou a fazer parte desse harém.

A partir do conto acima identificado por Walpole como “um conto de fadas”, lembremos que “neste tipo de narrativa, as pessoas, a trama, os lugares e as situações não se limitam aos tipos de realidade do cotidiano, possuindo uma tendência muito maior para a magia, o sonho e a fantasia” (REIS, 2014, p. 26). Nesse sentido, acreditamos que o contraste estabelecido por Walpole no título do conto, de maneira a induzir a perspectiva de leitura, é motivada por uma vontade de trazer o campo onírico para as produções artísticas, o que nos faz lembrar do posfácio de *Contos hieroglíficos*, onde ele se manifesta sobre a ausência de imaginação (fantasia) nas produções obsoletas de sua contemporaneidade. Assim,

o maravilhoso e a fantasia se materializam nos contos de fadas por meio de sua estrutura narrativa. As histórias estão envolvidas no encantamento, em um universo que pode vir a ser, partindo sempre duma situação real, concreta, lidando com emoções que qualquer um já viveu; acontecem em um lugar apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde se pode caminhar; os personagens são simples e colocados em várias situações diferentes, tendo que buscar e encontrar respostas para o conflito que vivem. Todo esse processo é vivido através da fantasia, do imaginário, com intervenções de entidades fantásticas do mundo das fadas, boas ou más, dos duendes, dos magos, do mundo onde ainda nada se sabe. (REIS, 2014, p. 31, 32).

As intervenções sobrenaturais se tornam, portanto, basilares em Walpole, se mostrando como dispositivo capaz de distorcer o realismo, sobretudo o do romance. A tentativa de Walpole de variar a classe obsoleta e ultrapassada de contos e romances de seu período (assim demarcado por ele no prefácio da obra), encontra respaldo também na distância temporal de suas produções. O que queremos dizer é que o autor localiza os contos como acontecimentos de há muito tempo, isso justifica a criatividade e os absurdos apresentados em seus enredos, o que se manifesta no prefácio de sua obra, quando comenta o seguinte: “os Contos Hieroglíficos foram, sem dúvida, escritos pouco antes da criação do mundo e, desde então, foram

preservados, pela tradição oral, nas montanhas de Crampcraggiri, uma ilha deserta e ainda não descoberta” (WALPOLE, 2018, p. 27).²⁷²

A essa altura, o mecanismo retórico de localizar a obra no passado não é mais novidade em Walpole, isso é encontrado no primeiro prefácio de seu romance, aspecto que parece evidenciar que o objetivo principal é criar situações hipotéticas para justificar o não-realismo presente nos textos. Ao retomar essa artimanha para justificar os absurdos e exageros de seus contos, Walpole, nos momentos finais do prefácio de *Contos hieroglíficos*, ficcionaliza as circunstâncias de sua produção, isto é, cria situações hipotéticas sobre os textos que por ele são identificados como produtos de um autor anônimo. Sobre o verdadeiro autor, ele faz o seguinte comentário: “podemos atribuí-los [os contos] com grande probabilidade a Kemanlegorpikos, filho de Quat, mas, além disso, não temos certeza de que tal pessoa tenha existido, não está claro que ele tenha escrito qualquer coisa além de um livro de culinária, e isso em verso heróico” (WALPOLE, p. 27, 28).²⁷³ Todavia, há uma outra possibilidade: Walpole escreve que outras pessoas atribuem os contos “a uma possível enfermeira de Quat” (WALPOLE, p. 27, 28), mas há também “aqueles que atribuem a Hermes Trismegisto” (WALPOLE, p. 27, 28), porém se torna impossível assegurar tal afirmação, visto que “sua obra está perdida” (WALPOLE, p. 27, 28).

Já que a obra de Trismegisto está perdida, é impossível determinar agora se a divergência mencionada é tão positiva como tem sido afirmado por muitos homens letrados, que apenas supõem a opinião de Hermes a partir de outras passagens de seus escritos, e que, de fato, não têm certeza se ele estava falando de vulcões ou de bolos de queijo, pois desenhava tão mal que seus hieróglifos muitas vezes podem ser tomados pelas coisas mais opostas da natureza; e como não há assunto que ele não tenha tratado, não se sabe precisamente o que ele estava discutindo em qualquer um deles. (WALPOLE, 2018, p. 28)²⁷⁴

O autor continua escrevendo:

Isso é o mais próximo que podemos chegar de qualquer certeza em relação ao autor. Mas se ele escreveu os Contos há seis mil anos, como acreditamos, ou se eles

272 No original: *The Hieroglyphic Tales were undoubtedly written a little before the creation of the world, and have ever since been preserved, by oral tradition, in the mountains of Crampcraggiri, an uninhabited island, not yet discovered.*

273 No original: *We might ascribe them with great probability to Kemanlegorpikos, son of Quat; but besides that we are not certain that any such person ever existed, it is not clear that he ever wrote any thing but a book of cookery, and that in heroic verse.*

274 No original: *As Trismegistus's work is lost, it is impossible to decide now whether the discordance mentioned is spositive as has been asserted by many learned men, who only guess at the opinion of Hermes from other passages in his writings, and who indeed are not sure whether he was speaking of volcanoes orcheesecakes, for he drew so ill, that his hieroglyphics may often be taken for the most opposite things in nature; and as there is no subject which he has not treated, it is not precisely known what he was discussing in any one of them.*

foram escritos por ele nesses dez anos, **eles são incontestavelmente a obra mais antiga do mundo**. Embora haja pouca imaginação, e ainda menos invenção neles, **há, no entanto, muitas passagens que se assemelham exatamente a Homero, o que faria com que qualquer homem vivo concluísse que foram imitadas desse grande poeta**, se não fosse certo que Homero tenha emprestado deles, o que provarei de duas maneiras: primeiro, apresentando as passagens paralelas de Homero no final da página; em segundo lugar, traduzindo o próprio Homero em prosa, o que o tornará tão diferente de si mesmo, que ninguém pensará que ele poderia ser um escritor original, e quando ele se tornar totalmente sem vida e insípido, isso será impossível, porém esses contos devem ser preferidos à *Ilíada*, especialmente porque pretendo colocá-los em um tipo de estilo que não seja nem verso nem prosa, uma dicção muito usada ultimamente em tragédias e poemas heróicos, os primeiros dos quais são realmente poemas heróicos por falta de probabilidade, como um poema épico antio-moderno é de fato uma mera tragédia, tendo pouca ou nenhuma mudança de cena, nenhum incidente, mas um fantasma e uma tempestade, e nenhum evento além da morte dos atores principais. (WALPOLE, 2018, p. 28, 29, grifo nosso).²⁷⁵

Finalizamos essas discussões sobre *Contos hieroglíficos* destacando que em Walpole há um desejo de criar situações, o que se torna, portanto, extremamente recorrente em suas produções, como temos visto nas análises feitas das três produções aqui tomadas para estudo. É interessante notar que isso não se dá apenas no texto literário, mas também nos elementos paratextuais, o que passa a ser uma característica do autor, ao olharmos panoramicamente para o seu exercício de produção. Desta maneira, enxergamos isso como uma tentativa de apresentar a obra literária apenas como produto para entretenimento, o que é muito significativo, se levarmos em consideração a releitura dos clássicos que os neoclássicos impuseram aos artistas ingleses do período. A ausência de uma seriedade é o que Walpole propõe, não é à toa que ele ficcionaliza as informações sobre a obra, elas pretendem ser “vendidas” como verídicas. Portanto, sua proposta é colocar a imaginação e suas possibilidades como alicerces na construção de seus textos, como é possível perceber no próximo item.

3.3 No campo das possibilidades

275 No original: *This is the nearest we can come to any certainty with regard to the author. But whether he wrote the Tales six thousand years ago, as we believe, or whether they were written for him within these ten years, they are incontestably the most ancient work in the world; and though there is little imagination, and still less invention in them; yet there are so many passages in them exactly resembling Homer, that any man living would conclude they were imitated from that great poet, if it was not certain that Homer borrowed from them, which I shall prove two ways: first, by giving Homer's parallel passages at the bottom of the page; and secondly, by translating Homer himself into prose, which shall make him so unlike himself, that nobody will think he could be an original writer: and when he is become totally lifeless and insipid, it will be impossible but these Tales should be preferred to the Iliad; especially as I design to put them into a kind of style that shall be neither verse nor prose; a diction lately much used in tragedies and heroic poems, the former of which are really heroic poems from want of probability, as an antio-moderno epic poem is in fact a meer tragedy, having little or no change of scene, no incidents but a ghost and a storm, and no events but the deaths of the principal actors.*

Para ilustrarmos as discussões anteriores, adentramos em “Uma verdadeira história de amor”, sexto texto de *Contos hieroglíficos*. Trata-se de uma narrativa curta cujo enredo gira em torno do amor que nasce entre Orondates e Azora, esta que vivia em um convento de freiras carmelitas. Nesse texto, é possível perceber novamente a tentativa de Walpole em querer construir ou sugerir situações inusitadas e com o propósito de fazer com que o leitor tenha dúvida do que de fato está acontecendo, apenas no final do texto o narrador revela que os personagens citados são dois cachorros, porém identificamos que isso causa um estranhamento, ao longo da leitura somos induzidos a acreditar que ambos são indivíduos.

O texto é iniciado com o narrador contando que “no auge das animosidades entre Guelfs e Ghibellines, um grupo de venezianos invadiu os territórios de Viscontis, soberano de Milão, e levou Orondates”²⁷⁶ (WALPOLE, 2010, p. 65). Conforme o narrador, “os sequestradores venderam o belo Orondates a uma rica viúva da nobre família de Grimaldi, que, sem filhos, o criou com tanta ternura como se fosse dela” (WALPOLE, 2010, p. 65)²⁷⁷, dando a ele amor e carinho, sentimentos que se intensificavam à medida que ele crescia. “É necessário dizer que o amor reinava predominantemente na alma de Orondates? Ou que em uma cidade como Veneza uma forma como a de Orondates encontrou pouca resistência?”²⁷⁸ (WALPOLE, 2010, p. 65).

Do outro lado do canal, em frente ao palácio de Grimaldi, havia um convento de freiras carmelitas “cuja abadessa tinha uma jovem escrava africana da mais requintada beleza, chamada Azora, um ano mais nova que Orondates” (WALPOLE, 2010, p. 66).²⁷⁹ Conforme o narrador, “a África nunca produziu uma fêmea tão perfeita quanto Azora, enquanto a Europa só podia se gabar de um Orondates” (WALPOLE, 2010, p. 66).²⁸⁰ A senhora Grimaldi e a abadessa Capello se estranhavam às vezes, provavelmente por conta da envergadura da senhora Grimaldi aos jogos de cartas, daí sempre se apressar em suas devoções, o que não era bem visto pela abadessa.

²⁷⁶ No original: *In the height of the animosities between the factions of the Guelfs and Ghibellines, a party of Venetians had made and inroad into the territories of the Viscontis, sovereigns of Milan.*

²⁷⁷ No original: *The captors sold the beautiful Orondates to a rich widow of the noble family of Grimaldi, who having no children, brought him up with as much tenderness as if he had been her son.*

²⁷⁸ No original: *Is it necessary to say that love reigned predominantly in the soul of Orondates? Or that in a city like Venice a form like that of Orondates met with little resistance?*

²⁷⁹ No original: *The abbess of which had a young African slave of the most exquisite beauty, called Azora, a year younger than Orondates.*

²⁸⁰ No original: *Afric never produced a female so perfect as Azora; as Europe could boast but of one Orondates.*

Porém, como ambas as damas eram de igual categoria e não haviam tido brigas que pudessem tolerar incivilidade, sempre trocavam reverências recíprocas entre elas, sob uma frieza com que cada uma fingia prestar atenção às suas devoções. Embora a senhora Grimaldi pouco correspondesse ao sacerdote, a abadessa se ocupava principalmente com vigiar e criticar a desatenção dela. (WALPOLE, 2010, p. 66)

Eram elas as responsáveis por acompanhar Azora e Orondates durante a missa, única oportunidade que tinham para se ver. De acordo com o narrador: “e o primeiro momento em que se viram foi decisivo para ambos os corações” (WALPOLE, 2010, p. 66).²⁸¹ Sobre esse encontro mágico, o narrador escreve: “Veneza deixou de ter mais de uma beleza aos olhos de Orondates, e Azora não havia observado até então que poderia existir seres mais belos no mundo do que algumas das freiras carmelitas”²⁸² (WALPOLE, 2010, p. 66). A descrição do narrador acerca desse momento sugere não apenas a atenção de ambos um para o outro, mas também a maneira como eles vivem: parece que Orondates é mais livre, isto é, tem acesso às belezas e encantos de Veneza. Já Azora vive reclusa naquele ambiente onde os preceitos religiosos, em confronto com os mundanos, são colocados como únicos a serem seguidos, o que passa a sentir por Orondates revela a ela algo além do que tem vivido até o momento. No entanto, parecia existir um estranhamento entre as senhoras, o que fazia minguar toda esperança dos amantes. Porém, a senhora Grimaldi, por sua vez, não privaria aquele amor, ela parecia ser mais acessível. De acordo com o narrador,

ela raramente criava obstáculos e nunca os percebia. Sem sequer questionar Orondates sobre a situação de suas vontades, e deixando de lado que ela e madame Capello eram de grupos diferentes, sem tomar nenhuma precaução para se proteger de uma possível rejeição ela escreveu imediatamente à abadessa para propor um casamento entre Orondates e Azora.²⁸³ (WALPOLE, 2010, p. 67, 68).

É interessante notar como a viúva era afetuosa com Orondates. Sua postura no trecho acima revela isso, a cumplicidade entre seu filho e Azora era o que importava para ela, o que a faz deixar de lado a relação nada amigável existente entre ela e a abadessa Capello, esta que é apresentada como uma mulher aparentemente amargurada, rude e imperativa, o oposto da

281 No original: *And the first moment they saw each other was decisive in both breasts.*

282 No original: *Venice ceased to have more than one fair in the eyes of Orondates, and Azora had not remarked till then that there could be more beautiful beings in the world than some of the Carmelite nuns.*

283 No original: *She seldom made difficulties, and never apprehended them. Without even examining Orondates on the state of his inclinations, without recollecting that madame Capello and she were of different parties, without taking any precautions to guard against a refusal, she instantly wrote to the abbess to propose a marriage between Orondates and Azora.*

viúva, o que fica ainda mais evidente quando ela recebe a carta. É importante lembrar que Azora estava no quarto de madame Capello quando a correspondência chegou:

Toda a ira com que uma autoridade gosta de se consolar por estar no controle, toda aspereza de um fanático, toda o azedume de alguém, e toda a raiva imaginária que o pudor adota quando se trata dos prazeres sensuais dos outros, explodem sobre a desamparada Azora.²⁸⁴ (WALPOLE, 2010, p. 68).

Sem dúvida, o comportamento de Capello é oposto ao da senhora Grimaldi; ela não se priva em descontar em Azora o sentimento de raiva ascendido diante da proposta de união entre ambos. Conforme o narrador, Azora teve que ouvir todas as calúnias que a abadessa direcionava sobre madame Grimaldi, “ameaças ineficazes de vingança foram repetidas com ênfase, e como ninguém no convento ousava contradizê-la, ela compensou sua raiva e amor à oração com infinitas tautologias” (WALPOLE, 2010, p. 68).²⁸⁵ O narrador conta que vinte respostas à madame Grimaldi foram redigidas e rasgadas. A sentença dada a Azora foi ficar isolada. Enfurecida, a abadessa trancou Azora que sentenciada à castidade eterna passa a viver a pão e água. De acordo com o narrador, assim que a abadessa transcreve e assina essa ordem fulminante,

a porteira do convento veio correndo sem fôlego, e anunciou à venerável assembleia, que Azora, aterrorizada com os ataques e ameaças da abadessa, entrou em trabalho de parto e abortou **quatro filhotes**. Para que seja conhecido por toda a posteridade que **Orondates era um galgo italiano** e **Azora um spaniel preto**.²⁸⁶ (WALPOLE, 2010, p. 69, grifo nosso).

O conto é finalizado com essa revelação que a ele confere uma certa ambivalência, aqui compreendida como condição que apresenta dois valores de sentidos, a relação entre Orondates e Azora ao longo da narrativa é sugerida como sendo entre dois indivíduos, e não entre dois animais. A partir dessa observação, é possível afirmar que o conto pode ser acessado a partir de duas perspectivas de leitura: a) que se trata de uma história de amor entre dois

284 No original: *The latter was in madame Capello's chamber when the note arrived. All the fury that authority loves to console itself with for being under restraint, all the asperity of a bigot, all the acrimony of party, and all the fictitious rage that prudery adopts when the sensual enjoyments of others are concerned, burst out on the helpless Azora, who was unable to divine how she was concerned in the fatal letter.*

285 No original: *Impotent menaces of revenge were repeated with emphasis, and as nobody in the convent dared to contradict her, she gratified her anger and love of praying with endless tautologies.*

286 No original: *The portress of the convent came running out of breath, and announced to the venerable assembly, that Azora, terrified by the abbess's blows and threats, had fallen in labour and miscarried of four puppies: for be it known to all posterity, that Orondates was an Italian greyhound, and Azora a black spaniel.*

cachorros b) ou que se trata de uma história de amor entre dois indivíduos que, por algum motivo mágico e desconhecido, se transformam em cachorros. Parece-nos que o propósito de Walpole é induzir a leitura fazendo-nos acreditar que se trata de dois jovens humanos, um exemplo é a maneira como o narrador se refere a Azora: “uma jovem escrava africana de uma beleza exuberante”. O discurso construído coloca essa personagem como alguém que vive no convento porque no futuro será mais uma freira carmelita, por isso a sua relação com Orondates é proibida. Outro ponto a ser destacado é a maneira como o texto coloca os dois amantes como sofrendores por conta da falta que um sente do outro, um exemplo é quando a abadessa se mostra irredutível à relação dos dois: “Azora ficou séria, pensativa e melancólica; Orondates mal-humorado e irredutível”²⁸⁷ (WALPOLE, 2010, p. 66, 67).

De certo modo, há a sugestão de uma superposição entre “real” e “irreal”, o que corrobora para a existência de uma possível ambiência insólita no texto, pois uma jovem abortar quatro filhotes é algo que extrapola a realidade e que só pode ser explicado por uma causalidade mágica. Nesse sentido, realidade e fantasia são embrenhadas na construção do texto para que uma certa ambivalência seja construída, o que mais uma vez nos faz lembrar que “os textos góticos são não racionais, representam distúrbios de sanidade e segurança, de crenças supersticiosas em fantasmas e demônios, demonstrações de paixão descontrolada, emoção violenta ou lances de fantasia a representações de perversão e obsessão”²⁸⁸ (BOTTING, 2014, p. 2).

Como é sabido, as bases da literatura fantástica enquanto gênero é *O castelo de Otranto*, as discussões feitas por Walpole em seus prefácios seriam retomadas mais tarde por estudiosos que entenderiam o fantástico como uma vertente do gótico de Walpole e dos romances produzidos até o final do século XVIII, um nome importante na difusão da literatura fantástica é o alemão Ernest Theodore Amadeus Hoffmann (1776-1822), autor de “O homem da areia”. O conto de Walpole parece contemplar muito do que Todorov discute em *Introdução à literatura fantástica*. Apesar de encararmos esse estudo como uma discussão engessada, ou melhor, muito presa à estrutura do texto, algumas observações se mostram pertinentes. A maneira como o conto de Walpole faz com que sintamos um certo estranhamento diante da revelação do narrador de que ambos os personagens são cachorros, parece se alinhar à definição

287 No original: *Azora grew grave and pensive and melancholy; Orondates surly and intractable.*

288 No original: *Gothic texts are, overtly but ambiguously, not rational, depicting disturbances of sanity and security, from superstitious belief in ghosts and demons, displays of uncontrolled passion, violent emotion or flights of fancy to portrayals of perversion and obsession.*

de Todorov para o fantástico: “o fantástico ocorre nessa incerteza. [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 2010, p. 31). Uma vez que, segundo o autor, “o fantástico implica pois uma integração do leitor implícito no mundo das personagens; [...] “*a hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2010, p. 37, grifo do autor).

Ao ser mais preciso sobre a definição, Todorov complementa sua ideia escrevendo que o fantástico exige que três condições sejam preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. (TODOROV, 2010, p. 38, 39).

O conto de Walpole força essa hesitação do leitor, pois, para nós, é possível acessá-lo por duas vias de leitura: acreditar que aqueles personagens sempre foram animais ou que por algum motivo desconhecido se transformaram em cachorros. Sobre o segundo ponto, podemos identificá-lo na figura da porteira do convento quando chega sem folego para anunciar que Azora havia abortado quatro filhotes. É possível dizer que a hesitação da porteira se dá por conta da imagem de animal que Azora passou a ser, mas não é possível afirmar isso com certeza, ao nosso ver, isso fica implícito, o que nos faz destacar, assim, as duas possibilidades de leitura dele. Todorov escreve que, “ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 2010, p. 31). No entanto, não entraremos no mérito dessas vertentes, o que queremos destacar é que o conto de Walpole parece colocar em funcionamento essa hesitação destacada pelo estudioso que entende que “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2010, p. 47) e que “nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não?” (TODOROV, 2010, p. 92). Desta maneira, mais uma vez a relação com o inverossímil é estabelecida por Walpole, a verossimilhança é colocada em xeque para que possíveis elementos sobrenaturais se manifestem. A narrativa engendra uma hesitação diante do apresentado, o que nos permite dizer que Walpole se favorece desse frágil equilíbrio que se volta ao inverossímil, portanto, à ambiguidade.

3.4 Em diálogo com o gótico

Ainda que o gótico de *O castelo de Otranto* ganhe maiores projeções nos textos que seguiram a trilha consolidada por Walpole, um ponto em comum entre eles é o que podemos identificar como não-mimético (sobrenatural e o fantástico), que, assim como nesse romance, se mostra como basilar na criação de acontecimentos responsáveis por “desequilibrar”, esteticamente, o senso de mundo do leitor, este que passa a experimentar uma atmosfera irreal, portanto, ambivalente. Podemos lembrar, por exemplo, de obras como *The old english baron* (1777), de Clara Reeve, *Vathek* (1786), de William Beckford, *The recess, or a tale of the times* (1783), de Sophia Lee, o próprio *Contos hieroglíficos* (1785), de Horace Walpole, *Emmeline: the orphan of the castle* (1788), de Charlotte Smith, *The castle of Wolfenbach* (1793) e *The mysterious warning* (1796), ambos de Eliza Parsons, *Clermont* (1798), de Regina Maria Roche, *The orphan of the Rhine* (1798), de Eleanor Sleath, e, principalmente, *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, e *The monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, por levarem o gótico a um alto patamar de composição.

A publicação de *O castelo de Otranto* é, sem dúvida, imprescindível para que essa leva de textos em língua inglesa seja produzida nesse momento inicial, uma vez que esse romance é o primeiro na Inglaterra a ressignificar o termo Gótico no plano literário, um deslizamento que instaura um modo de produção calcado no sublime e que seria alimentado por esses e outros escritores vindouros. Muitos deles, na tentativa de construir um outro romance gótico, copiam à risca a estrutura do texto de Walpole; por outro lado, outros se inspiram na obra com o intuito de lapidar e incrementar elementos configuradores de uma “história gótica”, um tipo de escrita que, desde esses momentos iniciais, se deixa seduzir pelos encantos do sublime, o que contribui diretamente para que o terror e o sobrenatural se propaguem nas histórias cujos acontecimentos sempre se dão em espaços inóspitos, como castelos góticos lúgubres e labirínticos, propícios para a construção de uma ambiência misteriosa.

O que queremos sugerir com essas observações, é exatamente o que os autores David Punter e Glennis Byron destacam: “enquanto *Otranto* pode ter sido uma tentativa de combinar os elementos fantásticos dos romances antigos com as características naturalistas do romance moderno, são os elementos fantásticos que predominam” (2004, p. 178).²⁸⁹ Isso quer dizer que

289 No original: *While Otranto may have been an attempt to combine the fantastical elements of the old romances with the naturalistic features of the modern novel, it is the fantastical elements that predominate.*

esse tipo de produção se constitui na transcendência do real, isto é, trata-se de uma escrita que se vale de elementos inexistentes ou que não são reconhecidos na e pela realidade empírica.

O retorno de nossas discussões a *O castelo de Otranto* se faz necessário, porque entendemos que o que é proposto por Walpole direciona-nos para um modo de produção escrita repleto de situações diegéticas a princípio não-realistas. Isso fica ainda mais evidente se lembrarmos que “o segundo prefácio de Walpole, no qual ele afirma que a história é uma mistura de romance antigo e moderno, indica que ela deve ser lida “realisticamente” como um tipo de alegoria” (SMITH, 2007, p. 21),²⁹⁰ o que nos permite dizer que o gótico proposto por Walpole se compõe através de um certo abstracionismo, por isso ele coloca em funcionamento dizeres e situações que não podem ser administrados pelas leis do mundo real, o que mostra que “muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo” (FRANÇA, 2017, p. 116).

Tendo isso em vista, acreditamos que os textos aqui selecionados para análise podem, em um primeiro momento, ser enxergados como góticos, exatamente por se comportarem, dentro do contexto neoclássico da Inglaterra do século XVIII, como incomuns, transgressores, portanto, tomados pela fantasia sem limite. É importante perceber que o que conecta o romance e o livro de contos é o que Walpole identifica como imaginação, esta que, como já sugerimos, parece se tratar da fantasia. Nesse sentido, mais uma vez concordamos com Botting, ao escrever o seguinte: “os textos góticos não são realistas”²⁹¹ (2014, p. 12), o que implica dizer que o que eles oferecem não são acontecimentos convencionais e reconhecíveis como próprios do nosso dia a dia, mas sim aquilo que Botting identifica como “um “modo de representação irrealista”²⁹² (BOTTING, 2014, p. 42).

Para uma melhor compreensão, iniciamos a leitura do conto “O rei e suas três filhas”. A narrativa apresenta um rei que tinha três filhas, porém, a mais velha nunca existiu. O conto gira em torno da tentativa do rei de casar a primogênita, bem como dos grupos que surgem na nação, cada um defendendo uma das filhas como sendo herdeira do trono. Todavia, essa situação conflituosa ganha novos contornos com a chegada do príncipe de Quifferiquimini, personagem que já está morto mas que transita entre os demais como se estivesse vivo. O texto começa da seguinte maneira:

290 No original: *Walpole's seconde preface, in which he claims that the tale is a blend of both ancient and modern romances, indicates that the story should be read 'realistically' as a kind of allegory.*

291 No original: *Gothic text are no realistic.*

292 No original: *Unrealistic mode of epresentation.*

Antigamente, havia um rei que tinha três filhas, quer dizer, seriam três, se ele tivesse tido mais uma, mas de uma forma ou de outra a mais velha jamais nasceu. Ela era extremamente bonita, de grande inteligência e falava francês com perfeição, como afirmam todos os autores daquela época, no entanto, nenhum deles finge que ela alguma vez existiu. É certo que as outras duas princesas estavam longe de ser belas: a segunda tinha um forte dialeto de Yorkshire, a mais nova tinha dentes imperfeitos e apenas uma perna, o que a fazia dançar muito mal.²⁹³ (WALPOLE, 2018, p. 38).

O fragmento acima configura-se nos interstícios de um tempo longínquo, de maneira a demarcar a distância temporal e nebulosa entre presente e passado, o que chamaremos de “artimanha retórica-composicional”, responsável por justificar a veracidade das situações improváveis que serão apresentadas em seguida. Esse afastamento temporal intensifica e coloca em funcionamento a ideia existente por trás do título da obra, de que são textos escritos há muito tempo, por isso são identificados como “hieroglíficos”, isto é, como escrita enigmática, portanto, alegórica, absurda e inverossímil, o que fica ainda mais evidente quando continuamos a leitura do trecho, logo nos deparamos com uma situação improvável: a menção a alguém que nunca existiu.

A maneira como o trecho é escrito parece advogar a favor da primogênita, colocada como sinônimo de beleza e perfeição, o que constrói um contraste entre as filhas, já que a segunda parece ser mal vista por ter um sotaque de Yorkshire muito marcado e a mais nova a ter dentes imperfeitos e apenas uma perna. Desta maneira, o contraste entre existir e não existir é o que configura o trecho acima, de maneira a causar um certo estranhamento no leitor, já que nos deparamos com a informação a respeito de uma jovem cheia de atributos, mas que não existe. Como isso é possível? O narrador sabe que ela não existe, mesmo assim insiste em identificá-la como a primeira filha, seguida da segunda e da mais nova, mostrando que há uma hierarquia entre elas e que assim deve ser. Entretanto, isso será questionado entre os súditos, estes que estavam impacientes para que elas se casassem logo, já que o rei estava velho demais para ter mais filhos.

Indo mais além na narrativa, para que possamos perceber os “deslimites composicionais” de Walpole, o narrador destaca que “o rei insistiu que a sua filha mais velha era quem deveria se casar primeiro, mas como ela não existia, era muito difícil arranjar um

293 No original: *There was formerly a king, who had three daughters—that is, he would have had three, if he had had one more, but some how or other the eldest never was born. She was extremely handsome, had a great deal of wit, and spoke French in perfection, as all the authors of that age affirm, and yet none of them pretend that she ever existed. It is very certain that the two other princesses were far from beauties; the second had a strong Yorkshire dialect, and the youngest had bad teeth and but one leg, which occasioned her dancing very ill.*

marido apropriado para ela”²⁹⁴ (WALPOLE, 2018, p. 38). Os cortesãos concordavam que ela devia se casar primeiro, porém é relevante destacar que naquele reino havia vários grupos com opiniões diferentes: de um lado, existiam os queixosos e os patriotas, eles acreditavam que a segunda filha era a mais velha, por isso tinha que ser declarada herdeira. Por outro lado, o partido ministerial concordava com o que o ministro defendia e que parecia ser incontestável: o argumento é que a segunda filha não poderia ser a mais velha, nenhuma princesa real jamais possuiu um sotaque de Yorkshire. Havia, também, mesmo que poucos, alguns defensores da princesa mais nova:

A meia dúzia de pessoas que estava associada à princesa mais jovem aproveitou a movimentação para dizer que as pretensões de *sua* alteza real à coroa eram as melhores de todas, pois, como não havia princesa mais velha, e como a segunda deveria ser a primeira, caso não houvesse a primeira, e como ela não poderia ser a segunda se fosse a primeira, uma vez que o ministro havia provado que ela não poderia ser a primeira, seguia claramente por toda idéia de direito que ela não poderia ser ninguém. E então o resultado foi o seguinte: que a mais nova deveria ser a mais velha, se ela não tivesse irmã mais velha.²⁹⁵ (WALPOLE, 2018, p. 39, grifo do autor).

Podemos notar que a relação com a morte está presente nesse conto, porém, sem a atmosfera macabra ressoada dela. Poderíamos intuir que a existência da primeira filha seja loucura do rei, porém, o clero, por exemplo, mantinha devoção por ela. Os médicos, por sua vez, defendiam a segunda, os advogados apoiavam a terceira, uma situação conflituosa que se intensifica cada vez mais na nação, de certa maneira a existência da filha é possível naquele espaço, mesmo que para apenas alguns. No entanto, aquela confusão ganha novos contornos com a chegada do príncipe de Quifferiquimini, “quem teria sido o herói mais brilhante da época, caso não estivesse morto”²⁹⁶ (WALPOLE, 2018, p. 40). Esse personagem dotado de três pernas ganha a atenção de toda a nação, sobretudo dos grupos que o enxergam como pretendente certo para se casar com a princesa por eles defendida como futura herdeira do trono. Como se vê, há a introdução de uma figura nada convencional para a realidade empírica do leitor, este que é envolvido nessa situação absurda, trata-se de uma personagem que já morreu e que transita

294 No original: *The king insisted that his eldest daughter should be married first, and as there was no such person, it was very difficult to fix upon a proper husband for her.*

295 No original: *A few persons who were attached to the youngest princess, took advantage of this plea for whispering that her royal highness's pretensions to the crown were the best of all; for as there was no eldest princess, and as the second must be the first, if there was no first, and as she could not be the second if she was the first, and as the chancellor had proved that she could not be the first, it followed plainly by every idea of law that she could be nobody at all; and then the consequence followed of course, that the youngest must be the eldest, if she had no elder sister.*

296 No original: *Who would have been the most accomplished hero of the age, if he had not been dead.*

naquele espaço como alguém vivo e que não causa estranhamento aos demais personagens. Vale destacar que fantasmas ou suas representações são comuns nas narrativas góticas.

O príncipe de Quifferiquimini foi bem recebido pelo rei, já as filhas (a segunda e a terceira) se tornaram rivais, porque ficaram encantadas por ele. O encanto não foi apenas da parte delas: “as damas da corte e os *petit-maitres* criaram mil novas tendências por causa dele, tudo deveria ser *à la Quifferiquimini*”²⁹⁷ (WALPOLE, 2018, p. 40). Rapidamente, ele se tornou o modelo a ser seguido naquela nação, “tanto os homens quanto as mulheres da moda abandonaram o rubro para parecerem mais cadavéricos: suas roupas eram bordadas com hieróglifos e adornadas com todas as figuras horrendas que podiam reunir das antiguidades egípcias”²⁹⁸ (WALPOLE, 2018, p. 40). A influência de Quifferiquimini foi tanta que, de acordo com o narrador, “todas as mesas, cadeiras, poltronas, armários e sofás eram feitos com apenas três pernas”²⁹⁹ (WALPOLE, 2018, p. 40), uma bajulação excessiva que cansava o príncipe que por muitas vezes preferia estar em casa deitado no seu caixão. A presença da morte e seus interditos é representada pela figura cadavérica que traz para aquele cenário uma certa obscuridade, uma ambiência muito presente, por exemplo, no castelo de Manfred. Desse modo, um cenário de ruínas parece ser construído ali, visto que tudo passa a ser caracterizado tal qual o príncipe morto que simboliza o sombrio e o macabro (comum em narrativas góticas).

Vale lembrar que a princesa mais nova estava encantada e admirada com as três pernas dele, já que ela, como vimos no início da narrativa, tinha apenas uma, ela estava “muito curiosa para saber como elas haviam sido colocadas”³⁰⁰ (WALPOLE, 2018, p. 40, 41). No entanto, o príncipe de Quifferiquimini se afeiçoou pela filha mais velha, aquela que não existia (o que traz mais estranhamento para o leitor), daí ele ter procurado o rei para pedir a mão dela em casamento. “Envolvendo o pescoço do príncipe-esqueleto com os seus braços e molhando suas bochechas ocas com lágrimas quentes, ele atendeu o pedido e complementou dizendo que cederia imediatamente sua coroa a ele e sua filha favorita”³⁰¹ (WALPOLE, 2018, p. 41). Nesse momento, o narrador anuncia que devido ao curto espaço narrativo terá que deixar de lado muitas circunstâncias da história, mas conta que as núpcias tiveram que ser adiadas porque o

297 No original: *The court ladies and petit-maitres invented a thousand new fashions upon his account—every thing was to be à la Quifferiquimini.*

298 No original: *both men and women of fashion left off rouge to look the more cadaverous; their cloaths were embroidered with hieroglyphics, and all the ugly characters they could gather from Egyptian antiquities.*

299 No original: *All tables, chairs, stools, cabinets and couches, were made with only three legs.*

300 No original: *So inquisitive to know how his three legs were set on.*

301 No original: *Throwing his arms about the prince-skeleton's neck and watering his hollow cheeks with warm tears, he granted his request, and added, that he would immediately resign his crown to him and his favourite daughter.*

arcebispo declarou que era necessária a permissão do papa, “as partes estarem ligadas dentro dos graus proibidos: uma mulher que nunca existiu e um homem que havia sido, sendo considerados primos em primeiro grau conforme o direito canônico”³⁰² (WALPOLE, 2018, p. 41, 42). Outro empecilho surge, a religião dos quifferiquimianos era totalmente oposta à dos papistas. Os primeiros acreditavam apenas na graça, além disso tinham sua própria autoridade eclesiástica, “e por esse poder poderia fazer com que tudo o que nunca existiu passasse a ser, bem como impedir que tudo o que tinha sido nunca tivesse sido”³⁰³ (WALPOLE, 2018, p. 42).

A saída do príncipe é mandar um solene embaixador até o sumo sacerdote para oferecer a ele cem mil milhões de lingotes, “e ele fará com que a sua encantadora não-filha tenha existido, e impedirá que eu morra, e então não haverá motivo para uma dispensa daquele velho tolo em Roma”³⁰⁴ (WALPOLE, 2018, p. 42), o que não agradou ao velho rei, este que viu isso como uma profanação da santa religião, gerando uma discussão entre os dois. Nesse momento, um capitão entra onde eles estão para avisar que a segunda filha, como vingança pelo desinteresse do príncipe, deu a sua mão em casamento a um salineiro que era deputado na câmara dos comuns. O casal ordenou que o príncipe tivesse um funeral digno, já que era uma figura cadavérica. O conto termina com o narrador contando que a resolução foi aprovada por todos ou quase todos, o rei morreu no dia seguinte e “o príncipe de Quifferiquimini, apesar de seu apelo às jurisprudências das nações, foi sepultado. Já a princesa mais nova ficou perturbada e foi trancada em um hospício, ela clamava dia e noite por um marido de três pernas”³⁰⁵ (WALPOLE, 2018, p. 43).

Como é possível perceber, a distorção do senso de realidade está presente no conto acima (assim como nos demais textos da coletânea), exatamente por conta do modo de produção não-realista defendido e praticado por Walpole. Sem dúvida, muito disso se dá por conta da relação com a morte, manifestada na presença não existente da filha mais velha e, principalmente, pela existência e movimentação do príncipe naquele espaço. É interessante destacar a imagem construída dessa figura que é apresentada como um corpo que já iniciou o seu processo de decomposição, daí a exposição de seus ossos. Mesmo que essa presença não

302 No original: *The parties being related within the forbidden degrees; a woman that never was, and a man that had been, being deemed first cousins in the eye of the canon law.*

303 No original: *And by that possession could cause every thing to have been that never had been, and could prevent every thing that had been from ever having been.*

304 No original: *And he will cause your charming no-daughter to have been, and will prevent my having died, and then there will be no occasion for a dispensation from your old fool at Rome.*

305 No original: *The prince of Quifferiquimini was buried in spite of his appeal to the law of nations; and the youngest princess went distracted, and was shut up in a madhouse, calling out day and night for a husband with three legs.*

seja capaz de dotar o texto com uma atmosfera melancólica, obscura e negativa, já que tudo parece se dar de maneira leve, é possível dizer que os interditos da morte se tornam temas essenciais desde *O castelo de Otranto* por estreitarem o elo com o sublime. Sobre isso, vale destacar o seguinte comentário feito por Luciana Colucci acerca do príncipe morto: “os elementos “dead”, “Egyptian”, “three legs”, “cadaverous”, “death”, “weakly constitution” e “coffin” aludem direta e indiretamente à figura do vampiro, inclusive como um *outsider*, fato que será bem explorado posteriormente por Bram Stoker, em *Drácula* (1897)” (COLUCCI, 2010, p. 210). Não aprofundaremos na ideia da autora, mas o comentário é pertinente para que possamos perceber a multiplicidade de abordagens possíveis nas produções de Walpole, o que nos permite destacar, assim, a sua relevância diante dos desdobramentos do gótico.

Nesse sentido, Walpole configura o gótico como campo de produções enigmáticas e de mistério, de maneira a causar instabilidade estética na ordenação do leitor, fazendo-o experimentar as possibilidades da irracionalidade (como é possível perceber no conto acima), o que significa dizer que “o gótico costuma envolver um tipo de narração repleta de experiências difusas e momentos de irracionalidade que têm como base a noção de verdade como algo a ser descoberto” (SÁ, 2018, p. 20). Assim, podemos afirmar que a proposta de Walpole tem como base o que é irreal, o que nos ajuda a entender que “ao oferecer um modelo de representação baseado em experiências difusas, o gótico seria então uma provocação epistemológica para a matriz racional que constitui a linguagem e o pensamento humano” (SÁ, 2018, p. 20). De certo modo, os contos aqui apresentados problematizam isso, a razão parece perder espaço para o abstracionismo da fantasia.

Na introdução de *Contos hieroglíficos*, o estudioso Kenneth Gross faz um comentário com o qual concordamos: “como a “melancolia” elegante e esclarecida de *Strawberry Hill*, os Contos hieroglíficos surgem para ver a energia gótica sem a superstição gótica. Esse amor ambivalente pelas coisas irracionais é bastante característico de Walpole” (GROSS, p. 17, grifo do autor).³⁰⁶ Para nós, essa energia gótica destacada pelo estudioso diz respeito à fantasia, ou melhor, aquilo que ultrapassa o natural, o que é extraordinário. Isso é visível nos contos e no romance, sendo a diferença entre eles a direção que ambos seguem: a estética da coletânea é ser criativa, leve; já a de *O castelo de Otranto*, por mais que também queira ser assim, é atravessada por uma atmosfera lúgubre ressoada do castelo de Manfred, personagem que faz com que os

306 No original: *Like the tasteful, enlightened “gloomth” of Strawberry Hill, the Hieroglyphic Tales appear to see Gothic energy without Gothic superstition. This ambivalent love of things irrational is quite characteristic of Walpole.*

acontecimentos ganhem uma tensão a mais. Em *A mãe misteriosa*, por exemplo, há essa retomada melancólica atravessando o castelo e a vida da condessa de Narbonne, o que deixa o texto ainda mais obscuro e negativo.

Desse modo, podemos afirmar que a ambivalência é um atributo do gótico proposto por Walpole, o que significa dizer que ela atravessa os textos aqui estudados, de maneira a contrastar fantasia e realidade, daí entendermos que é por esse caminho que o Gótico ficcional se estabelece. Representações simbólicas constituem o sublime dos contos de Walpole, as inquietações não se dão mais por espaços opressores, mas sim oníricos. “Por mais selvagens que sejam, os contos, evidentemente, não exploram tais conflitos sombrios. Apesar dos fundamentos estranhos de seus mundos ficcionais, neles não há espaço para as “prováveis impossibilidades” de superstição, magia ou mito introduzidos nas obras góticas” (GROSS, 2018, p. 18).³⁰⁷ De certo modo, os textos de *Contos hieroglíficos* aqui selecionados, através de figuras como reis, rainhas, tradição, religião, parece fazer o mesmo movimento de se voltar a um passado, uma relação que configura e fortalece uma literatura que desafia a lógica e se mostra como produto da desrazão.

3.5 Surrealismo em Walpole?

Considerando o que discutimos até aqui, podemos dizer que a espinha dorsal dos contos analisados é a sobreposição do irreal no real, o que problematiza a perspectiva neoclássica (alicerçada pelas poéticas clássicas) e o recorrente realismo do romance no século XVIII. Tendo em vista que o romance, gênero cada vez mais influente, se mostra comprometido a apresentar enredos alinhados à vida comum do homem, com acontecimentos comuns e naturais, bem como com as leis da probabilidade (verossimilhança), Walpole se embrenha pelo caminho inverso ao propor um texto identificado como “uma história gótica”, trazendo para o romance realista aquilo que os romancistas tentam deixar de lado: o romanesco.

A sobreposição do irreal no real é extremamente marcante, o que difere, por exemplo, de *O castelo de Otranto*, em que o irracional, apresentado através do sobrenatural (fantasmas, por exemplo), se faz presente em momentos mais específicos. É possível perceber que os enredos e as imagens geradas nos contos extrapolam o senso comum de maneira a apresentá-

307 No original: *The tales, of course, however wild, do not explore any such dark conflicts. Nor is there much place in them, despite the outlandish grounds of their fictional worlds, for the “probable impossibilities” of superstition, magic, or myth that enter into the Gothic works.*

los como absurdos, é como se no ato de criação o apelo por essa perceptiva se mostrasse urgente. Um exemplo é o texto já citado “O rei e suas três filhas”, onde Walpole constrói uma narrativa a partir da não existência de dois personagens: a filha mais velha do rei e o príncipe de Quifferiquimini, uma figura espectral que se interessa sentimentalmente pela primogênita do rei. A partir do que discutimos sobre esse texto, podemos dizer que nele há um apelo ao absurdo, os sentidos de logicidade são destituídos para que o inverossímil se manifeste, resultando, assim, na ausência de lógica, valorização da fantasia e, principalmente, liberdade criativa. É possível afirmar que de alguma maneira Walpole parece criar uma realidade paralela para seus textos, já que eles geram uma confusão de aparência com a realidade.

Essas observações fazem-nos lembrar do que se convencionou identificar de Surrealismo, tendência artística que ascende na França do século XX. A distância temporal entre Walpole e esse movimento é grande, mas é um tanto curioso ler os textos do escritor e perceber que de algum modo eles são capazes de dialogar com a proposta surrealista. O que isso significa? Na introdução de *Contos hieroglíficos*, Gross sugere que as imagens “transgressoras e regressivas construídas nos contos seriam “surreais”, porém é um surrealismo muito inglês e ao mesmo tempo excêntrico e doméstico”³⁰⁸ (GROSS, 2018, p. 8). De certa maneira, a afirmativa do estudioso parece enquadrar a citada obra como os primórdios na Inglaterra do que mais tarde ficaria conhecido como Surrealismo. A observação do autor é pertinente, mas não nos atreveríamos a sugerir que os textos de Walpole sejam os primeiros a se enquadrar no conceito de Surrealismo; porém, acreditamos que é possível realizar um diálogo entre os contos analisados e essa tendência artística. Tendo isso em vista, com o intuito de mostrar como a obra de Walpole se abre para o futuro, finalizamos o presente capítulo perseguindo o seguinte questionamento: será que é possível identificar nos contos de Walpole elementos que mais tarde configurariam o que se convencionaria chamar de Surrealismo?

Para que a proposta de diálogo entre Walpole e o Surrealismo ganhe forma, é relevante lembrar que o Surrealismo é visto na historiografia literária como uma vanguarda cujo objetivo é questionar e se contrapor ao racionalismo e ao materialismo cada vez mais intensos em muitas sociedades ocidentais do período, daí as produções alinhadas a esse movimento serem altamente criativas e capazes de distorcer a noção de realidade empírica. É importante lembrar que esse movimento ascende na França em um contexto de pós-guerra mundial, o mundo estava em crise social, política e econômica. O país, ao voltar da guerra totalmente devastado, encontra

³⁰⁸ No original: [...] but our word for such ever-breaking chains of transgressive and regressive imagery would be “surreal”. Yet it is a very English surrealismo, at once eccentric and domestic.

intensos problemas sociais, muito disso, sem dúvida, influencia o desenvolvimento de movimentos artísticos nas primeiras décadas do século XX, os quais buscariam analisar e representar a realidade conforme o que defendiam. As vanguardas, assim conhecidas, têm grande papel nesse momento, ascendem propondo novas alternativas nesse contexto ainda angustiado com a guerra. Uma delas é o Surrealismo, “o último dos movimentos modernistas da vanguarda” (CARPEAUX, 2018, p. 2621), seu propósito é ser espontâneo, automático (como veremos) e livre de convenções. De acordo com Nadeau,

o surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico. (NADEAU, 1958, p. 46 *Apud* SANTOS, 2002, p. 230).

Os primórdios do Surrealismo ganham forças graças a intelectuais como Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, Robert Desnos, e, especialmente, André Breton (1896-1966) que em 1924 escreve *Manifesto do surrealismo*. Como escreve Santos, “o surrealismo foi considerado como uma via literária de entrada do freudismo na França” (SANTOS, 2002, p. 229). Nesse texto há uma defesa da liberdade do pensamento nas sociedades racionais e materialistas, a defesa é que o artista, no ato de criação, se deixe levar pela imaginação, “a surrealidade foi definida no primeiro *Manifesto* como a resolução dialética da antinomia entre o mundo do sonho e o da vigília” (SANTOS, 2002, p. 243). Breton preza pela imaginação e pela liberdade: “Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares. Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade” (BRETON, 1924, p. 2). Em suas palavras: “só a imaginação me dá contas do que *pode ser*, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível” (BRETON, 1924, p. 2, grifo do autor). Diante disso, Breton questiona as produções realistas: “se um cacho de uvas não tem duas sementes iguais, como querem que lhes descreva este bago pelo outro, por todos os outros, que dele faça um bago bom para comer? Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros” (BRETON, 1924, p. 4). A partir dessas observações e pautado na obra de Apollinaire, Breton define o Surrealismo:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p. 10).

Além dessa definição, Breton apresenta ainda uma outra, porém direcionada a uma Enciclopédia de Filosofia:

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na **onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento**. Tende a demolir definitivamente todos os outros **mecanismos psíquicos**, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 1924, p. 10, grifo nosso).

A primeira definição de Breton coloca o automatismo psíquico como característica basilar do Surrealismo. Mas o que seria isso? Trata-se de um modo de produção que propõe que a obra resultaria não da mente consciente do artista, mas de seu inconsciente (por isso ele escreve “o funcionamento real do pensamento”, no fragmento anterior). Uma vez que a concepção de inconsciente é difundida por Freud, Breton propõe que o artista, no ato de criação, deixe manifestar o que o seu inconsciente produz. O automatismo psíquico significa, portanto, o não controle da consciência, isto é, escrever livremente tudo o que surge na mente, o resultado disso seria observado como produto do inconsciente, uma maneira encontrada pelos artistas para se relacionar com a linguagem. No papel fluirá tudo o que o inconsciente manifesta, não há limites nem julgamentos, por isso o artista não deve pensar para criar, apenas manifestar o que vai surgindo na sua mente.

Ao escrever sobre o que identifica como “os segredos da arte mágica surrealista” (BRETON, 1924, p. 12), Breton sugere que o escritor se coloque “no lugar mais confortável possível para concentração de seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passível ou receptivo” (BRETON, 1924, p. 12). Nesse estado, Breton sugere que a escrita seja rápida, “sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler” (BRETON, 1924, p. 12). De acordo com ele,

a primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. (BRETON, 1924, p. 12)

Como é possível perceber, a ideia de automatismo é levantada na relação do indivíduo com o seu inconsciente, isto é, com a parte oculta de seu ser. Breton quer anular as possíveis barreiras entre realidade e sonho/imaginário, daí defender a técnica de “automatismo psíquico”,

ou seja, o pensamento se liberta do que é controlado pela razão, pelos condicionamentos sociais, morais e estéticos, daí o apelo ao “maravilhoso” (como destacado por Nadeau na citação acima), com intuito de defender que a arte deve se libertar das exigências da lógica, o que aconteceria com o inconsciente sendo expressado. A arte produzida em consonância com o inconsciente, como proposto por Breton, está intimamente conectada com o “inconsciente, os sonhos, a loucura, estados psíquicos alucinatórios” o inconsciente, [...] o sonho, a loucura, os estados alucinatórios” (NADEAU, 1958, p. 46). Para ele, “o espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância” (BRETON, 1924, p. 17).

Lúcia Grossi dos Santos escreve que o Surrealismo apresenta duas fases: uma intuitiva, que vai de 1919 a 1925, “nessa primeira fase, o movimento se definirá enquanto tal, distinto do dadaísmo, lançando-se em experiências de escrita automática, de narrações de sonhos e dos sonos hipnóticos” (SANTOS, 2002, p. 230). A segunda, considerada por ela como “racionante” (SANTOS, 2002, p. 230). De acordo com a estudiosa, “a tomada de posição dos surrealistas, em 1925, frente à guerra da França com o Marrocos (colocando-se a favor deste último), marca a mudança de fase” (SANTOS, 2002, p. 230). Sobre isso, vale lembrar do que Carpeaux escreve:

os surrealistas declaram-se comunistas, pretendem destruir a sociedade burguesa que já perdeu todos os valores, para contribuir ao estabelecimento de uma nova ordem igualitária, na qual os subscientes individuais se confundirão no subsciente coletivo: “l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal”. Deste modo, o surrealismo julga-se, já além do “nihilisme intellectuel” de Dada, um movimento construtivo, baseado de um lado na psicanálise de Freud e por outro lado na sociologia de Marx. (CARPEAUX, 2008, p. 2623).

Desta maneira, a proposta do Surrealismo é valorizar o inconsciente, o qual se manifestaria nas produções artísticas (literatura, pintura etc.), o que justifica a presença de imagens abstratas e bizarras nas produções, de maneira a fazer com que o que é concreto perca força diante do abstracionismo. De acordo com Carpeaux,

os surrealistas descobrem outro primitivismo, mais perto de nós, dentro de todos nós, no sonho, nos resíduos da infância. Mas não é a infância angélica dos falsos românticos, e sim aquela que em *Alice in Wonderland* sonhou com oposição burlesca à sabedoria dos adultos; aquela infância na qual Freud descobrira a fonte de todas as perversões e aberrações e, eventualmente, de um niilismo sádico. Redescobre-se o marquês de Sade. A literatura surrealista produz seus “horrores” por uma técnica particular, o “automatisme psychique”, a “dictée de la pensée, en dehors de tout controle exercé par en dehors de toute préoccupation esthetique et morale”. (CARPEAUX, 2008, p. 2623).

Como se vê, há uma consciência lógica regendo a ideia de Breton. Dessas observações, interessa-nos sublinhar a relação que esse movimento estabelece com o universo onírico, suas produções artísticas extrapolam a noção de realidade, o que não está distante do que Walpole defende. Assim, a arte surrealista, ao tentar romper com os sentidos concretos buscados na concepção de arte do momento, encontra no inverossímil (o inconsciente se mostra além do real, do compreensível, daí a relação com o imaginário, com o sonho, com os estados alucinógenos etc.) a chave para transcender artisticamente qualquer concepção racional.

Nas páginas iniciais de seu livro *O surrealismo* Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 1) escreve que há “três sistemas de exclusão e de divisão que permitem à palavra humana ter pretensão à pureza: primeiro, o jogo dos interditos e, entre eles, o tabu do desejo é o que mais fortemente está instituído; mas há também a divisão entre razão e a loucura, e, finalmente, a vontade de verdade”. Isso significa que em uma sociedade o indivíduo não pode dizer tudo, visto que está regido por um sistema organizacional. Para a autora, “esses interditos, de fato, assediam fortemente a tomada de palavra. E a isso se acrescenta o dever de só dizer o que é razoável, e de conformidade com os modos codificados da “não-loucura” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 1, grifo da autora). Em seu pensamento,

se os séculos que precederam o XIX por vezes decifraram na palavra do louco os sinais da lucidez e as marcas do presságio, era uma outra maneira de reinvesti-la pela razão, negar-lhe a absoluta *diferença*. Com mais sutileza, enfim, mostra-o Michel Foucault, a própria oposição entre o verdadeiro e o falso define uma imposição de verdade em que o *poder* está presente. Por certo que, “no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a divisão entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem institucional, nem violenta”. Mas *há* uma vontade de verdade, e esta, segundo as épocas históricas, no Ocidente, toma for mas diferentes e tende a exercer sobre os outros discursos —os da arte literária, por exemplo — ou as outras formas de expressão “uma espécie de pressão ou como um poder de coerção”. É só pensar na referência à verossimilhança na arte e na literatura do Ocidente, até o naturalismo e sem dúvida além dele: tem-se a medida de sua força oblíqua. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 1, 2, grifo da autora).

À luz disso, Jacqueline Chénieux-Gendron entende que “o Surrealismo, desde os anos de fundação, na França, em 1919, responde com a revolta a esses jogos de divisão” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2), daí a autora afirmar que “tais divisões, percebe-as ele com uma lucidez e violência aguçadas pelo desespero e pela ausência de razões para viver nesses anos que vêm depois da guerra” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2). Assim, esse movimento, “em seu projeto mais geral, busca mesclar o desejo ao discurso do homem, e o eros à sua vida [...] pretende abolir a noção de incongruência ou de obscenidade, deixar falar a subconsciência e estimular as diferenças patológicas da linguagem” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2). Assim, busca-se “subverter a busca da verossimilhança na arte por uma formidável

aposta no imaginário, apresentado como o poder central do espírito humano, de onde procede toda uma vida-em-poesia” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2). Nessa vida, o inverossímil, o imaginário, o incôngruo surgem em profusão, “em que a sinceridade não mais tivesse valor de referência absoluta, em que o verdadeiro não mais fosse buscado como tal, mas o viver, viver *diferentemente* do que se faz na mediocridade do cotidiano, *viver à margem* dos trilhos que a sociedade nos aponta” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2).

A estudiosa entende que “o projeto surrealista frances recoloca de fato no circuito do possível, dando-lhes um estatuto legítimo” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2), sobre isso ela afirma: “toda espécie de comportamentos e de práticas que não são totalmente *novas*, mas que tinham tido tendência a serem marginalizadas ou enquistadas no tecido da vida social ou na prática poética. O surrealismo prega a inversão dessa tendência e a assunção totalizadora de todos os procedimentos humanos” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2, 3), daí a estudiosa acreditar que o surrealismo foi “uma máquina de *integrar*” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 4, grifo da autora). Para ela, “esse movimento de integração implica uma reviravolta e põe em evidência uma função até então marginalizada na vida social, e na tradição literária e filosófica: quero falar da imaginação” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2), esta que daria existência às formas inauditas do homem, o que está muito relacionado com a noção de inconsciente de Freud. A autora escreve que o surrealismo, além de ser máquina de integrar, é também “uma máquina de negar” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 5), isto é,

negar tudo aquilo que é implicado pelas divisões e pelos interditos em que se fundamenta a estruturação cultural majoritária: negar as “ordens” já prontas, negar a pertinência dos códigos (sociais, mas também estilísticos, linguísticos e mesmo lógicos). Tudo aquilo que organiza o sentido (*direcional* das coisas, no espaço e no tempo), toda taxinomia, particularmente, e toda evidenciação de *significação para nós*, são assim suspeitos aos olhos dos surrealistas. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 5).

Nesse sentido, a estudiosa pondera que o surrealismo quer-se uma filosofia, mas “de vida” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 13), um modo de pensar e de viver, “se define pelo que procura: um possível que sempre mordiscasse o impossível. A prudência humana não tem base” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 13). Assim, é importante lembrar que “o indivíduo, para a consciência surrealista, apresenta-se como uma pura subjetividade e (sem paradoxo) como um puro dinamismo que se define por seus atos mesmos” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 129).

Tendo em vista as observações acima sobre o Surrealismo, de que maneira é possível, então, aproximar essa vanguarda aos textos de Walpole? Acreditamos que o diálogo é possível

na relação buscada por ambos de explorar campos até então deixados de lado, de maneira a problematizar as noções de lógica e razão existentes no contexto de cada um. Nesse sentido, a característica principal presente nas produções artísticas do Surrealismo e em *Contos hieroglíficos* é a distorção da realidade aparente, o inverossímil contribui para problematizar o que se convencionou chamar de verossimilhança, o escritor inglês e a vanguarda prezam pela espontaneidade expressiva e pela ilogicidade, propõem a desracionalização da produção artística. Aqui podemos lembrar dos contos mencionados, sobretudo de três: “O rei e suas três filhas”, “A caixa de dados. Um conto de fadas” e até “Uma verdadeira história de amor”, onde Walpole extrapola qualquer noção de realidade. Para uma melhor compreensão do que estamos propondo no presente item, trazemos para leitura o conto complementar “O ninho do pássaro”, por julgarmos ser uma produção que facilmente se encaixaria na proposta surrealista, Walpole apresenta um enredo em diálogo com o campo onírico e que representa o espaço das possibilidades inverossímeis.

Esse texto é construído em torno do sonho que a personagem Guzalme, rainha do Serendip, teve. Acompanhamos o encontro entre ela e um certo Abraão, ao que tudo indica trata-se do personagem bíblico ou a ele faz referência. Por ser construído por essa perspectiva, coisas absurdas e inarticuladas são notadas ao longo da narrativa, como veremos. É importante lembrar que como se trata de um texto encontrado em um manuscrito de Walpole e transcrito na edição de *Contos hieroglíficos* aqui usada para consulta, é possível que algumas partes não tenham sido finalizadas ou desenvolvidas pelo escritor, porém a ideia, desenvolvimento e conclusão se fazem presentes. O texto começa da seguinte maneira:

Guzalme, Rainha de Serendip, **estava repousando** no Pavilhão dos aromas em uma carruagem feita de penugens de asas das borboletas, quando **uma voz que poderia ser ouvida apenas em sonho** disse “olha! olha!”. Guzalme virou a cabeça, mas sem abrir os olhos, e viu a poucos passos da Janela **uma árvore de jacarandá transparente** que produzia grandes **cachos de xícaras e pires de porcelana branca**, que exalavam um perfume como o hálito de Houries. (WALPOLE, 2018, p. 73, grifo nosso).³⁰⁹

O excerto acima é direto ao introduzir o leitor no sonho de Guzalme, a afirmativa de que ela estava repousando rapidamente é complementada com a informação de que ela havia

309 No original: *Guzalme, Queen of Serendip, was reposing in the Pavilion of Odours on a coach made of Down from the wings of butterflies, when a Voice that could be heard only in a Dream, said look! look! She turned her head, without opening her eyes, & saw a few paces from the Window a tree of transparent rosewood, that produced vast bunches of white China cups & saucers, which cast a perfume like the breath of Houries.*

ouvido uma voz, não qualquer voz, mas uma que seria ouvida apenas no mundo do sonho. Observamos que o direcionamento da leitura se embrenha no espaço onírico, justificando o que será manifestado nas linhas seguintes do parágrafo (uma árvore transparente carregada de chachos de xícaras e píres) e ao longo da narrativa. Tendo em vista o que discutimos até aqui, é possível afirmar que Walpole tinha consciência do que queria, o campo onírico é tomado como espaço a ser buscado para localizar sua obra como produto da imaginação. É claro que não se pode pensar em um automatismo (como defendido por Breton), porém, esse conto, ao se relacionar com o sonho, se mostra como produção atrelada ao inconsciente, os processos mentais, como seria defendido pelos surrealistas, visto que a narração dos sonhos compõe a proposta surrealista.

A narrativa de Walpole segue com o narrador contando que em um dos galhos superiores surgiu um ninho de pássaro. Notamos que isso aguça a curiosidade da personagem, daí ela resolver subir na árvore, mas sem se levantar de onde estava deitada. Ao encostar em um flajolé localizado debaixo do ninho, “imediatamente o instrumento começou a tocar o início de uma melodia italiana chamada *Vita dell’alma mia*”³¹⁰ (WALPOLE, 2018, p. 73). Conforme o narrador, a rainha seria capaz de escutar aquilo para sempre, porém sua atenção se voltou para um grande broto no galho vizinho (aqui temos mais uma manifestação irreal), que se revelava na forma de um espelho de coração. Nesse momento, “ela foi transportada para que visse a si mesma mil vezes mais bonita do que nunca, embora fosse mais bonita que Azrouz, concubina de Salomão”³¹¹ (WALPOLE, 2018, p. 73). Guzalme passa a acreditar que aquela flor fosse de um presente do céu, por isso entendia que seria um pecado parar de contemplá-la. Mas sua observação é interrompida quando ouviu um violento ranger de dentes e um estranho som inarticulado, para a sua surpresa era um grande babuíno escarlata.

O que ela podia fazer? Nada além do que uma mulher sempre faz em casos críticos... ou seja, nada. Ela tinha certeza de que não tinha má intenção... a culpa era do Destino, e ela poderia governá-lo. Decidindo, portanto, não ser cúmplice do que quer que acontecesse, ela resolveu esquecer que o babuíno estava ali, mas como é dever de cada um colaborar com tudo o que estiver ao seu alcance para convencer um amante de que ele não tem esperanças, e como nada pode tirar da cabeça mesmo um amante desagradável, exceto pensar em si mesmo, ela se pôs com crescente fervor a olhar de novo no espelho maravilhoso, porém ela achou muito mais difícil agradecer a si mesma com uma atitude.³¹² (WALPOLE, 2018, p. 74).

³¹⁰ No original: [...] it immediately sung na Italiana air beginning, *Vita dell’alma mia*.

³¹¹ No original: *She was transported to see herself a thousand times handsomer than ever, tho She was more beautiful than Azrouz, Salomon’s mistress.*

³¹² No original: *What could She do? Nothing but what a Woman always does in critical cases – that is, nothing. She was sure She had had no ill intention - Fortune was to blame, & could she govern Fortune. Determining*

De acordo com o narrador, esses acontecimentos faziam com que ela, deitada, mudasse de postura constantemente, “o babuíno, um excelente mímico, a imitava, de modo que todos os pássaros da floresta riram até chorar novamente” (WALPOLE, 2018, p. 74). Enfurecida, logo voltou sua atenção para um relógio (objeto feito de grão de milho e que ela usava em sua orelha), que por acaso soou o horário das seis, com isso ela avistou ao pé da árvore um homem venerável vestido com mantos brancos feitos de sementes de pérolas, “ele tinha agora cinco mil novecentos e treze anos de idade”³¹³ (WALPOLE 2018, 75), essa figura se apresenta para ela como o patriarca Abraão. Ela pergunta como ele havia chegado até ali, o que o motiva a contar um pouco sua história. De acordo com a narrativa dele, quando ele estava sendo levado da terra para o céu, por Azuriel, o anjo da morte, uma voz daquela floresta (onde estava se passando o sonho de Guzalme) gritou pedindo para que o anjo também levasse ela e seu filho Ishmael, mas o anjo disse que aquilo era impossível. A resposta do anjo foi a seguinte:

Tudo o que posso fazer por você é isto. Abraão um dia em cada semana vagará por este deserto com você por doze horas, mas como você não será o melhor para sua companhia, já que ele não será nada além de alma, e como Sarah ainda fará um burburinho se ela enxergar você em sua forma humana, ele tomará a forma de qualquer animal que lhe agrade, a esta metamorfose ele deve submeter-se, até que uma mulher mais bela do que você, com a melhor forma, os olhos mais negros e os lábios mais vermelhos do mundo vião como um ninho de pássaro nesta floresta.³¹⁴ (WALPOLE, 2018, 75, 76).

Ao que tudo indica, aquele babuíno era Abraão, que volta à sua forma humana por conta da beleza de Guzalme. A narrativa de Abraão deixa claro que ele havia sofrido essa penitência há mais de cinco mil ano, daí não ter nenhuma esperança de que ela fosse aliviada até um quarto de hora atrás, quando avistou a rainha Guzalme dormindo no pavilhão de aromas. Ele conta que a voz que ela havia escutado era a dele:

Já vi uma Mulher mais bela do que Agar... não, senhora, não fique vermelha, você verá o Pássaro de Salomão... Veja! Olha! A Rainha ouvindo um canto sobre sua cabeça, ergueu os olhos, e dentro do ninho em uma colcha de cetim branca com bordas

therefore not to be accessory to whatever might happen, She resolved to forget that the Baboon was there; but as it is one's Duty to contribute all in one's power to convince a lover that he has no hopes, & as nothing can put even a disagreeable Lover out of one's head, except thinking on one's self, She set herself with increase of earnestness to look again in the marvellous glass, but She found it much more difficult to please herself with an Attitude.

³¹³ No original: *He was now five thousand nine hundred & thirteen years old.*

³¹⁴ No original: *All I can do for you is This. Abraham shall one day in every week Wander about this desart with you for twelve hours – but as you will no be the better for this company since he will be bothing but Soul, & as Sarah will still make a racket if She sees him you in his human form, He shall take the Shape of any Animal he pleases - & this metamorphosis he must submit to, till a more beautiful Woman than you, with the finest Shape, the blackest eyes, & the reddest lips in the world, shall come a-Bird's-nesting in this forest.*

de diamantes e turquesas avistou **uma figura roxa feita de uma ametista. Tinha a cabeça de um dom-fafe de rubi e azeviche, um bico de topázio e uma cauda de penas de pavão, com babados de arco-íris.**³¹⁵ (WALPOLE, 2018, p. 76, grifo nosso).

Dom-fafe é uma pequena ave que pode ser encontrada, por exemplo, em florestas mistas. No conto, não se trata exatamente de um pássaro, mas sim de um animal que tinha a cabeça de um dom-fafe e o corpo formado por várias partes distintas de outros animais. De acordo com o narrador, “era trinta vezes menor que o menor beija-flor e estava sentada sobre dois ovos de avestruz de Opala”³¹⁶ (WALPOLE, 2018, p. 76), o que a seu ver “não era nada extraordinário, pois tudo o que pertencia a Salomão tinha o dom de se transformar em qualquer magnitude”³¹⁷ (WALPOLE, 2018, p. 76). O narrador informa que

em um dos ovos havia caracteres estranhos, no outro, em letras hebraicas, estavam as palavras Oroknoz Alapol. “Pelo amor de Deus”, gritou Guzalme, “diga-me o significado dessas palavras... deve haver alguma virtude maravilhosa nelas.” “São os nomes de um grande filósofo”, disse Abraão, “que é mais sábio que Salomão e escreve mais tolices”.³¹⁸ (WALPOLE, 2018, p. 76, 77).

Abraão diz à rainha o motivo de ela não entender os caracteres. De acordo com ele, eles fazem parte de uma língua de uma ilha ocidental e significam o nome como Oroknoz Alapol, que sendo interpretado, é o mais enxuto dos verdadeiros fiéis. A ela ele diz que “o nome citado se apaixonaria por ela e que escreveria contos de fadas para o entretenimento dela” (WALPOLE, 2018, p. 77). Diante disso, ela pede para que Abraão fique por ali por mais um minuto, queria pegar algumas sementes da flor em forma de espelho de coração, pois era a mais branca que ela havia visto. “Vou cultivá-las em minha estufa e decorar todos os meus quartos com elas. Tendo dito essas palavras, ela estendeu o braço para pegar a flor, mas seu pé escorregou, ela caiu e acordou”³¹⁹ (WALPOLE, 2018, p. 77). O conto é encerrado no exato

315 No original: *I have seen a Woman more beautifull than Hagar – nay, Madam, do not blush - & you will see the Bird of Salomon – Look! Look! – The Queen hearing a chirping over her head, cast up her eyes, & within the nest on a white satten quilt fringed with Diamonds & turquoises She saw a little purple fig made of a link Amethyst. It had a bullfinch’s head of ruby & jet, a bill of topaz, & a tail of peacock’s feathers, flounced with rainbows.*

³¹⁶ No original: [...] *was thirty times Less than the smallest hummingbird, sat upon two Ostrichs’s eggs of Opal.*

³¹⁷ No original: [...] *which was nota t allexttraordinary, for everything that belonged to Salomon had the gift of dilating itself to any Magnitude.*

³¹⁸ No original: *On one of the Eggs were strange characters, on the other, in Hebrew letters, were the Words, Oroknoz Alapol. For heavens sake, cried Guzalme, tell me the meaning of those Words: there must be some Wonderfull virtue in them. They are the names of a great Philosopher, said Abram, who is wiser than Salomon, & writes more nonsense.*

³¹⁹ No original: *I will have them raised in my green-house, & furnish all my rooms with them. Having said those words, She stretched out her arm to gather the flower, but her foot slipping, She fell down – and waked.*

momento em que ela acorda, fica a curiosidade nossa em saber como foi a sua reação após esse sonho.

Não se pode afirmar que Walpole tenha previsto uma noção de inconsciente ao produzir seus textos, porém, é possível rastrear sua perspicácia ao notar que o sonho se mostra como campo profícuo para efetivar a tão defendida imaginação, ainda mais se lembrarmos do que está escrito na carta (citada no início do presente capítulo) endereçada a Mr. Cole, de que tinha algumas coisas estranhas em sua gaveta e ainda mais selvagens do que *O castelo de Otranto*, e que haviam sido “escritas quando eu estava fora de mim”. De certa maneira, essa afirmativa induz que sua obra é fruto de um estado inconsciente vivido por ele, o que justifica, assim, a irracionalidade dos textos. Há, portanto, o indicativo de uma produção fruto de sua imaginação e, principalmente, do seu psíquico, ou melhor, do descontrole da mente. Se tivesse produzido no período do Surrealismo, Walpole apresentaria um discurso mais encorpado acerca desse estado colocado por ele.

O ponto em comum entre Walpole e a vanguarda, como é possível detectar nos contos aqui analisados, é a liberdade de criação sendo defendida através de uma produção em diálogo com a imaginação, com o onírico. O próprio posfácio da obra é um exemplo disso, nele há um apelo à imaginação, ou melhor, ao campo abstrato das ideias, é como se Walpole tivesse apelando para a capacidade mental que o indivíduo tem para representar e criar imagens. Não é a toa que nesse texto ele afirma que as obras do momento, mesmo sendo inventadas, são desprovidas de imaginação, como já citamos. Assim, entendemos que Walpole e os surrealistas dialogam na tentativa de libertar o exercício artístico de qualquer concepção racional, entendendo a prática artística como espontânea e sem necessidade de preocupação com a verossimilhança e moralidade. Enquanto os surrealistas fazem isso através da relação com o inconsciente, Walpole atribui sua produção à imaginação, o que de certa maneira também diz respeito ao campo psíquico tomado pelos surrealistas para produzirem suas obras. Diante disso, vale lembrar do que Nadeau escreve, “de que os surrealistas exploram o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios” (*op. cit.*).

Apesar da atividade escrita de Walpole ser consciente, a sua base é a imaginação, ponto que o lança para a relação com o psíquico, uma vez que tudo o que é criado se mostra como produto de sua capacidade mental de representar enredos capazes de problematizar o realismo corrente do momento. A fantasia extraída poderia facilmente se encaixar na proposta surrealista, a relação com o inconsciente parece ser constante. Sem dúvida, todos os contos se mostram como produtos criativos, mas percebemos que há uma modulação neles, isto é, alguns são mais

contidos, outros são mais criativos. Como exemplo, podemos lembrar dos enredos de “O rei e suas três filhas”, “A caixa de dados. Um conto de fadas” e até “Uma verdadeira história de amor”. Neles, é possível perceber que Walpole, sem nenhuma preocupação com o sistema moral, estético ou social, se mostra mais livre nas situações criadas, o que seria pertinente à ideia de automatismo de Breton. Os enredos desses textos traduzem a necessidade de extrapolar qualquer noção de realidade, os acontecimentos absurdos (elefante que voa, personagem cadavérico, personagem humana que supostamente aborta filhotes de cachorro) valorizam o processo imaginativo, o que mais tarde seria muito defendido no Surrealismo.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa analisou três obras de Horace Walpole: o romance *O castelo de Otranto*, a tragédia *A mãe misteriosa* e o livro de contos *Contos hieroglíficos*. O propósito foi investigar esses três títulos, com o intuito de sugerir que a tragédia e o livro de contos revisitam, de algum modo, elementos presentes em *O castelo de Otranto*, cujo enredo é atravessado pelo insólito, sendo a figura cronotópica do castelo (em diálogo com o imaginário inglês sobre o que se convencionou chamar de período medieval) fundamental para que as projeções fantasmagóricas fossem construídas. *A mãe misteriosa*, por sua vez, não explora efetivamente o campo do sobrenatural, porém seus acontecimentos estão imbricados a um castelo, espaço apresentado como melancólico, obscuro e triste, para trabalhar o tema abordado no drama, o incesto. Já *Contos hieroglíficos* se mostra como um livro de sátira, alguns de seus textos foram construídos a partir de situações absurdas, não-realistas.

Nosso percurso investigativo não deixou de observar o contexto no qual Walpole esteve inserido. Notamos que o escritor produz seus livros sob o que se convencionou identificar de Neoclassicismo, movimento artístico e cultural que, na Inglaterra, ganha forças nos primórdios do século XVIII. O propósito dessa tendência defendida pelos augustanos é a tentativa de equiparação com o que consideravam clássico, no entanto, trata-se de uma perspectiva advinda do Classicismo francês, que prega clareza, simetria e equilíbrio nas produções artísticas, o que explica eruditos como Cícero, Horácio e Virgílio serem extremamente cultuados.

O Classicismo francês rapidamente ganha espaço em solo inglês, ditando diretrizes à arte produzida naquele momento. Todavia, mais ou menos em meados do período há a ascensão do Renascimento gótico (*Gothic revival*), uma tendência de apreciação da arquitetura medieval (especialmente as catedrais), há, aqui, uma negação da perspectiva “clássica” defendida pelos augustanos e franceses. É filiado à essa tendência que a relação de Walpole com o gótico é efetivada, não é por acaso que ele inicia a construção de *Strawberry Hill*, um grande edifício que imita um castelo gótico, mas é claro que com todos os requintes e luxos do século XVIII, afinal, Walpole é um aristocrata rico.

O contato de Walpole com o Revivalismo Gótico é intenso, tanto é que é a partir de um sonho que ele extrai a ideia de seu romance. O autor sempre esteve ciente de seu envolvimento com essa tendência que coloca em xeque a visão dos augustanos, já que eles entendem a *Dark Ages* (Idade das trevas, ou Idade Média, como conhecemos hoje) como um

período atrasado, bárbaro. Podemos afirmar, assim, que a filiação de Walpole ao renascimento gótico representa a sua predisposição em negar o que é imposto, é levando em consideração esse contraste que as suas produções literárias são compostas, o que justifica termos iniciado a presente tese apontando esse contexto caro a artistas como Walpole. Levando em consideração essas circunstâncias, a presente tese foi estruturada em três capítulos.

No primeiro, debruçamos nossa atenção sobre o romance *O castelo de Otranto*. Antes de darmos início à análise do enredo da obra, foi imprescindível refletir sobre os prefácios das duas publicações dela, por acreditarmos que se mostram essenciais para a construção da proposta literária do autor. Pudemos perceber sua importância nesse contexto, sobretudo porque estabelecem diálogo direto com os leitores, o que abre margem para refletirmos sobre a própria ascensão do gênero romance na Inglaterra do século XVIII.

Os prefácios de *O castelo de Otranto* não podem ser ignorados, pois é neles que identificamos uma discussão embasada de Walpole acerca do que identifica como “história gótica”. Acompanhamos uma tentativa de destacar elementos e a maneira como seu projeto literário devia ser entendido. É marcante o elo com a imaginação, pois, para o autor, ela tem sido ignorada nas produções realistas do momento. Isso nos faz lembrar da ideia de “realismo formal” defendida por Ian Watt em seu livro *A ascensão do romance*, que entende o gênero como uma ruptura com a tradição clássica, já que seus personagens, localizadas em tempo e espaço distintos, são mais humanos, cheios de erros e vícios.

Walpole não se apropria da palavra “gótico” de maneira inocente, ele sabe que o contexto neoclássico inglês encara o vocábulo como significando “bárbaro”, ou seja, tudo o que foge do padrão simétrico de arte, sua recorrente aplicabilidade nesse momento visa determinar o que é considerado feio, incomum, sem forma, um parâmetro estabelecido sempre em contraste com a arte clássica, vista como harmônica, clara, simétrica etc. As obras aqui estudadas se fundamentam exatamente nesses discursos, pois se mostram como libertinas, já que foram construídas com o que o neoclassicismo repudiava: imaginação, incesto, vícios humanos etc., portanto, góticas. É relevante sublinhar que “gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. Oposto de “clássico” (VASCONCELOS, 2002, p. 120). Assim,

Enquanto o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; ao passo que o clássico era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; enquanto os clássicos ofereciam um mundo de regras e limites claros, o Gótico representava o excesso e o exagero, o produto do selvagem e do incivilizado, um mundo que tendia

constantemente a ultrapassar as fronteiras culturais. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 7).³²⁰

A proposta literária de Walpole traz para o interior das produções realistas (como ele identifica no segundo prefácio) a imaginação, ou seja, o lado fantasioso, lúdico; é nessa relação que sua proposta literária nasce, o que justifica a presença constante do sobrenatural no enredo de *O castelo de Otranto*. Para a construção de sua obra libertária, não podemos deixar de lembrar da influência de Shakespeare em Walpole, e isso é percebido no segundo prefácio. Através das discussões empreendidas sobre *O castelo de Otranto*, descobrimos que essa influência é muito mais que admiração, pois o dramaturgo se tornou muito popular e influenciador para aqueles que queriam romper com o neoclassicismo dos augustanos, estes que enxergavam as produções de Shakespeare como desprovidas do que era orientado pelas poéticas clássicas. Essa observação abre margem para uma nova pesquisa.

A partir da leitura dos prefácios, o olhar sobre a narrativa se fez necessário. Como pudemos perceber, a tentativa de Walpole, por mais que seja interessante, é limitada em alguns aspectos, já que o que prevalece em seu texto é o lado fantasioso do romance antigo. O que queremos dizer é que o que ganha maiores contornos é a presença do elemento insólito, sua figuração na narrativa, o que contribui para deixar o enredo ambivalente. Nesse sentido, a sobrenaturalidade (não-real) é o ponto configurador desse tipo de texto, pois a relação estabelecida com o campo onírico (e aqui podemos lembrar do sonho que motivou a escrita do romance) mostra-se como o embrião da citada produção que, por ser assim, questiona a tendência realista dos romances produzidos no momento, a tentativa é trazer para o interior deles a fantasia, o imaginado. Uma vez que o primeiro prefácio tenta alinhar a obra aos tempos do cristianismo, essa relação não é perdida no enredo do romance, pois o cronotopo do castelo confere à diegese uma ambiência obscura, densa e mística, o que facilita, assim, a manifestação do sobrenatural

Sobre o romance moderno, notamos que Walpole peca em não aprofundar na construção dos personagens. Para nós, eles se mostram rasos, o que dificulta uma melhor exploração psicológica. Nesse sentido, a proposta literária de Walpole aproxima-se do romance moderno mais no quesito estrutural, pois é uma obra configurada, mesmo com suas limitações,

320 No original: *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 boundaries.*

conforme elementos (tempo, espaço, personagens, narrador e enredo) do gênero em ascensão. Ainda que a tentativa de misturar duas formas de romance (o antigo e o moderno) tenha suas limitações, ela ainda é válida. Fica claro que ao abordar de maneira intensa o sobrenatural, isso marca a tentativa de ruptura com a tendência de escrita daquele momento (o romance), já que a proposta é apostar nesse campo cada vez menos presente nas produções do momento, visto como pernicioso, pois instiga a imaginação do leitor. Walpole reintroduz no realismo do romance o elemento insólito.

Assim, o gótico de Walpole no plano literário é configurado por mistério, vilania, fantasmas, espaços lúgubres e labirínticos, medo, horror, castelo como elemento cronotópico, terror, sobrenaturalidade. Sua tentativa, assim, diz da emergência de mudança não apenas no que tange ao campo artístico, mas principalmente na maneira como a vida social tem sido orientada, por exemplo, pelas transformações progressistas, “modernas”, a era da razão é cada vez mais notável. *O castelo de Otranto* apela para uma estética negativa ou pessimista, isso para questionar e negar a visão clara e harmoniosa do mundo (podemos lembrar do Iluminismo), ao mesmo tempo que provoca ansiedade e estimula o medo estético e o senso de mistério do desconhecido, tudo isso através do efeito sublime, o qual revela a característica do texto de ser transgressor. Por ser assim, a estética gótica proposta por Walpole abarca dicotomias que são *tabus* na sociedade.

A partir dessas reflexões, partimos para a construção do segundo capítulo da presente pesquisa. O objeto de estudo desse momento foi a tragédia *A mãe misteriosa*. Assim como os prefácios do romance, não deixamos de lançar luz sobre o prólogo da peça, elemento paratextual que, como os prefácios, carrega questões pertinentes que auxiliaram nas reflexões tecidas sobre o texto. Nesse elemento, nossas análises mostraram um autor ainda mais consciente acerca das imposições sofridas pela arte do momento, especialmente a influência da França em solo inglês (mais uma vez a crítica se volta à mecanização imposta à arte). Constantemente, o autor questiona o olhar limitado do classicismo francês, não é à toa que envereda pelo tema do incesto para construir sua tragédia. Uma vez que a perspectiva francesa, bem como a inglesa, enxerga os vícios dos homens como perigosos para o público, Walpole escolhe exatamente o tema do incesto para construir sua tragédia, ainda mais se lembrarmos que personagem condessa de Narbonne comete o ato de maneira consciente, o que é extremamente crítico para o conservadorismo augustano.

A leitura do prólogo mostrou que palavras como “decoro”, “imoralidade”, “virtude”, “vício” advogam na construção da personagem, o que contribui para torná-la humana, repleta

de erros e desejos, por isso ele identifica seu texto como a expressão “minha tragédia repugnante”, o que é bastante significativo no contexto neoclássico. Além disso, o olhar sobre *A mãe misteriosa* fez-nos perceber que Walpole retoma alguns pontos discutidos nos prefácios e no enredo do romance: necessidade de inovação na produção artística, imaginação como base da criação literária e, principalmente, ruptura com os padrões defendidos pelos neoclassicistas. Para tanto, verificamos a mesma estratégia retórica de localizar a obra em um tempo remoto, no caso, a Idade Média, pois os acontecimentos desse drama se dão diante de um castelo, de maneira a sugerir que o cronotopo está distante da contemporaneidade. Essa relação é marcante no enredo de *A mãe misteriosa*, já que o castelo da Condessa de Narbonne representa o elo com o medieval, daí a energia do drama ser densa e “misteriosa”, como quer o título. Nessa obra, o sobrenatural não é disseminado como em *O castelo de Otranto*, mas é possível identificar um instante em que é possível identificar que de alguma maneira ele se faz presente no castelo.

Mais uma vez, o cronotopo medieval é buscado pelo autor, o que contribui para dotar a ambiência do enredo com uma pegada mais obscura. Isso revela a relação de Walpole com a tendência do Revivalismo gótico, de maneira a permitir maior liberdade criativa, não é por acaso que as cenas da tragédia se dão diante de um castelo medieval, podemos dizer que essa figura cronotópica cria um certo dinamismo temporal em *A mãe misteriosa*. Ainda que de maneira indireta, defendemos a ideia de que essa figura cronotópica ganha alguma visibilidade ao longo da leitura do drama, simbolizando a marca temporal do enredo e a maneira como o autor parece “invocar” esse período desenhado pelos ingleses como obscuro. O lugar, assim apresentado, dialoga com a tristeza, melancolia vivida pela personagem principal, é essa a sensação que Walpole quer produzir em seus espectadores: a angústia de uma personagem que tem carregado por muitos anos um segredo que a apunhala diariamente, pois a culpa e o remorso a corroem, mas ela não externa nada, nem para padre Benedict, seu confessor.

O tema do incesto (abjeto por si só) demarca os instintos da natureza humana da personagem. Apesar da culpa e do arrependimento que ela carrega, notamos que Walpole quer lançar luz sobre a sua fragilidade enquanto humana, ou seja, ela não é perfeita, está aí a novidade que ele quer trazer para o teatro inglês. Tendo isso em vista, a maneira como Walpole constrói o percurso da condessa é interessante e funciona como ponto positivo para o apelo que ele quer causar nos espectadores. Ele deixa a revelação para a última cena. Nesse percurso, o espectador, sem saber do que se trata o segredo, aos poucos tem compaixão por ela, ainda mais se lembrarmos das vilanias de padre Benedict. Muito disso se dá pelo desejo de trazer para a cena de teatro daquele momento algo novo, daí Walpole ter enveredado pelo tema do incesto. Com

essas observações, percebemos que Walpole se insere à tendência existente desde os momentos iniciais do século XVIII, adaptação do conteúdo do gênero tragédia aos hábitos de pensamento da vida burguesa. Ascendia, aí, uma tentativa de mudança na cena teatral inglesa, um certo “humanismo”, como pondera Williams (2002, p. 125), o que justifica a presença de uma mulher errante, a tentativa é deixar de lado a representação universal, Walpole contribui para a reformulação do teatro inglês, o clássico começa a perder espaço para a ascensão do que Williams chama de “tragédia burguesa” (2002, p. 128), aqui os desejos dos homens são intensos e imperativos, o que rompe com as convenções sociais.

Para finalizar o capítulo, fizemos uma retomada da expressão “uma espécie de gótico”, retirada da correspondência escrita por Walpole na data de 11 de março de 1768 e endereçada à sua amiga Madame du Deffand. De certa maneira, esse comentário parece concentrar ou indicar a “identidade” de *A mãe misteriosa*, ainda mais se lembrarmos que o vocábulo “gótico” na Inglaterra do século XVIII carrega sentidos negativos e pejorativos, pois era utilizado pelos ditos neoclássicos como sinônimo de feio, incomum, assimétrico, bárbaro etc. Walpole sabe o que significa associar seu texto ao gótico. Através do trecho da carta, consideramos a tragédia como gótica por ter característica transgressora, por abarcar alguns elementos presentes no que Walpole havia proposto no seu romance, *A mãe misteriosa* é gótica porque abarca paixões, os crimes, os *tabus*, são direções que realçam uma tentativa de abordar questões humanas, sobretudo as mais íntimas (querendo ou não, a condessa de Narbonne é movida pelo desejo sexual). A tendência gótica de Walpole indica-a como “modo de construção textual” que, naquele momento, é eficaz para discutir assuntos como esse. A expressão “uma espécie de gótico” significa um tipo de escrita capaz de concentrar, assim, os vícios a serem evitados ou escondidos pela estética neoclássica. Tendo isso em vista, pensar o gótico em Walpole é pensar um modo de produção textual capaz de abarcar vários temas.

O terceiro, e último, capítulo da presente pesquisa se debruçou sobre *Contos hieroglíficos*. A partir de uma seleção dos contos, verificamos algo em comum com *O castelo de Otranto*: imaginação (fantasia). Os contos foram criados de maneira mais livre e sem nenhum compromisso com o efeito de real, portanto, as situações ignoram explicitamente a noção de verossimilhança defendida pelos neoclássicos, estes que a entendem sob uma perspectiva normativa. Mais uma vez, Walpole se mune da “artimanha retórica” utilizada em seu romance e em seu drama, já que sugere que os textos foram escritos há muito tempo. Sem dúvida, isso contribui para que a sobrenaturalidade possa se fazer presente (temos personagem que supostamente dá à luz a filhotes de cachorro, fadas, elefante voador, personagem morto

etc.), traduzindo exatamente o elo com a “imaginação”, como defendido por Walpole nos elementos paratextuais de suas três obras. Em *Contos hieroglíficos*, presenciamos uma retomada da “atmosfera de maravilhoso”, destacada no primeiro prefácio de *O castelo de Otranto*, isto é, a relação com o que é inverossímil, o que nos faz presumir, mais uma vez, que essa é a base de escrita de Walpole.

Pudemos perceber que os contos se mostram como sátiras sociais (outra perspectiva para um novo estudo), mas o que nos interessa é observar como o autor novamente problematiza o realismo das produções atuais, daí ter escrito que sua obra é “uma tentativa de variar a classe obsoleta e ultrapassada”. Nesse sentido, o recurso à fantasia se mostra repetitivo em Walpole, discurso presente nas três obras aqui estudadas, é evidente sua predisposição por situações não-realistas, inverossímeis. Há, assim, ausência de leis referenciais, a preocupação de Walpole é o exercício imaginativo. Novamente, podemos afirmar que o autor se incomoda com o que é imposto, sobretudo no que diz respeito à mecanização imposta às produções artísticas do período, é nítido o seu desgosto referente a isso. Podemos afirmar, que para ele apenas a imaginação (fantasia) é capaz de recuperar o lado lúdico, fantasioso. Assim, é evidente no posfácio da obra o que Walpole almeja: liberdade criativa. Ele sabe e quer isso, por isso não se limita ao criar enredos absurdos. Observamos que nos contos selecionados há a superposição entre real e irreal, o que contribui para que o jogo entre realidade e fantasia seja eficaz.

Fica claro, para nós, que o que Walpole discute nos prefácios de seu romance parece persegui-lo no ato criativo de suas duas outras obras. Um elemento primordial nessa estética é a relação com a morte e seus desdobramentos, o que é retomado em “O príncipe e suas três filhas”, pois a figura cadavérica do príncipe assume protagonismo no conto. Há a presença do sublime, contribuindo diretamente para que o sobrenatural se mostre como primordial, daí entendermos que a escrita de Walpole, ao combinar elementos fantásticos dos romances antigos com características naturalistas do romance moderno, oferece-nos um tipo de produção se constitui na transcendência do real. A imaginação defendida por Walpole significa o elo com o que não é real, seus textos carregam dizeres e situações que não podem ser administradas pelas leis do mundo real.

A sobreposição do irreal no real é extremamente marcante, o que difere, por exemplo, de *O castelo de Otranto*, em que o irracional, apresentado através do sobrenatural (fantasmas, por exemplo), se faz presente em momentos mais específicos. Os enredos e as imagens geradas nos contos extrapolam o senso comum de maneira a apresentá-los como absurdos, é como se no ato de criação o apelo por essa perceptiva se mostrasse urgente. A partir do que percebemos

dos contos, de que a espinha dorsal deles é a sobreposição do irreal no real, o capítulo é finalizado com uma proposta de reflexão: um possível diálogo entre Walpole e o que mais tarde ficaria conhecido como Surrealismo. Observamos que é possível estabelecer esse diálogo, não pra afirmar que o autor é surrealista, mas pensar na possibilidade de refletir sobre os primórdios dessa tendência. Além disso, isso nos faz perceber como a obra de Walpole se abre para o futuro, o que nos permite pensar sobre a sua versatilidade e relevância na literatura inglesa.

O olhar analítico lançado sobre *O castelo de Otranto*, *A mãe misteriosa* e *Contos hieroglíficos* indica a conexão entre esses títulos: enquanto o romance se mostra como a gênese da “identidade” de escrita de Walpole, os outros dois de algum modo parecem seguir na mesma perspectiva, o que responde positivamente ao questionamento que norteou a presente pesquisa, indicando, assim, um alargamento na concepção defendida nos prefácios. Observamos que a maneira como Walpole relata seu sonho para William Cole na correspondência escrita em 09 de março de 1765 indica sua predisposição para enveredar no que é imaginado, daí a palavra “imaginação” ser recorrente nos elementos paratextuais dos três títulos aqui estudados. Assim, verificamos que a ideia por trás desse vocábulo significa criar, não mecanicamente, mas livre de qualquer imposição ou regra estabelecida, o que mostra um comportamento “libertino” frente ao contexto neoclássico vigente. A palavra “imaginação” é demarcada como central na construção dos textos, gesto significativo que os filia ao que é lúdico, criativo, imaginado, daí entendermos que sua repetição nos elementos paratextuais do drama e do livro de contos está em consonância com a maneira como aparece nos prefácios do romance, ou seja, na relação com o que inventado, fugidio, portanto, gótico.

Diante dessas questões, podemos dizer, assim, que gótico em Walpole significa liberdade criativa, ruptura com o que está estabelecido, distorção do que é considerado belo, portanto, sua proposta não é repelir os sentidos negativos sobre o termo “gótico”, mas ressignificá-los. Uma vez que os significados gerados desse vocábulo durante o século XVIII marcam-no como sinônimo de grotesco, feio, incivilizado, pernicioso, desfavorável, é por esse caminho que *O castelo de Otranto* foi confeccionado, um projeto estético que tenta estabelecer uma “nova” forma literária (a história ou narrativa gótica) cuja principal base é a desrazão; não no sentido de continuar a visão pejorativa, mas dar visibilidade e importância a esses elementos excluídos e considerados perniciosos para os indivíduos, a imaginação, por exemplo.

O estudo evidenciou a relevância de Walpole para a configuração identitária da literatura inglesa, seus textos, além de levantarem uma discussão inicial sobre o gótico na literatura, anunciam a ruptura e o enfraquecimento do Neoclassicismo inglês. Além disso, não

podemos deixar de demarcar a importância de *O castelo de Otranto* nas discussões referentes à ascensão do gênero romance na Inglaterra, a obra representa a maleabilidade do gênero que não possui uma ossatura uma como a epopeia e a tragédia. Diante disso, é certo afirmar que a pluralidade criativa de Walpole é visível, daí entendermos que o presente estudo não é decisivo, já que futuras pesquisas podem nascer a partir dos títulos analisados. Sugerimos alguns caminhos: a importância dos elementos paratextuais na constituição da literatura inglesa, a influência de Shakespeare na produção artística inglesa do século XVIII, o papel do gótico literário e a recepção do público leitor, o papel do Renascimento gótico dentro do Neoclassicismo, a ascensão do texto crítico na Inglaterra, o erotismo em *A mãe misteriosa* etc.

Isto posto, podemos assegurar que a relevância a presente pesquisa justifica-se, além do percurso traçado, devido à falta de estudos principalmente sobre *A mãe misteriosa* e *Contos hieroglíficos* no Brasil, uma vez que *O castelo de Otranto*, ao contrário de ambos, tem duas traduções em Língua Portuguesa, uma pela editora Nova Alexandria e a outra pela Novo Século, o que facilita o acesso de muitos leitores, sobretudo daqueles que ainda não dominam a Língua Inglesa. É notório que o romance de Walpole tenha se tornado o epítome do gótico, o que tem sido difundido em vários estudos e eventos acadêmicos sobre o gênero, daí termos proposto um olhar além de *O castelo de Otranto*, tentando sugerir a pluralidade do exercício estético desse escritor que se mostra como fundamental não apenas para os estudos do gótico, mas também para o que é estudado sobre o fantástico, o horror, o insólito, o maravilhoso, sejam em textos literários ou em produções cinematográficas, por exemplo, visto que os filmes de terror, horror e suspense carregam muito do que o romance de Walpole propôs no século XVIII.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU E LIMA, Fellipe de Andrade. **A ideia de cidade no Renascimento**. 2012. 265 f. Tese (Doutorado – História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU – USP. São Paulo, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

AUBERT, Marcel. **O gótico no seu apogeu**. São Paulo: Verbo, 1983.

AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868.

BISCARO, Regina. **Incesto: um fenômeno arquetipo**. São Paulo: Zouk, 2003.

BRADLEY, A. C. **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.

BRANDÃO, Rodrigo. Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes e ciências. **Discurso**, [S. l.], v. 1, n. 44, p. 161-188, 2014. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2014.89090. Disponível em: <
<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/89090>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York, 2014.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York, 1996.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.

BURKE, Peter. **O Renascimento italiano**. Tradução de José Rubens Aiqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas – SP: Papyrus, 1993.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. **The Gothic**. UK: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

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.

CARDIM, Luis. **Shakespeare e o drama inglês**. Porto: Faculdade de Letras, 1931.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Volume I. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Volume II. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Volume III. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Volume IV. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9.

CHAUI, Marilena. Servidão voluntária ou o mau encontro. In: CHAUI, Marilena. **Contra a servidão voluntária**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Fontes, 1992.

CLERY, E. J. ‘Horace Walpole, the Strawberry Hill Press, and the emergence of the Gothic genre’. Vogrincic, Ana (ed.). **Ars et Humanitas**, v. 5 (1-2), 2010, pp. 93-112.

CLERY, E. J. Horace Walpole’s The mysterious mother and the impossibility of female desire. In: BOTTING, Fred. (ed.). **Essays and studies: the Gothic**. Cambridge: D.S. Brewer, 2001. pp. 23-46.

COLUCCI, Luciana. Horace Walpole: vida & obra revisitados, um esboço crítico. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. (Orgs.). **Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole**. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, Jorge. **Elementos de história da filosofia medieval**. 3.d. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2008.

DARONGSUWAN, Nida. **Class and gender identity in “male gothic”, from Walpole to Byron**. Tese (Doutorado – Departament of English and related literature). The Uniniversity of York. Reino Unido: 2008.

DE BEER, E. S. “Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, pp. 143–162. JSTOR, www.jstor.org/stable/750465. Accessed 1 June 2021.

DIPLACIDI, Jenny. **Gothic incest: gender, sexuality and transgression**. Manchester University Press, 2018.

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

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EASTLAKE, Charles L. “The gothic revival” e “Horace Walpole”. In: EASTLAKE, Charles L. **A history of the gothic revival**. London: Longmans, Green, and Co, 1872.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. A racionalidade da imaginação no romance gótico. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Larangeira da Silva. (Orgs.). **As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

FERREIRA, Caio Moraes. “Tocando desafinado”: considerações sobre as cartas filosóficas e a experiência de voltaire como exilado. **Revista de História e estudos culturais**. Vol. 10. Ano X, nº 2. 2013.

FILARETE, Antonio Averlino Detto Il. **Trattato di architettura**. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1972.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias. (Orgs.) **Literatura Brasileira em Foco VI; em torno dos realismos**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015.

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. (Orgs.). **As nuances do gótico: do setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017, p. 111-124.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: **Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC**, v. 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. pp. 2492-2502.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, além do princípio do prazer e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FRYE, Northrop. **Anatomia crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2011.

GIORDANI, Mário Curtis. **História de Roma**. Petrópolis: Vozes, 1968.

GROOM, Nick. **The gothic**: a very short introduction. United Kingdom: Oxford University Press, 2012.

GROOM, Nick. The term Gothic in the long eighteenth century, 1680-1800. In: TOWNSHEND; WRIGHT, Angela. (Orgs.). **Gothic in the Long Eighteenth Century**. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

GONÇALVES, Darcilene Fernandes. Século XVIII: a inauguração de uma nova estética – Horace Walpole: O castelo de Otranto. In: GONÇALVES, Darcilene Fernandes. **O tradutor imaginário: Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura**. 2015. 262 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

GUERRAS, M. S. **Os povos bárbaros**. São Paulo: Ática, 1987.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HILL, Christopher. Virando o mundo de ponta-cabeça: o outro lado da revolução inglesa. Revista **Varia Historia**, Belo Horizonte, n2 14, Set /95, p.1 1 0 · 1 23

HOGLE, Jerrold E. (Org.). **Gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

HUGHES, Bill. “Two kinds of romance”: generic hybridity and epistemological uncertainty in contemporary paranormal romance. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. (Orgs.). **Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole**. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Organização e apresentação de Antonio Paulo Graça. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JANSON, H. W; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

KAJDIŽ, Ines. **Gothic Revival and Horace Walpole**. Master's thesis. University of Zadar / Sveučilište u Zadru. Zadar, p. 51. 2020.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Columbia University Press: New York, 1982.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LA FICO GUZZO, M. L. 'El spacio representado como símbolo del espacio literario en el libro 6 de la Eneida.' **Faventia**, 2003. n° 25 vol. 2. p. 99-108.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da idade média**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LINDFIELD, Peter. Gothic Revival Architecture Before Horace Walpole's Strawberry Hill. In: **The Cambridge History of the Gothic**: Volume 1: The Long Eighteenth Century. Cambridge University Press, pp. 97-119. ISBN 9781108472708

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

LUCIANO. **A história verdadeira**. Tradução de Gustavo Piqueira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARSDEN, Jean I. **The Re-Imagined Text**: Shakespeare, Adaptation, and Eighteenth-Century Literary Theory. Dramatic Literature, Criticism, and Theory. 7. The University Press of Kentucky, 1995.

MATTOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 18, n. 25, p. 7-22, aug. 2009. ISSN 0104-6675. Disponível em:

<<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/271>>. Acesso em: 08 may 2021.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. Do medo. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1991. pp. 39-40.

MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances góticos e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. O século XVI e sua problemática linguística. **SOLETRAS**, Ano V, N° 10. São Gonçalo: 62 UERJ, jul./dez.2005

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. 2.ed. Tradução de Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, Maria Cristina correia Leandro. **O revivalismo medieval e a invenção do neogótico: sobre anacronismo e obsessões**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2011.

PERROY, Édouard. A Idade Média: a expansão do Oriente e o nascimento da Civilização Ocidental. In: CROUZET, Maurice. **História Geral das Civilizações**. v. 1. Tomo III. São Paulo: DIFEL, 1964.

POSSEBON, Fabrício. A língua gótica. **Revista DLCV: Língua, lingüística e literatura**. (Publicada pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba). Vol. I, n. 1, outubro de 2003, ISSN 1679-6101, João Pessoa. P. 73-82.

PREFÁCIO. In: CEIA, Carlos. **Dicionário online de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefacio/>> Acesso em: 22 out. 2020.

PRÓLOGO. In: CEIA, Carlos. **Dicionário online de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefacio/>> Acesso em: 26 abr. 2021.

RAFAEL. "Carta ao papa leão x sobre as ruínas deroma", manuscrito mântua. archivio privato castiglioni. documentisciolta) n.12. In: Migliaccio, Luciano. (Org.). **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Romã de Leão X / Rafael. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora Unifesp, 2010.

REEVE, Matthew M. A Gothic Vatican of Greece and Rome?: Horace Walpole, Strawberry Hill, and the Narratives of Gothic. **Art Bulletin**, xCV (2013).

REIS, Simone de Campos. **O que são contos de fadas?** Recife: Editora UFPE, 2014.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2.ed. Tradução de Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Carlos Fléxa. **Idéias modernas sobre o gótico**: a controvérsia da ogiva. Livraria Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1950.

ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Orgs.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

ROSSI, Aparecido Donizete. Pecados do pai: O castelo de Otranto, um quarto de milênio depois. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. **As nuances do gótico**: do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jaime. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jaime (Org.). **O Romantismo**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 261-274.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica** [online]. 2002, v. 5, n. 2 [Acessado 7 Outubro 2022], pp. 229-247. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>>. Epub 16 Maio 2006. ISSN 1809-4414. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>.

SARTIN, Gustavo H. S. S. De Origine Actibusque Getarum/Sobre a Origem e Feitos dos Godos: tradução e comentários filológico-tradutórios da introdução geográfica. **Scientia Traductionis**, no. 11, pp. 330-359, 2012. Universidade Federal de Santa Catarina.

SARTIN, Gustavo Henrique Soares de Souza. **A História dos Godos escrita por Jordanes**: estudo e tradução. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História, p. 242. 2019.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em O guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SEELY, L. B. Horace Walpole and his world. Late Fellow of Trinity College: Cambridge, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. 16. ed. São Paulo: Atual, 1994.

SILVER, Sean R. "Visiting Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Historiography." **Eighteenth Century Fiction**, vol. 21 no. 4, 2009, p. 535-564.

SILVA, Alexander Meireles da. Entre vampiros e demônios: o sobrenatural do mundo de Horace Walpole. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. (Orgs.). **Matizes do gótico**: três séculos de Horace Walpole. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SMITH, Andrew. **Gothic literature**. Endinburgh: Endinburgh University Press, 2007.

SOARES, Luiz Carlos. Ciência, religião e Ilustração: as academias de ensino dos dissidentes racionalistas ingleses no século XVIII. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº 41, p. 173-200. 2001.

STOCK, Brian. “The Middle Ages as Subject and Object: Romantic Attitudes and Academic Medievalism”. **New Literary History**, vol. 5, no. 3, 1974, pp. 527–547. JSTOR, www.jstor.org/stable/468359. Acesso em: 3 jan. 2021.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

TÁCITO, Publius Cornélio. **Germânia**. São Paulo: Brasil Editôra S.A., 1945.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOWNSHEND; WRIGHT, Angela. (Orgs.). *Gothic in the Long Eighteenth Century*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. 2.ed. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Hucitec, 2007.

VIVES, J. L. **De ratione dicendi**. Introdução, tradução e notas de David Walker. Boston: Brill, 2018.

WALPOLE, Horace. **Hieroglyphic tales**. London: Pallas Athene, 2018.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**. Florianópolis: UFSC, 2016.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto: a gothic story and The mysterious Mother: a tragedy**. Editado por Frederick S. Frank. Canadá: Broadview literary texts: 2003.

WALPOLE, Horace. **A description of the villa of Horace Walpole, youngest son of Sir Robert Walpole earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham. With an inventory of the furniture, pictures, curiosities, &c.** Strawberry-hill, Printed by Thomas Kirgate, 1774. Disponível em: <https://archive.org/details/descriptionofvil00walp> Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **The letters of Horace Walpole**. V. IX. Edited by Peter Conningham. London: Richard Bentley and Son, 1891.

WALPOLE, Horace. **Letters of Hrace Walpole**. 10.ed. V. 1. The project Gutenberg. 2004. Disponível em: www.gutenberg.org/cache/epub/4919/pg4919-images.html Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **Letters of Hrace Walpole**. 10.ed. V. 2. The project Gutenberg. 2004. Disponível em: www.gutenberg.org/cache/epub/4919/pg4919-images.html Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **Letters of Hrace Walpole**. 10.ed. V. 3. The project Gutenberg. 2004. Disponível em: www.gutenberg.org/cache/epub/4919/pg4919-images.html Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **Letters of Hrace Walpole**. 10.ed. Vol. 4. The project Gutenberg. 2004. Disponível em: www.gutenberg.org/cache/epub/4919/pg4919-images.html Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **The works of Horatio Walpole, earl of Orford**. Vol. 1. London: Printed for G. G., J. Robinson and J. Edwards. 1798. Disponível em: <https://archive.org/details/worksofhoratiowa01walp> Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **The works of Horatio Walpole, earl of Orford**. Vol. 2. London: Printed for G. G., J. Robinson and J. Edwards. 1798. Disponível em: <https://archive.org/details/worksofhoratiowa02walp> Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **The works of Horatio Walpole, earl of Orford**. Vol. 3. London: Printed for G. G., J. Robinson and J. Edwards. 1798. Disponível em: <https://archive.org/details/worksofhoratiowa03walp> Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **The works of Horatio Walpole, earl of Orford**. Vol. 4. London: Printed for G. G., J. Robinson and J. Edwards. 1798. Disponível em: <https://archive.org/details/worksofhoratiowa04walp/page/248/mode/2up> Acesso em: 3 nov. de 2020.

WALPOLE, Horace. **The works of Horatio Walpole, earl of Orford**. Vol. 5. London: Printed for G. G., J. Robinson and J. Edwards. 1798. Disponível em: <https://archive.org/details/worksofhoratiowa05walp> Acesso em: 3 nov. de 2020.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WANDERLEY, André de Sena. **Os dois Teodoros**: mutações do Gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann. Revista Solettras, Rio de Janeiro. n. 27, p. 32-44, jan.- jun. 2014.

WHEATLEY, Helen. **Gothic Television**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of Film and Television Studies. University of Warwick, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

YORKE, Trevor. **Gothic revival architecture**. Britain: Shire Library Bloomsbury: 2017.