

A FORMAÇÃO E O PERFIL DO PÚBLICO LEITOR DE ROMANCE NA INGLATERRA DO SÉCULO XVIII

Wellington Oliveira de Souza ¹
Helvio Gomes Moraes Junior ²

RESUMO

A ascensão do gênero romance na Inglaterra do século XVIII não se deu de maneira tranquila, pois essa forma literária não foi bem aceita pela crítica, que defendia a permanência dos textos clássicos, alegando que eles tinham tradição e papel formador na vida das pessoas. Todavia, a “nova” forma literária se popularizou entre leitores e escritores, estes últimos produziram muitos textos que carregam pensamentos e discussões sobre esse momento, observação que justifica a proposta deste trabalho, pois dar voz a essas produções é rever questões que necessitam de atenção, como é o caso de *The castle of Otranto* (1764 e 1765) do escritor Horace Walpole que, nos prefácios introdutórios das duas publicações desse romance, levantou discussões sobre o gênero em formação. Pensando nessas questões, o propósito deste trabalho é refletir sobre a formação e o perfil do público leitor de romance na Inglaterra do século XVIII. Para tanto, escolhemos o segundo prefácio do romance citado, por ter sido nele onde Walpole estabeleceu diálogo com os leitores. Para a realização do presente estudo, propomos uma pesquisa bibliográfica, com levantamento das obras teóricas, críticas e de história literária, que possibilitem a verticalidade das discussões, as quais encontram respaldo teórico em Georg Lukács (2000), Antonio Candido (1989; 2000), Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (2002; 2007), Mikhail Bakhtin (2010) e Ian Watt (2010).

Palavras-chave: Romance, público leitor, prefácio, Horace Walpole, *The castle of Otranto*.

INTRODUÇÃO

As tensões entre o Estado absolutista e o mercantilismo eram presentes na Europa do século XVIII, aspecto que estremeceu a forma de organização social advinda da Idade Média, sinalizando que as mudanças eram necessárias, afinal a era moderna se acentuava rapidamente. É nesse sentido que podemos afirmar que a tônica da Europa desse período centra-se nas grandes transformações, que refletiram diretamente na organização das sociedades.

Essas questões reportam-nos à Inglaterra setecentista, que se viu diante de intensas modificações na ordenação social. Assim como na política, economia, cultura, vida particular e pública, dentre outras esferas que constituíam a sociedade, a arte não ficou de fora disso,

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT- Campus Universitário de Tangará da Serra. Bolsista CAPES. E-mail: wellington.os17@gmail.com

² Professor orientador. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, credenciado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, campus de Tangará da Serra. E-mail: helviomoraes01@gmail.com

pois novas correntes e diretrizes surgiram e começaram a orientar as produções artísticas. Em meio a isso e como campo de estudo desta pesquisa, destacamos a Literatura³, “uma atividade sem sossego” (CANDIDO, 1989, p. 82) que sempre acompanhou a vida do homem.

Foi nesse período que o gênero romance se popularizou por lá, devido a sua estrutura “nova”, que apresentava a vida e os percursos de personagens comuns, os quais se assemelhavam ao cotidiano dos interlocutores, ponto substancial que fez com que o romance caísse no gosto do público, este que se viu representado nas histórias, elas diziam muito sobre as problemáticas da vida humana.

Por outro lado, esse gênero não foi bem aceito pela crítica, pois ela insistia em defender a permanência dos clássicos (epopeia, tragédia, comédia), alegando a tradição e forte responsabilidade que eles exerciam na formação do leitor. Os críticos acreditavam que essa “nova” forma literária era perniciosa, porque afetava diretamente no comportamento de quem lia, ou seja, entendiam que, por apresentar vícios e virtudes de personagens comuns, os leitores seriam incentivados ao erro, ao desfrute. Conforme Antonio Candido,

o consumo de romances nos séculos XVII e XVIII era enorme, como o entusiasmo que eles despertavam; mas só um ou outro crítico os considerava algo mais que um divertimento fácil, pois não tinham a nobreza conferida pela tradição teórica nem a chancela das normas poéticas definidas. Não os havendo conhecido, Aristóteles não tinha previsto regras para eles... Em consequência, os tratadistas os deixavam de lado. Foi a crítica militante do século XIX que reconheceu a categoria do romance e o tratou devidamente (CANDIDO, 1989, p. 72).

É certo que o romance ainda não tinha uma tradição que o pudesse explicar, mas a sua popularização crescente entre as pessoas foi fundamental para que essa tradição ascendesse. Desta forma, vários escritores apostaram na produção de romance, estreitando ainda mais o elo com o público leitor, que estava cansado das histórias que apelavam para uma formação clássica. Nesse período, muitos textos foram escritos, porém vários ficaram perdidos na história, o que nos permite destacar a urgência em rever isso, já que essas produções ajudam a

³ É importante destacar que “na Inglaterra do século XVIII, o conceito de literatura não se limitava, como costuma ocorrer hoje, aos escritos “criativos” ou “imaginativos”. Abrangia todo o conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas. Não era o fato de ser ficção que tornava um texto “literário” - o século XVIII duvidava seriamente se viria a ser literatura a forma recém-surgida do romance - e sim sua conformidade a certos padrões de “belas letras”. Os critérios do que se considerava literatura eram, em outras palavras, francamente ideológicos: os escritos que encerravam os valores e “gostos” de uma determinada classe social eram considerados literatura, ao passo que uma balada cantada nas ruas, um romance popular, e talvez até mesmo o drama, não o eram. Nessa conjuntura histórica, portanto, o “conteúdo de valor” do conceito de literatura era razoavelmente auto-evidente” (EAGLETON, 2006, p. 25).

compreender e refletir sobre o contexto social e a própria ascensão do romance, o que justifica o objetivo do presente trabalho.

Em meio a isso, podemos destacar Horace Walpole, que em 1764 publicou *The castle of Otranto* (O castelo de Otranto), entretanto essa primeira publicação não levou o seu nome, afinal o medo existente em relação à crítica dos tratadistas o fez se esconder no anonimato. Todavia, seu texto foi bem recebido pelo público leitor, isso o animou e o fez querer publicá-lo novamente em 1765, agora assinado com o seu nome e com o subtítulo *a gothic story* (uma história gótica), ponto fulcral que demarcou a sua proposta literária. Seu texto, assim como muitos outros, ajuda-nos a refletir sobre a ascensão do gênero romance, a formação e o perfil do público leitor, as transformações sociais do período e, principalmente, o gótico ficcional.

Pensando nessas questões, este trabalho busca refletir sobre a formação e o perfil do público leitor de romance na Inglaterra do século XVIII. Como recorte, escolhemos o segundo prefácio do romance *The castle of Otranto*. Para a realização do presente estudo, propomos uma pesquisa bibliográfica, com levantamento de obras teóricas, críticas e de história literária, que possibilitem a verticalidade das discussões, as quais encontraram respaldo teórico em Georg Lukács (2000), Antonio Candido (1989; 2000), Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (2002; 2007), Mikhail Bakhtin (2010) e Ian Watt (2010).

METODOLOGIA

Para chegarmos em um resultado satisfatório acerca da problematização deste estudo, propomos uma pesquisa bibliográfica. Nosso *corpus* para análise será o segundo prefácio do romance *The castle of Otranto* de Horace Walpole. Consideramos esse elemento paratextual como material fecundo que orientará as discussões levantadas neste trabalho.

REFERENCIAL TEÓRICO

Pensar as origens do romance não é uma tarefa fácil, afinal estamos diante de um gênero cujo percurso histórico ainda é nebuloso para os pesquisadores. Ao refletimos sobre o gênero, não há como negar que ele é produto da modernidade e que carrega as questões nascentes a partir dela, isso significa dizer que “o caminho do romance se esboça como uma história paralela dos Tempos Modernos” (KUNDERA, 1988, p. 14).

Tendo isso em vista, é impossível falar de romance e não lembrar de *Dom Quixote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, uma produção inovadora que rompeu com toda

uma tradição clássica, através de sua estrutura e de seus personagens emblemáticos, que não se filiam àquela concepção de mundo pronto e acabado existente no universo grego. A partir de Cervantes, assistimos ao alargamento, mesmo ainda tímido, do gênero. Com o romance, há mais questionamentos do que respostas.

Tendo em vista o recorte desta pesquisa, o romance inglês, lembremos o estudo desenvolvido por Ian Watt em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Mesmo apresentando alguns pontos questionáveis, bem como sendo um trabalho focado apenas na primeira metade do século XVIII, mostra-se pertinente para compreendermos essa forma literária como representativa do individualismo moderno.

O autor ajuda a entender que com o romance começamos a presenciar personagens individuais, isto é, com suas próprias identidades, não mais coletivas como na epopeia, por exemplo. Assim, os elementos da narrativa, como espaço, enredo, personagem e narrador, se mostram cada vez mais intensos através da propagação do tempo, elemento fundamental que torna tais elementos históricos e particulares, assertiva que é explicada pela ideia de “realismo formal”, proposta por Ian Watt, um conjunto de técnicas que confere ao romance uma imitação mais imediata da experiência individual (WATT, 2010, 35).

O individualismo destacado por Watt está atrelado à ascensão da burguesia. O autor considera o surgimento do romance moderno como contraponto à tradição romanesca medieval, em que as produções eram construídas por meio do maravilhoso: “o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais” (Ibidem, p. 12).

A forma literária ascendente ficou conhecida pelos ingleses como *novel*. Para dar conta de sua perspectiva teórica, o autor usa *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe como exemplo para discorrer sobre o individualismo, que é próprio da forma romance, gênero que “certamente procura retratar todo tipo 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” (Ibidem, p. 11).

Contudo, por mais que o pensamento de Watt se limite apenas aos textos ingleses, sua ideia de individualismo é pertinente. Entretanto, mais tarde e como contraponto, Georg Lukács, em 1966, apresenta um estudo (ainda um tanto limitado, contudo oportuno) acerca do romance, através de seu livro *A teoria do romance*.

Tendo como centro de sua discussão a epopeia, para que possa discorrer sobre o romance, ele é enfático ao afirmar que o grego parecia não ter questionamentos, é como se

eles não questionassem as coisas, afinal a vida era orientada pelos deuses. Toda essa “cultura fechada” revela um homem sem identidade, “é um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade” (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Neste sentido, Lukács entende que o romance é o contrário de tudo isso, pois esse gênero suscita questionamentos e coloca o ser diante do abismo de si mesmo. Assim, a solidão é o que o toma, pois ele não é mais orientado pelos deuses; para o autor, o romance é, portanto, “uma expressão do desabrigo transcendental” (Ibidem, p. 38). Desta maneira, temos indivíduos problemáticos e solitários que devem, por si só, escolher o próprio caminho, o que difere da epopeia, em que o destino do personagem já está traçado pelos deuses. Neste sentido, o romance descortina a relação entre indivíduo e sociedade, não na ideia de complementação, e sim de afastamento e solidão.

Ian Watt e Georg Lukacs apresentam questões oportunas, entretanto acreditamos que as ideias do russo Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* se mostram bem mais desenvolvidas. O autor considera a linguagem como algo central central no homem, por isso propõe pensar a interação verbal na atividade artística. O seu pensamento contrapõe Lukács, pois Bakhtin entende que o romance é voz; em sua estrutura, há esse encontro de vozes, portanto não há como falar de individualismo presente na estrutura romance, como assegurado por Lukács e Watt. “A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos” (BAKHTIN, 2010, p. 71).

Para o teórico, o que há no romance é o dialogismo, conceito que significa diálogo, o qual é atravessado por vozes que sustentam, constroem e marcam o sujeito. Desta forma, o romance é entendido como um conjunto de vozes advindas dos extratos sociais, sua forma e conteúdo são atravessados por contextos mais amplos ou restritos. O romance é o lugar das negociações e, por ser linguagem viva, “o processo de evolução do romance não está concluído” (Ibidem, p. 428). Isso compromete o pensamento de Watt e Lukács, fazendo-nos levantar o seguinte questionamento: se a língua é social, dialógica, como pode existir individualismo?

A questão pode ser respondida com o “plurilinguismo”, conceito estabelecido pelo próprio Bakhtin e que significa o “discurso de outrem na linguagem de outrem” (Ibidem, p. 127, grifos do autor). Essa perspectiva mostra o homem como ideológico, assim, as palavras que aparecem na voz do narrador, autor e personagens, efetivam o dialogismo no texto, mais

uma vez colocando em xeque a ideia de individualidade e mostrando que a estrutura do romance é dialógica. Conforme o teórico russo, a palavra desse discurso é *bivocal*, “ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor” (Ibidem, p. 127). Portanto, “o sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual” (Ibidem, p. 135, grifo do autor).

A perspectiva de Bakhtin ajuda-nos a compreender que o romance é gênero dialógico e liga-se à percepção que o sujeito terá de sua experiência no mundo, para tanto a categoria de tempo se mostra fulcral na construção dessa imagem da experiência humana, pois o tempo transforma o ser e o materializa no espaço, aspecto que orienta as relações dos personagens.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Antes de iniciarmos as discussões sobre o texto de Horace Walpole, faz-se pertinente, mesmo que pareça óbvio, entendermos o que é um prefácio, pois isso irá nos ajudar a destacar o elo entre escritor e o leitor de romance do século XVIII, bem como a importância que esse elemento paratextual teve nesse período, mostrando-se como material fundamental na formação⁴ do romance inglês, uma vez que serviu para fomentar discussões teóricas acerca desse gênero, bem como outras questões inerentes às transformações sociais da época.

O Dicionário (online) de Termos Literários de Carlos Ceia (2009) oferece as seguintes definições:

Termo para designar um discurso produzido a propósito de um texto que antecede e introduz. O prefácio inclui-se na matéria paratextual de uma obra, isto é, no conjunto de discursos da responsabilidade do próprio autor, do editor ou de terceiros que acompanha materialmente o texto prefaciado enquanto livro. [...] Tradicionalmente, o prefácio figura entre as partes eventuais de um livro, justificando-se em obras já destinadas à publicação. É um pré-texto, surgindo por isso no início da obra, onde, não raras vezes, passa despercebido à maioria dos leitores. [...] No que se refere ao núcleo informacional, o prefácio não pretende resumir nem desenvolver os conteúdos presentes na obra que antecede. Apresenta-a, podendo indicar o assunto, os objetivos e o contexto de produção da obra, a metodologia seguida e algumas estratégias de leitura assim como comentários que não integrariam de modo coerente o texto principal. Deste modo, no prefácio é legítimo transgredir, por exemplo, as normas de objectividade características da redacção científica, pelo que vários destes textos se assumem como

⁴ A palavra “formação” aqui usada ancora-se nas discussões realizadas por Sandra Guardini Vasconcelos (2007) em *A formação do romance inglês*.

discursos de grande valor literário, didático e/ou polêmico. Por este motivo, e também porque não são necessariamente da responsabilidade do autor da obra, os prefácios são, na sua maioria, textos assinados. O seu autor pode ser o mesmo do texto principal, uma personagem desse texto (tratando-se de uma obra de ficção) ou uma terceira pessoa que, pelo seu mérito, é convidada a apresentar o livro [...] Quanto ao destinatário do prefácio, ele é também o leitor do texto principal. O prefácio postula uma leitura iminente da obra sequente, pelo que inclui com alguma frequência comentários preparatórios da leitura que ajudam a determinar, à partida, o seu leitor ideal (CEIA, 2009, on-line)⁵.

Como podemos observar, o prefácio não é um texto que visa apenas introduzir uma obra. Pautados em Bakhtin (2010), podemos afirmar que nele há o encontro de vozes que dialogam sobre o material apresentado. O que chama atenção é o conjunto de dizeres que são construídos nesse espaço, aproximando enunciador e interlocutor. Isso permite-nos afirmar que esse elemento pré-textual passa a exercer função comunicativa, estabelecendo o elo entre os agentes nesse processo de comunicação. Assim, ao pensarmos em um prefácio, não podemos deixar de destacar o seu horizonte de expectativa, isto é, o diálogo estabelecido pelo escritor com o leitor previsto por ele, cujo discurso caracteriza-se de forma argumentativa, explicativa e até apelativa, uma urgência em comunicar a obra.

Deste modo, podemos afirmar que realizar a leitura de um prefácio de um romance do século XVIII não é uma tarefa fácil, pois são elementos pré-textuais que suscitam vários debates, os quais geram uma pluralidade de caminhos para reflexão. Eram comuns no período, porque através deles os escritores estabeleciam elo com seus interlocutores, são textos que carregam intensa batalha entre a persistência da tradição e o advento da modernidade.

Ao longo do século XVIII, esses textos se tornaram espaços discursivos, onde os autores defendiam suas propostas literárias, bem como a presença do *novel* (romance), por entenderem que essa “nova” forma literária permitia total liberdade de imaginação, sem aquele compromisso com a realidade ou tendo que dotar seus textos com uma moral para que pudessem instruir e educar o leitor, conforme preceitos clássicos advindos das poéticas clássicas, afinal “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). Isso evidencia um perfil fortemente filiado à ideia de imitação de um modelo grandioso, obstáculo que obrigou os escritores a buscarem caminhos

⁵ Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefacio/>> Acesso em: 22 out. 2020.

para contornar essa situação, isso explica a ausência do nome Horace Walpole no prefácio da primeira publicação de *The castle of Otranto*, explicada no segundo prefácio, da seguinte maneira: “Como a insegurança quanto a suas próprias habilidades e originalidade de sua tentativa foram os únicos incentivos para assumir tal disfarce, o autor acredita que isso possa ser desculpável⁶” (WALPOLE, 1982, p. 7, tradução nossa).

Contudo, foi no prefácio da segunda publicação desse romance, que Walpole reverteu tal situação, afinal a sua obra tinha sido bem aceita pelo público. Esse elemento pré-textual mostra-se fecundo por representar e sinalizar as mudanças buscadas pelos leitores. Vale lembrar que o segundo prefácio só existe porque o público leitor aceitou e gostou da proposta literária que foi *The castle of Otranto* que, conforme o autor: “Foi uma tentativa de mesclar duas formas de romance, o antigo e o moderno. No primeiro, tudo era imaginação e improbabilidade. No segundo, a natureza sempre se destinava a ser, às vezes conseguia, copiada com sucesso⁷” (Ibidem, p. 7, tradução nossa).

Sua proposta figurou de forma contrária à todo o contexto ainda pautado nas poéticas clássicas, as quais tendiam em pensar a arte sempre elucidando o papel pedagógico na vida do leitor. O romance de Walpole oferece liberdade em poder olhar a vida por outra perspectiva e parece que era isso que os leitores queriam e precisavam naquele momento, isso explica o grande sucesso do romance:

O modo favorável com que esta pequena obra foi recebida pelo público, obriga o autor a explicar as bases utilizadas por ele em sua composição. Porém, antes de expor tais motivos, convém pedir perdão aos leitores por ter apresentado esta obra sob a personagem emprestada de um tradutor⁸ (Ibidem, tradução nossa).

Em um primeiro momento, podemos dizer que esse prefácio revela alegria e empolgação do autor em relação à sua produção. Aqui, notamos um escritor empolgado com a atividade escrita, o que o motivou na construção desse segundo elemento paratextual e na publicação que faria pela segunda vez, um estado de felicidade que se constitui como resposta ao público (por que não à crítica?).

⁶ No original: *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* (WALPOLE, 1982, p. 7).

⁷ 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* (WALPOLE, 1982, p. 7).

⁸ 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* (WALPOLE, 1982, p. 7).

Consideramos a aceitação do público como acontecimento significativo que demarcou e estabeleceu o diálogo entre autor e leitor, ponto fundamental que traduz um encontro de dizeres que significaram dentro daquele momento, cuja ordem era fortemente baseada nos preceitos clássicos. Se no primeiro prefácio, deparamo-nos apenas com a voz do autor (através da figura do tradutor), no segundo, é possível, através dessa recepção, compreender a voz do público.

Ao destacarmos essa aceitação e considerá-la como ruptura a um sistema enrijecido, notamos que esse público leitor ascendia em busca de uma leitura mais acessível e capaz de falar de seu dia a dia, onde eles pudessem se enxergar naquilo que liam, e o romance proporcionou isso, afinal ele foi um dos motivos “que contribuíram para democratizar a leitura no século XVIII e deveu sua proeminência ao tripé formado pela instituição das bibliotecas circulantes, pela expansão de um público leitor de classe média e pelo fascínio que o novo gênero exerceu sobre seus apreciadores (VASCONCELOS, 2002, p. 149).

É claro que por todas as questões econômicas da época, o acesso à leitura era escasso, pois apenas quem tinha condições financeiras conseguia ter acesso aos livros. Em meio a isso, não podemos deixar de destacar a participação que as mulheres tiveram para a popularização do romance, pois ele cumpria o papel de fonte de educação na vida de grande parte delas, passou a funcionar como um “instrumento pedagógico” (Ibidem, p. 141), aspecto que configura mais acesso à leitura, resultando em sua popularização.

Abrindo um parênteses, quando destacamos esse perfil de público leitor, estamos falando daquele que tinha condições de ter um livro, pois no século XVIII “o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular” (WATT, 2010, p. 44). O acesso à leitura era restrito, bem como o preço do livro, que era expansivo, contudo muitas alternativas foram buscadas, como a diminuição do preço, pois só assim a classe média passaria a ter acesso a eles.

Outro ponto que chama atenção, é que eles eram publicados em volumes menores, para facilitar o acesso, pois a classe média ascendente encontrou na forma romance a representação de suas próprias vidas e isso não poderia (nem tinha como!) passar despercebido, aspecto que instaurou, assim, o embate com àqueles que defendiam a presença dos clássicos.

Mesmo diante dessas dificuldades econômicas, a crescente presença do romance revelou e sinalizou a existencia de um público leitor mais heterogêneo, afinal as mudanças

sociais eram constantes e certas. A classe social emergente começava a sentir necessidade de leituras mais próximas de sua realidade.

Esse elo com os leitores não podia ser perdido, assim os prefácios, mais uma vez, mostraram-se essenciais nesse diálogo, “as questões que os prefácios levantam merecem atenção porque elas podem nos ajudar a compreender melhor qual foi o processo de constituição de um gênero que, se hoje faz parte da nossa tradição literária, já teve de empunhar armas para conquistar seu espaço” (VASCONCELOS, 2007, p. 181). Desta forma, o prefácio de Walpole, dialógico por natureza, fomenta o elo com o leitor:

O autor das páginas a seguir julgou ser possível reconciliar os dois tipos. Desejoso em deixar os poderes da fantasia em liberdade para discorrer sobre os reinos ilimitados da invenção e criar situações mais interessantes, ele queria conduzir os agentes mortais em seu drama de acordo com as regras da probabilidade; em suma, fazê-los pensar, falar e agir como se poderia supor que meros homens e mulheres fariam em situações extraordinárias. [...] Como o público aplaudiu a tentativa, o autor não pode assumir que estava totalmente despreparado para a tarefa a ele empreendida⁹ [...] (WALPOLE, 1982, p. 7-8, tradução nossa).

A proposta de Walpole foi um tanto contrária ao contexto que ainda pregava os preceitos clássicos. Notamos, no fragmento acima, que seu texto se inscreve na fantasia, elemento que se filia nas lendas, nos mitos e no folclore e que vai de encontro à razão, figurando livremente nas páginas de sua obra. Todo o universo criado por Walpole foi exposto de forma ainda mais explícita nesse segundo prefácio, falar livremente de sua obra, nesse momento, é saber que está assegurado pelo aval do público, o qual também reafirmou essa perspectiva. Sem nenhuma preocupação, ele finaliza seu prefácio da seguinte maneira: “Como está, o público a honrou o suficiente, seja qual for a situação em que a colocaram¹⁰” (WALPOLE, 1982, p. 12, tradução nossa).

A voz de Walpole vai ao encontro das necessidades do leitor e isso pode ser visto sob a perspectiva de sistema literário, cunhada por Antonio Candido (2000) em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Sua ideia ajuda-nos a compreender esse momento de escrita de romance na Inglaterra do século XVIII como o início da constituição da tradição

⁹ 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. [...] As the public have applauded the attempt, the author must not say he was entirely unequal to the task he had undertaken* (WALPOLE, 1982, p. 7-8).

¹⁰ No original: *Such as it is, the public have honoured it sufficiently, whatever rank their suffrages allot to it* (WALPOLE, 1982, p. 12).

do gênero, revelando o advento de escritores, obras e público, uma tríade que tornou nítida a configuração do gênero naquele período de intensas batalhas com a presença demarcada do universo clássico.

Assim, podemos dizer que em meio a essas rupturas com o passado, o perfil do público leitor configurava-se nas mudanças sociais, mostrando-se mais heterogêneo, ou seja, desejavam textos próximos à sua realidade. Portanto, esse público leitor desejava, assim como os escritores, poder acessar livremente o campo da fantasia, sem nenhuma obrigação pedagógica. Assim como vários escritores da época, Walpole parece ter suprido essa necessidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dos estudos literários, o nome Horace Walpole lança-nos para o campo do gótico ficcional, afinal ele foi o precursor dessa estética no plano literário. Contudo, observamos que sua produção carrega questões emblemáticas, que possibilitam pensar a sua obra por um outro prisma, como pudemos perceber ao longo de nossas reflexões, as quais inscreveram o autor em um momento ainda crítico para o gênero romance na Inglaterra setecentista.

Assim como vários outros escritores, o autor só respondia aos anseios de sua época, cujo contexto o forçou a se envolver nas questões sociais. Com a análise do segundo prefácio de seu romance, descortinamos a sua intensa participação nos embates entre tratadistas críticos e escritores, estes só queriam exercer o livre direito de poder conduzir suas obras, sem preocupação em formar pedagogicamente os leitores.

Por outro lado, a resposta dada pelos leitores à primeira publicação de *The castle of Otranto* fez-nos perceber e evidenciar a imagem de um público leitor mais heterogêneo e cada vez mais presente na emancipação da “nova” forma literária, a qual proporcionava a eles um elo com as próprias questões humanas. Assim, esse encontro plurilingüístico revelou não apenas as suas necessidades, mas principalmente uma sinalização de que a era moderna estava cada vez mais presente; com a ascensão da burguesia, os romances se popularizaram cada vez mais, indicando um público mais ativo e em busca de entretenimento. Onde encontrariam?
No romance.

REFERÊNCIAS

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.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

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.

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.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

PREFÁCIO. In: CEIA, Carlos. **Dicionário online de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefacio/>> Acesso em: 22 out. 2020.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Hucitec, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**: a gothic story. New York: Oxford University Press, 1982.