UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LÍNGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

FERNANDO BEZERRA DE BRITO

Melmoth the Wanderer, um sermão gótico irlandês

São Paulo
2013

FERNANDO BEZERRA DE BRITO

Melmoth the Wanderer, um sermão gótico irlandês

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração:
Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Prof[a] Sandra Guardini T. Vasconcelos

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação-na-Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH – USP

Brito, Fernando Bezerra de.
Melmoth the Wanderer, um sermão gótico irlandês / Fernando Bezerra de Brito; orientadora Guardini T. Vasconcelos. – São Paulo, 2013.
225 f.

Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, 2013.

1. Romance gótico. 2. Retórica sagrada. 3. Literatura irlandesa. 4. Prosa de ficção romântica. 5. Religião.

Nome: BRITO, Fernando Bezerra de
Título: ***Melmoth the Wanderer*, um sermão gótico irlandês**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

À professora Sandra Vasconcelos, com admiração e gratidão, pelo apoio e orientação, da iniciação científica ao doutorado.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha orientadora, a Profa. Sandra Vasconcelos, pelos caminhos indicados e, sobretudo, pelo incentivo precioso ao longo da jornada. Sem a sua orientação, este trabalho não seria possível.

Agradeço a minha esposa Michelly, pelo companheirismo, compreensão e ajuda em todas as horas; ao meu irmão Fábio, pela leitura atenta e sugestões; ao meu cunhado, Michel, pela revisão; aos meus sogros; ao amigo, Fabiano; ao meu irmão espiritual Walter; ao meu patrão e amigo, Oceano Vieira de Melo, as minhas irmãs Cecília e Alessandra, e a minha mãe Elmira, o início de tudo.

Registro aqui também a minha gratidão aos professores Jorge de Almeida e Vagner Camilo, que integraram a banca do meu exame de qualificação, pois acreditaram no potencial deste trabalho e ofereceram sugestões valiosas.

Por fim, o meu obrigado especial ao reverendo-escritor Charles Robert Maturin e seus *criminals of imagination*.

If I possess any talent, it is that of darkening the gloomy, and of deepening the sad; of painting life in extremes, and representing those struggles of passion when the soul trembles on the verge of the unlawful and the unhallowed.

In the following pages I have tried to apply these powers to the scenes of actual life: and I have chosen my own country [Irlanda] for the scene, because I believe it the only country on earth, where, from the strange existing opposition of religion, politics, and manners, the extremes of refinement and barbarism are united, and the most wild and incredible situations of romantic story are hourly passing before modern eyes.

Charles Robert Maturin, 1812

RESUMO

BRITO, Fernando Bezerra de. ***Melmoth the Wanderer*, um sermão gótico irlandês**. 2013. 225 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Neste trabalho, desenvolvemos uma reflexão sobre uma das principais obras do romance gótico e da prosa de ficção romântica em língua inglesa – *Melmoth the Wanderer* (1820), do clérigo dublinense Charles Robert Maturin (1782-1824). Buscamos analisar *Melmoth* como um sermão gótico irlandês, isto é, um híbrido de romance gótico e sermão sacro, cuja forma é estruturada pelo contexto sócio-histórico da Irlanda do início do século XIX, época caracterizada pelo acirramento das tensões entre católicos e protestantes. Nessa análise, consideramos também a produção sermonística e ensaística do autor. A religião, que se mostra o princípio organizador do romance, foi entendida em sua natureza dialética entre o *eterno*, as doutrinas teológicas e suas proposições transcendentais, e o *temporal*, a práxis dos fiéis no mundo. Demonstramos como o escritor-reverendo utiliza uma série de procedimentos retórico-argumentativos da oratória sagrada na tessitura do romance a fim de amplificar o seu grau persuasivo, transformando-o em arma de propaganda política contra a campanha pela Emancipação Católica. Discutimos ainda a fortuna crítica e a recepção do romance em vários países europeus, em especial na França, onde influenciou sobremaneira escritores como Honoré de Balzac, Victor Hugo e Charles Baudelaire.

Palavras-chave: Romance Gótico. Retórica Sagrada. Literatura Irlandesa. Prosa de Ficção Romântica. Religião.

ABSTRACT

BRITO, Fernando Bezerra de. ***Melmoth the Wanderer*, an Irish gothic sermon**. 2013. 225 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This study looks at one of the masterpieces of the Gothic novel and the Romantic prose fiction in the English language: *Melmoth the Wanderer* (1820), written by the Dubliner cleric Charles Robert Maturin (1782-1824). One tries to analyze Melmoth as an Irish Gothic sermon, ie, a hybrid of gothic novel and sermon whose shape is structured by the socio-historical context of 19th century Ireland, a period characterized by the deepening of tensions between Catholics and Protestants. This analysis also takes into account Maturin´s sermons and essays. Religion, which is the organizing principle of the novel, is understood in this study by its dialectic between the *eternal* (theological doctrines and their transcendental propositions), and the *temporal* (the practice of the faithful in the world).The study argues that the writer-cleric uses a series of rhetorical-argumentative procedures of sacred oratory in the making of the novel in order to increase its persuasive appeal, turning it into a weapon of political propaganda against the campaign for Catholic emancipation. It also assesses the novel´s reviews and reactions in several European countries, particularly in France, where it greatly influenced writers such as Honoré de Balzac, Victor Hugo, and Charles Baudelaire.

Keywords: Gothic Romance. Sacred Rhetoric. Irish Literature. Romantic Prose Fiction. Religion.

SUMÁRIO

1 O GÓTICO IRLANDÊS DO REVERENDO CHARLES ROBERT MATURIN 11

1.1 **O clérigo de Dublin e suas criações literárias** 15

1.2 **Os primeiros críticos de Melmoth** 38

1.3 **Os derradeiros anos de Maturin e o destino de sua obra** 67

2 O ETERNO E O TEMPORAL 98

2.1 **A construção do sermão gótico de Maturin** 117

2.2 **A pregação reformista contra o catolicismo** 131

2.3 **O grotesco, o psicológico e o sublime em Melmoth** 146

2.4 **Eva e a serpente** 155

3 O INÍCIO E O FIM DAS ANDANÇAS DO VIANDANTE 163

REFERÊNCIAS 167

ANEXOS 192

1 O GÓTICO IRLANDÊS DO REVERENDO CHARLES ROBERT MATURIN

> Out of Ireland have we come,
> Great hatred, little room,
> Maimed us from the start,
> I carry from my mother's womb
> A fanatic heart.
>
> William Butler Yeats,*Remorse for intemperate speech*, 1933.

> To pass from the pious hymns of the Reverend Professor of Oxford, to the gloomy reveries of the humble curate of Dublin, is to descend from Eden to infernal regions. To mention Mr. Maturin, the author of Bertram and Melmoth, is to conjure up all the horrors which the wildest imagination can conceive (…) Mr. Maturin would be very accurately characterized, were a painter to represent him, foaming at the mouth in the agony of convulsions.
>
> Amédée Pichot, *Historical and literary tour of a foreigner in England and Scotland*, 1825.

Logo no início do prefácio de *Melmoth the Wanderer*, percebemos que estamos entrando em uma obra em que as contradições se sobrepõem de modo impressionante, assim como a profusão de histórias e contos enquadrados que formam a narrativa que se descortinará ao leitor:

> The hint of this Romance (or Tale) was taken from a passage in one of my Sermons (as it is presumed very few have read) I shall here take the liberty to quote. The passage is this.
>
> At this moment is there one of us present, however we may departed from the Lord, disobeyed his will, and disregarded his word – is there one of us who would, at this moment, accept all that man could bestow, or earth afford, to resign the hope of salvation? – No, there is not one – not such a fool on earth, were the enemy of mankind to traverse it with the offer!
>
> This passage suggested the idea of 'Melmoth the Wanderer'. The Reader will find that idea developed in the following pages, with what power or success *he* is to decide[1].

Estamos na segunda década do século XIX e as palavras "romance" (romance romanesco) e "sermon" (sermão) não poderiam ser mais antitéticas. Se a última era de uso religioso e sagrado, representando um discurso moral sobre temas elevados, a primeira era

[1] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Londres, Penguin, 2000, p. 5. "Foi-me este romance (ou esta história) sugerida por um passo de um dos meus sermões que aqui tomo a liberdade de transcrever, pois suponho

associada, sobretudo, naquele momento, ao romance romanesco gótico[2], forma literária condenada por sua improbabilidade, extravagâncias, falta de bom senso e fidelidade à vida, imoralidade, sentimentalismo exagerado, descrição de cenas violentas, incitação à fantasia, uso do sobrenatural, tramas mirabolantes, repetição de fórmulas, artificialismo, mau gosto, comodificação e efeito nocivo sobre o comportamento das jovens leitoras, por corromper seus valores e não prepará-las para vida. Tratava-se do "lixo das bibliotecas circulantes", que, para horror dos críticos e dos religiosos, inundara o mercado literário inglês no período de 1790 a 1810, mas que nos últimos anos estava em franco declínio[3], eclipsado pelo romance histórico de Walter Scott e pelo romance de costumes. Apesar de serem formas híbridas e ainda conterem elementos romanescos como toda prosa de ficção do período, esses gêneros se afastavam cada vez mais dos excessos do romanesco por meio de várias estratégias narrativas, em direção a um maior realismo na representação da vida e do homem contemporâneos.

O passo do sermão que teria inspirado *Melmoth* versa sobre um dos pilares do cristianismo, a doutrina da salvação, que reafirma a preponderância do eterno sobre o temporal. Porém, a afirmação de que não há um "tolo" que abriria mão de sua salvação em troca de tudo que o mundo tem para oferecer – mesmo que o "inimigo da humanidade" percorresse a Terra para fazer tal oferta – dá origem a outra contradição, pois o protagonista é justamente um homem que aceitou essa oferta. Como veremos, não é o demônio o "inimigo da humanidade", mas, sim, esse homem, amálgama de Fausto, Mefistófeles e Judeu Errante, que percorre o planeta para tentar infelizes.

Ao lançar mão de um romance gótico – essa forma tão maculada e rebaixada – para ilustrar a doutrina da salvação, o reverendo Charles Robert Maturin sabe que está unindo contrários, o sagrado e o profano, falando do Reino do Senhor a partir do mundano. Porém, ele o faz por achar que, dessa maneira, confere uma função doutrinária à obra, para que ela possa ser vista como "veículo eficaz e agradável para aplicar o nem sempre doce remédio da instrução moral"[4] e também para que não seja condenada sumariamente como mais uma produção banal da "terrible school" ou "hobgoblin-romance". Por isso, colocando-se à mercê

---

[2] Segundo James Watt, a relação entre o romanesco e o gótico é ainda mais profunda: "Most of the works which literary history has classified as 'Gothic' actually described themselves by way of the larger category of 'romance', a term given prominence in the period by the expansion of scholarly research into the question of national and cultural origins. What we know as the Gothic, according to Ian Duncan, was the 'first English prose fiction to call itself 'romance' with a certain generic intention, distinguishing, itself from the novel and the representation of contemporary life". Ver James Watt, *Contesting the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 3.

[3] Ver Robert D. Mayo, How long was Gothic fiction in vogue? *Modern Language Notes*. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 58, n. 1, pp. 58-64, 1943.

[4] Ver Sandra Vasconcelos, "Um gênero de má reputação". In: _____. *A formação do romance inglês*: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, Fapesp, 2007, pp. 184-222.

do julgamento do leitor, Maturin procura se defender antecipadamente das acusações de "revivificar os horrores dos romances de Radcliffe":

> The 'Spaniard's Tale' has been censured by a friend to whom I read it, as containing too much attempt at the revivification of the horrors of Radcliffe-Romance, of the persecutions of convents, and the terrors of the Inquisition[5].
>
> I defended myself, by trying to point out to my friend, that I had made the misery of conventual life depend less on the startling adventures one meets with in romances, than on that irritating series of petty torments which constitutes the misery of life in general, and which, amid the tideless stagnation of monastic existence, solitude gives its inmates leisure to invent, and power combined with malignity, the full disposition to practise. I trust this defense will operate more on the conviction of the Reader, that it did on that of my friend[6].

À função doutrinária, Maturin adiciona agora outro argumento na defesa de sua estória romanesca: a intenção de aproximá-la da vida, afastando-a das "aventuras espantosas" do gótico. O autor estava ciente de que a "falta de fidelidade à vida" era uma das principais acusações que se fazia ao gótico e ao romanesco em geral, enquanto o romance era elogiado justamente por motivo inverso. Para os leitores, críticos e escritores da época, romanesco e realismo eram opostos. Para realizar mais esse movimento de união de contrários, Maturin afirma que, em sua obra, a denúncia dos horrores da vida monástica, um dos clichês do gótico, baseia-se mais na descrição da "irritante série de insignificantes tormentos que constituem a miséria da vida em geral". Aqui, configuram-se dois aspectos centrais de *Melmoth*: a exploração das vicissitudes da vida cotidiana como fonte de horror – em vez do recurso exclusivo ao sobrenatural verdadeiro ou do supostamente sobrenatural – e um anticatolicismo profundo, fundamentado especialmente na crítica da instituição, das doutrinas teológicas e das práticas da Igreja Católica. Daí o foco principal recair sobre o monasticismo em si e não na agência malévola de monges, padres e freiras, como na tradição literária gótica. O argumento realista fica ainda mais evidente a seguir, quando Maturin afirma que alguns trechos do romance foram "emprestados da vida real":

---

[5] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 5. "A 'História do Espanhol' foi-me censurada por um amigo a quem a li, por tentar, segundo ele excessivamente, revivificar os horrores dos romances de Radcliffe, com as suas perseguições nos conventos e os terrores da Inquisição", p. 17, v. 1.

[6] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 5. "Defendi-me, tentando fazer ver ao meu amigo que eu fiz que a miserável vida dos conventos dependesse menos das aventuras aterrorizadoras que lemos nos romances, do que da série de insignificantes tormentos que constituem a miséria da vida em geral, e que, no meio da estagnação sem acidentes da existência monástica, a solidão dá aos seus hóspedes o lazer de inventar, e o poder, feito com a maldade, a total disposição de praticar. Espero que esta defesa funcione melhor junto do juízo do Leitor do que junto do meu amigo", pp. 17-18, v. 1.

> For the rest of the Romance, there are some parts of it which I have borrowed from real life.
> The story of John Sandal and Elinor Mortimer is founded in fact.
> The original from which the wife of Walberg is imperfectly sketched is a living woman, and long may she live[7].

Após tentar resolver as contradições romanesco/sermão e romanesco/realismo, Maturin, para concluir sua defesa, precisava lidar com a contradição maior: por que um clérigo da Igreja Anglicana da Irlanda, isto é, um representante da religião oficial da Grã-Bretanha, tem um ofício tão impróprio como o de escritor de romances? Ele tenta se inocentar, afirmando que escreve apenas por necessidade[8]:

> I cannot again appear before the public in so unseemly a character as that of a writer of romances, without regretting the necessity that compels me to it. Did my profession furnish me with the means of subsistence, I should hold myself culpable indeed in having recourse to any other, but – am I allowed the choice?
> DUBLIN,
> *31 August 1820*[9]

A atitude defensiva e a franqueza do autor em se expor publicamente dessa maneira não são fruto da cautela excessiva de um novato. Aos 40 anos, o reverendo Maturin já publicara quatro romances, três peças teatrais e um livro de sermões; conhecera a fama por breve período, sofrera todo tipo de acusação moral e artística por parte dos críticos e fora alvo da censura de seus superiores eclesiásticos. Sendo assim, um panorama da trajetória do "autor de *Bertram*", como Maturin é identificado no frontispício de *Melmoth*, é fundamental para compreendermos as muitas contradições da obrae também a sua recepção crítica. É importante destacar que o percurso de clérigo e homem de letras de Maturin não pode ser dissociado da complexa experiência histórica, social, cultural e religiosa da Irlanda. Afinal, não podemos nos esquecer de que, como nos informa o autor, estamos na cidade de Dublin no ano de 1820.

---

[7] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 6. "Quanto ao resto do romance, há várias partes que eu pedi de empréstimo à vida real. A história de John Sandal e Elinor Mortimer é baseada em acontecimentos reais. O original sobre o qual imperfeitamente esbocei a Mulher de Walberg é uma mulher viva e que espero viva por muitos anos", p. 18, v. 1.

[8] Numa carta sem data, provavelmente de abril de 1820, endereçada ao seu editor, Archibald Constable, Maturin é ainda mais direto: "Let me be candid with you – I write for bread – for the maintenance of my family... I am not mercenary but I am necessitous". Sharon Ragaz, Maturin, Archibald Constable, and the publication of "Melmoth the Wanderer", *The Review of English Studies*, Oxford: Oxford University Press, v. 57, n. 230, 2006, p. 360.

[9] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 6. "Não posso mais uma vez surgir junto do público numa personagem tão imprópria como a de um autor de romances sem deixar de lamentar a necessidade que me leva a sê-lo. Desse-me a minha profissão os necessários meios de subsistência, e eu sentir-me-ia forçosamente culpado ao recorrer à outra. Mas será que tenho possibilidade de escolha? Dublin, 31 de agosto de 1820", p. 18, v. 1.

1.1 O clérigo de Dublin e suas criações literárias

No início do século XIX, a Irlanda era oficialmente um reino subalterno da Inglaterra, mas na realidade não passava de uma colônia, cuja ordem era garantida pela presença de uma guarnição militar de milhares de soldados ingleses. O país era governado pela chamada ascendência protestante, minoria formada por anglo-irlandeses de religião anglicana que representava os interesses da metrópole inglesa, monopolizava o poder político e administrativo, além de possuir grande parte das terras produtivas. Estas tinham sido desapropriadas dos católicos (entre 75% e 85% da população), em um longo e violento processo histórico que se iniciara em 1169 – ano da primeira invasão normanda – e que se consolidara em 1691, com a derrota definitiva de Jaime II, o último rei católico da Inglaterra. A população católica era formada por uma minoria conhecida como "Old English", antigas famílias de colonos ingleses que não tinham se convertido ao anglicanismo após a Reforma, e pelo miserável povo nativo de origem celta, que tinha cultura e língua próprias, o gaélico. Além dos anglo-irlandeses da ascendência protestante e dos católicos, havia ainda os protestantes dissidentes da Igreja Anglicana, religião oficial do Reino Unido. Este grupo era formado principalmente por colonos escoceses presbiterianos que tinham se estabelecido no norte da Irlanda, na região de Belfast, e por evangélicos metodistas, que se concentravam em Dublin. Portanto, a sociedade irlandesa era marcada por tensões religiosas, entre protestantes e católicos e entre os próprios protestantes, bem como por tensões culturais e linguísticas entre a comunidade anglo-irlandesa (falantes de inglês) e a comunidade celta (falantes de gaélico).

Os Maturin, protestantes de origem huguenote, chegaram à Irlanda no final do século XVII, após terem fugido da França em virtude da perseguição religiosa provocada pela revogação do Édito de Nantes pelo rei Luís XIV em 1685. Como outros huguenotes, os Maturin integraram-se rapidamente à ascendência protestante anglo-irlandesa. O bisavô e o avô de Maturin foram diáconos da Igreja Anglicana da Irlanda, enquanto seu pai abdicou da vocação religiosa para exercer um importante cargo administrativo no serviço postal do governo, o que lhe proporcionou uma condição financeira confortável e uma posição social respeitável por muitos anos.

Charles Robert Maturin nasceu em 1780 em Dublin, onde viveu até a sua morte em 1824. Maturin desenvolveu sua obra em um dos períodos mais conturbados da história da

Irlanda, marcado por eventos de grande relevância: a reforma parlamentar de 1782, que representou o auge do patriotismo protestante anglo-irlandês em sua busca de autonomia para o parlamento local em relação à Inglaterra; a sangrenta Revolução de 1798, movimento político radical liderado pela inusitada aliança entre presbiterianos e católicos que, com o auxílio de tropas revolucionárias francesas, almejava estabelecer a República da Irlanda e que terminou massacrado pelas forças inglesas, resultando em um verdadeiro banho de sangue com mais de 30 mil mortos; o Ato de União da Irlanda à Grã-Bretanha em 1800, que dissolveu o parlamento local e sepultou as ilusões de autonomia parlamentar do patriotismo protestante; e a campanha pela Emancipação Católica, isto é, pelo fim das infames *Penal Laws*, conjunto de leis segregacionistas que alijava a maioria católica de direitos civis básicos, como o direito ao voto, à herança integral de propriedades e ao exercício de cargos políticos e administrativos, consolidando assim o domínio da ascendência protestante.

Como a maioria dos protestantes anglicanos, Maturin educou-se no tradicional Trinity College de Dublin, graduando-se em estudos clássicos em 1800. Entretanto, decidiu seguir a vocação religiosa, tornando-se clérigo da Igreja Anglicana em 1803. Inicialmente, assumiu uma posição em uma paróquia distante, na cidadezinha de Loughrea, no interior do país. Em 1804, casou-se com Henrietta Kingsbury, também de uma respeitada família anglo-irlandesa de religiosos e servidores públicos. Em 1806, voltou a morar em Dublin, onde se estabeleceu como clérigo da paróquia de Saint Peter. O futuro parecia promissor para esse jovem membro da classe média urbana da ascendência protestante de Dublin. Ele esperava ocupar cargos mais altos na hierarquia eclesiástica e um dia ser promovido a diácono, como seus ancestrais. Porém, Maturin entretinha paixões mundanas, como a literatura e o teatro, e sonhava tornar-se um homem de letras.

Ciente de que a profissão paralela de escritor seria reprovada por seus superiores eclesiásticos, ameaçando qualquer possibilidade de promoção ou até mesmo provocando sua suspensão, Maturin decidiu adotar o pseudônimo de Dennis Jasper Murphy, um nome irlandês bastante comum, sob o qual publicou seus três primeiros romances: *Fatal Revenge* (1807), *The Wild Irish Boy* (1808) e *The Milesian Chief* (1812).

A entrada de Maturin na cena literária de Dublin ocorreu justamente no momento em que havia, pela primeira vez, uma tentativa de síntese da consciência nacional por parte dos intelectuais e escritores anglo-irlandeses, com o surgimento do chamado *national tale*, romances ambientados na Irlanda contemporânea, que versavam sobre temas locais e que tinham vários objetivos, entre os quais corrigir o estereótipo negativo dos irlandeses como povo incivilizado, indisciplinado, traiçoeiro, rude e vingativo por parte do público leitor

inglês, principal consumidor da literatura irlandesa em língua inglesa, já que praticamente não havia um mercado literário local[10]; conferir cor local às obras, apresentando ao leitor a riqueza das tradições celtas e a beleza das pitorescas paisagens irlandesas; diagnosticar soluções para as mazelas sociais da Irlanda e defender a reconciliação entre protestantes e católicos sob a liderança de uma aristocracia protestante iluminada, mais responsável e benevolente e menos negligente com suas terras. Em 1807, quando Maturin estreou na ficção, já tinham sido publicados os dois principais romances nacionais irlandeses: *Castle Rackrent* (1800), de Maria Edgeworth, e *The Wild Irish Girl* (1806), de Lady Morgan.

No entanto, a primeira obra de Maturin não é um romance nacional irlandês, mas, sim, um romance gótico ambientado na Itália no final do século XVII. É a história da dissolução dos Montorio, uma das principais famílias da nobreza napolitana. Orazio, incitado pelo irmão, suspeita irracionalmente que a esposa o trai e, por isso, mata seu suposto amante e foge. Durante a fuga, descobre que a esposa era inocente e que tudo não passara de uma trama ardilosa do irmão. Decidido a se vingar, viaja ao Oriente, onde estuda magia, mesmerismo e outras artes ocultas, a fim de controlar as mentes das pessoas. Tempos depois, retorna à Itália, disfarçado como monge Schemoli, e torna-se confessor de seu irmão, católico fervoroso. Assim, infiltra-se no castelo da família. Nessa posição, articula a fase final de seu plano. Utilizando seus conhecimentos ocultos por meio de atos supostamente sobrenaturais, controla a mente impressionável e supersticiosa de seus dois sobrinhos, Ippolito e Annibal, convencendo-os a matar o próprio pai. Quando Ippolito e Annibal estão prestes a atravessar o corpo paterno com suas espadas, Schemoli descobre que os jovens são, na verdade, seus filhos. Desesperado, tenta evitar a tragédia, mas é tarde demais. Remoído pela culpa e vítima de forte emoção, Schemoli morre de enfarto por ter transformado os próprios filhos em assassinos. Desiludidos e sem vontade de viver, estes morrem anos depois em uma batalha no exílio.

No ano da publicação de *Fatal Revenge*, o gótico já começava a viver seu declínio devido, sobretudo, à repetição exaustiva de fórmulas pelos imitadores de Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) e Matthew Lewis (*The Monk*), os dois principais autores do gênero durante seu apogeu na década de 1790. O gótico também era alvo constante de ataques da crítica – que denunciava a predominância da influência subversiva das histórias de horror

[10] Ver J. C. Beckett, The Irish writer and his public in the nineteenth century, *The Yearbook of English Studies*, Londres, Modern Humanities Research Association, vol. 11, 1981, pp. 102-116.

alemãs[11] – e objeto de paródias e escárnio por parte de outros escritores[12]. Ciente dessa péssima reputação, Maturin afirmava, no prefácio, que a mediocridade atual do gótico – a qual condenava por ter banalizado o terror despertado pelo sobrenatural a ponto de ridicularizá-lo – não invalidava o gênero em si, pois não havia paixão "mais poderosa e universal do que o medo provocado por objetos de terror invisíveis".

Em *Fatal Revenge*, Maturin usou os clichês do gótico, mas também o inovou. A típica maquinaria gótica está presente: um castelo medieval supostamente assombrado por fantasmas, com passagens subterrâneas e portas secretas; a descrição das prisões da Inquisição; a abundância de fenômenos aparentemente sobrenaturais; a trama de usurpação e vingança; a denúncia da opressão da vida monástica; a figura do monge malévolo e manipulador; a preferência pelo sublime e pelo pitoresco; o recurso ao sobrenatural desvendado ao final, entre outros. Por outro lado, temos as inovações, como a ênfase dada à sondagem psicológica das personagens em estados extremos de culpa, solidão, paranoia e medo, como nas passagens abaixo:

> My reason was not suspended, it was totally changed. I had become a kind of intellectual savage; a being, that with malignity and depravation of inferior natures, still retains the reason of a man, and retains it only for his curse. Oh! that midnight darkness of the soul, in which it seeks for something whose loss has carried away every sense but one of utter and desolate privation; in which it traverses leagues in motion and worlds in thought, without consciousness of relief, yet with a dread of pausing. I had nothing to seek, nothing to recover; the whole world could not restore me an atom, could not show me again a glimpse of what I had been or lost; yet I rushed on as if the next step would reach shelter and peace[13].

> The anguish of terror that cannot name its object, and of guilt that cannot ascertain its danger, gathered over his mind. A sensation of rare and excruciating influence; the sensation of all our measures being anticipated; our progress measured and ruined; the exact reach of our boundary calculated and shadowed out; the inmost recesses of our mind violated and laid waste; and Omniscience engaged on the side of our enemies to destroy us, overcame him[14].

As outras inovações de *Fatal Revenge* estavam relacionadas à necessidade de se pensar a Irlanda que se impunha ao escritor irlandês naquele momento. Na obra, o desfecho

---

[11] Ver James Watt, Gothic 'subversion': German literature, the Minerva Press, Matthew Lewis, op. cit., 1999, pp. 70-101.
[12] Ver E. J. Clery; Robert Miles (org.), Anti-Gothic, in *Gothic documents:* a sourcebook 1700-1820, Manchester, Manchester University Press, 1820, 2000, pp. 140-178.
[13] Charles Robert Maturin, *Fatal Revenge*, Londres, Allan Sutton Publishing, 2004, p. 257.
[14] Ibidem, p. 319.

altamente trágico, marcado pela dissolução familiar e sem o retorno a uma ordem harmônica, era causado pela influência supersticiosa e controladora do catolicismo nas vidas de Ippolito e Annibal, que os havia transformado em vítimas fáceis do monge Schemoli. Essa crítica ao catolicismo assumia, muitas vezes, um tom indignado ao longo da história, na qual se denunciavam também a Inquisição e a vida monástica. Maturin discursava sobre a Itália, mas obviamente estava pensando na sua católica Irlanda.

Seu país adentrava ainda de outras formas na obra, como no prefácio, em que Maturin se identificava como jovem autor irlandês, demonstrando estar consciente da carga negativa que sua nacionalidade lhe imputava aos olhos do leitor inglês:

> It is pitiful to deprecate deserved and inevitable censure; every work must have faults, and the Reviewers are heartily welcome to mine. I am not insensible of praise, nor inaccessible, I hope, to animadversion. If youth, in acquaintance with literary habits, and the 'original sin' of national dullness, be any mitigation of severity, *critical*, or *eclectic*, or of *the cold and bitter blasts of the north*, let this serve to inform my Readers, that I am four and twenty, that I never had literary friend or counselor, and that I am an *Irishman* of the name of DENNIS JASPER MURPHY.
>
> Dublin,December 15, 1806[15]

A Irlanda se fazia presente também no inusitado debate entre as personagens Ippolito e Cyprian sobre os méritos da poesia italiana do século XVII e os da poesia dos "heréticos ingleses". A poesia inglesa da qual se fala não é a neoclássica da época em que se desenrola a trama, mas a dos românticos do século XIX, como podemos ver pela descrição a seguir:

> (...) there is a spirit in their poesy, quite different from that of the continental; a simple appeal to the strong and common feelings of our nature, often made in such language as the speakers of common life clothe their conceptions in[16].

Logo depois, desenvolvendo seu argumento, Ippolito lê para Cyprian uma balada irlandesa intitulada "Bruno-Lin, the Irish outlaw", escrita provavelmente pelo próprio Maturin. Seus comentários, que precedem a leitura do poema, são reveladores:

> There is a nation of people wild and little known, in a Western island whose national poetry is still richer, and whose harmony is said to be more melting than that of the English – I have forgotten their name, but of a people so

[15] Ibidem, p. VII.
[16] Ibidem, p. 30.

> endowed, the name will not be always obscure. The little poem I am about to read to you, relates the actions of a rude chieftain of that country[17].

Fatal Revenge não trouxe fama literária, dinheiro ou reconhecimento crítico a Maturin. Por isso, em seu próximo trabalho, *The Wild Irish Boy* (1808), ele se afastou do gótico e tentou fazer uma mescla de romance de costumes (*novel of manners*), ambientado em parte na alta sociedade londrina, e de romance nacional irlandês nos moldes de *The Wild Irish Girl* (1806), de Lady Morgan, obra da qual o autor obviamente tentou capitalizar o sucesso ao intitular seu romance. Esse foco duplo de *The Wild Irish Boy* estava evidente em seu prefácio:

> This novel from its title purports to give some account of a country little known. I lament I have had not time to say more of it; my heart was full of it, but I was compelled by the laws of this mode of composition to consult the pleasure of my readers, not my own.
>
> The fashionable materials for novel writing I know to be, a lounge in Bondstreet, a phaeton-tour in the Park, a masquerade with appropriate scenery, and a birth-day or birth-night, with dresses, decorations, accurately copied from the newspapers[18].

Entretanto, ao contrário do que afirmara no prefácio, Maturin dedicou grande parte da obra à descrição dos problemas sociais, políticos e religiosos da Irlanda, colocando em segundo plano a "fashionable life" londrina. Esse *bildungsroman* mostra a educação de um jovem da ascendência protestante, o "wild Irish boy" do título, Ormsby Bethel, que, após ter estudado na Inglaterra, volta à Irlanda, onde conhece de perto a realidade da comunidade anglo-irlandesa de Dublin e da comunidade gaélica de Connacht, região no interior do país habitada pelos despossuídos católicos. No processo, amadurece para assumir o papel do líder anglo-irlandês ideal, um aristocrata consciente das mazelas locais, responsável por suas terras e comprometido com o melhoramento de seu país.

No início do romance, Bethel passa três anos como pupilo de um clérigo anglicano nas paisagens selvagens do Lake District, a mesma região idílica que inspirara os primeiros poetas românticos ingleses, Wordsworth, Coleridge e Southey. Esse período de comunhão com a natureza é descrito como "uma espécie de intoxicação romântica", cujo efeito no caráter de Bethel é "poderoso e quase criativo". Após ler os poemas de Ossian sobre a relva, o jovem imagina o povo do qual se tornará "soberano" e "benfeitor":

---

[17] Ibidem, p. 30.
[18] Charles Robert Maturin, *The Wild Irish Boy*, Nova York, Arno Press, 1977, vol.I, p. X.

> I therefore imagined them possessed of the most shining qualities that can enter into the human character, glowing with untaught affections, and luxuriant with uncultivated virtue; but proud, irritable, impetuous, indolent, and superstitious; conscious of claims they knew not how to support, burning with excellencies, which, because they wanted regulation, wanted both dignity and utility; and disgraced by crimes which the moment after their commission they lamented, as a man laments the involuntary outrages of drunkenness. I imagined a people that seemed to stretch out its helpless hands, like the infant Moses from the ark, and promise its preserver to bless and dignify the species […] I mentioned the character I had conceived to my tutor, and asked if he thought it possible that any people were distinguished by such features. He answered immediately, that I had accurately described the Irish nation[19].

Portanto, para Maturin, a "nação irlandesa" é redimível, necessitando apenas educação moral e maior controle. Após o contato com a realidade irlandesa, Bethel constata que a religião católica da maioria de sua população é uma das principais razões para o atraso do país. Ele torna-se, assim, porta voz do anticatolicismo fervoroso do autor:

> I spoke of the country as deteriorated by a religion, which, in every country where it prevailed, had extinguished all spirit, but the spirit of superstition – a religion alike unfavorable to morality, industry, and improvement – a religion, which by establishing an internal principle of operation superior to law and government, must be intrinsically and invincibly hostile to law and government, and compounding for the duties of a divine system by a prescription of its forms, destroyed the very essentials of religion[20].

Além da controvérsia religiosa, Maturin demonstrava seu gosto pela polêmica política, identificando-se com as ideias do patriotismo protestante irlandês, ao condenar o Ato de União com a Inglaterra e defender a volta da autonomia parlamentar à Irlanda. Essa era uma posição pouco ortodoxa para um clérigo anglicano como Maturin, pois a política oficial de grande parte da ascendência protestante e da Igreja Anglicana da Irlanda era de defesa intransigente da União como única forma de perpetuação do domínio sobre a maioria católica da população e de proteção contra levantes revolucionários republicanos, como os ocorridos em 1798 e 1803.

Apesar da intenção do escritor de representar a vida contemporânea da Irlanda e da alta sociedade londrina em registro mais realista, *The Wild Irish Boy* trazia ainda muitos elementos romanescos, como o sentimentalismo exacerbado das personagens e o enredo repleto de improbabilidades, coincidências e reviravoltas. A exemplo do que fizera em *Fatal*

---

[19] Ibidem, vol. I, pp. 102-104.
[20] Ibidem, vol. II, p. 105.

Revenge, Maturin continuava a explorar a "midnight darkness of the soul", como quando Bethel descreve seu quase estrangulamento:

> I did not lose my faculties: I did not lose my horror of death; I felt all its bitterness – the suppression of my breath, the labouring and convulsions of my chest, the bloody flashes that seemed to dart from my eyes, and lastly, every object of the night swimming before me, and every one with bloody-streaked and glaring eyes that stared on me; and my tormentor changed into a fiend, whose bulk was like that of a mountain, whose talons were tipped with burning iron, and whose mouth and eyes breathed flames into mine – it was an horrible agony[21].

The Wild Irish Boy foi outro fracasso e nem sequer chegou a ser notado pelos periódicos literários. Em 1809, a situação financeira de Maturin mudou radicalmente, com a demissão do pai do cargo governamental que exercia, sob a acusação de malversação de fundos públicos. O soldo do pai era a principal renda da família, pois clérigos como Maturin recebiam um parco ordenado. O quadro se agravou ainda mais no ano seguinte, quando o jovem reverendo viu-se obrigado a arcar com a alta dívida de um parente do qual era fiador. Com o pai, a mãe, a esposa e os filhos para sustentar, Maturin teve de procurar outros meios de subsistência. Assim, começou a hospedar e a educar filhos de grandes proprietários de terra anglo-irlandeses que vinham estudar em Dublin.

Em 1810, o periódico político e literário conservador *Quarterly Review* publicou uma resenha de *Fatal Revenge*, escrita anonimamente por Walter Scott, um dos seus fundadores. Na época, Scott já era famoso e muito rico, graças ao sucesso de seus poemas folclóricos inspirados em histórias da tradição oral escocesa, *The Lay of the Last Minstrel* (1803), *Marmion* (1808) e *The Lady of the Lake* (1810). Além disso, era tradutor de renome e escrevia artigos para vários periódicos e jornais literários. Essa resenha marcou o início da duradoura relação entre Scott e Maturin, que seria fundamental para o escritor irlandês. Por essa razão, transcrevemos a seguir os principais trechos da resenha:

> The imitators of Mrs. Radcliffe and Mr. Lewis were before us; personages, who to all the faults and extravagancies of their originals, added that of dullness, with which they can seldom be charged. We strolled through a variety of castles, each of which was regularly called Il Castello; met with as many captains of condottieri; heard various ejaculations of Santa Maria and Diavolo; read by a decaying lamp, and in a tapestried chamber, dozens of legends as stupid as the main history; examined such suites of deserted apartments as might fit up a reasonable barrack; and saw as many glimmering lights as would make a respectable illumination – Amid these

[21] Ibidem, vol. II, p. 80.

> flat imitations of the *Castle of Udolpho* we lighted unexpectedly upon the work which is the subject of the present article, and, in defiance of the very bad taste in which it is composed, we found ourselves insensibly involved in the perusal, and at times impressed with no common degree of respect for the powers of the author. We have at no time more earnestly desired to extend our voice to a bewildered traveler, than towards this young man, whose taste is so inferior to his powers of imagination and expression, that we never saw a more remarkable instance of genius degraded by the labour in which it is employed (…) He [Maturin] possesses a strong and vigorous fancy, with great command of language. He has indeed regulated his incidents upon those of others, and therefore added to the imperfections which we have pointed out, the want of originality. But his feeling and conception of character are his own, and from these we judge of his powers. In truth we rose from his strange chaotic novel romance as from a confused and feverish dream, unrefreshed, and unamused, yet strongly impressed by many of the ideas which had been so vaguely and wildly presented to our imagination[22].

No restante da resenha, Scott procurou demonstrar o "mau gosto da composição", criticando os excessos da narrativa e a parafernália gótica empregada por Maturin, classificando-o como imitador de Ann Radcliffe. Condenou ainda Maturin por também adotar um recurso característico da escritora inglesa: o sobrenatural desvendado, no qual todos os elementos sobrenaturais da trama recebem explicações lógicas no desfecho. Contudo, Scott disse estar impressionado com seus "poderes de imaginação e expressão", reconhecendo o talento de Maturin, além de expressar o desejo sincero de orientar esse "viajante desnorteado". Essa disposição de Scott motivou o jovem irlandês a procurá-lo em 1812, mesmo ano em que Maturin publicou sua terceira obra de ficção, *The Milesian Chief*, um trágico romance nacional irlandês. Em sua volta ao ofício de romancista, Maturin não pagou pela publicação, como fizera em suas duas primeiras obras, antes de seu pai ter perdido o emprego. Pela primeira vez, escreveu por dinheiro.

No prefácio, dedicado ironicamente aos resenhistas do *Quarterly Review* – a quem critica por utilizarem suas resenhas apenas como pretexto para ensaios "políticos, teológicos ou beletristas" e por não explicarem como os autores devem corrigir os defeitos que apontam nas resenhas –, Maturin sumariza sua proposta de escritor:

> If I possess any talent, it is that of darkening the gloomy, and of deepening the sad; of painting life in extremes, and representing those struggles of passion when the soul trembles on the verge of the unlawful and the unhallowed.

---

[22] Fatal revenge, or; the family of Montorio. *The Quarterly Review*, Londres, John Murray, v. 3, n. 5, 1810, pp. 339-347.

> In the following pages I have tried to apply these powers to the scenes of actual life: and I have chosen my own country for the scene, because I believe it the only country on earth where, from the strange existing opposition of religion, politics, and manners, the extremes of refinement and barbarism are united, and the most wild and incredible situations of romantic story are hourly passing before modern eyes[23].

Segundo Maturin, seu talento consistia em "pintar a vida em extremos", em "representar aqueles conflitos de sentimento em que a alma treme à beira do ilegal e do ímpio". E, de fato, em toda sua obra literária, Maturin se interessaria em explorar psicologicamente como os homens reagem a situações extremas de paixão, raiva, miséria, loucura, opressão religiosa, violência e medo. E, justamente durante esses momentos, o autor deixava aflorar os sentimentos contraditórios de suas personagens.

Em *The Milesian Chief*, Maturin desejava aplicar esse "poder" a "cenas da vida real" de uma sociedade dividida entre os extremos do "refinamento", os círculos elegantes da ascendência protestante; e, do "barbarismo", os cenários sublimes, pitorescos, folclóricos e exóticos onde, entre ruínas, bardos cantavam melancólicos cantos sobre as glórias de outrora da nação gaélica, esmagada pelo colonizador inglês. Porém, em 1812, esses mesmos cenários romanescos eram o palco bastante real da crescente violência sectária entre grupos paramilitares de protestantes e católicos, que manchavam os campos verdejantes da Irlanda de sangue. Além disso, os gaélicos não eram uma relíquia de museu, mas, sim, a maioria da população local. Portanto, os extremos, tão caros a Maturin, faziam parte da experiência histórica e social contemporânea do irlandês, como bem observa Peter Henderson:

> As Maturin acknowledges, there is no need to romanticize extremes, or to create them solely from his imagination. Extreme polarities and separating tensions are, in fact, the mundane affairs of an Irishman's life[24].

The Milesian Chief traz a história de uma jovem inglesa protestante, sofisticada e filha de um rico fidalgo anglo-irlandês. Após concluir seus estudos na Itália, ela vai passar uma temporada na Irlanda. Chegando ao país, abandona o noivo, um comandante militar das tropas de ocupação inglesas, para viver uma paixão avassaladora com um jovem e despossuído chefe milésio, descendente direto da nobreza gaélica, que lidera uma rebelião de camponeses para libertar a Irlanda do jugo inglês. A rebelião é massacrada, o herói milésio é executado e todas as principais personagens morrem. Ao contrário de *The Wild Irish Boy* ou de outros romances

---

[23] Charles Robert Maturin, *The Milesian Chief*, Nova York, Garland Publishing, 1979, vol. I, pp. IV-V.
[24] Peter Mills Henderson, *A nut between two blades:* the novels of Charles Robert Maturin, Nova York, Arno Press, 1980, p. 122.

nacionais, não há uma reconciliação entre católicos e protestantes nem a proposta de uma liderança anglo-irlandesa para conduzir a nação.

Para Maturin, o nacionalismo gaélico – que almejava tornar a Irlanda independente do jugo inglês – estava fadado ao fracasso porque, como o próprio chefe milésio constata no romance, a Irlanda não poderia subsistir sem a conexão com a Inglaterra. Entretanto, por outro lado, a autonomia parlamentar desejada pelo patriotismo protestante, que seria liderada por anglo-irlandeses conscientes e responsáveis – como proposta em *The Wild Irish Boy* – parecia não ser mais possível. Em *The Milesian Chief*, os anglo-irlandeses são negligentes com seus deveres, só querem explorar as suas terras e gastar suas riquezas em festas na Inglaterra.

Na visão trágica de Maturin, os ressentimentos entre as nações gaélica e protestante ganhavam relevo, como na passagem a seguir, em que o protagonista gaélico recusa o convite para participar de um baile na casa de aristocratas anglo-irlandeses, cujos ancestrais tinham se apossado de terras de sua nobre família, antiga dona de quase toda a região:

> The grandfather of that woman was the servant of mine and grew rich by his spoils. Must I go to see the plunder of my family shining on her walls? I hate those revels. The very air your breathe is the sighs of her racked and wretched tenantry: the luxurious heat you inhale is purchased by their resting, after a day of toil, on the naked floor of their hovels… When folly is contrasted with misery, its colour darkens into guilt. The country is bleeding under ignorance, poverty, and superstition, and we cast over its wounds as gay embroidered garment of voluptuousness, beneath which the heavings and shudderings of its agony are but more frightfully visible.[25]

Como seus antecessores, *The Milesian Chief* não causou grande impressão. Meses depois, Maturin ouviu boatos de que Walter Scott seria o verdadeiro autor da resenha de *Fatal Revenge*,publicada no *Quarterly Review* dois anos antes. Em dezembro de 1812, Maturin decidiu enviar uma carta a Scott, na qual se apresentou e perguntou-lhe se era de fato o autor da resenha:

> I am an obscure Irishman – the author of only two trifling performances, the Romance of "Montorio" and of the "Milesian".
> I have heard that the former has been honored with some share of your attention, and I can hardly be blamed for wishing to realize so delightful an image, as that of giving pleasure to him, on whose works the pleasure of nations is suspended.
> Is it true, Sir, that you have ever read Montorio, and thought its author worthy to stand even in the humblest ranks of literature? – if you have, do not hesitate to say so, it will certainly confer honor and happiness on one who has hitherto known little of life but labour, distress and difficulty, and

[25] Charles Robert Maturin, op. cit., 1979, vol. II, p. 50.

> who has borrowed the gloomy colouring of his own pages from the shade of obscurity and misfortune under which his existence has been wasted[26].

Além do tom humilde de jovem e desconhecido escritor que busca o conselho de um autor consagrado, esta carta apresenta um traço importante da obra de Maturin: a afirmação recorrente de que o aspecto sombrio e melancólico das situações e personagens que retrata tinha como fonte de inspiração a miséria e a obscuridade de sua própria vida. Na carta seguinte, Maturin reforçou ainda mais esse aspecto:

> When I hinted at the gloom of my writings being borrowed from the shades of my own Mind and feelings, it was not that I might vent the murmurings of a querulous Egotist, or the vanity of a disappointed Author – No Sir – I really believe my own Romances scarce exhibit vicissitudes more extraordinary than my life has furnished[27].

Poucos dias depois, Scott respondeu a Maturin, estabelecendo um diálogo constante entre os dois que apenas seria interrompido com a morte do autor irlandês em 1824. Em sua resposta, Scott indicava qual papel assumiria:

> My attention was indeed very strongly excited both by the House of Montorio and the Irish tale which it was impossible to confound with the usual stile of novels as they bear strong marks of a powerful imagination and a very uncommon command of language and excite upon the whole a very deepthough painful interest. I have regretted if you will forgive me writing with so much freedom that the author had not in some respects rendered his fictions more generally acceptable by mitigating some of their horror and I am rather confirmed in this opinion by those to whom I have recommended a perusal of the volumes & on whose taste I accustomed to rely much more than on my own. But the redundancies of a powerful fancy can be brought within the rules of a more chastened taste and the lighter graces are usually within the attainment of those who can strike the higher tones of composition[28].

Para Scott, o que o jovem autor irlandês precisava fazer era tornar suas obras mais "aceitáveis" – "mitigando alguns de seus horrores" – e regular sua "imaginação poderosa" segundo as "regras de um gosto mais simples". Ao longo da correspondência com Maturin, Scott assumiu o papel de seu mentor literário, ou "Northern mentor", como se autointitulou em uma das cartas, tentando conter seu gosto pelos extremos, pelos excessos romanescos da caracterização e de enredo, pela acumulação de horrores e situações extraordinárias, entre

---

[26] William H. McCarthy Jr.; Fannie E. Ratchford (org.), *The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*, Austin, University of Texas Press, 1937.
[27] Ibidem, p. 9.
[28] Ibidem, p. 7.

outros "defeitos" que identificava em sua prosa. É interessante notarmos que esses conselhos seriam colocados em prática pelo próprio Scott dois anos mais tarde em *Waverley*, seu primeiro romance histórico, em que os excessos do romanesco eram contidos por uma série de estratégias discursivas, como o recurso à figura do narrador-editor[29].

Nas cartas seguintes a Scott, Maturin descreveu detalhadamente a grave situação financeira em que se encontrava. Revelou também que não nutria expectativas de promoção na Igreja Anglicana, por ser um hipercalvinista, posição teológica que divergia da ortodoxia do anglicanismo[30]. Sensibilizado, Scott escreveu para o Bispo de Meath, uma das principais autoridades da Igreja Anglicana na Irlanda, explicando a delicada situação do amigo. O bispo lhe respondeu que, com suas opiniões religiosas controvertidas e seu comportamento excêntrico, o jovem clérigo não tinha futuro na Igreja. Scott compreendeu então que os extremos de Maturin não eram apenas de natureza literária, mas também religiosa. A partir daí, o autor escocês passou a tentar conter suas controvertidas teses religiosas e seus ataques àqueles que divergiam de suas posições teológicas.

Cada vez mais endividado, Maturin implorou que, com sua influência, Scott o auxiliasse a obter outras ocupações. Por intermédio do autor escocês, Maturin tentou se tornar, sem sucesso, resenhista literário, tradutor e até burocrata da administração inglesa na Irlanda. Por outro lado, graças a Scott, conseguiu editores para publicar suas obras posteriores.

Em 1814, Maturin ficou interessado em escrever para o teatro, motivado pelo grande sucesso em Dublin da peça *Adelaide; or, the Emigrant*, de seu amigo e compatriota Richard Lalor Sheil. Em pouco tempo, redigiu *Bertram*; *or, the Castle of St. Aldobrand*, cujo manuscrito enviou para Walter Scott, que tentou convencer, sem sucesso, o ator John Kemble – um dos astros dos palcos londrinos à época – a produzir a peça.

Em 1815, Lord Byron, chefe do comitê selecionador do teatro de Drury Lane, um dos dois maiores teatros de Londres, pediu para Scott escrever uma peça. Esse, em vez de enviar um texto de sua autoria para Byron, mandou-lhe a peça de Maturin. Byron ficou encantado com a "profundidade da imaginação" e o "eloquente poder passional" de *Bertram* e convenceu os outros membros do comitê a produzirem a peça e o astro Edmund Kean a interpretar o papel-título.

---

[29] Ver Victor Sage, The author, the editor, and the fissured text: Scott, Maturin and Hogg, in Kyriaki, Hadjafxendi; Polina Mackay (ed.), *Authorship in context: from the theoretical to the material*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 15-32.

[30] "(…) from the Church, I have no expectations, for (…) I am a high Calvinist in my Religious opinions, and therefore viewed with jealousy by Unitarian Brethren and Arminian Masters". Ver William H. McCarthy Jr.; Fannie E. Ratchford (org.), op. cit., p. 10.

Antes do início dos ensaios, Scott, Byron e George Lamb sugeriram uma série de alterações para Maturin, tentando conter os excessos da peça, entre os quais a inclusão do demônio na figura de um misterioso "cavaleiro negro da floresta", que auxiliava o protagonista em seus planos de vingança e que, ao final, vinha buscar sua alma na prisão. Para eles, a personagem seria "incompreensível para a maior parte da audiência ou, se compreensível, ofensiva". Maturin aceitou, com relutância, as sugestões e a peça foi modificada por Lamb durante os ensaios.

Bertram estreou em 9 de maio de 1816 e tornou-se o maior sucesso daquela temporada teatral, permanecendo em cartaz por mais de 20 dias. Maturin recebeu quase mil libras pela encenação e outras 350 libras pela venda dos direitos para publicação –uma fortuna para um clérigo que recebia 80 libras por ano. Enquanto alguns críticos elogiaram a peça por sua "linguagem poética", "gênio imaginativo" e "força sublime", os mais conservadores a condenaram por causa de sua "abominável moralidade", "personagens vis" e "linguagem bombástica, artificial e hiperbólica". Uma breve sinopse de *Bertram* se faz necessária para entendermos o porquê dessa polêmica.

Ambientada na Sicília por volta do século XII, essa tragédia gótica conta a história de Bertram, ambicioso e orgulhoso nobre expulso do reino da Sicília por seu rival Aldobrand, devido às suas ambições contra o rei. Proscrito, torna-se líder de um grupo de bandidos. O primeiro ato abre com o naufrágio do navio de Bertram, durante uma furiosa tempestade na costa de Sicília, anos após sua expulsão. Socorrido por monges e levado ao convento do lado do castelo de Aldobrand, Bertram descobre então que, nesse ínterim, sua amada Imogine viu-se obrigada a se casar com o rival, com quem teve inclusive um filho. Indignado, ele decide se vingar de Aldobrand e rever sua amada. Assim, entra incógnito no castelo, revela-se para Imogine, que confessa que nunca deixou de amá-lo. Os dois cometem adultério. Depois, ele mata Aldobrand na frente de Imogine, que enlouquece. Bertram entrega-se às tropas do rival. No caminho do local onde será executado, Bertram reencontra Imogine, que morre de emoção em seus braços. Então, Bertram tira a espada de um dos guardas e a enfia no próprio coração, exclamando desafiadoramente, em uma "explosão triunfante": "I died no felon death/A warrior's weapon freed a warrior's soul".

Os críticos mais conservadores atacaram a peça por várias razões. Primeiro, pela imoralidade de exibir uma cena de adultério no palco, como constatou um indignado Samuel Taylor Coleridge na célebre crítica que faz parte de sua *Biographia Literaria*[31]:

> I want words to describe the mingled horror and disgust, with which I witnessed the opening of the fourth act, considering it as a melancholy proof of the depravation of the public mind. The shocking spirit of Jacobinism seemed no longer confined to politics. The familiarity with atrocious events and characters appeared to have poisoned the taste, even where it had not directly disorganized the moral principles, and left the feelings callous to all the mild appeals, and craving alone for the grossest and most outrageous stimulants. The very fact then present to our senses, that a British audience could remain passive under such an insult to common decency[32].

A segunda acusação dizia respeito ao fato de o autor retratar com nobreza personagens "imorais" como Bertram e Imogine, despertando ainda a simpatia e a compaixão do público por elas. Era o pecado de se "representar o vício sob o véu brilhante da virtude", isto é, de atribuir características heroicas a vilões:

> (…) and that, therefore, a dramatic writer, with such 'appliances and means to boot' as he has to effect mischief, ought to be particularly careful how he saps the foundation of moral principle by exciting undue compassion for worthless characters, or unjust admiration of fierce and unchristian qualities.[33]
>
> (…) we do protest against the avowed exhibition of triumphant crime, guarded by no moral, attended by no reverse; we do protest against thecharacter ofBertram being left on the mind of spectators an object of admiration and pity, and not of hatred and execration[34].
>
> (…) it is too much the taste of the present day, to bring forward the guilty passion of a wife for her paramour, – and fouler abominations which we dare not even name, – not, indeed, with direct admiration, but in such a manner, and with such a mixture of virtuous remorse and high-toned feeling, that we cannot hate the crime[35].

Por fim, acusaram Maturin de falta de originalidade, de não passar de um mero imitador de Lord Byron, de quem teria copiado a figura do herói byroniano no protagonista Bertram:

---

[31] Alguns críticos destacam que, por trás dessa indignação de Coleridge, estava seu orgulho ferido pelo fato de sua peça, *Remorse*, ter sido recusada pelo comitê selecionador do Drury Lane justamente em favor de *Bertram*. Ver John B. Harris, *Charles Robert Maturin: the forgotten imitator*, Nova York, Arno Press, pp. 150-170.
[32] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, Londres, [s.n.], p. 285.
[33] Bertram, or; the Castle of Aldobrand, *The Monthly Review*, Londres, John Murray, v. 53, 1816, p. 179.
[34] Bertram, or; the Castle of Aldobrand, *The British Critic*, Londres, F. C. and J. Rivington, v. 5, 1816, p. 508.
[35] Bertram, or; the Castle of Aldobrand, *The Eclectic Review*, Londres, Josiah Conder, v. 6, 1816, p. 381.

> We were certainly inclined at one time to suspect that the larger portion of the Tragedy was the production of another hand; as the characters, sentiments, and language bore so close a resemblance to the well-know style and manner of a certain noble lord […] Bertram himself is not only deficient in point of novelty, but is the identical personage who has haunted us under so many forms in the writings of a noble lord. He is Childe Harold, he is the Giaour, he is Selim, he is the Corsair, he is Lara, he is the Renegado[36].
>
> Bertram, who is the most prominent personage, and intended by the author to be very grand and imposing, is a king of mongrel between the Satan of MILTON and the Corsair of LORD BYRON; with all the pride and impiety of the first, without his power; and all the vices of the latter, without any of his tenderness[37].

A peça foi encenada como obra de autor anônimo. Porém, como logo depois outros tentaram assumir sua autoria, Maturin viu-se obrigado a se revelar como o verdadeiro autor de *Bertram*. Isso seria motivo de um grande escândalo na Igreja Anglicana da Irlanda, não tanto pelo fato de um de seus clérigos exercer o ofício de dramaturgo, mas, sobretudo, pelo questionável conteúdo moral de sua obra dramática. Jornais divulgaram rumores que Maturin estaria na iminência de perder sua posição de clérigo, sendo obrigado a deixar a Igreja Anglicana. Lamb e Scott, por meio de seus contatos no governo inglês, conseguiram interceder em favor de Maturin junto à hierarquia da Igreja, evitando assim sua expulsão ou qualquer tipo de represália mais grave[38].

Apesar de saber que o escândalo acabara com qualquer possibilidade de promoção futura na hierarquia eclesiástica, Maturin acreditava que, com o sucesso de *Bertram*, poderia se estabelecer como dramaturgo e autor de sucesso, podendo viver com o que recebesse por suas peças. Sendo assim, nos meses seguintes, gastou todo o dinheiro que recebeu por *Bertram* para reformar a sua casa, comprar mobílias luxuosas, roupas extravagantes e promover festas, nas quais extravasava sua paixão pela dança e pelo canto. Anedotas sobre esses gostos bem mundanos e outras excentricidades do reverendo-escritor da paróquia de Saint Peter se espalhavam por Dublin.

Em 1817, Maturin escreveu *Manuel*, encenada no mesmo ano no Drury Lane, tendo novamente Edmund Kean no papel-título. No prefácio, Maturin tentou se defender das acusações feitas a *Bertram*:

---

[36] Bertram, or; the Castle of Aldobrand, *The British Critic*, Londres, F. C. and J. Rivington, v. 5, 1816, pp. 502, 507.
[37] Bertram, or; the Castle of Aldobrand, *The Augustan Review*, Londres, J. Moyer, v. 3, p. 184, 1816.
[38] Peter Mills Henderson, op. cit., pp. 120-121.

> Against the alleged immoral tendency of Bertram, I must try to defend myself. If Tragedy is not allowed to exhibit crimes and passions, what is left for her to exhibit? – If crime is attended with punishment as its consequence, I conceive the interests of morality are not compromised; and that delicacy seems rather fastidious which shrinks from the exposure of a crime, which is, perhaps, more than many others, degrading to a nation and destructive of the peace and order of society[39].

Então, para Maturin, desde que os "crimes" e as "paixões" fossem devidamente punidos, não havia problemas em incluí-los em uma tragédia. Em *Manuel*, não há adultério, nem personagens ambíguas como Imogine e Bertram. Entretanto, a peça foi um retumbante fracasso, devido à insatisfação de Kean com o papel de Manuel, que era ofuscado por outras personagens, pela linguagem bombástica e gesticulação frenética dos atores que beirava o ridículo e, sobretudo, pelas inconsistências e improbabilidades da trama, como a risível atitude do vilão que, após passar anos planejando a melhor maneira de matar o filho do rival Manuel, dá uma adaga, com o seu nome escrito no cabo, para o mercenário que cometerá o infame "work of blood". Esse incidente foi motivo de chacota por parte da crítica:

> It is actually to be read in the play of Manuel, and (still more trying to the faith of our posterity!) it has actually been *proved* to be there, by representation on the stage, that a murderer by proxy gives that proxy a dagger, with the name (not of the maker, but) of De Zelos – his own name, – marked on it!!! […] The play should have been called "The Absent Man"; it should have been a comedy; and we have no doubt it would have been as well received, and by as judicious an audience as that which tolerated the farrago of improbability and bombast entitled Manuel[40].

Apesar do fracasso nos palcos, *Manuel* foi publicado e atingiu três edições, o que deu uma breve tranquilidade financeira ao autor. No ano seguinte, Maturin publicou, pela mesma editora de Scott, seu quarto romance, *Women; or Pour et Contre*. Ambientada na Dublin contemporânea, era a mais realista e menos romanesca de todas as suas obras. No prefácio, Maturin evidenciava sua intenção de se aproximar da vida, afirmando que suas obras anteriores "careciam de realidade":

> None of my former works have been popular […] 'Montorio' (misnamed by the bookseller 'The Fatal Revenge', a very book-selling appellation) had some share of popularity, but it was only the popularity of circulating libraries: it deserved no better; the date of that style of writing was out when I was a boy, and I had not powers to revive it. When I look at those books now, I am not at all surprised of their failure; for, independent of their want

---

[39] Charles Robert Maturin, *Manuel:* a tragedy, 2. ed., Londres, John Murray, 1817, pp. VII-VIII.
[40] Manuel: a tragedy, *The Monthly Review*, Londres, J. Porter, v. 82, 1817, pp.392-393.

> of *external* interest, (the strongest interest that books can have, even in this reading age), they seem to me to want *reality*, *vraisemblance*; the characters, situations, and language, are drawn merely from imagination; my limited acquaintance with life denied me any other resource. In the Tale which I now offer to the public, perhaps there may be recognised some characters which experience will not disown. Some resemblance to common life may be traced in them[41].

Boa parte da ação de *Women* transcorre entre os evangélicos metodistas de Dublin que, em 1816, tinham se separado da Igreja Anglicana da Irlanda por, entre outras razões, discordar da apatia desta em relação à campanha pela conversão em massa dos católicos ao protestantismo. No romance, Maturin fez uma crítica mordaz à comunidade metodista, denunciando a hipocrisia da conduta moral de alguns de seus membros que, por trás da fé fanática e fervorosa, esconderiam interesses comerciais e mundanos. Por outro lado, seguindo os conselhos de Scott, Maturin criou personagens metodistas com intenções nobres e verdadeira fé cristã. Além dos metodistas, sobram ataques aos católicos, aos intelectuais e aos ateus. Afora a polêmica religiosa, Maturin continuou a se aprofundar na análise psicológica das personagens, nesse caso, analisando seus dilemas amorosos e religiosos.

Em uma resenha anônima publicada no periódico *The Edinburgh Review*, Scott aprovou *Women* e elogiou Maturin por ter regulado mais o seu gênio, "evitado a linguagem ornamentada" e a "exuberância de imaginação", típica dos "autores e oradores da Irlanda":

> The present work is framed upon a different and more interesting model, pretending to the merit of describing the emotions of the human heart, rather than that of astonishing the reader by the accumulation of imaginary horrors, or the singular combinations of marvellous andperilous adventures (…) Thelength of our analysis, and of our quotations, are the best proof of the pleasure with which we have read this moral and interesting tale, – and may stand in place of eulogy (…) We observe, with pleasure, that Mr. Maturin has put his genius under better regulation than in former publications, and retrenched that luxuriance of language, and too copious use of ornament, which distinguishes the authors and orators of Ireland, whose exuberance of imagination sometimes places them in the predicament of their honest countryman, who complained of being run away with by his legs. This excessive indulgence of the imagination is proper to a country where there is more genius than taste, and more copiousness than refinement of ideas.[42]

Entre 1818 e 1820, Maturin dedicou-se a três projetos simultaneamente: um livro de sermões, uma peça e um romance.

---

[41] Charles Robert Maturin, *Women; or, Pour et Contre*, Nova York, Garland Publishing, 1979, vol. I, pp. III-V.
[42] Women, or; Pour et Contre, *The Edinburgh Review*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 30, 1818, pp.234, 235, 256, 257.

Publicado em 1819, *Sermons* reunia sermões escritos por Maturin desde 1809, em que o religioso versava sobre temas doutrinários, acontecimentos históricos, falecimentos de pessoas ilustres, educação feminina e datas comemorativas. O livro trazia o sermão "Preached on the Sunday after the death of the Princess Charlotte", do qual o autor extrairia o passo que serviu de inspiração para *Melmoth*. Como Maturin explicitou no prefácio do romance, esse livro de sermões não teve repercussão e foi pouco lido.

Nesse mesmo ano, a terceira empreitada de Maturin no teatro, *Fredolfo*, foi encenada. Como *Bertram* e *Manuel*, tratava-se de uma tragédia gótica ambientada em outro país, no caso a Suíça sob ocupação austríaca.Com linguagem e gesticulação dramática estilizadas ao extremo e uma trama repleta de improbabilidades e mortes excessivamente violentas. *Fredolfo* teve apenas uma apresentação em Londres, pois o público, ultrajado, levantou-se antes do final do espetáculo e começou a vaiar quando um dos três vilões executou, traiçoeiramente, o herói que acabara de lhe render sua espada. A indignação pública foi tamanha que forçou a retirada da peça de cartaz. Com o fracasso retumbante de *Fredolfo*, a condição financeira de Maturin se agravou, tornando-se mais precária a cada dia. Ele mal tinha dinheiro para dar de comer à família. É nessa situação desesperadora que o autor redigiu *Melmoth*.

A necessidade de se pensar a Irlanda, a ênfase na sondagem psicológica das personagens em situações-limite, o gosto pelos extremos e pelo gótico, o profundo anticatolicismo e a polêmica religiosa, o comentário social, a visão trágica da vida, a linguagem bombástica e rebuscada, a abordagem de temas tabus, a tensão entre a busca por um maior realismo e o uso do romanesco. Configuradas ao longo das obras anteriores de Maturin, todas essas correntes deságuam no rio caudaloso das muitas narrativas de *Melmoth the Wanderer*.

Após a leitura do prefácio, adentramos uma estrutura narrativa labiríntica, formada por um conto-moldura, que contém cinco contos enquadrados, que, por sua vez, contêm uma profusão de pequenas histórias. A conexão entre os contos é a presença do fidalgo anglo-irlandês Melmoth, que, em meados do século XVII, vendeu sua alma ao demônio em troca de conhecimentos proibidos, poder de locomoção ilimitado e um período extra de 150 anos de vida. Em suas andanças pelo mundo, Melmoth percorre diversos países (Irlanda, Espanha, Inglaterra e Índia), tentando infelizes em estado de extrema agonia, sofrimento, opressão e miséria, para oferecer-lhes a solução de suas dificuldades terrenas desde que aceitem trocar de lugar com ele, abrindo mão da salvação eterna. Apesar de simplificadora ao extremo,

deixando de lado várias tramas paralelas e detalhes importantes, a paráfrase do enredo se faz necessária.

Narrado em terceira pessoa, o conto-moldura transcorre na Irlanda em 1816, quando o jovem John Melmoth viaja da capital Dublin, onde estuda no Trinity College, até a decadente mansão de seu rico e agonizante tio, de quem depende financeiramente, no condado litorâneo de Wicklow. Extremamente avarento e desconfiado, o velho Melmoth morre cercado pelo sobrinho e por seus supersticiosos criados católicos. Em seu testamento, pede para que John queime um velho manuscrito e o retrato de um misterioso ancestral da família conhecido como Melmoth, o errante. Curioso, o rapaz lê o manuscrito, que, devido ao seu estado deplorável, está sem várias páginas e repleto de lacunas. Então tem início o primeiro conto enquadrado, "Tale of Stanton", narrado em terceira pessoa e ambientado no interior da Espanha e na Londres da Restauração, entre 1673 e 1677. É o relato de um viajante inglês que, após conhecer Melmoth em situações extraordinárias na Espanha, o persegue por vários lugares, até encontrá-lo novamente nas ruas de Londres e, mais tarde, como interno do hospício de Bedlam, onde, apesar da situação desesperadora em que se encontra, declina a "oferta inominável" de Melmoth.

A narrativa volta então ao conto-moldura, no qual ocorre um naufrágio próximo ao casarão dos Melmoth. O único sobrevivente é o espanhol Alonzo Monçada, que relata para John, em primeira pessoa, o segundo conto enquadrado, "Tale of the Spaniard". Ambientado na Madri do início do século XIX, a narrativa concentra-se no martírio de Monçada, filho ilegítimo de um nobre espanhol e de uma jovem plebeia, concebido antes do casamento. Para se redimirem de seu pecado carnal, seus pais obrigam-no a se tornar monge contra sua vontade. Dentro do mosteiro, Monçada se revolta contra a hipocrisia, a perfídia e a monotonia da existência monástica, a qual vê como a morte em vida, "o lado errado da tapeçaria". Além disso, testemunha uma série de horrores praticados pelos monges. Anos depois, seu irmão, Juan, tenta secretamente ajudá-lo a sair do local. Primeiro, com base em denúncia escrita por Monçada, entra com um processo jurídico para anular seus votos. Por causa da ação, Monçada é perseguido, humilhado e torturado física e psicologicamente por seus pares. O processo não tem êxito. Então, Juan suborna um parricida, que fora acolhido como monge no mosteiro, para fugir com Monçada. Ao final da fuga, Juan é morto pelo parricida enquanto Monçada é preso pela Inquisição. Nas masmorras do Santo Ofício, Monçada recebe visitas de Melmoth, que o tenta com o pacto demoníaco, mas é rechaçado. Um grande incêndio atinge a prisão e, na confusão que se segue, Monçada consegue fugir. Na fuga, Monçada entra numa casa de judeus em Madri, que, para escapar da intolerância religiosa da sociedade católica, se passam

por cristãos-novos. A entrada de Monçada no recinto acontece justo no momento em que eles realizam, secretamente, um ritual judaico. Ameaçando delatá-los para a Inquisição, consegue abrigo. No porão da casa, conhece Adonijah, um longevo ancião judeu que vive cercado por quatro esqueletos, cujas histórias estariam relacionadas diretamente a Melmoth. Tais narrativas estão relatadas em velhos manuscritos em grego, que Adonijah pede para Alonzo transcrever e organizar em forma de livro.

Começa então "Tale of the Indians", o terceiro dos contos enquadrados. Ambientada numa ilha indiana e na cidade de Madri, entre 1677 e 1683, a história nos apresenta Immalee, uma jovem pura e inocente que crescera em uma ilha isolada e paradisíaca, sem contato com outros humanos. Essa "filha da natureza" é vista como uma deusa pela população dos vilarejos vizinhos que, em seu respeito, evita se aproximar da ilha. Um dia, Melmoth conhece Immalee, para quem relata como é o mundo dos homens. Os dois se apaixonam. Em conflito com o seu novo sentimento, Melmoth decide abandonar Immalee, a fim de preservá-la. Anos depois, Melmoth reencontra Immalee nas ruas de Madri. Ela agora atende pelo nome de Isidora. Na verdade, ela crescera naquela ilha indiana porque o navio que a conduzia quando bebê, junto com sua babá, naufragara perto do local. Pouco tempo depois que Melmoth a abandonara, sua família enfim descobriu seu paradeiro após anos de procura, trazendo-a de volta para a Espanha. Isidora é filha de Don Francisco di Aliaga, um rico mercador, que pretende obrigá-la a se casar com Don Gregorio Montilla, outro rico comerciante. Nos dias seguintes, Isidora e Melmoth voltam a se encontrar secretamente. Nesse meio tempo, Don Francisco, que está ausente em viagem de negócios, manda cartas para a esposa, nas quais relata, em primeira pessoa, fatos estranhos ligados ao viandante. Na mesma noite da leitura de uma das cartas, para desespero da mãe e do padre da família, Isidora foge com Melmoth, com quem se casa nas ruínas de um mosteiro à meia-noite, em cerimônia celebrada pelo fantasma de um monge.

Então, a narrativa retrocede alguns dias e acompanhamos Don Francisco em viagem pelo interior da Espanha, quando conhece um aspirante a escritor, que diz colecionar relatos sobre Melmoth. Este autor anônimo conta-lhe "The Tale of Guzman's Family", o quarto conto enquadrado, narrado em terceira pessoa e ambientado em Sevilha, por volta de 1676. É a história do rico comerciante Guzman, que, próximo da morte, manda trazer da Alemanha a irmã mais nova, a quem deserdara muitos anos antes por ela ter se casado com um protestante alemão. Arrependido, ele pretende deixar toda a fortuna para a irmã. A família Walberg, formada pela irmã de Guzman, os filhos, o marido e seus pais, chega a Sevilha e passa a ter uma vida repleta de luxo, bem diferente da existência frugal que desfrutava na Alemanha.

Porém, a situação muda radicalmente quando Guzman morre e, para a surpresa da família, deixa todas as suas posses para a Igreja Católica. Da noite para o dia, os Walberg se tornam miseráveis num país hostil. Por serem protestantes, não conseguem ocupação ou qualquer tipo de ajuda na Espanha católica. Um dos filhos passa a vender o próprio sangue para um médico e as filhas quase chegam a se prostituir em troca do vil metal. Desesperado por não ter o que dar de comer à família, o patriarca perambula à noite pelas ruas, onde é abordado por Melmoth. Horrorizado, ele recusa a oferta demoníaca do viandante. No auge de suas aflições, Walberg é acometido por um acesso de loucura e decide matar todos os seus familiares, para poupá-los do sofrimento da fome. Nesse momento, recebe a notícia de que o testamento de Guzman tinha sido falsificado pela Igreja e que, pelo testamento original, toda a fortuna pertence mesmo aos Walberg. Passada a tormenta, a família retorna para a Alemanha.

O conto se encerra e voltamos para dentro de "Tale of the Indians". Na manhã seguinte da noite em que ouviu a narrativa do escritor, Don Francisco é acompanhado na estrada pelo próprio Melmoth, que lhe conta o quinto e último conto enquadrado, "The Lovers' Tale". Narrado em terceira pessoa, o conto se passa no interior da Inglaterra, entre 1660 e 1667, nos primeiros anos da Restauração. É a história dos Mortimer, tradicional família nobre que se orgulha de sua história de fidelidade absoluta à coroa inglesa. Em 1660, ao saber da restauração ao trono de Carlos II, o ancião *sir* Roger Mortimer morre de emoção, deixando a irmã Ann e três netos: Margaret, filha do filho monarquista de *sir* Roger e, por essa razão, única herdeira da família; Elinor, filha do filho de *sir* Roger que se converteu ao puritanismo, e John Sandal, filho da filha de *sir* Roger que se casou com um pregador protestante radical. Passam-se os anos e Ann Mortimer cria os netos. Sandal vai servir na marinha real, onde se destaca por feitos heroicos. Ao voltar, apaixona-se por Elinor. No dia do casamento, a mãe de Sandal, ciente de que a única herdeira da fortuna da família é Margaret, mente para o filho, contando-lhe que Elinor é, na verdade, sua irmã. Sandal foge horrorizado e abandona Elinor no altar. Pouco tempo depois, Margaret casa-se com Sandal, de quem engravida. Porém, ela não resiste às dores do parto e morre, dando à luz gêmeos natimortos. Com a morte de Margaret e dos filhos, a herança da família não pode ser mais de Sandal. Assim, sua mãe tem seus planos frustrados e, corroída pela culpa, conta toda a verdade ao filho. Sandal enlouquece e fica indiferente à vida, passando a ser cuidado por Elinor, que nunca deixou de amá-lo. Durante os passeios que faz pelo campo, Elinor é tentada por Melmoth. Ela resiste à tentação e conhece um reverendo anglicano, que lhe conta ter sido amigo de Melmoth antes de ele contrair o pacto demoníaco. Sandal, em seus momentos finais, reconhece o amor e a

dedicação de Elinor, que também morre pouco tempo depois, feliz pelo reconhecimento do amado.

Ao terminar o conto, Melmoth adverte Don Francisco que sua filha corre grave perigo e o aconselhaa ir ao seu encontro a fim de salvá-la. Porém, Don Francisco não dá atenção a Melmoth, preferindo se dedicar a compromissos comerciais em outra cidade. A narrativa avança no tempo para a manhã seguinte do casamento noturno entre Isidora e Melmoth. A jovem dorme em sua cama, para tranquilidade da mãe e do padre da família, que tinham se desesperado com sua ausência misteriosa na noite anterior. Nos dias seguintes, Melmoth continua a visitar Isidora, que lhe informa estar grávida. Ela mantém a gravidez em segredo. Meses depois, Don Francisco chega com Don Gregorio, com quem pretende casar Isidora. Na noite do casamento, Melmoth tenta fugir com Isidora, mas é interceptado pelo irmão dela, a quem mata em duelo. Transtornada com a morte do irmão, Isidora se recusa a fugir com Melmoth, que vai embora sozinho. Nessa mesma noite, Isidora dá à luz uma menina. Ela e a filha são presas pela Inquisição. Nas masmorras do Santo Ofício, Melmoth visita Isidora, oferecendo-lhe o pacto demoníaco em troca de sua liberdade. Isidora recusa e, dias depois, morre com a filha em seus braços.

Então mais uma vez voltamos ao conto-moldura, na casa dos Melmoth em Wicklow, em 1816, onde Monçada afirma que seu relato ainda não terminou, pois pretende narrar as histórias dos outros esqueletos preservados no porão de Adonijah. Na noite em que as novas narrativas teriam início, o próprio Melmoth entra em cena e afirma que suas andanças chegaram ao fim, visto que ninguém aceitou sua barganha e abriu mão da salvação eterna. Ele passa a manhã seguinte dormindo na casa, onde tem um sonho no qual é lançado em um oceano de fogo e vê todas as suas vítimas ascendendo ao Paraíso. Ao meio-dia, John e Monçada entram no recinto e ficam surpresos com a transformação do misterioso personagem. Melmoth está decrépito, totalmente envelhecido, com cabelos brancos e olhos opacos. Ele lhes informa que sua hora chegou e pede para ficar sozinho. Depois da meia-noite, sons horríveis, oriundos do quarto ocupado por Melmoth, são ouvidos pela casa. Na manhã seguinte, John e Monçada entram no recinto e não encontram mais ninguém. Eles percebem uma porta aberta e seguem as pegadas no chão até a beira de um penhasco, de onde avistam, entre as rochas, o lenço de Melmoth, o último vestígio do viandante. Horrorizados, Monçada e John retornam em silêncio para casa. Assim termina *Melmoth the Wanderer*.

1.2 Os primeiros críticos de *Melmoth*

A recepção crítica da obra em seu lançamento foi extremamente negativa, como pudemos constatar a partir da leitura dos principais periódicos, jornais e revistas literáriasbritânicas da época: *The Monthly Review*, *The Edinburgh Review*, *The Eclectic Review*, *The London Magazine*, *The Edinburgh Magazine*, *The Quarterly Review*, *The London Literary Gazette*, *Blackwood's Edinburgh Magazine, The New Monthly Magazine, The Dublin Inquisitor* e *The Literary and Scientific Repository and Critical Review*. Tivemos acesso também a alguns periódicos norte-americanos, como *The Literary and Scientific Repository and Critical Review*. Esse conjunto de resenhas é fundamental, na medida em que nos revela tensões e aspectos contraditórios do romance.

Os primeiros críticos de *Melmoth* o definiram como um romance gótico e –tal qual o amigo do autor citado no prefácio – acusaram Maturin de tentar revivificar o moribundo gênero, apontando a presença da maquinaria gótica: o velho manuscrito; o quadro misterioso; a exploração dos horrores da vida monástica e da Inquisição; o uso do sobrenatural; o pacto demoníaco; a ambientação na Espanha católica,entre outros. Porém, essa definição estava longe de conferir uma unidade de estilo à obra, pois o gótico era uma forma literária que tinha sido configurada de diferentes maneiras e com propósitos diversos desde seu surgimento em 1764, com a publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole. Com quase 60 anos, o gótico constituíra-se como uma tradição literária plural com matrizes distintas. Então, de qual gótico falavam esses críticos? Do terror sentimental de Ann Radcliffe? Do horror de influência germânica de Matthew Lewis? Das narrativas de perseguição e paranoia do romance filosófico de William Godwin? De todos, pois a obra de Maturin foi relacionada a essas três vertentes do gótico. Portanto, *Melmoth* foi visto desde o início como uma espécie de súmula do romance gótico, na qual as diferentes matrizes do gênero se encontravam.

Para os críticos, a filiação da obra não se resumia a outros textos góticos. Eles associaram o viandante Melmoth a uma série de personagens: ao Satã de *Paradise Lost*, de John Milton;ao Dr. Faustus da peça homônima de Christopher Marlowe;a Mefistófeles e Fausto de Goethe;a Manfred do poema dramático homônimo de Lord Byron e ao lendário Judeu Errante.

A intertextualidade da obra de Maturin não estava apenas em suas raízes góticas ou nos possíveis modelos de seu protagonista. O diálogo com outros textos é transbordante em *Melmoth* como em nenhum outro romance gótico. Nas epígrafes, na narrativa e nas notas,

Maturin cita constantemente trechos ou cenas das mais variadas fontes, como clássicos greco-romanos; a Bíblia; *As Mil e uma Noites*; peças de William Shakespeare; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; versos de poetas ingleses e franceses dos séculos XVII e XVIII; escritores irlandeses, como Jonathan Swift, Thomas Moore, Lady Morgan e Maria Edgeworth; e obras de autores contemporâneos, como Walter Scott, Robert Southey e Samuel Taylor Coleridge. Assim, o horizonte intertextual de *Melmoth* coloca-se como uma das questões centrais de sua recepção crítica.

A primeira restrição da crítica a *Melmoth* estava justamente relacionada ao gótico. Segundo os críticos, as narrativas sobrenaturais do gênero pertenciam à experiência de uma geração passada, não sendo adequadas ao "ceticismo" e ao "racionalismo" dos novos tempos. Por isso, nenhum "escritor de bom senso" pensaria em escrever um romance gótico, ainda mais utilizando o demônio como protagonista:

> This is certainly a most singular performance, to which, after all the epithets of eccentric, extravagant, &c. &c. have been exhausted, that of extra-mundane may, with some propriety, be added. Now that credulity, even that degree of credulity inseparable from honesty and good-nature, has given place to hard-hearted-scepticism, – now that, as a kind of compensation for our fathers having all believed too much, we have resolved to believe too little; one would think this would scarcely be a time when a supernatural narrative could be acceptable to the public particularly one of which the enemy of mankind is the hero […] Like the train of witches, and necromancers who were formerly associated with him, he seems to belong only to the dark ages, and to have fled before the lights of science and philosophy, as birds of night before the sun[43].
>
> No writer of good judgment would have attempted to revive the defunct horrors of Mrs. Radcliffe's School of Romance, or the demoniacal incarnations of Mr. Lewis…[44]

É importante notarmos que, no uso do sobrenatural, configura-se outra contradição de *Melmoth*. Seguindo a tradição inaugurada por *The Castle of Otranto*, de Walpole, e consolidada por *The Monk*, de Lewis, os acontecimentos sobrenaturais de *Melmoth* não são explicados racionalmente ao final da trama. Caminho oposto, portanto, ao aberto por Ann Radcliffe, que sempre utilizava o recurso do sobrenatural desvendado para tornar suas obras mais aceitáveis. Desta forma, como Maturin pode criticar a superstição e a credulidade dos católicos se, ao mesmo tempo, confirma a existência do sobrenatural, justamente aquilo que desperta o medo nos supersticiosos? Se de fato existiam criaturas demoníacas e espíritos

---

[43] Remarks on Maturin's Melmoth, *The Edinburgh Magazine*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 8, 1821, pp. 412-413.

[44] Melmoth the Wanderer, *The Edinburgh Review*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 35, n. 69, 1821, p. 353.

capazes de subverter as leis da natureza, a credulidade dos supersticiosos seria mais do que justificada.

Os críticos notaram ainda que, além de ser uma anomalia histórica, o gótico e suas extravagâncias tinham perdido sua popularidade, pois o público leitor deixara de lado as "diversões insalubres" do gênero para passar a se deliciar com a "alimentação simples e substancial" oferecida pelo romance histórico de Scott e pelo romance nacional de Maria Edgeworth:

> The taste for horrors, or for tales abounding in supernatural events and characters, compacts with the devil, and mysterious prolongations of human life, has for some years past been on the decline in England. The necromancers of the Rhine, the Italian assassins of Mrs. Radcliffe, the St. Leons of Mr. Godwin, &c. &c. had indeed begun to disappear, overwhelmed by their own extravagance, previously to any positive symptom of a returning relish for sense and nature: but when, in addition to the satiety which a repetition of this highly-peppered diet had engendered, plain and substantial food was also administered to the novel-reader, in the exquisitely true and national descriptions of Maria Edgeworth and Walter Scott, there was no excuse even for the most devoted slave of a diseased imagination, who could boast any pretensions to cultivated intellect, to continue exclusively his unwholesome recreations; and, consequently, the works in question (even the most meritorious of them) have partially descended from the shelves of fashionable repositories of light reading, to make room for worthier occupants…[45]

O gótico não fora substituído no gosto popular apenas pelo romance histórico e pelo romance nacional, mas também pelo romance de costumes que, como dissemos anteriormente, desde a sua ascensão em meados do século XVIII, distanciara-se gradualmente do romanesco em direção a um maior realismo, conquistando crescente respeitabilidade crítica e maior popularidade. O realismo formal de Samuel Richardson e Henry Fielding atingira um novo patamar nos romances de Jane Austen, que combinou o "realismo psicológico" do primeiro e o "controle formal e a ironia" do segundo[46]. Esse cenário está muito bem delineado na edição do *Quarterly Review* que traz uma resenha sobre dois romances de Jane Austen – *Persuasion* e *Northanger Abbey*, ambos publicados postumamente em 1818; e em outra acerca de *Melmoth the Wanderer*. Enquanto o romance romanesco de Maturin era execrado e acusado de "tolice", "ignorância", "falta de veracidade", "blasfêmia" e "brutalidade", as obras de Austen recebiam elogios por representar uma nova espécie de

[45] Maturin's Melmoth, *The Monthly Review*, Londres, J. Porter, v. 94, 1821, p. 81.
[46] Sandra Guardini T. Vasconcelos, op. cit., p. 221.

romance, muito mais aceitável segundo os parâmetros estabelecidos por "homens sensatos e de bom gosto":

> We are inclined to attribute this change [maior aceitação do romance por parte da crítica], not so much to an alteration in the public taste, as in the character of the productions in question. Novels may not, perhaps, display more genius now than formerly, but they contain more solid sense; they may not afford higher gratification, but it is of a nature which men are less disposed to be ashamed of avowing. We remarked, in a former Number, in reviewing a work of the author now before us, that 'a new style of novel has arisen, within the last fifteen or twenty years, differing from the former in the points upon which the interest hinges; neither alarming our credulity or amusing our imagination by wild variety of incident, or by those pictures of attributes of fictitious characters as they are of rare occurrence among those who actually live and die. The substitute for these excitements, which had lost much of their poignancy by the repeated and injudicious use of them, was the art of copying from nature as she really exists in the common walks of life, and presenting to the reader, instead of the splendid scenes of an imaginary world, a correct and striking representation of that which is daily taking place around him'[47].

Como vimos, ao longo de sua obra ficcional, Maturin demonstrou estar ciente tanto do declínio do romanesco gótico como do crescente prestígio crítico e popular do romance histórico e do romance de costumes. Daí a ansiedade do autor, expressa tanto no prefácio de *Women* como no de *Melmoth*, de conferir-lhes maior veracidade. *Melmoth* é perpassado por essa tensão entre as convenções do romanesco gótico e o realismo do romance de costumes e o recurso do romance histórico à autoridade da história. Mais adiante, veremos como essa tensão se manifesta em *Melmoth*. Por enquanto, é importante pontuarmos que o ímpeto do autor de se afastar do romanesco e se aproximar de uma mimese mais realista da vida também se traduz no romance em uma série de alusões metalinguísticas:

> You must expect no romance-horrors, Sir, from my narrative. Perhaps a life like mine may revolt the taste that has feasted to fastidiousness; but truth sometimes gives full and dreadful compensation, in presenting us facts instead of images[48].
>
> 'To the mere reader of romance, it may seem incredible that a female of Isidora's energy and devotedness should feel anxiety or terror in a situation so common to a heroine. She has only to stand proof against all the importunities and authority of her family, and announce her desperate resolution to share the destiny of a mysterious and unacknowledged lover.

---

[47] Northanger Abbey and Persuasion, *The Quarterly Review*, Londres, John Murray, v. 24, n. 47, 1821, p. 352.
[48] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 241. "O senhor não deve esperar horrores romanescos de minha narrativa. Talvez uma vida como a minha possa revoltar o gosto que tanto se fartou, mas a verdade às vezes proporciona plena e horrível compensação, ao nos apresentar fatos em vez de imagens". Tradução minha.

> All this sounds very plausible and interesting. Romances have been written and read, whose interest arose from the noble and impossible defiance of the heroine to all powers human and superhuman alike. But neither the writers or readers seem ever to have taken into account the thousand petty external causes that operate on human agency with a force, if not more powerful, far more effective than the grand internal motive which makes so grand a figure in romance, and so rare and trivial a one in common life[49].

Além da escolha do gótico como forma literária, Maturin foi condenado – de maneira unânime – pela intrincada estrutura narrativa de *Melmoth*, classificadacomo "desajeitada e artificial", "monstruosa" e "mal construída". Por exemplo, para o crítico do *Quarterly Review*, a complexidade da estrutura não seria fruto da habilidade do autor:

> We shall not waste our time in endeavouring to unravel the tissue of stories which occupy these four volumes: they are contained one within another like a nest of Chinese boxes; but instead of being the effect of nice workmanship, Mr. Maturin's tales are involved and entangled in a clumsy confusion which disgraces the artist, and puzzles the observer.[50]

Essa condenação não decorria de um possível estranhamento provocado pelo caráter inovador de tal estrutura. Na verdade, o jogo de caixas chinesas das narrativas intercaladas não era nenhuma novidade na literatura de língua inglesa desde meados do século XVIII. Baseada na edição francesa de Antoine Galland, *Arabian Nights' Entertainments* (1706), a tradução inglesa das *Mil e uma Noites*, foi um imenso sucesso popular e teve forte repercussão na literatura local, inclusive dando origem a um novo gênero, o *oriental tale*[51], narrativas ambientadas no mesmo cenário dos contos de Sherazade, como *Rasselas* (1759), de Samuel Johnson, e *Vathek* (1786), de William Beckford. *Arabian Nights'* popularizou também a estrutura de contos enquadrados, utilizada em alguns romances góticos, como *The Monk* (1796), de Lewis, e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley.

Na realidade, a objeção dos críticos estava relacionada aos problemas formais ocasionados pelo uso dessa estrutura por Maturin, como a confusa transmissão dos contos – verdadeiro emaranhado de oralidade e escrita – e a homogeneidade de linguagem das

---

[49] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 413. "Os leitores acostumados às aventuras de um romance julgam talvez incrível que uma mulher tão terna e, ao mesmo tempo, tão corajosa como era Isidora pudesse sentir inquietação ou temor numa posição tão natural para uma heroína, mas nem os leitores, nem os escritores parecem ter pensado nessa multidão de pequenas causas exteriores que desempenha um tão grande papel nos romances e um papel tão raro e tão frívolo na vida quotidiana", in Charles Robert Maturin, op. cit., 1974, p. 181, vol. 3.

[50] Melmoth, the Wanderer, *The Quarterly Review*, Londres, John Murray, v. 24, n. 47, 1821, p. 304.

[51] Sobre o *oriental tale* e a influência de *Arabian Nights'*, ver Alan Richardson (ed.), *Three Oriental Tales*, Boston, Houghton Miffling Company, 2002; e Robert Irwin, Children of the Nights, in *The Arabian Nights:* a companion, Londres, Penguin, 1994, pp. 237-292.

diferentes vozes narrativas e das personagens. Por exemplo, em "The Lovers' Tale", lemos um conto narrado originalmente de maneira oral em terceira pessoa por Melmoth, que é ao mesmo tempo narrador e personagem da história, a Don Francisco di Aliaga. O encontro entre Melmoth e Don Francisco transcorre em "Tale of the Indians", conto narrado em terceira pessoa contido por sua vez em "Tale of the Spaniard", conto narrado oralmente em primeira pessoa por Monçada ao jovem Melmoth no conto-moldura. Em "Tale of the Spaniard", somos informados que "The Lovers' Tale" faz parte de um conjunto de manuscritos em grego que pertencem ao judeu Adonijah, que pediu a Monçada para transcrevê-los e organizá-los em forma de livro. A confusão é aumentada pela homogeneidade de estilo de linguagem dos diferentes narradores e das personagens. Com exceção dos camponeses irlandeses dos capítulos iniciais, a linguagem do narrador onisciente intruso do conto-moldura, dos narradores e das personagens dos contos enquadrados é a mesma: um discurso eloquente e rebuscado – carregado de hipérboles, metáforas, alegorias, alusões bíblicas e clássicas – e pontuado por pregações de cunho moral e religioso. Assim, temos personagens moralmente condenáveis narrando, discursando e dialogando do mesmo modo que as personagens virtuosas e o narrador onisciente do conto-moldura. Como exemplo dessa contradição, podemos citar uma passagem do mencionado "The Lovers' Tale", em que seu narrador onisciente intruso em terceira pessoa, o demoníaco Melmoth, elogia piamente a devoção religiosa do marinheiro John Sandal:

> There is something very ennobling in the sight of male piety. To see that lofty form, that never bowed to man, bowed to the earth to God, – to behold the knee, whose joints would be as adamant under the influence of mortal force or threat, as flexible as those of infancy in the presence of the Almighty, – to see the locked and lifted hands, to hear the fervent aspiration, to feel the sound of the mortal weapon as it drags on the floor beside the kneeling warrior, – these are things that touch the senses and the heart at once, and suggest the awful and affecting image of all physical energy prostrate before the power of the Divinity[52].

Devido a problemas dessa natureza, a estrutura narrativa constituiu-se, desde o primeiro momento, como um dos pontos de maior controvérsia na recepção crítica de *Melmoth*. O debate continua até hoje. Alguns críticos afirmam que a estrutura é caótica e confusa, enquanto outros a definem como extremamente organizada – destacando as situações, as

[52] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 521. "Nada há que mais leve a alma do que a visão da piedade num homem. Sentidos e coração são tocados a um tempo ao ver esta nobre figura que nunca se dobrou perante um seu semelhante ajoelhar-se por terra perante Deus. Parece que se está a ver a imagem terrível de toda a força e de toda a energia física que se dobram sob o dedo da divindade", p. 113, v. 4.

personagens e os temas análogos dos contos enquadrados – e sua função de revelar gradualmente ao leitor diferentes aspectos do protagonista. Por fim, há aqueles que a veem como deliberadamente deformada pelo autor ou como resultado do turbulento processo de publicação e da concepção original de *Melmoth* por Maturin como um livro de contos que pudesse ter várias continuações, tornando-se assim uma fonte de renda para o necessitado autor[53].

A homogeneidade de estilo da linguagem dos diferentes narradores e das personagens está ligada à outra restrição feita pelos críticos à época. O parricida e, sobretudo, Melmoth constantemente proferem blasfêmias e diatribes direcionadas às instituições da sociedade, à religião, às injustiças sociais, como nas passagens em que o parricida explica sua peculiar teologia a Monçada e em que Melmoth descreve as mazelas do mundo a Immalee:

> "I have no religion, I believe in no God, I repeat no creed, but I have that superstition of fear and of futurity, that seeks its wild and hopeless mitigation in the sufferings of others when our own are exhausted, or when (a much more common case) we are unwilling to undergo them. I am convinced that my own crimes will be obliterated by whatever crimes of others I can promote or punish […] Mine is the best theology, – the theology of utter hostility to all beings whose sufferings may mitigate mine. In this flattering theory, your crimes become my virtues, – I need not any of my own […] How subtle and sublime that alchemy, that can convert the iron of another's contumacy and impenitence into the precious gold of your own redemption!" [54]
>
> 'To these cities they [os homens] resort nominally for security and protection, but really for the sole purpose to which their existence is devoted, – that of aggravating its miseries by every ingenuity of refinement. For example, those who live in uncontrasted and untantalized misery, can hardly feel it – suffering becomes their habit […] But the people of the other worlds have invented, by means of living in cities, a new and singular mode of aggravating human wretchedness – that of contrasting it with the wild and wanton excess of superfluous and extravagant splendour' […] 'This,' continued the stranger, 'is the most exquisite refinement on that art of torture which those beings are so expert in – to place misery by the side of opulence – to bid the wretch who dies for want feed on the sound of the splendid equipages which shake his hovel as they pass, but leave no relief behind – to bid the industrious, the ingenious, and the imaginative, starve, while bloated mediocrity pants from excess – to bid the dying sufferer feel that life might

[53] Sharon Ragaz, op. cit., 2006.

[54] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 249-250. "Não tenho nenhuma religião. Não acredito em Deus algum. Não aceito nenhum credo. Mas tenho esta superstição do tempo e do porvir que dá ou uma desesperada suavidade aos sofrimentos dos outros quando se gastaram os nossos, ou melhor, quando já não estamos dispostos a vivê-los. Estou persuadido de que, ao favorecer e ao castigar os crimes dos outros, eu apago os meus próprios crimes [...] A minha teologia é melhor: é uma teologia da completa hostilidade contra todos aqueles cujos sofrimentos podem suavizar os meus. Nesta teoria, os vossos crimes transformam-se nas minhas virtudes sem que eu necessite sequer de as ter [...] Como é sublime e sutil esta alquimia que consegue transformar o ferro da impenitência de outrem no ouro precioso da nossa própria redenção!", p. 152, v. 2.

> be prolonged by one drop of that exciting liquor, which, wasted, produces only sickness or madness in those whose lives it undermines; – to do this is their principal object, and it is fully attained. The sufferer through whose rags the wind of winter blows, like arrows lodging in every pore – whose tears freeze before they fall – whose soul is as dreary as the night under whose cope his resting-place must be – whose glued and clammy lips are unable to receive the food which famine, lying like a burning coal at his vitals, craves – and who, amid the horrors of a houseless winter, might prefer its desolation to that of the den that abuses the name of home – without food – without light – where the howlings of the storm are answered by the fiercer cries of hunger – and he must stumble to his murky and strawless nook over the bodies of his children, who have sunk on the floor, not for rest, but despair. Such a being, is he not sufficiently miserable?' […] The inventive activity of the people of the world, in the multiplication of calamity, is inexhaustibly fertile in resources. Not satisfied with diseases and famine, with sterility of the earth, and tempests of the air, they must have laws and marriages, and kings and tax-gatherers, and wars and fetes, and every variety of artificial misery inconceivable to you.'[55]

Ciente do conteúdo subversivo de diatribes desse gênero e por ter sofrido duras críticas pelas blasfêmias de Bertram e do francês Cardonneau, o pensador ateu que quase convence uma das protagonistas a se suicidar em *Women*, Maturin tentou conter de várias maneiras o potencial explosivo dos rompantes de Melmoth e do parricida. Primeiramente, os narradores tentam invalidar esses discursos em digressões na narrativa, afinal não passariam de "distorções" da realidade ditas com "acrimônia diabólica" e "ironia mordaz". Em segundo lugar, os narradores afirmam, às vezes, exatamente o contrário desses discursos, por exemplo, quando o narrador elogia os colonizadores europeus da Índia, enquanto Melmoth logo em seguida utiliza o mesmo discurso, com sinais invertidos, para denunciá-los em "Tale of the Indians"[56]. Ademais, Melmoth e o parricida são desqualificados com adjetivos e epítetos negativos, como "difamador da humanidade", "profeta de maldições" e "Cain do mundo

---

[55] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 336-337. "– Fingem juntar-se nestas cidades por razões de segurança e de proteção, mas a verdade é aquele fito único a que entregam toda a sua existência de agravar os males graças aos mais engenhosos processos. Aqueles que vivem na miséria, longe das tentações e da inveja, mal as sentem, ganham o hábito de tudo suportar e não têm qualquer amargura [...]. Mas as pessoas dos outros mundos, ao inventarem as cidades, descobriram um estranho meio de aumentar a miséria humana ao pô-la em face das poucas prodigalidades do supérfluo esplendor [...] – Colocar a miséria ao lado da opulência – continuou o estrangeiro – eis a mais requintada das artes da tortura em que se notabilizaram estes homens. Aquele que, devido às privações morreu, ainda ouve o rolar das esplêndidas carruagens que fazem estremecer a sua choupana quando por ela passam; o engenhoso, o industrioso, aquele que é dotado de imaginação é reduzido à fome, enquanto o medíocre rebenta de excesso! Pensa no miserável que, através dos seus farrapos, sente o vento do inverno a cortar-lhe o corpo. As lágrimas gelaram antes de caírem, a sua alma é tão sombria como a noturna abóbada que lhe serve de abrigo e os seus lábios viscosos e cerrados recusam a comida que as suas entranhas ardentes de fome em vão imploram. Não achas que é infeliz este ser? [...] Quando se trata de multiplicar as calamidades, a imaginação dos homens é de uma inesgotável fertilidade. Não lhes bastam as doenças e a fome, a esterilidade da terra e as tempestades celestes. Precisam das leis e dos casamentos, dos reis e dos preceptores, das guerras, das festas e de todo o gênero de artificiais misérias de que não fazeis a mais pequena ideia", pp. 93-94, v. 3.

[56] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 332 e 334 respectivamente.

moral". Por fim, para se defender, Maturin chegou ao ponto de acrescentar a seguinte nota a uma das falas de Melmoth:

> As, by a mode of criticism false and unjust, the worst sentiments of my worst characters (from the ravings of Bertram to the blasphemies of Cardonneau), have been represented as *my own*, I must here trespass so far on the patience of the reader as to assure him, that the sentiments ascribed to the stranger are diametrically opposite to mine, and that I have purposely put them into the mouth of an agent of the enemy of mankind[57].

Contudo, por outro lado, o autor irlandês deu a seus vilões a mesma retórica elevada de tom religioso do narrador onisciente do conto-moldura e das personagens virtuosas. Além disso, algumas das opiniões controversas do parricida e de Melmoth são repetidas pelas personagens virtuosas e pelo narrador onisciente, como a crítica à deformação da fé como instrumento de tormento e opressão por algumas religiões, o rosário de acusações contra o catolicismo, a denúncia das injustiças sociais e dos males da miséria e a definição da obsessão por bens materiais, dinheiro e poder como fator de desagregação do núcleo familiar. Por fim, alguns dos contos servem de ilustração para essas teses polêmicas. Por exemplo, os horrores causados pela miséria, descritos por Melmoth na diatribe transcrita anteriormente, são vivenciados pelos Walberg em "The Tale of Guzman's Family". Portanto, como em muitas obras românticas, há ao mesmo tempo um impulso conservador e revolucionário em *Melmoth*[58],uma contradição que fez Maturin – um sólido conservadorque, em seus sermões, elogiava as virtudes da monarquia inglesa, afirmava o papel civilizador da religião anglicana e exaltava as vitórias militares da Grã-Bretanha contra a ameaça ateia napoleônica – ser associado pelos críticos aos seus antípodas nos espectros político, o filósofo radical inglês William Godwin – considerado o precursor do pensamento anarquista moderno[59] – e moral, o libertino Lord Byron – com seu propagado satanismo amoral e suas críticas mordazes às convenções sociais.

A defesa de Maturin não convenceu os críticos, que o condenaram por criar personagens tão abomináveis e ainda conceder tamanha força de expressão e espaço às suas blasfêmias. A contraposição de personagens virtuosas a esses "assassinos e demônios" e a ideia de que o

---

[57] Ibidem, p. 338. "Dado que, em consequência de críticas tão falsas como injustas, me atribuíram os piores sentimentos das minhas piores personagens (dos delírios de Bertram às blasfêmias de Cardonneau), devo, arriscando abusar da paciência do leitor, afirmar que os sentimentos atribuídos ao estrangeiro são diametralmente opostos aos meus e que, de propósito, os coloquei na boca de um agente do inimigo do gênero humano", p. 94, v. 3.

[58] Ver Michel Löwy; Robert Sayre, *Romantismo e política*, São Paulo, Paz e Terra, 1993.

[59] Ver Marilyn Butler, *Romantics, rebels and reactionaries*, Oxford, Oxford University Press, 1981, pp. 160-161.

conteúdo dos discursos dos últimos condizia com seu caráter maligno não foram aceitas como justificativas válidas. Como ocorrera antes, o autor irlandês voltou a ser responsabilizado pelas opiniões subversivas de suas "personagens monstruosas":

> But why create such characters at all, and then, for the purpose of their foul consistency, collect all that infidelity has poured out against religion, all that desperate sophistry has urged for vice, and all that discontented depravity has flung upon the institutions of civilized society, and give them additional circulation and publicity through such perverted and culpable instrumentality. That those characters are contradistinguished from others, who endeavour to oppose and contravene their tenet, is no apology at all. There is no use in raising such disquisitions […] There is a burning eloquence – a sarcastic bitterness – an insidious plausibility about all Mr. Maturin's murderers and demons which well might have been spared. The taunts against religion are too keen, the invectives against society too terrible, the spirit of malignant discontent against the order of things established, is too subtle, too ascetic, and too sustained, to be quite affected; and though we believe that this author, both in his heart and in his life, contradicts such doctrines, he may rest assured that this eloquence with which he enables his devils to enforce them must offend, though it cannot harm, the virtuous[60].
>
> In his waking dreams, Mr. Maturin is equally the parent of all the parties who figure in his Romance; and, though not personally responsible for their sentiments, he is amenable to the bar of criticism for every phrase or thought which transgresses the bounds of decorum, or violates the laws that regulate the habitual intercourse of polished society. It is no defence to say, that profane or gross language is natural to the characters whom he embodies. Why does he select such? It may be proper in them; but what can make it proper to us? There are wretches who never open their lips but to blaspheme; but would any author think himself justified in filling his page with their abominations? It betrays a lamentable deficiency of tact and judgment, to imagine as the author of Melmoth appears to do, that he may seize upon nature in her most unhallowed or disgusting moods, and dangle her in the eyes of a decorous and civilized community[61].

O protagonista demoníaco ainda deu origem a outras objeções da crítica. A utilização do demônio ou de um agente demoníaco em obras de ficção já era em si considerada polêmica, daí as restrições de Scott e Lamb ao uso da figura do Black Knight em *Bertram*. Se houvesse a necessidade de introduzi-lo, o demônio deveria ser uma caricatura do mal ou tratado de maneira cômica. No entanto, Maturin deu tratamento elevado e trágico ao seu agente demoníaco, explorando toda a sua melancolia, desespero e angústia e alçando-o à condição de protagonista. Ademais, Melmoth é uma personagem esférica e moralmente ambígua, capaz

---

[60] On the writings of Mr. Maturin, and more particularly his "Melmoth", *The London Magazine*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy, v. 3, pp. 517-518, 1821.
[61] Melmoth the Wanderer, *The Edinburgh Review*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 35, n. 69, p. 358, 1821

tanto de gargalhar diante de tragédias humanas como de derramar lágrimas de amor e ter gestos de abnegação, paixão e carinho para com sua amada Immalee, o que despertava a simpatia do leitor e a revolta dos críticos:

> To the introduction of a fictitious devil, as in the 'Diable Boiteaux', for the purposes of pleasantry, no one would object; but when he is brought forward in seriousness and sadness, surrounded with his scriptural attributes, and employed in ensnaring consciences and in propagating damnation, then we must be allowed to say the matter becomes too solemn, too tremendous for the handling of such 'weak masters' as Mr. Maturin[62].
>
> We have already reprobated the leading idea of this romance, and must, in addition to our general dislike of Melmoth's agency, remark that he is made too much an object of interest, – he is more affectionate, more honorable to Immalee than becomes his character, and we cannot reconcile the recollection of his horrible destiny and his demoniac misanthropy, with that tenderness for woman, which can never visit the breast of the abandoned. In short, we are dissatisfied when obliged to give our pity to *him*, who should only meet our unqualified detestation[63].

Melmoth estava relacionado ainda a outra objeção da crítica, o "blasfemo amálgama de religião e romance romanesco", que não se restringe apenas à inspiração sermonística da obra. A religião é onipresente em *Melmoth*. Praticamente todas as personagens são oprimidas por instituições religiosas, perseguidas por causa de sua crença, corroídas pelo pecado e temem a Deus e ao diabo; a religião transforma-se no "drama nacional" de um país, controlando completamente a vida de seus habitantes; heranças que desagregam famílias estão atreladas à religião de seus membros, infelizes são tentados por um emissário de Satã e precisam escolher entre os bens materiais deste mundo e a salvação eterna de suas almas. Constantemente, pregações religiosas sobre a eternidade e a presença de Deus irrompem em todas as narrativas, como em descrições da natureza, reflexões sobre a "agonia da paixão" e na fala angustiada de um homem vítima da miséria:

> The earthquake that had overthrown it, had mingled the rocks and ruins together in a shapeless and deformed mass, which seemed to bear alike the traces of the impotence of art and nature, when prostrated by the power that has formed and can annihilate both. There were pillars, wrought with singular characters, heaped amid stones that bore no impress but that of some fearful and violent action of nature, that seemed to say, Mortals, write your lines with the chisel, I write my hieroglyphics in fire. There were the disjointed piles of stones carved into the form of snakes, on which the hideous idol of Seeva had once been seated; and close to them the rose was

[62] Melmoth, the Wanderer, *The Quarterly Review*, Londres, John Murray, v. 24, n. 47, 1821, p. 304.
[63] Melmoth, the Wanderer, *The Dublin Inquisitor*, Dublin, C. P. Archer, v. 1, n. 1, 1821, p. 55.

bursting through the earth which occupied the fissures of the rock, as if nature preached a milder theology, and deputed her darling flower as her missionary to her children[64].

Then we tell that tale to heaven which we would not trust to the ear of mortal – and in the withering hour that must come to all whose love is only mortal, we again call on that heaven which we have intrusted with our secret, to send us back one bright messenger of consolation on those thousand rays that its bright, and cold, and passionless orbs, are forever pouring on the earth as if in mockery. We ask, but it is the petition heard or answered? We weep, but do not we feel that those tears are like rain falling on the sea? *Mare infructuosum*. No matter. Revelation assures us there is a period coming, when all petitions suited to our state shall be granted, and when 'tears shall be wiped from all eyes.' In revelation, then, let us trust – in anything but our own hearts. But Isidora had yet not learned that theology of the skies, whose text is, 'Let us go into the house of mourning'[65].

'As he spoke, he stumbled over the senseless body of his wife; and the tone of his mind once more strung up to the highest pitch of conscious agony, he cried, 'Men! – men! – what are your pursuits and your passions? – your hopes and fears? – your struggles and your triumphs? – Look on me! – learn from a human being like yourselves, who preaches his last and fearful sermon over the corse of his wife, and approaching the bodies of his sleeping children, whom he soon hopes to see corses also – corses made so by his own hand! – Let all the world listen to me! – let them resign factitious wants and wishes, and furnish those who hang on them for subsistence with the means of bare subsistence! – There is no care, no thought beyond this!'[66]

---

[64] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 308. "O tremor de terra que tinha destruído o templo tinha misturado rochas e ruínas numa massa informe que parecia atestar ao mesmo tempo a impotência da natureza e da arte, destruídas ambas pelo mesmo poder que as criou e que a ambas pôde aniquilar. De um lado, havia as colunas cheias de caracteres hieroglíficos; do outro, pedras que traziam ainda as marcas de um irresistível poder. Mortais, dizia este poder, traçais as vossas linhas com um cinzel. Eu por mim escrevo com o fogo. Aqui os restos do monumento ofereciam a representação das hediondas serpentes sobre as quais se sentava Siva. Ali, crescia uma rosa por entre as fendas das pedras, como se a natureza tivesse querido enviar a mais encantadora das filhas para pregar aos homens a sua doce teologia", pp. 55-56, v. 3.

[65] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 396. "É ao céu que lançamos essa confissão que nunca confiaríamos a um ser humano. Mais tarde, na hora ressequida que virá para todos aqueles para quem o amor é apenas mortal, é ainda para o céu, nosso confidente, que nós nos voltamos, pedindo-lhe que, num dos mil raios derramados pelas suas esferas gloriosas – mas geladas –, nos envie uma mensagem de consolação, oh ironia!... Nós pedimos, mas será que somos ouvidos? Será que nos respondem? Nós choramos, mas será que não sentimos que nossas lágrimas caem como chuva sobre o mar? 'Mare infructuosum'. Mas que importa! Um dia virá, assegura-nos a revelação, em que todas as nossas preces serão satisfeitas, e secadas as nossas lágrimas. Confiemos pois nas revelações, em tudo; em tudo menos no nosso próprio coração. Mas Isidora ainda não tinha aprendido esta teologia dos céus, que nos diz: 'Entremos na casa dos choros'", p. 162, v. 3.

[66] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 478. "Ao falar, bateu com os pés no corpo inanimado da mulher e, com a alma elevada ao mais alto degrau do sofrimento, exclamou:
– Homens! Homens!... Que é que são os teus desejos e as tuas paixões, as tuas esperanças e os teus temores, os teus combates e as tuas vitórias? Olhem para mim! Ouçam-me! Renuncia às necessidades e aos desejos fictícios e daí alimentos àqueles que vos pedem. Sede sensatos! Que os vossos filhos vos acusem de tudo menos de falta de pão! É a mais cruel das acusações. Aquela que tanto mais se sente quanto menos se diz. Muitas vezes a senti, mas agora já a vou sentir mais!", p. 85, v. 4.

Este "bizarre and episodic medley of thriller and sermon", como diria Harry Levin[67], foi duramente reprovado pelos críticos, para os quais a eternidade e a religião eram temas por demais sagrados para o passatempo mundano proporcionado por um romance romanesco:

> There are some subjects too sacred, and some too accursed for familiarity […] There exists throughout his writings a continual dalliance with other subjects of the same class, though of less solemn import […] leave no excuse for any intrusion on the topics of eternity – in our most solemn hours we are not serious enough to estimate them – in our gayest, we should never, for a moment even, forget them; but they are too real for romance, and too sacred for pastime […] We are far from sanctioning the blasphemous amalgamation of religion and romance[68].

A religião está presente também de modo ainda mais polêmico em *Melmoth*. Frequentemente, os narradores e as personagens começam discussões teológicas sobre controvérsias religiosas ou denunciam a perversão da fé por uma série de religiões, como o catolicismo, o puritanismo, o hinduísmo, o islamismo, o judaísmo e denominações protestantes dissidentes, como na passagem a seguir, em que Melmoth descreve o sentimento religioso para Immalee:

> 'It's right', he continued, 'not only to have thoughts of this Being, but to express them by some outward acts. The inhabitants of the world you are about to see, call this *worship*, – and they have adopted (a Satanic smile curled his lip as he spoke) very different modes; so different, that, in fact, there is but one point in which they all agree – that of making their religion a torment; – the religion of some prompting them to torture themselves, and the religion of some prompting them to torture others'[69].

Para o crítico da *London Magazine*, além de estarem deslocadas num romance romanesco, essas discussões teológicas eram, às vezes, tão sarcásticas e ácidas que pareciam colocar em dúvida o "verdadeiro caráter" do autor: seria ele "cético" ou "fanático", "intolerante" ou "filósofo" (aqui compreendido como sinônimo de deísta ou ateu)? Desse modo, a própria fé religiosa parecia estar em perigo:

---

[67] *The Gates of Horn*: *a study of five French realists*, Harry Levin, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 187.

[68] On the writings of Mr. Maturin, and more particularly his "Melmoth", *The London Magazine*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy, v. 3, 1821, p. 519.

[69] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 323. "– É justo – recomeçou o estrangeiro – não só o ter pensamentos sobre esse Ser, mas ainda o exprimi-los por atos exteriores. Os habitantes deste mundo que tu vais ver chamam a isso de adoração (Ao dizer essas palavras, houve um sorriso satânico que lhe bailou nos lábios.). São tão diferentes estes modos que apenas têm um ponto em comum, o de fazerem um tormento da religião. A religião de uns serve para eles próprios se torturarem e as dos outros para atormentarem o próprio", p. 77, v. 3.

> For his theological discussions, perhaps, excuses may be suggested – we can imagine, but do not admit them. Works like these are not their proper theatre – a novel is no place for polemical disquisition – the acerbities of sects, and the subtleties of theologians, are quite opposed to the levities of a romance […] But, indeed, the author before us is not so much argumentative as intolerant – he scarcely condescends to discuss – his weapon is sarcasm, and when he is not sneering, he is denouncing. – This is sometimes carried so far, that we have frequently been inclined to doubt, which is his real character, a skeptic or a zealot – a bigot or a philosopher. In his exposure, or rather, reproof, of some obnoxious heresy, the primitive faith itself becomes endangered, and we have almost imagined we saw Voltaire in disguise, when were undeceived by the bitter earnestness of the expostulation, or the animated and indignant sincerity of the invective.[70]

De todas as religiões, o alvo principal do sectarismo religioso de Maturin é, obviamente, o catolicismo. O sistema doutrinário e litúrgico da "Romish church", sua interferência danosa em todas as esferas da sociedade e do Estado, o monasticismo e a Inquisição são criticados veemente e repetidamente ao longo da obra pelos narradores e por várias personagens, inclusive até mesmo por bons católicos, como Monçada e Isidora, que demonstram ter atitudes e sentimentos protestantes, transformando-se claramente em porta-vozes do autor. O trecho a seguir, extraído da narrativa de Monçada, é um bom exemplo:

> The petty squabbles and intrigues of the convent, the bitter and incessant conflicts of habits, tempers, and interests, the efforts of incarcerated minds for objects of excitement, the struggles to diversify endless monotony, and elevate hopeless mediocrity;–all that makes monastic life like the wrong side of tapestry, where we see only uncouth threads, and the harsh outlines, without the glow of the colours, the richness of the tissue, or the splendour of the embroidery, that renders the external surface so rich and dazzling; all this was carefully concealed. I heard something of it, however, and, young as I was, could not help wondering how men who carried the worst passions of life into their retreat, could imagine that retreat was a refuge from the erosions of their evil tempers, the admonitions of conscience, and the accusations of God. The same dissimulation was practised by the boarders; the whole house was in masquerade from the moment I entered it.[71]

---

[70] On the writings of Mr. Maturin, and more particularly his "Melmoth", *The London Magazine*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy, v. 3, 1821, p. 518.

[71] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 86. "As mesquinhas querelas e intrigas do convento, os amargos e incessantes conflitos dos hábitos, temperamentos e interesses, os esforços dos espíritos encarcerados em relação aos objetos de excitação, as lutas que diversificam a infindável monotonia e elevam a mediocridade sem esperança – tudo aquilo que faz da vida monástica o avesso de uma tapeçaria, onde só vemos caminhos torcidos e rudes marcas a que falta o brilho das cores, a riqueza dos tecidos ou o esplendor do bordado que torna a superfície externa tão rica e tão bela – tudo isso me era cuidadosamente escondido. No entanto, eu ia ouvindo estas coisas e, novo como eu era, não podia deixar de pensar em como homens que tinham dentro de si as piores paixões da vida e as levavam para o seu isolamento podiam imaginar que esse isolamento fosse um refúgio das explosões dos seus temperamentos maus, das quedas de consciência e das acusações de Deus. Os internos praticavam a mesma dissimulação; desde que entrei naquela casa, tudo passou a andar mascarado", p. 127, v. 1.

Esse tipo de ataque virulento aos "papistas" também foi reprovado pelos críticos. Afinal, um clérigo anglicano como Maturin deveria demonstrar moderação e pregar, acima de tudo, a benevolência cristã, evitando condenar de modo intolerante a religião da maioria de seus compatriotas:

> Has he considered their tendency – to load one class of his countrymen with indelible disgrace, and revive in the other feelings of indignation and abhorrence greatly adverse to all that Christian meekness and benevolence which it is his sacred duty to inculcate? We cannot suppose Mr. Maturin to have sat down to write with the intention of rousing all those evil feelings: we shall suppose it a blunder, but certainly a very unlucky one […] We shall not stop to stigmatize, as it deserves, the wild and flagrant calumnies which he insinuates against three-fourths of his countrymen, by raking in the long-forgotten rubbish of Popery for extinct enormities, which he exaggerates as the inevitable result, rather than the casual abuse of the system, and brands with an intolerant zeal, quite as uncharitable as that which he condemns[72].
>
> The impression left on the mind is not only a detestation of the conventual life, but a shrewd suspicion that neither piety nor freedom can exist under the influence of a religion, the ministers of which are all hypocrites or tyrants […] If our author is not protected by some invisible panoply, his safety is the clearest demonstration of the comparative innocence of the body which such an attack must have provoked. It is more – it is an evidence of uncommon meekness and forbearance in the Catholic clergy[73].

É importante notarmos que as relações entre a comunidade protestante anglicana e a comunidade católica viviam momentos distintos na Irlanda e no restante da Grã-Bretanha. Do final do século XVIII às primeiras décadas do século XIX, houve um agravamento profundo do sectarismo religioso entre protestantes e católicos na Irlanda. Por outro lado, na Grã-Bretanha, apesar da existência de um sectarismo muito marcado contra os católicos – o qual se confundia historicamente com a identidade protestante do nacionalismo britânico como veremos no segundo capítulo desse trabalho –, havia setores da sociedade que clamavam por maior tolerância para com a minoria católica que, desde o fim do Jacobitismo em meados do século XVIII, deixara de ser vista como ameaça real ao poder da dinastia hanoveriana.

Não é só nas objeções ao anticatolicismo de Maturin que os críticos aludiram a sua condição religiosa. A discrepância entre o ofício de escritor e o de reverendo foi censurada por uma série de razões. Primeiro, temos a natureza oposta dos dois ofícios: um dedicado ao eterno e o outro ao mundano. O crítico da *Monthly Review*, que no mesmo artigo resenhou

---

[72] Melmoth the Wanderer, *The Edinburgh Review*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 35, n. 69, 1821, p. 358.
[73] Remarks on Maturin's Melmoth, *The Edinburgh Magazine*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 8, 1821, p. 537.

Sermons e *Melmoth*, desenvolveu esse argumento, lamentando o fato de Maturin ter de se rebaixar, por necessidade financeira, a uma profissão não adequada a um reverendo:

> He is unquestionably a man of genius and high attainments, and yet we find him under the necessity of applying to sources of emolument by no means suited to the character of a clergyman. Romances, novels, and dramas are, emphatically, the literature of the world: they at once draw their illustrations from its various scenes and vicissitudes, and address themselves to those depraved and debilitated habits of thinking and feeling which limit themselves to the present state as their proper and only sphere. To this frame of mind all such writings exclusively minister; they are "of the earth, earthly"; and, as connected only with the lower world, it is altogether unseemly that they should originate with an individual whose high office it is wean his fellow men from the vanities and passions of the present life, and to direct their affections and their aims towards the life to come[74].

A segunda restrição baseava-se no conteúdo moral da obra. Para o crítico da *London Literary Gazette*, o problema não estava no fato de um clérigo escrever romances romanescos, bastava que estes promovessem os "interesses da moralidade" e que utilizassem o "auxílio da ficção somente para servir à causa da verdade", o que não seria o caso de *Melmoth*:

> *Cui bono? Cui bono?* Good Mr. Maturin! You regret, in your Preface, that necessity compels you to appear before the public in the unseemly character of a writer of Romances: but surely there are many romances of a tenor and tendency which it would not be unbecoming in any clergyman to write… compositions in which the powers of invention are called in to promote the interests of morality, and the aid of fiction is only evoked to serve the cause of truth. True it is, however, that such are neither the ways nor the means, the objects nor ends, of the *Diablana* in which you delight to revel; and never did you revel more errantly from every good purpose than in Melmoth, or the Wanderer[75].

Para os críticos, *Melmoth* não teria essa desejada função doutrinária, não só pelo uso do diabo e pela introdução de personagens monstruosas com suas blasfêmias e diatribes subversivas, mas principalmente pelo gosto do autor por temas "revoltantes" e por suas descrições sádicas de cenas violentas e grotescas. Destacaremos duas das cenas especialmente condenadas pelos críticos como "outrages upon feeling", "dark cold-blooded pedantic obscenity", "loathsome and absolutely incredible hideousness" e "preposterous horror".

A primeira é a história narrada pelo parricida a Monçada durante a fuga dos dois pelos subterrâneos do convento em Madri, em "Tale of the Spaniard". Após cortar a garganta do pai

---

[74] Melmoth the Wanderer; Sermons, *The Eclectic Review*, Londres, B. J. Holdsworth, v. 14, pp. 547-548, 1820.
[75] Melmoth the Wanderer, *The London Literary Gazette*, Londres, [s. n.], n. 200, p. 1, 1820.

por dinheiro, o parricida entra no convento para fugir da justiça. Na condição de monge, passa a executar o papel de carrasco para o Superior, que o utiliza para infligir as mais severas punições aos seus irmãos de fé. Sua primeira oportunidade de agir ocorre quando descobre o amor proibido entre dois monges, na realidade um rapaz de família rica e uma moça pobre que entrara disfarçada de homem no convento para ficar ao seu lado. O Superior ordena que o parricida conduza os amantes até uma das celas subterrâneas e os tranque lá para que morram de fome. Depois de levá-los, fingindo que os auxiliava a fugir, o parricida tranca-os dentro da cela e dá início à sua vigília sádica:

> It was my penance (no, – my delight) to watch at the door, under the pretence of precluding the possibility of their escape, (of which they knew there was no possibility); but, in reality, not only to inflict on me the indignity of being the convent gaoler, but of teaching me that callosity of heart, and induration of nerve, and stubbornness of eye, and apathy of ear, that were best suited to my office. But they might have saved themselves the trouble, – I had them all before ever I entered the convent. Had I been the Superior of the community, I should have undertaken the office of watching the door. You will call this cruelty, I call it curiosity, – that curiosity that brings thousands to witness a tragedy, and makes the most delicate female feast on groans and agonies. I had an advantage over them, – the groan, the agony I feasted on, were real. I took my station at the door – that door which, like that of Dante's hell, might have borne the inscription, 'Here is no hope,' –with a face of mock penitence, and genuine – cordial delectation. I could hear every word that transpired. For the first hours they tried to comfort each other, – they suggested to each other hopes of liberation, – and as my shadow, crossing the threshold, darkened or restored the light, they said, 'That is he;' – then, when this occurred repeatedly, without any effect, they said, 'No, – no, it is not he,' and swallowed down the sick sob of despair, to hide it from each other. Towards night a monk came to take my place, and to offer me food. I would not have quitted my place for worlds; but I talked to the monk in his own language, and told him I would make a merit with God of my sacrifices, and was resolved to remain there all night, with the permission of the Superior. The monk was glad of having a substitute on such easy terms, and I was glad of the food he left me, for I was hungry now, but I reserved the appetite of my soul for richer luxuries. I heard them talking within. While I was eating, I actually lived on the famine that was devouring them, but of which they did not dare to say a word to each other. They debated, deliberated, and, as misery grows ingenious in its own defence, they at last assured each other that it was impossible the Superior had locked them in there to perish by hunger. At these words I could not help laughing. This laugh reached their ears, and they became silent in a moment. All that night, however, I heard their groans, – those groans of physical suffering, that laugh to scorn all the sentimental sighs that are exhaled from the hearts of the most intoxicated lovers that ever breathed. I heard them all that night […] The second day hunger and darkness had their usual influence. They shrieked for liberation, and knocked loud and long at their dungeon door. They exclaimed they were ready to submit to any punishment; and the approach of the monks, which they would have dreaded so much the preceding night, they now solicited on their knees. What a jest,

> after all, are the most awful vicissitudes of human life! – they supplicated now for what they would have sacrificed their souls to avert four-and-twenty hours before. Then the agony of hunger increased, they shrunk from the door, and grovelled apart from each other. Apart! – how I watched that. They were rapidly becoming objects of hostility to each other, – oh what a feast to me! They could not disguise from each other the revolting circumstances of their mutual sufferings. It is one thing for lovers to sit down to a feast magnificently spread, and another for lovers to couch in darkness and famine, – to exchange that appetite which cannot be supported without dainties and flattery, for that which would barter a descended Venus for a morsel of food […] There was a change which I well could mark, however, in their physical feelings. The first day they clung together, and every movement I felt was like that of one person. The next the man alone struggled, and the woman moaned in helplessness. The third night, – how shall I tell it? – but you have bid me go on. All the horrible and loathsome excruciations of famine had been undergone; the disunion of every tie of the heart, of passion, of nature, had commenced. In the agonies of their famished sickness they loathed each other, – they could have cursed each other, if they had had breath to curse. It was on the fourth night that I heard the shriek of the wretched female, – her lover, in the agony of hunger, had fastened his teeth in her shoulder; – that bosom on which he had so often luxuriated, became a meal to him now![76]

[76] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 234-236. "A minha penitência (não, o meu prazer) foi ficar de guarda à porta sob o pretexto de uma fuga que bem sabiam que não tinha qualquer possibilidade de existir. Longe de considerar este trabalho custoso ou doloroso, eu próprio o teria escolhido para mim, nem que eu fosse Superior do convento. Chamais crueldade a este sentimento. Mas eu afirmo que não passa de curiosidade. A mesma curiosidade que faz com que milhares de pessoas acorram à representação de uma tragédia e as faz assistir com prazer verdadeiro ao espectáculo das dores e das lamentações da mais frágil de todas as mulheres. Eu estava em franca vantagem. Eram verdadeiras estas dores e estas lamentações! Coloquei-me assim bem perto da porta, desta porta que, como a do inferno de Dante, bem podia ter como inscrição 'Aqui não há esperança!' Os meus ares exprimiam penitência, mas a alegria vivia no meu coração. Conseguia ouvir todas as palavras que se diziam. Durante as primeiras horas tentavam consolar-se mutuamente. Tinham por vezes esperança na sua libertação e quando a minha sombra, ao passar, interceptava a luz, diziam: 'É ele!' E um momento depois diziam: 'Não, não era ele!' E engoliam soluços de desespero para um do outro os esconderem. Ao fim da tarde surgiu um monge a trazer-me alimentos. Ofereceu-se para ficar no meu lugar. Por nada deste mundo o teria deixado. Respondi ao religioso que queria levar até o fim o meu sacrifício e que, com a autorização do Senhor, desejava aqui passar a noite. O meu colega ficou encantado ao encontrar um tão prestável substituto. Deixou-me, e eu tomei os alimentos que ele me tinha trazido. Ouvia os meus prisioneiros falar. Eu comia, mas os alimentava com mais franco prazer da fome que eles não ousavam confessar. Refletiam, deliberavam e, como é sempre engenhosa a desgraça, diziam que era impossível que o Superior ali os tivesse fechado para os fazer morrer de fome. Ao ouvir isto, não consegui evitar o riso. O ruído que fez chegou-lhes aos ouvidos e durante um momento estiveram em silêncio, à escuta. Durante toda a noite ouvi-lhes os gemidos [...] No segundo dia, a fome e a escuridão tiveram o seu efeito habitual. A grandes berros pediam a liberdade e com repetidas pancadas se atiravam contra a porta. Diziam que estavam prontos a sofrer todos os castigos que lhes quisessem impor, e a vinda dos monges que na véspera tinha sido o seu terror maior era agora o objeto dos seus votos mais ardentes. As terríveis vicissitudes da vida humana não serão no fundo apenas imaginários males? Hoje, de joelhos, eles pediam aquilo que ontem por certo teriam recusado contra as suas próprias almas.
Quando aumentaram os sofrimentos da fome, largaram a porta e arrastaram-se cada um para um canto. Cada um para o seu canto! Como eu saboreei este momento! No seu coração já o amor cedia à inimizade. E que alegria para mim! Já não conseguiam disfarçar um ao outro os pormenores revoltantes daquilo que sofriam. A diferença que faz dois amantes sentarem-se em frente a uma mesa servida com fartura ou deitarem-se no seio da obscuridade e da fome! Como eles trocam este apetite que necessita dos pratos mais delicados para despertar, contra aquele que todos os tesouros do mundo daria por um só pedaço de pão!

A segunda cena é um dos sonhos de Monçada durante sua temporada nas masmorras de Inquisição. Na véspera de ser condenado como herege à fogueira, Monçada sonha com a sua imolação em um auto de fé:

> I saw myself in the garment of condemnation, *the flames pointing upwards*, while the demons painted on my dress were mocked by the demons who beset my feet, and hovered round my temples. The Jesuits on each side of me, urged me to consider the difference between these painted fires, and those which were about to enwrap my writhing soul for an eternity of ages. All the bells of Madrid seemed to be ringing in my ears. There was no light but a dull twilight, such as one always sees in his sleep, (no man ever dreamed of sun-light); – there was a dim and smoky blaze of torches in my eyes, whose flames were soon to *be in my eyes*. I saw the stage before me, – I was chained to the chair, amid the ringing of bells, the preaching of the Jesuits, and the shouts of the multitude […] The next moment I was chained to my chair again, – the fires were lit, the bells rang out, the litanies were sung; – my feet were scorched to a cinder, – my muscles cracked, my blood and marrow hissed, my flesh consumed like shrinking leather, – the bones of my legs hung two black withering and moveless sticks in the ascending blaze; – it ascended, caught my hair, – I was crowned with fire, – my head was a ball of molten metal, my eyes fleshed and melted in their sockets; – I opened my mouth, it drank fire, – I closed it, the fire was within, – and still the bells rung on, and the crowd shouted, and the king and queen, and all the nobility and priesthood, looked on, and we burned, and burned! – I was a cinder body and soul in my dream[77].

O grotesco dessas cenas de sadismo, canibalismo e imolação é intensificado pelo acúmulo de detalhes na descrição da violência, pela força expressiva da linguagem e por um

---

[...] Reparei, no entanto, que uma grande mudança se operava nas suas sensações físicas. No primeiro dia estavam sempre unidos e cada movimento que faziam parecia ser feito por uma só pessoa. No segundo, o homem lutava sozinho e a mulher gemia a sua fragilidade. Na terceira noite... como a poderei descrever?... Mas dissestes-me que continuasse... Tinham já passado os sofrimentos mais horríveis e dolorosos da fome. Começava agora a desunião de todos os laços do coração, da paixão e da natureza. Detestavam-se um ao outro e ter-se-iam amaldiçoado ambos se acaso ainda para isso lhe restassem as forças. Na quarta noite ouvi a desgraçada mulher dar um berro! O seu amante, no delírio da fome, tinha-a mordido no ombro. Aquele seio o qual ele tantas vezes repousara ia agora servir-lhe de comida...", pp. 131-133, v. 2.

[77] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 263. "Vi-me nos fatos do condenado e com as chamas voltadas para cima. Os jesuítas que me rodeavam obrigavam-me vivamente a refletir na diferença que havia entre as chamas pintadas e as que, para toda a eternidade, iriam envolver uma alma condenada. Zumbiam ao meu ouvido todos os sinos de Madri. Reinava aquela semiescuridão tão característica dos sonhos (nunca ninguém sonha com o sol claro!). Em frente dos meus olhos vacilava a chama bruxuleante das tochas. Subi para o cadafalso. No meio do carrilhão dos sinos, das predicações dos jesuítas, dos gritos da multidão, ataram-me a uma cadeira [...] Depois voltava a ver-me amarrado no meu poste. Acendiam as fogueiras, continuavam a repicar os sinos, eu ouvia cantarem litanias. Os meus pés estavam reduzidos a cinzas, os meus músculos estalavam, assobiavam o meu cérebro e o meu sangue, a minha carne consumia-se como se fosse couro. Dois paus secos e negros, os ossos das minhas pernas erguiam-se por debaixo das chamas que subiam. Em breve elas atingiam os meus cabelos e eu era coroado de fogo. A minha cabeça era uma bola de metal fundente, os meus olhos brilharam para em seguida se fundirem nas órbitas. Se eu abria a boca, bebia fogo. Se a fechava, tinha o fogo por dentro. Os sinos continuavam a tocar. A multidão gritava. O rei, a rainha e toda a nobreza e todo o clero continuavam a olhar para nós que ardíamos, que ardíamos! Neste sonho, o meu corpo e a minha alma eram apenas cinza", p. 167, v. 2.

forte realismo psicológico. Aqui se configura outra contradição: como uma obra imbuída do intuito moral e religioso de ilustrar a doutrina da salvação, um dos pilares da fé cristã, contém passagens moralmente tão ofensivas e repugnantes? Essa contradição fica ainda mais flagrante nas cenas em que o autor coloca-se na posição de um pintor barroco como Murillo, Salvator Rosa e Rembrandt, deleitando-se com o contraste entre luz e sombras e, sobretudo, entre a beleza e o sofrimento. Esse prazer estético revela o seu gosto pelo mórbido e o seu gesto de buscar o sublime no grotesco, o que o aproxima de Charles Baudelaire, um de seus maiores admiradores. A cena a seguir, que descreve as convulsões do jovem Everhard, que vende o próprio sangue para sustentar a família, nos faz recordar das "flores do mal" do poeta francês:

> The moon-light fell strongly through the unshuttered windows on the wretched closet that just contained the bed. Its furniture was sufficiently scanty, and in his spasms Everhard had thrown off the sheet. So he lay, as Ines approached his bed, in a kind of corse-like beauty, to which the light of the moon gave an effect that would have rendered the figure worthy the pencil of a Murillo, a Rosa, or any of those painters, who, inspired by the genius of suffering, delight in representing the most exquisite of human forms in the extremity of human agony. A St. Bartholomew flayed, with his skin hanging about him in graceful drapery – a St Laurence, broiled on a gridiron, and exhibiting his finely-formed anatomy on its bars, while naked slaves are blowing the coals beneath it, – even these were inferior to the form half-veiled, – half-disclosed by the moon-light as it lay. The snow-white limbs of Everhard were extended as if for the inspection of a sculptor, and moveless, as if they were indeed what they resembled, in hue and symmetry, those of a marble statue. His arms were tossed above his head, and the blood was trickling fast from the opened veins of both, – his bright and curled hair was clotted with the red stream that flowed from his arms, – his lips were blue, and a faint and fainter moan issued from them as his mother hung over him[78].

Diante de cenas tão chocantes, a condenação dos críticos foi ainda mais contundente. Eles acusaram o autor de ter uma mente impregnada de "sofrimento mental e carnal", de buscar acumular horrores gratuitamente e de se deleitar com a dor, a agonia e as abominações que descrevia:

---

[78] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 469. "Pela janela sem batentes o luar entrava no pequeno cubículo que por única mobília tinha a cama. Devido às suas convulsões, Everard tinha afastado os cobertores. E quando Inês se aproximou da cama, ele estava estendido numa espécie de cadavérica beleza que o brilho da lua tornava-o digno do lápis de um Murillo, de um Rosa ou de qualquer desses pintores que, inspirados pelo gênio do sofrimento, se divertem a representar as formas humanas mais delicadas nas garras da agonia extrema. Um São Bartolomeu, cuja pele arrancada lhe cai em graciosas pregas, um São Lourenço, que exibe na fogueira onde está a ser queimado uma anatomia bem desenhada enquanto escravos nus sopram os carvões ardentes, não poderiam igualar a forma aqui estendida ao luar, meio velada, meio descoberta. Os membros de Everard, de uma brancura espantosa, tinham na imobilidade a aparência do mármore. Os braços estavam postos na cabeça e das veias abertas corriam dois fios de sangue. Os cabelos brilhantes e encaracolados estavam cheios de sangue; os lábios azuis; e os gemidos tornavam-se cada vez mais surdos e fracos", p. 74, v. 4.

> [Maturin] has himself too often borrowed illustrations from objects which ought to be shut out from a city […] He will ransack the forgotten records of crime, or the dusty museums of natural history, to discover a new horror. He is a passionate connoisseur in agony[79].
>
> Of this horrible complexion are Mr. Maturin's scenes: it is with difficulty one can read another page of such abomination. But he luxuriates in them[80].
>
> It is difficult to understand the construction of a mind so pregnant with every aggravation of mental and bodily suffering, that it seems absolutely to luxuriate, not only in the pain it describes, but in that which he produces in his readers[81].
>
> It is in these scenes of horror that the author seems to delight, and describe with the pen of a lover[82].

O grotesco aparece ainda de outro modo perturbador em *Melmoth*, aliado à realidade, o que está diretamente vinculado à intenção expressa pelo autor de conferir maior veracidade à obra. Essa intenção se concretiza de diversas maneiras, o que lhe rendeu escassos elogios e muitos problemas formais e críticas. Primeiramente, ele tenta introduzir a figura do narrador-editor nos moldes do romance histórico de Walter Scott. Por meio de digressões e várias notas de rodapé, o autor assume o papel de editor do texto: cita obras científicas, religiosas, históricas e literárias, revelando suas fontes e demonstrando erudição; traduz e comenta expressões, costumes e tradições religiosas irlandesas, espanholas e indianas para o leitor inglês e insiste em afirmar que alguns dos acontecimentos narrados correspondem à realidade ou se baseiam em fatos reais, dos quais inclusive teria sido testemunha ocular. Dessa última afirmação, surge uma série de paradoxos. Por exemplo, Maturin nos informa, por meio das expressões latinas "suo periculo" e "me ipso teste", que testemunhou um evento da época em que seu bisavô era diácono (no início do século XVII!) e a confissão final de um católico a um padre, situação em que obviamente um clérigo anglicano não poderia estar presente. Depois, em uma nota, o autor chega a reproduzir em linguagem musical a canção que tocou o coração da heroína Elinor, justificando seriamente que assim procede porque "toda a cena foi baseada em fatos reais". Como um conto claramente ficcional – em que Melmoth tenta a

---

[79] Remarks on "Melmoth", *The New Monthly Magazine*, Londres, Henry Colburn & Co., vol. 14, n. 78, 1820, p. 663.
[80] Melmoth the Wanderer, *The London Literary Gazette*, Londres, [s. n.], n. 200, 1820, p. 2.
[81] Remarks on Maturin's Melmoth, *The Edinburgh Magazine*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 8, 1821, p. 537.
[82] Melmoth, the Wanderer; Precaution, *The Literary and Scientific Repository and Critical Review*, Nova York, Wiley & Halsted, v. 2, n. 3-4, 1821, p. 366.

sofredora Elinor na Inglaterra da Restauração (1660-1667) – poderia ser real? Em vez de conferir maior veracidade à obra, afirmações como essas tiveram efeito contrário e tornaram Maturin motivo de chacota dos críticos.

É por meio das notas que o grotesco é colado aos fatos reais, como quando Monçada, escondido no sótão da casa do judeu, testemunha o linchamento do parricida pela enfurecida população de Madri durante uma procissão religiosa. Após o parricida ser barbaramente linchado pela turba, um cavaleiro da guarda espanhola chega ao local e descobre que, sob os pés de seu cavalo, encontra-se tudo o que restou da vítima – uma "disforme massa sangrenta". Nesse momento, o autor insere a seguinte nota:

> This circumstance occurred in Ireland 1797, after the murder of the unfortunate Dr Hamilton. The officer was answered, on inquiring what was that heap of mud at his horse's feet, – 'The man you came for.'[83]

Em seguida, Monçada relata que, ao testemunhar o linchamento do parricida, ficou tão fascinado pelo horror da cena, que entrou numa espécie de "transe horrível", agarrando-se hipnotizado à janela do sótão e gritando junto com a multidão. Esse estado de loucura provocado pelo testemunho de uma morte brutal também acontecera na Irlanda, como nos informa a nota:

> In the year 1803, when Emmett's insurrection broke out in Dublin – (the fact from which this account is drawn was related to me by an eye-witness) – Lord Kilwarden, in passing through Thomas Street, was dragged from his carriage, and murdered in the most horrid manner. Pike after pike was thrust through his body, till at last he was nailed to a door, and called out to his murderers to 'put him out of his pain.' At this moment, a shoemaker, who lodged in the garret of an opposite house, was drawn to the window by the horrible cries he heard. He stood at the window, gasping with horror, his wife attempting vainly to drag him away. He saw the last blow struck – he heard the last groan uttered, as the sufferer cried, 'put me out of pain,' while sixty pikes were thrusting at him. The man stood at his window as if nailed to it; and when dragged from it, became an idiot for life[84].

---

[83] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 284. "Deram-se estes fatos também na Irlanda, em 1797, após o assassínio do malogrado Dr. Hamilton. Ao oficial da polícia que perguntava o que era aquela lama que se colava aos cascos do seu cavalo, foi dada esta resposta: 'É o homem com quem vos vínheis encontrar'", p. 25, v. 3.

[84] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 285. "Quando rebentou em Dublin a insurreição de Emmet em 1803 (e o fato que me inspirou esta história foi contado por uma testemunha ocular), foi lorde Kilwarden, ao passar por Thomas Street, violentamente atirado para fora do seu coche para logo em seguida ser assassinado da maneira mais horrível. Trespassaram-no com as lanças até que, estando pregado a uma porta, ele suplicou aos seus assassinos que pusessem fim aos seus dias de uma vez para sempre. Os gritos horríveis que o desgraçado dava chamaram à janela um sapateiro que morava numas águas-furtadas do prédio em frente. Horrorizado, este não largou a janela apesar dos esforços que a sua mulher fazia para o afastar deste espetáculo. Viu ser dado à vítima o golpe derradeiro, ouviu-lhe o último gemido, viu as sessenta lanças atravessarem-lhe o corpo. O homem parecia estar colado à janela. Quando por fim o conseguiram afastar, ele estava idiota", p. 26, v. 3.

Portanto, linchamentos e crimes hediondos tinham ocorrido havia poucos anos dentro do Reino Unido, na Irlanda, no prelúdio à revolução de 1798 e na rebelião comandada pelo nacionalista Robert Emmet, em 1803. Essas notas – que conferem realidade, proximidade histórica e geográfica à barbárie – incomodaram sobremaneira o crítico da *Edinburgh Magazine*:

> The reverend author, however, has fallen upon an expedient to detain his reader's attention, and fix it on this disgusting narrative, and, at the same time, escape the imputation of forging impossible horrors for our entertainment. Wherever any instance of signal atrocity is described, he charitably and patriotically adds a note to convince us of its possibility, by a minute description of something equally barbarous perpetrated by his unhappy countrymen during the last Irish insurrection. What possible pleasure could he either take, or expect to give, by leading his helpless readers into these depths of depravity, it is difficult to imagine […] When we are writhing under these fancied but vividly painted details of Catholic cruelty abroad, and would fain awake and say, Lo! it is but a dream; no escape remains for us – our mental wounds are pickled by details of cruelties at home, the existence of which is too real for evading[85].

O incômodo pode ser explicado pela quebra de uma importante convenção do romanesco gótico por Maturin. Na tradição literária gótica, as crueldades e atrocidades retratadas nas obras eram justificadas pelo distanciamento histórico e geográfico. Afinal, as histórias ambientavam-se em um tempo distante, na Idade Média ou até o final do século XVII, em países católicos do sul da Europa, como Itália, Espanha e França, nos quais grassavam a superstição e a tirania do Antigo Regime. O leitor gostava de se confortar com a ideia de que os horrores narrados não podiam ter lugar na civilizada sociedade inglesa dos tempos atuais, nem mesmo na selvagem Irlanda, afinal, a "sister island" tinha se integrado ao Reino Unido em 180 1. A atitude do crítico se assemelhava à de Henry Tilney, ao tentar conter os excessos da imaginação gótica de Catherine Morland em *Northanger Abbey*, de Jane Austen:

> If I understand you rightly, you had formed a surmise of such horror as I have hardly words to — Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you.

[85] Remarks on Maturin's Melmoth, *The Edinburgh Magazine*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 8, 1821, p. 543.

> Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?[86]

E não é apenas nessas notas que o autor quebrava o distanciamento temporal e espacial do gótico, trazendo-o para a Irlanda contemporânea. O conto-moldura, que abre e encerra a trama, é ambientado no interior do país em 1816, apenas quatro anos antes da publicação do livro, "a period somewhat too recent for the advent of an emissary of Satan", como diria o crítico da *New Monthly Magazine*. Nesse conto, a busca do autor por maior "fidelidade à vida" vai além da mencionada inserção da figura do narrador-editor e das notas de rodapé do romance histórico. Em suas cenas irlandesas, Maturin utiliza também o realismo doméstico, o comentário social e humorístico do romance de costumes para descrever a chegada do jovem Melmoth à decadente e negligenciada propriedade da família, a patética agonia de seu avarento tio, obcecado por seus bens materiais até o último suspiro, e a superstição e a ignorância dos camponeses e arrendatários católicos. Essa mescla da representação realista do romance de costumes e de convenções do romance histórico torna-se uma constante no restante da obra, em maior ou menor grau dependendo da narrativa, o que foi razão de elogios por parte de alguns críticos:

> Before the appearance of the Spaniard, however, there is a terrible delineation of a miser's death bed, drawn with great power, and with great local accuracy. It is a most faithful portraiture of Irish manners in low life…[87]
>
> The truth of this representation ["Tale of the Spaniard"] is indisputable – we speak of its historical, no less than its moral truth; and, on every account, we recommend the whole of it to the study of our readers […] The Spanish manners, too, of this, and some other parts of the work, appear to us to be, in general, very felicitously given…[88]
>
> We think the view of the London theatres in 1677, which we are about to extract, an admirable sketch of old manners. It half excites a fear, considering the subject of the tale that the author did not come honestly by his knowledge. Our readers, we are sure, will regret that a man who can

---

[86] Jane Austen, *Northanger Abbey*, Peterborough, Broadview Literary Press, 2002, p. 195.
[87] On the writings of Mr. Maturin, and more particularly his "Melmoth", *The London Magazine*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy, v. 3, 1821, p. 519.
[88] Melmoth the Wanderer, *Blackwood`s Edinburgh Magazine*, Edimburgo, William Blacwood, v. 8, n. 1, 1821, p. 163.

> paint thus from the gayest scenes of 'bright and breathing world', should descend to narrate the vagaries of fiends[89].

O realismo entra no romance ainda de outra maneira. Logo no primeiro parágrafo, Maturin nos indica que não se concentrará apenas no medo do fantástico, de origem sobrenatural ou supostamente sobrenatural, fundamento básico do romanesco gótico, mas também em medos bem reais, como o causado pela dependência financeira do jovem John em relação ao tio:

> In the autumn of 1816, John Melmoth, a student in Trinity College, Dublin, quitted it to attend a dying uncle on whom his hopes for independence chiefly rested. John was the orphan son of a younger brother, whose small property scarce could pay John's college expences; but the uncle was rich, unmarried, and old; and John, from his infancy, had been brought up to look on him with that mingled sensation of awe, and of the wish, without the means to conciliate, (that sensation at once attractive and repulsive), with which we regard a being who (as nurse, domestic, and parent have tutored us to believe) holds the very threads of our existence in his hands, and may prolong or snap them when he pleases[90].

Esse medo do real se faz presente em todas as narrativas, pois os sofredores tentados por Melmoth são sempre vítimas de algum tipo de opressão religiosa, financeira ou familiar, pela qual são encarcerados em instituições da sociedade, como o hospício, o convento, a prisão e o próprio lar. Aqui temos outra contradição central da obra: os horrores decorrentes da miséria, da dependência financeira, da loucura e da opressão têm muito mais relevo e intensidade do que os horrores provocados pela presença sobrenatural de Melmoth e por sua tentação demoníaca, apesar de as personagens sempre recusarem a oferta de abrir mão da salvação eterna em troca do fim de seus sofrimentos temporais, afirmando que suas privações não são nada se comparadas à danação infernal. O conto "The Tale of Guzman's Family" ilustra bem essa contradição. A tentação de Melmoth é apenas aludida por Walberg à sua esposa, ocupando alguns parágrafos, enquanto os horrores da "protracted famine" e os "fears of want" que atormentam a família Walberg assumem o primeiro plano da narrativa. É a

---

[89] Remarks on "Melmoth", *The New Monthly Magazine*, Londres, Henry Colburn & Co., vol. 14, n. 78, 1821, p. 666.

[90] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 9. "No outono de 1816, John Melmoth, do Trinity College de Dublin, suspendeu repentinamente os seus estudos para ir visitar um tio moribundo de quem dependiam quase todas suas esperanças de independência. John era órfão de um seu irmão mais novo, de quem recebera uma pequena herança que mal lhe podia pagar as despesas dos estudos; mas o tio era rico, solteiro e velho; e desde a infância que John se tinha acostumado a vê-lo com aquele confuso sentimento de temor e de desejo inconciliáveis (um sentimento que é a um tempo de atração e de repulsa) com que olhamos para aqueles seres que (e foi o que nos fizeram acreditar a ama, os criados e os nossos pais) têm nas suas mãos os verdadeiros fios da nossa existência, que à sua vontade podem prolongar ou de repente fazer rebentar", p. 19, v. 1.

miséria que motiva o jovem Everhard a vender o próprio sangue, a jovem Julia a quase se prostituir nas ruas de Sevilha e leva Walberg à beira da loucura, fazendo-o se alegrar com a morte da mãe e achar que o velho pai havia morrido e fora substituído por um duende:

> 'Thank God!' exclaimed her son, as he gazed on his mother's corse. – And this reversion of the strongest feeling of nature, – this wish for the death of those for whom, in other circumstances, we would ourselves have died, makes those who have experienced it feel as if there was no evil in life but want, and no object of rational pursuit but the means of avoiding it […] 'I have no father! He is dead, – long dead! I buried him the night I dug my mother's grave! Poor old man,' he added with a sigh, 'it was the better for him, – he would have lived only to weep, and perish perhaps with hunger. But I will tell you, Ines, – and let it be a secret, I wondered what made our provisions decrease so, till what was yesterday sufficient for four, is not to-day sufficient for one. I watched, and at last I discovered – it must be a secret – an old goblin, who daily visited this house. It came in the likeness of an old man in rags, and with a long white beard, and it devoured everything on the table, while the children stood hungry by! But I struck at – I cursed it, – I chased it in the name of the All-powerful, and it is gone. Oh it was a fell devouring goblin! – but it will haunt us no more, and we shall have enough. Enough,' said the wretched man, involuntarily returning to his habitual associations, – 'enough for to-morrow!'[91]

A exploração da fome, da pobreza e da loucura como fontes de horror foi reprovada por alguns críticos. O horror fincado no real de *Melmoth* era muito diferente dos terrores fantásticos e sublimes do romanesco gótico tradicional, que tanto entretinham leitores que buscavam no gênero mera diversão escapista:

> The impossible, therefore, which pervades Melmoth, would be no objection did it not so often mingle with realities which destroy the illusion, and break the above-mentioned compact between the author and his reader […] But we have not noticed the most horrible of these loathsome narratives – the story of Monçada. This is a tissue of horrors, without sublimity; terrors which excite no sympathy; and sufferings for which we feel nothing but disgust

[91] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 465-474. "– Deus seja louvado! – gritou o filho junto do cadáver. Aqueles que já sentiram esta reviravolta das mortes emoções da natureza, que já desejaram ver morrer o ser pelo qual, noutras circunstâncias, teriam dado a vida, consideram que na existência não há desgraça maior do que a necessidade, nem outra finalidade a obter do que os meios para lhe fugir [...]
–Não tenho pai! Morreu! Há já muito tempo que morreu! Enterrei-o no dia em que cavei o túmulo da minha mãe! Pobre velho – acrescentou, suspirando. – Ainda bem para ele… teria vivido para chorar e se calhar para vir a morrer de fome. Mas eu vou-te dizer uma coisa, Inês... não vás dizer a ninguém. Eu não conseguia perceber como é que as nossas previsões diminuíam tão depressa; eu não sabia por que aquilo que antes bastava para quatro hoje em dia mal dá para um... Espreitei durante um tempo e acabei por descobrir tudo... mas olha que é um segredo... há um fantasma que vem todos os dias à nossa casa. Tem a forma de um velho cheio de correntes, com uma longa barba branca, senta-se à mesa e come tudo enquanto os nossos filhos morrem à fome a olhar para ele... mas eu hoje dei com ele e amaldiçoei-o e expulsei-o em nome do Todo-Poderoso e ele foi-se embora. Apre! Esse fantasma era mesmo ávido! Mas já não nos vai perseguir mais, e nós vamos ter o que nos baste... que nos baste para amanhã!", pp. 69-82, v. 4.

> […] in this author's representations of famine, madness, poverty, and the long list of ills which the flesh is heir to, there is no redeeming sublimity[92].

A busca de Maturin por maior realismo coexiste com as extravagâncias, reviravoltas e improbabilidades típicas do romanesco. Entre os absurdos condenados pelos críticos, destaca-se a caracterização da personagem Immalee/Isidora no conto "Tale of the Indians", definida como a "tissue of impossibilities" e "nonsense". Como explicamos na paráfrase do enredo, o autor apresenta Immalee como a única habitante de uma remota ilha paradisíaca na costa da Índia, "a child of nature" idolatrada pelos povoados das ilhas vizinhas como uma "deusa branca". Ela vive em perfeita harmonia com a natureza, sem contato com nenhum outro ser humano até que, aos 17 anos, é visitada por Melmoth, que lhe dirige a palavra em espanhol. Nesse momento, somos informados que ela tem uma vaga lembrança de infância desse idioma, mas que, por falta de prática, sua capacidade linguística tornara-se "bem limitada". Entretanto, logo em seguida, Immalee demonstra riqueza vocabular e capacidade de articulação realmente surpreendentes:

> 'Oh yes!' answered Immalee, 'he made many things more beautiful. The rose is redder than I am – the palm-tree is taller than I am – and the wave is bluer than I am; – but they all change, and I never change. I have grown taller and stronger, though the rose fades every six moons; and the rock splits to let in the bats, when the earth shakes; and the waves fight in their anger till they turn grey, and far different from the beautiful colour they have when the moon comes dancing on them, and sending all the young, broken branches of her light to kiss my feet, as I stand on the soft sand. I have tried to gather them every night, but they all broke in my hand the moment I dipt it into water.' – 'And have you fared better with the stars?' said the stranger smiling. – 'No,' answered the innocent being, 'the stars are the flowers of heaven, and the rays of the moon the boughs and branches; but though they are so bright, they only blossom in the night, – and I love better the flowers that I can gather, and twine in my hair. When I have been all night wooing a star, and it has listened and descended, springing downwards like a peacock from its nest, it has hid itself often afterwards playfully amid the mangoes and tamarinds where it fell; and though I have searched for it till the moon looked wan and weary of lighting me, I never could find it. But where do you come from? – you are not scaly and voiceless like those who grow in the waters, and show their strange shapes as I sit on the shore at sun-set; – nor are you red and diminutive like those who come over the waters to me from other worlds, in houses that can live on the deep, and walk so swiftly, with their legs plunged in the water. Where do you come from? – you are not so bright as the stars that live in the blue sea above me, nor so deformed as those that toss in the darker sea at my feet. Where did you grow, and how came you here? – there is not a canoe on the sand; and though the shells bear

[92] Melmoth, the Wanderer; Precaution, *The Literary and Scientific Repository and Critical Review*, Nova York, Wiley & Halsted, v. 2, n. 3-4, 1821, pp. 365-366.

> the fish that live in them so lightly over the waters, they never would bear me. When I placed my foot on their scolloped edge of crimson and purple, they sunk into the sand.' […][93].

O absurdo desse diálogo e de outros aspectos da construção da personagem Immalee, que depois descobrimos ser Isidora, filha de um rico mercador espanhol, decorre da posição ambígua de Maturin em relação ao primitivismo romântico. Por um lado, o autor irlandês utiliza sua "criatura inocente e pura" para denunciar o poder corruptor da sociedade, contrapondo "a lógica do coração e da natureza" aos vícios da civilização, filiando-se assim ao primitivismo romântico. Inclusive essa tensão entre natureza e civilização é um dos princípios estruturais da obra, dando origem a outras contraposições, como autenticidade *versus* artificialismo e espontaneidade *versus* automatismo. Por outro lado, a "boa selvagem" de Maturin na verdade não é uma selvagem. Immalee não é uma nativa indiana, mas, sim, uma europeia que se torna ainda mais virtuosa ao rememorar a educação cristã em seu regresso à Espanha, mesmo que sob a forma corrompida do catolicismo. Além disso, o autor não idealiza os selvagens indianos, muito pelo contrário, critica-os por sua ignorância, brutalidade e "falsas religiões idólatras".

Em suas avaliações finais, muitos críticos concordavam em um ponto: não se tratava apenas de mais um romance gótico desprovido de qualquer mérito literário. Apesar de seus inúmeros defeitos, conteúdo moral ofensivo e extravagâncias, *Melmoth* era a obra de um autor de "imaginação poderosa" e com "domínio de linguagem", cujo talento fora "desperdiçado", "mal aplicado", "desregulado" e "pervertido". Alguns dos críticos lamentavam o fato de

---

[93] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 314-315. "– Mas sim! – respondeu Imália. – Ele fez muitas coisas mais bonitas. A rosa é mais vermelha do que eu, a palmeira mais alta... a vaga mais azul... mas elas mudam e eu nunca mudo. Eu cresço e fico mais forte, enquanto a rosa quebra-se e os morcegos entram nela... e as vagas lutam na sua fúria até ficarem cinzentas e bem diferentes das lindas cores que têm quando a Lua se põe a dançar em cima e manda todos os ramos mais tenros e quebrados da sua luz beijar os meus pés e eu estou na areia tão macia... Todas as noites eu tento apanhá-los, mas eles quebram-se sempre na minha mão no momento em que mergulho nas águas.
– E conseguistes com as estrelas? – disse o estrangeiro a sorrir.
– Não – disse a inocente mulher. – As estrelas são as flores do céu e os raios da Lua são os ramos e os rebentos... mas apesar de serem tão brilhantes, só dão flor à noite... e eu gosto mais das flores que posso colher e enrolar nos meus cabelos. Às vezes, ponho-me toda a noite a olhar para uma estrela e ela escuta-me, e desce como um pavão que sai do seu ninho e, muitas vezes, esconde-se alegremente pelo meio das mangas e das tamareiras em que cai. E eu procuro-a até a Lua se apagar e se cansar de me iluminar e nunca a consigo apanhar. Mas donde é que tu vens? Não tem escamas e não és mudo como aqueles que crescem nos mares e exibem as suas estranhas formas quando eu me sento na praia ao anoitecer... e não és vermelho e pequeno como aqueles que vêm por cima das águas ter comigo, vindos de outros mundos, em casas que vivem nas águas e que nelas conseguem andar tão docemente, com as pernas mergulhadas e a mexerem-se. De onde é que tu vens? Não és brilhante como as estrelas que vivem no mar azul que está em cima de mim, nem tão deformado como aqueles que se agitam no escuro mar aos seus pés. Onde foi que tu cresceste e como é que vieste aqui parar? Não vejo canoa nenhuma na areia. E as canoas que transportam os peixes pelas águas não têm força para mim. Quando eu coloco os meus pés nas suas formas de carmim e púrpura, elas mergulham na areia", pp. 63-65, v. 3.

Maturin precisar, por necessidade financeira, escrever romances romanescos como *Melmoth*, que podiam inspirar uma horda de imitadores sem talento:

> Let it not be imagined, from any thing we have now said, that we think meanly of Mr. Maturin's genius and abilities. It is precisely because we hold both in respect that we are sincerely anxious to point out their misapplication; and we have extended our observations to a greater length than we contemplated, partly because we fear that his strong though unregulated imagination, and unlimited command of glowing language, may inflict upon as a herd of imitators who, 'possessing the contortions of the Sybil without her inspiration' will deluge us with dull, turgid, and disgusting enormities[94].
>
> It [*Melmoth*] gives us a higher idea of his powers, and a deeper regret for the uses to which they are often devoted […] We implore him to pause, however, before he gives another work like this to the world. His plea for writing romances is unanswerable – and indeed none was needed – but there can be no excuse for writing such romances as this. Let him be assured that nothing of that is painful, incoherent, and violent will ever live. He has energy, pathos, and wonderful richness of diction, which require only to be directed by a calm reflective power to produce impressions on the national heart which will not decay[95].
>
> We do so with a sincere admiration of his genius – with a thorough conviction of his great powers, and their great misapplication – with profound regret that he is obliged to write romances at all, since he chooses to write them in the spirit which he does; and with a most hearty wish that no *domestic necessity* had ever compelled him to cater to a corrupted taste…[96]
>
> Still, they are the productions of a mind of great though misdirected powers; in the midst of unnatural excitement, there are passages of redeeming beauty and feeling; and while surrounded by a whole chaos of absurdity, we have been frequently struck with conceptions of the greatest force and splendour[97].

No entanto, é na resenha mais positiva de *Melmoth* que encontramos o retrato de Maturin que terá maior influência para a posteridade crítica do escritor e de sua obra. O crítico da *Blackwood's Magazine* exalta o seu caráter transgressor e classifica-o como um mestre do horror, dotado de um talento "poderoso" e "original":

> Maturin is gifted with a genius as fervently powerful as it is distinctly original – that there is ever and anon a truth of true poetry diffused over the thickest chaos of his absurdities – and that he walks without a rival, dead or

---

[94] Melmoth the Wanderer, *The Edinburgh Review*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 35, n. 69, 1821, p. 362.
[95] Remarks on "Melmoth", *The New Monthly Magazine*, Londres, Henry Colburn & Co., vol. 14, n. 78, 1820, pp. 662 e 668.
[96] On the writings of Mr. Maturin, and more particularly his "Melmoth", *The London Magazine*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy, v. 3, 1821, p. 519.
[97] Melmoth the Wanderer; Sermons, *The Eclectic Review*, Londres, B. J. Holdsworth, v. 14, 1820, p. 548.

> living, in many of the darkest, but, at the same time, the most majestic circles of romance […] that he should be contented to go on 'sinning glorious sins' – a sort of applauded rebel against all the constituted authorities of the literary judgment seat […] Mr. Maturin is, without question, one of the most genuine masters of the dark romance[98].

1.3 Os derradeiros anos de Maturin e o destino de sua obra

Apesar de ter provocado tanta polêmica entre os críticos como *Bertram*, *Melmoth* não teve o mesmo sucesso e trouxe escasso retorno financeiro a Maturin –nada além da soma de 500 libras que recebera antecipadamente em 1818, quando do acordo para a publicação da obra com o editor Archibald Constable, o mesmo de seu mentor Walter Scott. Além disso, o desgastante processo de publicaçãofez com que Constable rompesse definitivamente relações com o autor irlandês. Constable irritara-se profundamente com o seu desprezo por prazos. Programado inicialmente para novembro de 1818, *Melmoth* foi publicado quase dois anos depois, devido a atrasos na entrega de manuscritos e à organização caótica destes[99]. Com quatro filhos para criar e a esposa com a saúde debilitada, Maturin afundava-se em dívidas e a sua situação financeira era cada dia mais grave, obrigando-o a escrever freneticamente para conseguir dinheiro. Assim, nos quatro últimos anos de sua vida, Maturin tentou a sorte no teatro, na poesia e na prosa de ficção.

Em 1821, enviou o manuscrito de uma nova peça, *Osmyn the Renegade*, para o teatro londrino Drury Lane, junto a uma carta na qual se definia como "a writer for bread" e pedia que sua autoria não fosse revelada, já que seu nome estaria maculado irremediavelmente pelos fracassos de *Manuel* e *Fredolfo*[100]. O astro Edmund Kean, que brilhara no papel de Bertram, não só se recusou a interpretar *Osmyn*, como impediu a montagem da peça e ainda reteve seu manuscrito durante anos. *Osmyn* seria encenada somente após a morte de Maturin, entre 1830/31, nas cidades de Dublin e Edimburgo, em benefício de sua família. Porém, a peça nunca chegou a ser publicada e seu manuscrito se perdeu.

Ainda em 1821, foi publicado o poema *The Universe*, de Maturin. Desta vez, não foram os méritos nem os defeitos da obra que despertaram a atenção da crítica e do público, mas sim o escândalo sobre sua autoria. James Wills, outro reverendo anglicano de Dublin, revelou ser

---

[98] Melmoth the Wanderer, *Blackwood`s Edinburgh Magazine*, Edimburgo, William Blackwood, v. 8, n. 1, 1821, p. 168.
[99] Sharon Ragaz, op. cit., 2006, p. 360.
[100] Ver Claude Fierobe, *Charles Robert Maturin (1780-1824): l'homme et l'ouvre*, Lille, Université de Lille, 1974, p. 161.

o verdadeiro autor de *The Universe*, afirmando que permitira a Maturin publicá-lo como seu desde que o escritor informasse os termos do acordo ao editor Colburn. Com a repercussão negativa, Colburn recusou-se a publicar novas obras de Maturin, incluindo uma possível continuação de *Melmoth*.

Em outubro desse ano, o autor irlandês escreveu para Scott, informando-o de sua situação desesperadora e solicitando sua ajuda para a obtenção de um empréstimo junto a um famoso mecenas literário. Este dinheiro serviria para sustentar a sua família até a publicação de um novo romance. Sua descrição do estado de miséria e penúria no qual se encontrava nos faz lembrar o suplício da família Walberg em *Melmoth*:

> [...] I write merely to ask your advice in my present situation, which is no longer supportable […] I believe the annals of medicity [*sic*] record no greater instance of actual wretchedness. I am distrained for taxes, under ejectment for rent, and have no more than *eleven pounds* on earth for subsistence till my book comes out […] no other resource presents itself to me at this moment to save us from actual want of food[101].

Não se sabe se Scott auxiliou Maturin a obter esse empréstimo tão necessário, mas o autor escocês conseguiu-lhe novamente um editor. Em junho de 1822, Maturin assinou contrato com a Hurst & Robinson para publicar o que viria a ser sua derradeira obra de ficção, *The Albigenses*, a qual vendera para o editor como um romance histórico inspirado em *Ivanhoe* (1819), de Scott, no qual evitava intencionalmente os "defeitos tão justamente atribuídos" a *Melmoth*:

> [...] it [*The Albigenses*] is an historical romance founded on an interesting and hitherto untouched-on portion of the History of Europe in the feudal ages and has been flattered by some literary men towhom [*sic*] I have read it, with a strong resemblance to "Ivanhoe" which I admit was my model, – I have studiously avoided the faults so justly charged on Melmoth, and tried to form myself on the style of my friend Sir Walter Scott[102].

Publicado em janeiro de 1824, em quatro volumes, em um total de 1.500 páginas, *The Albigenses* era uma tentativa bastante clara de Maturin de agradar a todos: seu editor, a crítica e o público leitor. Afinal, tratava-se de um convencional romance histórico, gênero então no auge de sua fama literária, no qual eram contidos os "revoltantes" excessos de suas produções anteriores. Dessa maneira, o autor tentava colocar em prática os conselhos dos críticos e de Scott.

---

[101] William H. McCarthy Jr.; Fannie E. Ratchford (org.), op. cit., 1937, p. 99.
[102] Peter Mills Henderson, op. cit., 1980, p. 205.

Apresentado como o primeiro de uma "trilogia de romances históricos ilustrativos dos sentimentos e modos europeus em tempos antigos, medievais e modernos", *The Albigenses* ambienta-se na França no início do século XIII, reconstituindo, inclusive com o uso de personagens históricas, a cruzada da Igreja Católica contra os albigenses, seita herética maniqueísta ligada aos cátaros que floresceu no sul do país, a partir da trajetória de dois irmãos envolvidos no embate.

No intuito de agradar e evitar controvérsias, Maturin adotou vários recursos. Primeiro, buscou apresentar uma visão balanceada do conflito, denunciando o fanatismo de ambos os lados, tanto entre os católicos como entre os albigenses. Assim, contrapôs cristãos exemplares, como o albigense Pierre e o monge de Montcalm, a religiosos intolerantes, como o Bispo de Toulouse, um católico obcecado pelo poder, e o fanático Mephibosheth, um diácono albigense que manipula a fé cega de seu rebanho. Em suas críticas moderadas, muito distantes do tom beligerante de indignação de *Melmoth*, o autor separou os católicos enquanto indivíduos do catolicismo como força política e não denunciou mais os horrores da vida monástica, chegando inclusive a descrever positivamente a rotina de um convento. Maturin abandonou ainda a visão pessimista de outrora e o desfecho trágico, celebrando, no final feliz, dois casamentos que selam o retorno a uma ordem harmônica pautada pela reconciliação social e religiosa entre católicos e albigenses, aristocratas e plebeus. Por fim, não há personagens moralmente ambíguas como Melmoth ou Bertram. Mesmo os vilões não vociferavam mais diatribes tão corrosivas contra as instituições da sociedade, cujo conteúdo ofensivo pudesse ser atribuído de algum modo ao autor, algo que lhe causara tantos desgostos, como nos diz no prefácio:

> How far I may have succeeded is not for me to judge. I put forwards my present work with diffidence. No one can think more moderately of his powers than I do of mine; but I must demand of my reader's consideration, that the opinions and errors of my imaginary characters shall not be transferred to my own. In what singularly severe and injurious spirit this has been hitherto done, I need not say. No man less disregards public opinion; no man is less disposed to offer an insolent defiance to sincere criticism: but if an unoffending life cannot protect a writer from those dangerous imputations, I disdain defence, and leave them to their judgment by all generous and unprejudiced minds[103].

Por outro lado, *The Albigenses* tambémtrazia características comuns às suas obras anteriores: o tema da perseguição religiosa e da deformação dos princípios da fé cristã, a

[103] Charles Robert Maturin, *The Albigenses*, Nova York, Arno Press, 1974, vol. 1, p. VIII.

mescla de traços romanescos, como o sentimentalismo exacerbado das personagens e o enredo marcado por reviravoltas e improbabilidades; do realismo formal do romance de costumes na descrição das condições de vida da época; o gosto pelo macabro revelado na breve aparição de um licantropo (na realidade, apenas um demente que se vê como um lobisomem) e a sondagem psicológica das personagens em estados extremos. Porém, esses aspectos não impediram que a obra fosse aprovada por Scott e tivesse uma boa acolhida por parte dos críticos, para quem *The Albigenses* representava uma significativa melhora em termos morais em relação a *Melmoth* e às produções anteriores do autor, além de conter menos exageros e cenas de mau gosto:

> This is really a very good Romance; – not exactly so original as we might have expected from Mr. Maturin, but all the more reasonable, perhaps, on that account; possessing much eloquence, some pathos, great bustle and variety of incident, a few absurdities, and not a few specimens of exaggeration and bad taste. There is an obvious improvement, however, in this last particular, since the publication of *Melmoth*, which we can attribute only to the author's having abandoned the Devil and all his works…[104]

> It [*The Albigenses*] undoubtedly […] discovers riper and more enlarged powers than any single one among his former productions; it displays wider views, more information, reflection, and research; and it is directed to higher and more important objects, viz. the inculcation of religious toleration, humanity, and peace, than we find in many of our modern historical romances[105].

No mesmo ano de publicação desse romance, em que apregoava a tolerância religiosa e a convivência harmônica entre pessoas de diferentes credos, Maturin voltou, ainda com maior fervor, ao ativismo anticatólico. Na Quaresma de 1824, o reverendo proferiu uma série de sermões intitulada "Corruptions of the Church of Rome" na Paróquia de St. Peter, em Dublin, atraindo multidões de até três mil pessoas por noite. Essa popularidade pode ser explicada pelo acirramento da reação da comunidade protestante anglo-irlandesa contra a campanha pela Emancipação Católica, que então atingira seu apogeu devido à crescente influência política da Associação Católica da Irlanda, fundada em 1823 pelo carismático líder Daniel O'Connell, e ao alto poder organizacional da Igreja Católica, que, após a frustrada tentativa de intervenção do governo britânico na eleição de bispos católicos irlandeses em 1813[106], entrara decisivamente como força política na batalha pela emancipação. Os sermões foram

---

[104] The Abilgenses, *Scots Magazine and Edinburgh Literary Miscellany*, Edimburgo, Archibald Constable, v. 14, 1824, p. 209.
[105] Maturin's "Albigenses", *The Monthly Review*, Londres, John Murray, v. 106, 1824, pp. 173-74.
[106] Ver Oliver MacDonagh, *Ireland: the union and its aftermath*, Plymouth, George Allen & Unwin, 1977.

publicados dias depois, sob os custos da própria paróquia, com o nome de *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church*, e venderam muito bem, sendo republicados em 1826. Na obra, o autor afirmava ser tolerante porque sua missão não era atacar os católicos, mas sim os erros do catolicismo, já que percebera, entre seus amigos católicos, "um desejo pela única verdadeira Emancipação Católica, a emancipação do intelecto e da consciência":

> Roman Catholics of Ireland hear me! Ye call on the rulers of the land for emancipation, – emancipate yourselves from the yoke that has pressed on your intellects for centuries, – a yoke that neither you nor your fathers were able to bear… whatever be the civil restraints ye complain of, I do not judge; but remember this, that the restraints you voluntarily bear are a thousand more deadly than any earthly despot could possible lay on men […] You are a high-feeling, a high-fated people. Wherefore are ye not a happy, and a free one? – because you do not dare to think[107].

O reverendo anglicano não teve o desgosto de viver para testemunhar a Emancipação Católica em 1828, vindo a falecer no dia 30 de outubro de 1824. Até o fim, Maturin foi um homem de contrastes, a um só tempo esse religioso com grande poder de oratória e profundidade de pensamento, engajado nos embates religiosos, políticos e sociais do seu tempo e preocupado com a destinação espiritual de sua nação, assim como um sujeito singular, não só por sua condição de reverendo-escritor, mas também por seus gostos mundanos e, sobretudo, por suas excentricidades, que faziam parte do anedotário local desde sua ascensão à fama com *Bertram*. Daí o fato curioso de o autor ser visto por muitos de seus contemporâneos tanto como um religioso exemplar no cumprimento de seus deveres eclesiásticos quanto como um "homem mais ou menos insano"[108]. Essa natureza contraditória estava evidente nos obituários publicados respectivamente no *The Dublin Correspondent* e na *New Monthly Magazine*:

> On Saturday evening, after a protracted illness, the Rev. C. R. Maturin, M. A., Curate of St. Peter's. In him the poor have lost a kind friend; our religion a firm supporter; and literature one of its brightest ornaments. As a preacher, Mr. Maturin was highly esteemed; his sermons were masterly compositions; his reasoning incontrovertible; and his language the most calculated to subdue the heart, and to demand attention[109].
>
> This singular individual, whose poetry and eccentricities have latterly excited so much public attention in Dublin, was undoubtedly a man of

[107] Charles Robert Maturin, *Five Sermons on the Errors of the Catholic Church*, Dublin, William Curry, 1826, p. 120.
[108] Robert E. Lougy, *Charles Robert Maturin*, New Jersey, Bucknell University Press, 1975, p. 20.
[109] Apud Peter Mills Henderson, op. cit., 1980, p. 214.

> genius, though it manifested itself, even in his most successful efforts, more in the play of imagination, than in the refinements of a correct taste or the coherency of intellectual power. His conduct and deportment as a man corresponded with his character as an author. Both were strongly marked with the same mixture of folly and inspiration – or, perhaps, we ought rather to have said possession: for there was a sort of bewilderingness even in the brightest sallies, whether in his intercourse with mankind or the Muse […] The curate of St. Peter's was exceedingly vain both of his person and accomplishments; and as his income would not allow him to attract attention by the splendour of his dress and manners, he seldom failed to do so by their singularity […] of late years, his pen was chiefly employed on works of romance, in which he evinced great powers of imagination and fecundity of language, with evident and lamentable carelessness in the application of both[110].

Nos anos seguintes, as obras de Maturin seriam relegadas ao esquecimento no Reino Unido. *Bertram* nunca mais seria encenada, *Melmoth* ganharia uma nova edição apenas em 1892 e seus outros romances voltariam a ser publicados somente uma única vez na década de 1970. Em 1825, Scott tentou evitar que isso ocorresse, dispondo-se formalmente a editar e a prefaciar, em benefício da família[111], uma coletânea com a obra completa de seu amigo irlandês. Mas, logo no início de 1826, com a falência de duas grandes editoras de Londres e Edimburgo com as quais tinha negócios, Scott perdeu grande parte de sua fortuna, o que o obrigou a escrever arduamente até o fim da vida para pagar dívidas. Consequentemente, precisou cancelar seus planos com relação a Maturin. No entanto, a obra do autor irlandês teria uma trajetória notável nos Estados Unidos e na Europa, especialmente na Rússia, Alemanha e França.

Nos Estados Unidos, *Bertram* fez grande sucesso desde sua estreia em Nova York em 1816 e foi encenada em muitas cidades, sendo sempre ovacionada pelo público e condenada por sua "imoralidade" por críticos e religiosos. A peça continuou a ser montada regularmente até o final da Guerra Civil, tendo mais de dez edições impressas nesse período[112]. *Melmoth* não teve a mesma repercussão, mas conquistou a admiração dos dois maiores autores da literatura gótica norte-americana: Edgar Allan Poe[113] e Nathaniel Hawthorne[114].

---

[110] Apud Peter Mills Henderson, op. cit., 1980, p. 215.

[111] Ver carta de Walter Scott para a Sra. Maturin, datada de 9 de abril de 1825, in William H. McCarthy Jr.; Fannie E. Ratchford (org.), op. cit., 1937, p. 107.

[112] Shirley Clay Scott, *Myths of consciousness in the novels of Charles Robert Maturin*, Nova York, Arno Press, 1980, p. 16.

[113] Poe apreciava a obra de Maturin, mas achava o protagonista um vilão malsucedido: "In such case I should no doubt be tempted to think of the devil in Melmoth, who labors indefatigably through three octavo volumes, to accomplish the destruction of one or two souls, while any common devil would have demolished one or two thousand", in John B. Harris, op. cit., 1980, p. 350.

Na Rússia, *Melmoth* teve enorme sucesso antes mesmo de sua publicação em russo em 1831. O romance chegou ao país na edição francesa, em 1821. Dois anos depois, foi lido em Odessa pelo poeta Aleksandr Pushkin, que o classificou como uma "obra de gênio"[115]. Inclusive Pushkin fez várias alusões diretas e indiretas a *Melmoth* em *Eugene Onegin*, romance em verso escrito entre 1822 e 1831. O viandante irlandês teria sido ainda uma das inspirações para a criação de um dos protagonistas da história, Onegin, um aristocrata entediado e arrogante. A popularidade de *Melmoth* na Rússia era tamanha que uma tradução de *Confessions of an English Opium Eater* (1821), de Thomas De Quincey, foi lançada como "obra do autor de *Melmoth*". Fiódor Dostoiévski foi outro entusiasta de *Melmoth*, do qual costumava ler passagens em voz alta para os seus amigos do Círculo de Petrashevski. Segundo o crítico Robin Feuer Miller[116], Maturin era uma das principais referências literárias de Dostoiévski. Influência que pode ser vista em traços comuns aos dois autores: a sondagem psicológica das personagens em situações-limite, a obsessão pelo sofrimento humano e o fascínio pela anatomia da maldade. A herança maturiana estaria evidente em várias obras do autor russo, como *Memórias do Subsolo*, *Os Possuídos* e, sobretudo, *Os Irmãos Karamazov*. Para Miller, *Melmoth* e *Os Irmãos Karamazov* são dois romances profundamente metafísicos com diversas semelhanças, como o uso de uma passagem bíblica como ponto de partida. A influência de *Melmoth* teria sido marcante ainda em *O Retrato* (1835), conto de Nikolai Gógol.

Na Alemanha, Goethe escreveu uma resenha e traduziu trechos de *Bertram* a pedido de um amigo, que lhe enviara uma edição da peça de Maturin, a fim de saber sua opinião sobre a viabilidade de sua encenação na Alemanha. O autor alemão afirmou que *Bertram* lhe fez lembrar as peças dos seus conterrâneos Kotzebue (*Adelheid von Wulfingen*) e Schiller (*Die Räuber*), que por sua vez tinham influenciado sobremaneira o romanesco gótico inglês, e expressou admiração pela beleza de certas passagens e pela "veia poética" de Maturin, atribuindo o sucesso da peça em Londres à loucura dos ingleses pela "inquietude feroz" da "satanic school" de Byron[117]. Anos depois, Goethe também faria elogios ao protagonista fáustico de *Melmoth*[118].

---

[114] A influência de *Melmoth* na obra de Hawthorne pode ser vista na exploração do autor da risada satânica do protagonista do conto "Ethan Brand", ver Henry W. Hinck, Charles Robert Maturin and Nathaniel Hawthorne: a question of influence, in *Three studies on Charles Robert Maturin*, Nova York, Arno Press, 1980, pp. 1-65.
[115] Ver Alessandra Tosi, *Waiting for Pushkin:* Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1821), Amestardã; Nova York, 2006, p. 328.
[116] Ver Robin Feuer Miller, *Dostoevsky's unfinished journey*, New Haven, Yale University Press, 2007.
[117] Ver Syndy M. Conger, *Matthew G. Lewis*, *Charles Robert Maturinand the Germans*, Nova York: Arno Press, 1980, p. 241.
[118] Ver John B. Harris, op. cit., 1980, p. 345.

Na França, a trajetória da obra de Maturin, ou melhor, "Mathurin", como o autor irlandês era conhecido por lá, foi impressionante. Em 1821, *Bertram* foi traduzida para o francês por M. M. Taylor e Charles Nodier e encenada como melodrama de três atos no *Panorama Dramatique* com o título de *Bertram, ou le Pirate*. A peça estreou em novembro de 1822 e tornou-se um sucesso triunfal, ficando em cartaz por 53 noites consecutivas. Foi essa versão francesa de *Bertram* que Felice Romani usou como base para escrever o libreto *Il Pirata*, o qual ofereceu para o jovem Bellini, que acabara de ser contratado para compor óperas para o La Scala, o templo da ópera de Milão. Bellini escreveu a música e, em poucos meses, a ópera *Il Pirata* foi encenada em 27 de outubro de 1827, tornando-se um sucesso imediato e o verdadeiro marco inicial de sua carreira. Em 1821, *Melmoth* ganhou duas traduções em francês: *Melmoth, l'Homme du mystère, ou l'histoire de Melmoth le Voyageur*, de Emile Bégin, na qual foi suprimido um terço do romance, e *Melmoth, l'homme errant*, de Jean Cohen, uma versão livre e muito distante do original.

Como no Reino Unido, as obras de Maturin foram condenadas pelos críticos franceses, defensores ainda mais rígidos das regras neoclássicas do que seus pares ingleses, por sua construção caótica, conteúdo moral ofensivo e mau gosto. Exemplo dessa reprovação é a resenha do crítico da *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée*, que, apesar de reconhecer a beleza de certas cenas, sobretudo as que envolvem a personagem de Immalee/Isidora, cuja concepção "est remplie de grace, de fraîcheur et de sentiment", considerou *Melmoth* um "verdadeiro monumento à depravação do gosto":

> C'est un véritable monument de la dépravation du goût, et une production à fois étonnante et monstrueuse, qui mérite sous ce rapport d'être signalée comme appartenant à une sorte de *chaos intellectuel* [...] Ce plan donne lieu à une suite de tableaux qui révoltent également l'humanité, le goût et la raison[119].

Contudo, *Bertram* e *Melmoth* foram recebidos de maneira oposta pelos jovens autores da nova literatura – o romantismo – então em momento de embate acalorado de ideias com os partidários do classicismo, entre os quais estava a maior parte da crítica. As duas obras do autor irlandês serviriam de inspiração maior, ao lado dos poemas de Byron e do *Fausto* de Goethe, para a vertente do romantismo doentio ou *roman frénétique*, muito popular durante as décadas de 1820 e 1830. Seus principais autores, como o mencionado Charles Nodier, além de Jules Janin, eram confessos admiradores de Maturin. Victor Hugo, que flertou com o

[119] Melmoth, the wanderer, *Revue Encyclopédique ou Analyse Raisonnée*, Paris, v. 10, p. 550-551, 1821.

romantismo frenético em seus primeiros escritos, também tinha adoração por Maturin. Hugo inclusive usou trechos da tradução francesa de *Bertram* como epígrafes de seis capítulos de seu primeiro romance, o sangrento *Han d'Islande* (1823). A união dos contrários, grotesco e sublime, vilania e nobreza, beleza e sofrimento, tão cara a Maturin e tão condenada pela crítica, seria exaltada por Hugo no seminal prefácio da peça *Cromwell* (1827), que se tornaria o manifesto do drama romântico. A tragédia de Maturin teria influenciado também *Antony* (1831), popular peça de Alexandre Dumas, e o poeta Alfred de Vigny. A fascinação dos românticos por *Melmoth* chegou inclusive à pintura com *Melmoth, ou l'intérieur d'un couvent de Dominicains à Madrid* (1832), tela de Eugène Delacroix que retrata o momento em que o monge Monçada, torturado física e psicologicamente por seus pares, é conduzido à presença do Bispo de Madri, em visita oficial ao convento para averiguar a veracidade de suas acusações contra a instituição.

Figure 1 Melmoth, ou l'intérieur d'un couvent de Dominicains à Madrid (1832)

A influência de *Melmoth* também foi decisiva no período de formação do romance de folhetim (1836-1850), por ser uma espécie de "concentrado de todos os romances negros pela configuração do herói e arquitetura do enredo"[120]. Muitas das personagens criadas por Ponson du Terrail, Eugène Sue, Alexandre Dumas, entre outros célebres autores folhetinescos, foram inspiradas pela misteriosa figura do viandante, com sua ubiquidade e seu olhar de brilho

[120] Marlyse Meyer, *Folhetim:* uma história, 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 160.

ofuscante, "um jato de chamas que inspirava a alma ou a aterrorizava", e muitos de seus enredos rocambolescos tiveram como modelo a estrutura de contos enquadrados de *Melmoth*, o mais perfeito exemplo de *roman à tiroirs*, segundo o crítico Maurice Bardèche:

> Nada menos que seis relatos sucessivos, audaciosamente misturados, desprezando qualquer cronologia, para explicar as diferentes aparições do *homem errante*. Audaciosa arquitetura em que a dispersão dos episódios só é aparente, porque a construção é concêntrica e leva ao mesmo fim: explicar uma personagem e seu mistério[121].

No entanto, os maiores admiradores de *Melmoth* entre os franceses foram, sem dúvida, Honoré de Balzac e Charles Baudelaire. Balzac considerava Maturin tão importante quanto Byron, Hoffmann e Goethe[122]. Um de seus primeiros romances, *Le Centenaire ou les deux Beringheld* (1822), escrito sob o pseudônimo de Horace de Saint-Aubin[123], era quase um plágio de *Melmoth*, o qual Balzac, voraz leitor de romances góticos ingleses, lera na tradução francesa no ano anterior. Essa narrativa de contos enquadrados é protagonizada por um centenário feiticeiro com olhos de brilho sobrenatural, também contratante de um pacto demoníaco, que perambula pelo mundo a fim de roubar almas e capturar donzelas, das quais extrai fluido vital para poder rejuvenescer. Além disso, a obra contém ainda discursos amorosos que são traduções literais de falas da personagem Immalee, as quais o autor francês também costumava utilizar em suas próprias cartas de amor. Em 1828, Balzac publicou, por sua própria editora, traduções de dois outros romances do reverendo irlandês: *Le Jeune Irlandais* (*The Wild Irish Boy*) e *Connal, ou les Milésiens* (*The Milesian Chief*).

A paixão de Balzac por Maturin e seu *Melmoth* não era apenas um furor da juventude. Na verdade, o reverendo irlandês foi uma das principais referências literárias na construção da *Comédia Humana*, sendo citado diversas vezes ao longo de seus muitos volumes. No prefácio de *La Peau de Chagrin* (1830), seu primeiro grande romance e mais uma variação do pacto demoníaco, Balzac definiu Maturin como "l'auteur moderne le plus original dont la Grande Bretagne puisse glorifier" e constatou ainda que Maturin e Hoffmann eram "les deux plus sinistres imaginations de ce temps". A originalidade de Maturin que tanto fascinava Balzac estaria em sua mescla da descrição realista do romance de costumes e dos horrores do romanesco gótico, como a exploração do medo provocado pela dependência financeira nas

---

[121] Ibidem, p. 161.
[122] Hope Crampton, Melmoth in La Comedie humaine, *Modern Language Review*, n. 61, 1966, pp. 42-50.
[123] Catherine Lanone destaca que esse nome revela a predileção de Balzac pelo gótico. Horace vem de Horace Walpole, o autor do primeiro romance gótico, *The Castle of Otranto*, e Saint-Aubin é uma curruptela de Saint-Aubert, sobrenome de Emily, a heroína do mais popular dos romances góticos ingleses: *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, in Catherine Lanone, op. cit., 2002, p. 74.

cenas iniciais de *Melmoth*, as quais Balzac chegou a dizer que eram superiores a tudo que escrevera. O tio avarento do jovem Melmoth teria servido de modelo para os muitos avarentos que povoam as páginas da *Comédia Humana*, e o viandante Melmoth, com seus olhos ardentes e sarcasmo feroz, foi um dos modelos – como o próprio Balzac admitia – para a criação da complexa figura de Vautrin, que perambula de livro em livro pela *Comédia Humana* tentando almas incautas.

Balzac não se contentou em apenas citar o autor irlandês. Em 1835, escreveu *Melmoth réconcilié*[124], uma continuação satírica da obra de Maturin. Balzac trouxe Melmoth para a França, "uma civilização que desde 1815 substituíra o princípio da honra pelo princípio do dinheiro", mais especificamente para o mundo financeiro de Paris, "cette ville aux tentations, cette succursale de l'Enfer", onde "podemos ver pessoas vendendo a alma para o demônio todos os dias". No romance, Melmoth flagra o bancário Castanier, um ex-soldado das tropas de Napoleão, falsificando um cheque. Então, o viandante propõe o pacto ao falsário, que, imediatamente, vende a sua alma. Assim, Melmoth enfim se livra de seu fardo angustiante e ruma direto ao Paraíso. Em pouco tempo, Castanier se entedia com seus novos poderes e, numa única noite, o pacto demoníaco passa de mão em mão, tornando-se uma moeda sem valor. E, dessa maneira, o poder de Melmoth é perdido para sempre, como conclui cinicamente o narrador.

Se Balzac admirava o horror realista de *Melmoth*, Baudelaire, por sua vez, tinha fascinação por tudo que fora visto como revoltante e obsceno na obra de Maturin pelos críticos: o gosto pelo mórbido, o gesto de procurar o sublime no grotesco, a mistura de atração e repulsão e, sobretudo, a figura satânica de Melmoth. No ensaio "Da essência do riso", em que define o riso como "monstruoso fenômeno" e "perfeita ideia satânica" para fundamentar sua concepção do cômico como "um dos mais claros signos satânicos do homem", Baudelaire revelou sua admiração pelo dualismo da condição de Melmoth, uma "contradição viva", criatura a um só tempo superior à humanidade e inferior a Deus, vítima e algoz, poderoso e impotente, triunfante e derrotado, condenado a viver entre dois mundos, o eterno e o temporal, sem pertencer a nenhum deles. Para o poeta francês, a expressão maior da natureza conflituosa do viandante era o seu riso diabólico, convulsivo e sarcástico ao testemunhar a tragédia humana. Uma atitude nascida de seu desespero e de seu orgulho:

---

[124] As citações em francês do romance são de Honoré de Balzac, *La Maison Nucigen - Melmoth reconcilié,* ed. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, 1989. Por sua vez, as citações em português são extraídas de Honoré de Balzac, *Melmoth Apaziguado*, trad. Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira, Porto Alegre, Editora Globo, 1959.

> Todos os ímpios do melodrama, malditos, danados, fatalmente marcados por um ricto que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso. De resto, eles são quase todos netos legítimos ou ilegítimos do célebre viajante Melmoth, a grande criação satânica do reverendo Maturin. O que de maior, o que de mais poderoso em relação à pobre humanidade do que esse pálido e entediado Melmoth? Todavia, há nele um lado fraco, abjeto, antidivino e antiluminoso. Assim como ele ri, comparando-se incessantemente às lagartas humanas, ele tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais! E esse riso é a explosão perpétua de sua cólera e de seu sofrimento. Ele é, que me compreendam bem, a resultante de sua dupla natureza contraditória, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e ao Justo absolutos. Melmoth é uma contradição viva. Saiu das condições fundamentais da vida; seus órgãos não suportam mais seu pensamento. Eis por que esse riso congela e revira as entranhas. É um riso que nunca adormece, como uma doença que segue sempre seu caminho e executa uma ordem providencial. E assim o riso de Melmoth, que é a expressão mais elevada do orgulho, realiza perpetuamente sua função, rasgando e queimando os lábios do ridente irremissível[125].

Baudelaire leu *Melmoth* pela primeira vez antes de 1848. Não satisfeito com as incompletas e distorcidas traduções francesas, propôs-se formalmente a realizar uma nova tradução para dois editores na década de 1860, mas não obteve êxito. Ao longo de seus escritos críticos, referiu-se repetidamente a Maturin, colocando-o ao lado de outros "poetas das trevas" – Byron e Poe – por ter iluminado o lado sombrio da alma, a violência inerente ao homem, "o Lúcifer latente instalado em cada coração humano".

A influência de Maturin na literatura francesa perdurou por muitos anos e pode ser vista no misantropo protagonista de *Les Chants de Maldoror* (1869-74), do Conde de Lautréamont, no decadentismo de *Contes Cruels* (1883) e *Axël* (1890), de Villiers de l'Isle-Adam[126] e até mesmo nas obras dos surrealistas. No prefácio da edição francesa de 1954, André Breton exaltou a influência de *Melmoth* na literatura francesa, definindo-ocomo um "grande meteorito que estilhaça a janela do gótico, uma infindável chuva de cinzas suspensa por um breve momento".

Após esse breve panorama das andanças pelo mundo das criações literárias de Maturin, podemos enfim voltar ao destino de sua obra no Reino Unido. Anos após a sua morte, foram publicados alguns perfis biográficos do escritor em periódicos ingleses e irlandeses. Os autores, que se identificavam como amigos de Maturin, pareciam estar mais preocupados em relatar curiosidades e descrever as excentricidades de sua vida do que avaliar sua produção literária.

---

[125] Charles Baudelaire, "Da essência do riso", in *Escritos sobre arte*, São Paulo, Hedra, 2008, pp. 41-42.
[126] Ver Pierre Reboul, Villiers de l'Isle-Adam et le Melmoth de Maturin, *Revue de Litterature Comparée*, Paris, vol. XXI, 1951, pp. 479-481.

A primeira verdadeira tentativa de pensar o legado de Maturin como escritor ocorreu apenas em 1849. Nesse ano, James Clarence Mangan, um dos maiores poetas irlandeses do século XIX, escreveu um artigo biográfico e crítico sobre Maturin e sua obra para o jornal *The Irishman*. Ele relatou seus três encontros com o autor, retratando-o como uma figura romântica, triste e melancólica, um "homem do mais alto gênio" que não fora devidamente compreendido e reconhecido nem em sua própria época. Em 1852, o periódico *The Irish Quarterly Review* trouxe um artigo em que se constatava o fato de que Maturin, um escritor que tivera grande importância na cena literária de Dublin no início do século, estava sendo injusta e rapidamente esquecido. Infelizmente, tal esquecimento perduraria até o final do século.

Em 1891, o escritor e crítico George Saintsbury, entusiasta da literatura de horror, publicou *Tales of Mystery*, coletânea que reunia trechos de obras de Ann Radcliffe, Mathew Lewis e Maturin, juntamente com um perfil biográfico de cada escritor. Um ano depois, *Melmoth* ganhou enfim uma segunda edição, publicada por Richard Bentley. Na verdade, tratava-se de uma edição crítica com breve biografia, cujas informações foram reunidas com a colaboração de Oscar Wilde e de sua mãe Lady Speranza Wilde, sobrinha por parte de casamento de Maturin; fortuna crítica, ensaio e bibliografia. Wilde era profundo conhecedor e admirador da obra do tio. A influência de *Melmoth* é evidente em *O Retrato de Dorian Grey* (1890), sua versão para o pacto demoníaco. Tal admiração pode ser vista ainda num fato curioso da biografia de Wilde. Em 1897, quando partiu para viver seus últimos anos no exílio em Paris após o escândalo que o levara à prisão, Wilde passou a usar o pseudônimo de Sebastian Melmoth, traçando assim um paralelo entre a sua condição de proscrito com a do viandante de Maturin. A nova edição de *Melmoth* não teve sucesso em renovar o interesse na obra do autor. Um crítico chegou a afirmar inclusive que não entendia por que um romance sem valor recebera tratamento tão nobre[127].

Em 1903, Horatio Sheafe Krans, em *Irish Life in Irish Fiction*, afirmou que Maturin não fazia parte da literatura irlandesa e que deveria ser estudado apenas dentro do gótico inglês, como seguidor de Ann Radcliffe e Matthew Lewis. Essa seria a abordagem que prevaleceria na primeira metade do século XX, quando surgiram os primeiros estudos sobre o romance gótico. Diante do desprezo do *establishment* da crítica literária inglesa, então interessada exclusivamente na análise de autores consagrados, tais estudos buscavam conferir aceitabilidade crítica ao gótico, argumentando que o gênero tinha um papel importante na

[127] Shirley Clay Scott, op. cit., 1980, p. 38.

história da literatura inglesa, por ser a culminação de uma longa tradição literária que incluía histórias bíblicas, o folclore e as lendas do povo anglo-saxão, os elementos sobrenaturais das tragédias de Shakespeare, em especial os fantasmas e bruxas de *Macbeth* e *Hamlet*, o Dr. Faustus de Marlowe, o Satã de Milton, os poemas de Spenser, os *graveyard poets* do século XVIII, com suas meditações noturnas e sombrias sobre a morte, e o *Ossian*, de James Macpherson. Nesses trabalhos, *Melmoth* era considerado a "obra-prima da ficção gótica" e o "excêntrico" Maturin, um "mestre do horror" que superara seus antecessores, Ann Radcliffe e Matthew Lewis, reafirmando assim a avaliação do crítico da *Edinburgh Magazine*, como mencionamos anteriormente. Essa avaliação baseava-se apenas na leitura de *Fatal Revenge*, *Bertram* e *Melmoth*, as únicas obras pelas quais o autor era lembrado nesse momento. Seus outros romances e peças mal eram comentados e, às vezes, nem chegavam a ser citados. Para esses críticos, o talento de Maturin restringia-se ao horror, como afirmou Saintsbury em *The English Novel* (1924). Nessas abordagens "ahistóricas" de *Melmoth*, em que obras davam origem a outras obras e estímulos da realidade não tinham qualquer relevância para o processo de criação literária, nenhuma atenção era dada ao contexto histórico, social, cultural e religioso irlandês, em que Maturin atuou durante toda a vida como homem de letras e religioso. Em *The Tale of Terror* (1927), de Edith Birkhead, temos um bom exemplo desse recorte crítico:

> Maturin was an eccentric Irish clergyman, who diverted himself by weaving romances and constructing tragedies. He loved to mingle with the gay and frivolous; he affected foppish attire, and prided himself on his exceptional skill in dancing […] Wild anecdotes are told of his idiosyncrasies. He preferred to compose his stories in a room full of people, and he found a noisy argument especially invigorating. […] Such was the flamboyant personality of the man whose first novel attracted the kindly attention of Scott. […] *Melmoth* is the outpouring of a morbid imagination that has long brooded on the fearful and the terrific. […] There are no quiet scenes or motionless figures in *Melmoth*. Everything is intensified, exaggerated, distorted. […] With all his faults Maturin was the greatest as well as the last of the Goths[128].

Ao se concentrarem unicamente na discussão dos elementos góticos de *Melmoth*, na exploração do medo, no grotesco das cenas de horror e na intertextualidade, mapeando as referências a outras obras e as raízes fáusticas do protagonista, esses críticos desprezavam não apenas o *zeitgeist* em que a obra fora concebida, mas também a sua dimensão religiosa. E, quando abordavam esse aspecto fundamental de *Melmoth*, muitas vezes faziam uma leitura totalmente equivocada, como Devendra Varma, no influente estudo *The Gothic Flame* (1957), quando confundiu o anticatolicismo do autor com ateísmo:

---

[128] Edith Birkhead, *The tale of terror: a study of the Gothic Romance*, Londres, Constable, 1921, p. 70-74.

> It is curious that Maturin, a priest, should have introduced in his works sentiments averse to Christianity. Certain specific charges of atheism and indecency may be leveled against him. Several passages from his novel easily spring to mind by force of especial indecency. There are some extremely detailed and lurid descriptions of what he conceived was monastic life in Spain[129].

Nesse período, foram publicadas as duas primeiras biografias de Maturin, escritas por estrangeiros em inglês: *Charles Robert Maturin: his life, his works* (1921), do finlandês Niilo Idman, e *Charles Robert Maturin: the terror-novelist* (1933), do holandês Wilhelm Scholten. Esta última seguia o padrão dos outros estudos e definia o autor como um excêntrico "romancista de terror", citando diversas resenhas da época e dados curiosos de sua vida. Por sua vez, o livro de Idman procurava compreender a obra de Maturin como produto das diferentes tendências literárias de sua época, relacionando-o não apenas ao gótico, mas também ao romantismo e ao romance nacional irlandês. Assim, o crítico finlandês foi o primeiro a evitar o estereótipo que se sedimentara em torno da figura de Maturin: a do mestre do horror, cujas extravagantes criações literárias espelhavam as excentricidades de sua vida pessoal. Quase um século após a sua morte, enfim Maturin era lembrado como um "ardente nacionalista irlandês" cujas obras, ao lado dos romances de Lady Morgan e Maria Edgeworth, representaram a primeira tentativa, na ficção irlandesa, de se fazer uma "descrição artística e consciente de um cenário genuinamente irlandês"[130]. Apesar de não ter se aprofundado nessa abordagem, atendo-se a extensos resumos das obras e à reconstituição da trajetória de vida do escritor, Idman abriu caminho para a leitura irlandesa da obra de Maturin.

Porém, tal leitura encontrava resistência na própria Irlanda. No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, durante o auge do intenso nacionalismo cultural do *Gaelic revival*,que marcou o período da sangrenta guerra de independência e a consequente fundação da República da Irlanda em 1945, a maioria dos críticos locais defendia unicamente o estudo de escritores que tinham se expressado em gaélico, o verdadeiro idioma do povo irlandês. Escritores anglo-irlandeses, como Maturin, que tinham escrito suas obras na língua do colonizador, pertenceriam à literatura inglesa, como afirmou o renomado crítico Douglas Hyde em sua famosa *A Literary History of Ireland* (1899):

---

[129] Devendra Varma, *The gothic flame: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, desintegration, and residuary influences*, Londres, Scarecrow, 1987, p. 170.
[130] Niilo Idman, op. cit., 1923, p. 9.

> I abstained altogether from any analysis or even mention of the work of Anglicised Irishmen of the last two centuries. Their books, as those of Farquhar, of Swift, of Goldsmith, of Burke, find, and have always found, their true and natural place in every history of *English* literature that has been written, whether by Englismen themselves or by foreigners[131].

Mesmo quando esse viés nacionalista e extremamente parcial foi questionado na década de 1950, a leitura irlandesa da obra de Maturin e, sobretudo, de *Melmoth* continuou a enfrentar resistência. Em 1958, Thomas Flanagan escreveu *The Irish Novelists, 1800-1850*, em que refletia sobre os autores que tinham sido excluídos da história literária irlandesa pelos nacionalistas gaélicos. Flanagan analisa as obras de romancistas anglo-irlandeses da primeira metade do século XIX, que escreveram romances sobre a Irlanda nesse período marcado por uma tentativa de síntese da consciência nacional. Trata-se de um estudo seminal na medida em que procura compreender essa produção literária à luz do contexto histórico, social, cultural e religioso da Irlanda. No entanto, apesar de reconhecer o "inequívoco talento" de Maturin, Flanagan o excluiu de sua análise, justificando que "suas narrativas de atmosfera sombria e fantástica buscam transcender a imediatez do fato social":

> Charles Maturin launched his career with two bizarre imitations of Lady Morgan – *The Wild Irish Boy* (1808) and *The Milesian Chief* (1812), but it must be said that the true interests of the author of *Melmoth, the Wanderer* lay elsewhere […] It is significant, perhaps, that both of these highly gifted members of the Ascendancy [Maturin and Sheridan Le Fanu] should have turned to tales whose somber and uncanny atmosphere seeks to transcend the immediacies of social fact […] For our purposes, however, it is preferable that we concentrate upon those writers whose involvement with the Irish scene was deep and steady, in whose work we can trace the changing pressures of Irish life[132].

Em 1958, também foi publicado o ensaio "Maturin, the innovator", de H. W. Piper e A. Norman Jeffares, que fazia uma leitura irlandesa da obra de Maturin, definindo-a como resultado da "mistura do nacionalismo irlandês e do romantismo wordsworthiano". Porém, Piper e Jeffares não situavam *Melmoth* na produção irlandesa do autor e citavam apenas brevemente as "emotivas descrições da paisagem" e "caracterização bastante realista" dos camponeses de Wicklow nas cenas iniciais do romance.

Em 1961, enfim foi publicada a terceira edição de *Melmoth*, a primeira desde 1892. No prefácio, William F. Axton avançou na discussão crítica do romance, analisando os elementos

---

[131] Douglas Hyde, *A literary history of Ireland from earliest times to the present day*, Dublin, T. F. Unwin, 1899, p. IX.
[132] Thomas Flanagan, *The Irish novelists, 1800-1850*, Nova York, Columbia University Press, 1958, pp. 46 e 47.

góticos da narrativa, sua dimensão religiosa e sua relação com a realidade irlandesa. Para ele, *Melmoth* se eleva acima da parafernália gótica para se tornar uma "profunda e trágica parábola religiosa" acerca do "grande tema da perversão da fé". A corrupção dos ideais cristãos pelas instituições da sociedade estaria na raiz do "desespero teológico" desse epítome do herói-vilão gótico, o viandante Melmoth, diante de um "mundo enlouquecido":

> The root of Melmoth's pain and damnation lies in his obsession with the perversion of the Christian doctrine of love by depraved human spirit. To him all human institutions, all classes, factions, and sects, are at work corrupting religion into an instrument of tyranny, self-aggrandizement and torment[133].

Axton fez uma importante contribuição também na abordagem da estrutura narrativa, até então apontada somente como uma das fraquezas do romance por ser "confusa", "mal elaborada" ou "extremamente ruim", compreendendo-a como um "recurso artístico consciente" no qual os contos enquadrados são análogos em temas, personagens e paradigma de ação, além de tratarem de diferentes tipos de sadismo social e religioso. Para Axton, nos diferentes espaços do romance, há sempre "alguma nova variedade de perversidade religiosa, injustiça econômica e despotismo político ou social".

Por fim, Axton foi o primeiro crítico a observar como a origem da família Melmoth está fincada na história de um dos mais sangrentos episódios das guerras religiosas da Irlanda: a expropriação de terras católicas por protestantes durante a campanha de reconquista do país por Oliver Cromwell (1649-1652). Nas cenas iniciais do romance, o jovem Melmoth descobre, por meio da curandeira local, Biddy Brannigan, como seus ancestrais adquiriram a propriedade que acabou de herdar e como se deu o começo das andanças do viandante:

> "The first of the Melmoths", she says, "who settled in Ireland, was an officer in Cromwell's army, who obtained a grant of lands, the confiscated property of an Irish family attached to the royal cause. The elder brother of this man was one who had travelled abroad, and resided so long on the Continent, that his family had lost all recollection of him. Their memory was not stimulated by their affection, for there were strange reports concerning the traveler."[134]

---

[133] William F. Axton, Introduction, in Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer:* a tale, Lincoln, University of Nebraska Press, 1961, p. XX.

[134] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 29. "– O primeiro dos Melmoths – dizia ela – que se fixou na Irlanda era um oficial do exército de Cromwell a quem foram dadas umas terras que tinham sido confiscadas a uma família irlandesa que tinha defendido a causa do rei. O irmão mais velho era um homem que tinha viajado muito, e durante tanto tempo tinha vivido na Europa que a família tinha perdido toda a lembrança dele. A sua memória não era estimulada pela afeição, pois havia estranhas histórias acercas do viajante.", p. 51, v. 1.

Assim, Axton destacou como, desde o início, o romance"está intimamente relacionado ao sectarismo religioso-político e sua exploração por homens ambiciosos e gananciosos". Esse pequeno detalhe que lança luz à dimensão histórica e religiosa de *Melmoth* seria o ponto de partida para a reflexão dos críticos que, posteriormente, buscariam ler a Irlanda no romance, em especial aqueles que se dedicariam ao estudo do chamado gótico irlandês a partir da década de 1990.

Em 1968, outros dois influentes textos sobre *Melmoth* foram publicados. Em *Le Roman "Gothique" Anglais: 1794-1824*, o mais completo estudo publicado até então sobre o romance gótico, o francês Maurice Lévy considerava *Melmoth* uma fábula universal e uma parábola da existência. Para ele, o viandante seria um arquétipo da natureza dividida do homem, a personificação de sua angústia e de seu destino impossível. Nesse mesmo ano, a editora Penguin lançou a quarta edição de *Melmoth*, com organização e prefácio de Douglas Grant. Em sua análise, Grant afirmava que *Melmoth* é mais do que um mero romance gótico, pois "antecipa o romance psicológico e metafísico" do futuro, em especial Kafka e Dostoiévski, por sua ênfase na exploração psicológica das personagens em detrimento da ação.

Em 1972, Robert Kiely escreveu *The Romantic Novel in England*, estudo pioneiro sobre a prosa de ficção romântica, até então menosprezada pelos críticos tradicionais, que analisavam apenas a lírica do romantismo inglês, em especial as obras dos seis grandes poetas associados ao movimento: Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Blake e Byron. Segundo Kiely, apesar de compartilhar características temáticas e estilísticas com a poesia e o drama românticos, a prosa de ficção romântica se tornara um tema embaraçoso devido aos problemas formais gerados por sua natureza contraditória. Afinal, a prosa de ficção romântica é uma forma literária dividida entre as convenções realistas e a objetividade do romancee a dimensão maravilhosa do romanesco, o crescente comprometimento de seus autores com a imaginação e sua preocupação com a natureza subjetiva da realidade:

> The English romantic novel is unquestionably a schizoid phenomenon. The reader discovers the expected array of Byronic heroes and persecuted heroines, but he also discovers that they each have their mundane, unimpressive, even comic side. If allusions to Faust, Prometheus, and Lucifer abound, so do repeated, if less explicit, reminders of Robinson Crusoe, Pamela, Joseph Andrews, and Humphrey Clinker. One cannot always be sure whether the demons are plaguing the practical, workaday world or being plagued by it. There certainly is no happy marriage between

> the romance and what Frye calls the "low-mimetic mode", but there is a juxtaposition, which produces its own sparks of originality and life[135].

No capítulo dedicado a *Melmoth*, Kiely abordou diversos aspectos, como a sua dimensão religiosa, o papel da subjetividade na representação da realidade exterior e a função do sofrimento na narrativa. Para o crítico, *Melmoth* pode ser lido como "uma obra tardia da Reforma, um grito de ultraje contra o fanatismo, a superstição, o sadismo e a hipocrisia que tinham infestado" o catolicismo romano. O autor destacou também que, na "teologia do romance", há uma tensão entre a esperança e a fé cristã na piedade de Deus e a descrença calvinista na capacidade do homem de se salvar. Assim, Kiely foi o primeiro crítico a pensar as implicações do calvinismo de Maturin em sua ficção. Outra contribuição importante de Kiely foi a de iluminar como, no romance, o mundo externo muitas vezes é transformado pela subjetividade das personagens. Por fim, o crítico destacou também que, nos comentários dos narradores sobre os efeitos da dor no ser humano, Maturin sugere que "o sofrimento extremo reduz a natureza humana ao seu caráter essencial, sem o disfarce do artifício e da convenção".

Ainda na década de 1970, a obra de Maturin conheceu uma espécie de *revival*, com a publicação de novas edições de todos os seus romances e três novas biografias. Pela primeira vez desde o início do século XIX, o público leitor tinha acesso a *The Wild Irish Boy*, *The Milesian Chief*, *Women*, *Fatal Revenge* e *The Albigenses*. Os três primeiros integraram uma série intitulada "Ireland, from the Act of Union, 1800, to the death of Parnell, 1891", que reunia romances escritos nesse importante período da história da Irlanda. No ensaio introdutório, "The Irish Fiction of Charles Robert Maturin", Robert Lee Wolff justificou a exclusão de *Melmoth* da série, argumentando que o romance, apesar de ser ambientado na Irlanda em seu conto-moldura, "não se detinha em questões irlandesas". Por outro lado, Wolff foi além das excentricidades em seu retrato do Maturin, enfatizando a importância de compreender a sua obra à luz do contexto irlandês. Assim, colocou em prática a sugestão pioneira de Idman:

> But the frivolity seems to have been largely on the surface. Calvinist by inclination, and preoccupied with problems of guilt and conscience, haunted by images of violence, Maturin was a learned theologian […] full of the strong Irish self-consciousness characteristic of the first two decades of the century, Maturin was, we realize, more than the last and one of the best of the Gothic novelists. He deserves to be rediscovered as a novelist of Ireland […] To the ills of Ireland that Maturin resented he recognized the contribution of the Act of Union, with its unfortunate economic

[135] Robert Kiely, *The Romantic novel in England*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 26.

> consequences: emigration, unemployment, a flood of cheap English goods, the impoverishment of the cities, and even the weakening of national sentiment itself. Absenteeism and irresponsibilities of rackrenting he understood and denounced. Beneath the romantic and the Gothic, these realities are present in Maturin's Irish novels. They serve to anchor the vision of reviving Gaelic nationalism – with its ruined towers and its active bards […] firmly in Irish reality and to make Maturin's novel highly important for the student of Ireland[136].

Em 1973, Dale Kramer escreveu a terceira biografia de Maturin e a primeira a trazer uma análise crítica detalhada de todas as suas obras de ficção. Em sua leitura de *Melmoth*, Kramer destacava que a obra é antes de tudo um romance gótico, mas também um "romance de ideias" marcado pelo declínio das convenções góticas e pela ascensão do realismo social. O autor afirmava que Maturin enfatiza o realismo em detrimento do elemento sobrenatural, visto que a dimensão do maravilhoso restringe-se à presença do viandante. Kramer defendeu ainda a estrutura narrativa, afirmando que sua verdadeira unidade encontra-se na "descrição de instituições opressivas (religiosas, sociais e políticas)" e seus conflitos com o indivíduo. Essa unidade estaria também numa série de elementos comuns que Maturin enfatiza, em graus diferentes, em cada um dos seis contos: religião, monasticismo, loucura, responsabilidade, dinheiro e vaidade.

Um ano depois, o francês Claude Fierobe, discípulo de Maurice Lévy, publicou a mais completa biografia e estudo crítico da obra de Maturin até hoje. Em quase 800 páginas, Fierobe reconstituiu a vida do autor e analisou toda a sua produção, inclusive seus sermões. Baseando-se em minuciosa pesquisa, o autor francês contestou a visão de Maturin como gênio desregulado que, com sua imaginação febril, concebeu muitas vezes obras caóticas. Para Fierobe, Maturin era um "escritor consciente, seriamente comprometido com seu trabalho artístico". O crítico afirmou ainda não ser possível separar o romancista do clérigo, definindo Maturin como "escritor da alma" que se revestia do papel de "mediador entre o humano e o eterno" e cuja principal preocupação era "a tragédia espiritual humana". Assim, as melhores composições literárias do escritor, especialmente *Melmoth*, exprimem "uma reflexão metafísica sobre a natureza do homem, as causas de sua fraqueza e sua relação com Deus".

Em 1977, Robert Lougy publicou um breve perfil biográfico de Maturin como parte da série *Irish Writers*. Além de enfatizar, como Wolff, que Maturin deveria ser julgado como autor irlandês, Lougy afirmou que a principal contribuição do escritor à literatura britânica

---

[136] Robert Lee Wolff, The Irish fiction of Charles Robert Maturin (1780-1824), in Charles Robert Maturin, *Women; or pour et contre*, Nova York, Garland Publishing, 1979, vol. 1, p. XIX-XX.

estava em sua habilidade de sintetizar as tradições do romantismo e do gótico, ao explorar os "demônios" e os "mais sombrios recessos da mente humana":

> The romantic poets had explored "deep and romantic" chasm, that "savage place" Coleridge writes of in "Kubla Khan", but had pulled up short, except for the later books of *Don Juan*, in their description of what they found. The gothic novelists had, on the other hand, written of the emotions of fear and terror, but had relied heavily on external machinery and on a topography of horror often used for its own sake. Maturin's contribution to British literature is found in his ability to synthesize these two traditions, taking the literary medium provided by the gothic novel, but using it to examine more deeply those aspects of human experience embodied in those figures, such as Faust and the Wandering Jew, that had captured the romantic imagination[137].

Na década de 1980, a produção acadêmica sobre *Melmoth* entrou em novo patamar. Dezenas de ensaios foram publicados sobre o romance de Maturin nesse período. A explicação para tal fenômeno estava na reapreciação crítica da literatura gótica. Em 1980, David Punter publicou *The Literature of Terror*, um estudo seminal que marcou a ascensão dos estudos góticos nas universidades norte-americanas e britânicas. Antes um subgênero obscuro e uma mera curiosidade literária, o gótico passou a ser pensado, nas últimas décadas, a partir de diferentes perspectivas críticas, como o marxismo, o estruturalismo, a crítica psicanalítica, o feminismo, o pós-colonialismo etc. Assim como seu objeto, a área de estudos góticos é caracterizada pela heterogeneidade, como constata Donna Heiland em "Gothic and the Generation of Ideas":

> ...gothic has been read as the most rigid and formulaic of literary forms but also as centrally engaged with the notably slippery concerns of sensibility and the sublime; as escapist and as grounded in the realities of human existence; as focused on the individual psyche and as socio-cultural critique; as commenting on class, on gender, on race; as engaged with questions of national, colonial, and post-colonial identity[138].

Além de discutir suas principais vertentes críticas, explorar sua relação de recíproca influência com o romantismo inglês e o definir como modalidade literária ainda vigente na atualidade, Punter aliou a crítica marxista e a análise freudiana em sua interpretação do gênero, dando uma contribuição tão importante para a compreensão desta forma literária quanto a de Ian Watt no estudo do romance, em *The Rise of the Novel*. Em seu ensaio sobre o romance gótico, Sandra Vasconcelos resumiu a importância da obra de Punter:

---

[137] Robert E. Lougy, *Charles Robert Maturin*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1975, p. 83.
[138] Donna Heiland, Gothic and the generation of ideas, *Literature Compass*, Loughborough, Loughborough University Press, vol. 4, n. 1, 2007, pp. 48-65.

> Ao privilegiar as questões de classe, Punter relaciona o romance gótico às ansiedades setecentistas quanto ao poder aristocrático e burguês, aos temores quanto ao proletariado e a formas de alienação e à dissolução de toda uma estrutura social diante da pressão de uma nova organização do trabalho. Mas aponta, igualmente, as possibilidades que esta forma literária apresenta de lidar com a repressão, os tabus e áreas de ambivalência emocional, principalmente no terreno da sexualidade. Na sua visão, se o romance realista ocupou o terreno médio da cultura burguesa, o romance gótico se define na fronteira daquela cultura e, ao encenar dilemas sociais e psicológicos, ele tanto confronta a burguesia em suas limitações como lhe oferece, dialeticamente, modos de transcendência imaginária[139].

Punter destacou ainda que compreender o gótico significa também explorar a psicologia do medo, que não é simplesmente uma atitude ou tema, pois "tem consequências em termos de forma, estilo e relações sociais" nos romances do gênero. Partindo dessa percepção, o crítico situou *Melmoth* ao lado de *Caleb Williams* (1794), de William Godwin, e *Private Confessions and Memoirs of a Justified Sinner* (1824), de James Hogg, como romances góticos cujo objetivo principal é investigar estados extremos de terror causados pela paranoia e pela ideia de perseguição.

No prefácio da edição da Oxford de *Melmoth*, Chris Baldick deu continuidade à exploração do significado social do gótico na obra de Maturin. Ele afirma que o autor irlandês busca curiosamente as fontes do horror gótico no realismo doméstico, "onde a pressão das pequenas circunstâncias age mais poderosamente do que qualquer demônio como tentação ao crime". Para Baldick, *Melmoth* é um romance realista tentando escapar de uma masmorra gótica, cuja trama é movida pelo poder do dinheiro:

> It is money, after all, that sets this story in motion, from John Melmoth's first arrival at his rich uncle's deathbed to the fatal inheritance which ruins the Mortimers in the "Lover's Tale". More particularly, it is family wealth which repeatedly brings disaster to the novel's leading characters: Stanton, Monçada, Immalee, and Elinor are all in their various ways imprisoned by their own relatives, in an arrangement which marries the inheritance plot of realist fiction to the confinement plot of the Gothic novel[140].

Entre os muitos ensaios publicados na época, destacam-se "The structure of *Melmoth the Wanderer*" (1987), de G. St. John Stott, e "Hieroglyphics in Fire: *Melmoth the Wanderer*"

---

[139] Sandra Guardini T. Vasconcelos, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, São Paulo, Boitempo, 2002, p. 126.

[140] Chris Baldick, Introduction, in Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer:* a tale, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. XXIV.

(1986), de Kathleen Fowler. Trata-se de dois textos fundamentais na medida em que lançam nova luz sobre a função da estrutura narrativa e a personagem de Melmoth.

Stott afirmou que Maturin utiliza, com muita sofisticação, a estrutura de contos enquadrados para revelar gradualmente diferentes facetas do protagonista. Para o crítico, todas as personagens, inclusive o narrador onisciente intruso do conto-moldura, veem apenas um aspecto da natureza de Melmoth, que muda a cada nova narrativa. Assim, nenhuma personagem ou narrador consegue ter um retrato completo do viandante. Portanto, no romance, qualquer certeza parece ser impossível:

> Rejecting the assurances of "Common Sense" philosophy that the world was knowable, he had written a novel in which – because he had chosen to rely on partial, fallible narrators – certainty is impossible. Possibly he had done this under the influence of Berkeley […] Maturin was no idealist, yet Berkeley's famous dictum, *esse* is *percipi* could have suggested to him the idea of creating in Melmoth not a figure to be understood and interpreted by an omniscient narrator, but one whose nature is illuminated by the differing experiences of those whom he visits, and the readers' changing perceptions of the evidence[141].

Por sua vez, Fowler afirma que o romance é deformado intencionalmente pelo autor, isto é, muitos de seus aparentes defeitos, como as improbabilidades, o fracasso de Melmoth em suas tentações, as lacunas da estrutura narrativa, na verdade, servem para ilustrar a dúvida agonizante que caracteriza a fé em um Deus onipresente, mas invisível. Segundo Fowler, para se entender *Melmoth*, é preciso recorrer ao Livro de Jó, pois, assim como o protagonista da narrativa bíblica, todas as personagens passam pelo sofrimento, que é invariavelmente permitido por Deus como forma de testar a sua fé. Nessa interpretação, Melmoth não seria um agente do demônio, mas sim um agente de Deus, pois tenta unicamente virtuosos Jós em momentos de aflição. Ele não é bem sucedido em seu intento não por ser fraco, como reclamou Edgar Allan Poe;na verdade, são os sofredores que, como Jó, são fortes e resolutos em sua fé. Além disso, Melmoth não causa a desgraça de nenhum desses infelizes. Para Fowler, no romance, o mal é provocado pelo próprio homem, como afirma Melmoth, ao repreender o comerciante Don Francisco di Aliaga:

> …and dare you say you have not been an agent of Satan? I tell you, whenever you indulge one brutal passion, one sordid desire, one impure imagination – whenever you uttered one word that wrung the heart, or embittered the spirit of your fellow-creature – whenever you made that hour

[141] G. St. John Stott, The structure of "Melmoth the Wanderer", *Études Irlandaises*, Villeneuve d'Ascq Cedex, Presses Universitaires du Septentrion, v. 12, n. 1, 1987, p. 51.

> pass in pain to whose flight you might have lent wings of down – whenever you have seen the tear, which your hand might have wiped away, fall uncaught, or forced it from an eye which would have smiled on you in light had you permitted it – whenever you have done this, you have been ten times more an agent of the enemy of man than all the wretches whom terror, enfeebled nerves, or visionary credulity, has forced into the confession of an incredible compact with the author of evil, and whose confession has consigned them to flames much more substantial than those the imagination of their persecutors pictured them doomed to for an eternity of suffering! Enemy of mankind!' the speaker continued, – 'Alas! how absurdly is that title bestowed on the great angelic chief, – the morning star fallen from its sphere! What enemy has man so deadly as himself? If he would ask on whom he should bestow that title aright, let him smite his bosom, and his heart will answer, – Bestow it here!'[142]

As abordagens de Stott e Fowler são bons exemplos da vertente que realiza uma leitura imanente de *Melmoth* exclusivamente pelo viés gótico. No espectro crítico oposto, encontrava-se o livro *A nut between two blades: the novels of Charles Robert Maturin* (1980), de Peter Henderson, que desconsidera o gótico e concentra-se apenas na leitura irlandesa da obra do autor. Para Henderson, a profunda fé de Maturin não pode ser dissociada de seu interesse maior – os conflitos religiosos e sociais da Irlanda:

> His main interest was Ireland in which the Catholics had agitated for centuries, and in which various Protestants – English and Anglo-Irish landowners and, later, the Evangelical Methodists – had provoked the Catholics' active resentment. Maturin's interests were not gothic […] Maturin was less a gothic novelist than an Anglo-Irishman attempting to define the present, rather than justify the past. He assumed the stance not of a novelist interested in producing gothic thrillers, but of a clergyman justifying by controversy his own religious beliefs through the medium of fiction[143].

A síntese entre as leituras gótica e irlandesa de *Melmoth* ocorreria na década de 1990. Como resultado da ascensão dos estudos pós-coloniais no final dos anos 80, houve um renovado interesse na produção literária anglo-irlandesa do início até meados do século XIX, que deixou de ser vista como apêndice do romantismo inglês ou como mero período de incubação para o glorioso modernismo de Yeats e Joyce, como resume Joep Leerssen:

---

[142] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 300. "Não é tudo isso verdade, e podeis ainda dizer que não sois um agente de Satã? Digo-vos que de cada vez que haveis sentido uma paixão brutal, um desejo sórdido, uma imaginação impura, de cada vez que haveis pronunciado uma palavra que ferisse um dos vossos semelhantes, ou que vistes correr lágrimas que nunca secastes, mesmo quando poderias, fostes real e verdadeiramente o agente do inimigo do gênero humano; mas que digo eu? Ah, é mal dado esse título ao grande chefe dos anjos, à estrela da manhã que caiu da sua esfera! Que inimigo mais inveterado do homem há que o próprio homem? Se ele quer saber onde encontrar o seu inimigo, o que tem a fazer é bater no próprio peito e há-de ouvir o seu coração que respondeu: Eu!", p. 93, v. 4.

[143] Peter Mills Henderson,op. cit., 1980, pp. 227-228.

> Ireland's literature of the Regency and the early to mid-Victorian periods has come to be seen in a political rather than a litsy-cristy light; no longer poo-poohed by the standards of the English Romantics or the Leavisite Great Tradition, but studied instead for the social, religious, and political tensions that it reflects and betrays in so many ways, both consciously and unconsciously[144].

Nessa redescoberta, a obra de Maturin passou a ser vista como parte da tradição do romance gótico irlandês, que incluiria ainda autores famosos como Joseph Sheridan Le Fanu (*Carmilla*, *Uncle Silas*) e Bram Stoker (*Dracula*):

> To assert a Gothic tradition in Ireland we need not be making a disguised claim to Irish self-sufficiency or even to a thematic coherence linking very different texts and authors, but merely suggesting that certain Irish writers pursued certain similar questions that were historically specific to the Irish situation, and in doing so they utilised the Gothic mode. The 'Irishness' of the tradition comes from the fact that the writers had some important Irish connection, dealt with Irish issues, and were partially influenced by (or at least vaguely aware of) an Irish line of precursors[145].

Esse recorte crítico tem sido predominante nos muitos ensaios publicados sobre *Melmoth* nas duas últimas décadas. Em seu texto fundador, "Irish Gothic and After" (1991), W. J. McCormack afirma que, no gótico irlandês, é impossível separar a representação do passado do contexto político em que viveram seus autores porque frequentemente suas incursões ao passado eram utilizadas para discutir questões contemporâneas. Se para muitos críticos o gótico representa o retorno do reprimido, o passado que vem assombrar o presente, a Irlanda é comumente lida como um lugar onde o passado nunca de fato desapareceu, pois está congelado no presente. Nessa típica visão irlandesa da história, um mal uma vez cometido não importa por qual facção da sociedade – seja pelos colonizadores ingleses, pelos protestantes anglo-irlandeses ou pela massa católica – nunca pode ser desfeito pela sucessão cronológica dos fatos. Pelo contrário, ele está fadado a ser incessantemente repetido. Daí a ressonância do grito "History is a nightmare from which I am trying to awake", do *Ulysses*,de Joyce, em muitos romances irlandeses.

O gótico irlandês é notavelmente explícito no modo como demonstra sua ligação à história e à política. McCormack cita como exemplo as notas de rodapé de *Melmoth* que

---

[144] Joep Leerssen, *Remembrance and imagination: patterns in the historical and literary representation of Ireland in the nineteenth century*, Cork, Cork University Press, 1996, p. 20.

[145] Jarlath Killen, Irish Gothic: a theoretical introduction, *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Dublin, Trinity College, v. 1., n. 1, 2006.

aludem a barbáries cometidas durante as rebeliões nacionalistas de 1798 e 1803. Para ele, tais notas revelam a "interação de certos excessos góticos com a violência da história recente da Irlanda". Desse modo, a proximidade de tempo e espaço substitui o exótico e o antigo do romanesco gótico inglês, quase sempre ambientado em épocas distantes na Europa católica do sul.

Como mencionamos anteriormente, a Irlanda não está presente apenas nas notas do texto de *Melmoth*. O romance começa e termina numa dilapidada mansão no litoral do país, palco do conto-moldura e lar da família protestante anglo-irlandesa dos Melmoth e de seu membro mais ilustre, o diabólico viandante. Para Terry Eagleton e Julian Moynahan, o fato de Maturin ter escolhido ambientar sua narrativa gótica em seu próprio país é pouco surpreendente, pois a Irlanda do início do século XIX era um cenário mais do que ideal para o gênero:

> Politically oppressed, underdeveloped in the far west and southwest, disrupted and distressed by famines, clearances, uprisings, and the depredations of the rural secret societies, devoutly Catholic in its majority population, and full of romantic scenery and prehistoric, not to say feudal, ruins, nineteenth-century Ireland was an impressive candidate for Gothic treatment. The country was in fact sometimes seen as sort of living Gothic, or agonized Gothic romance that had turned real[146].
>
> Violent, criminal, priest-ridden, autocratic, full of mouldering ruins and religious fanaticism, it was a society ripe for Gothic treatment, having much of that literary paraphernalia conveniently at hand[147].

Em sua transposição para essa terra "gótica", o romance, forma literária consolidada com a ascensão da burguesia na Inglaterra do século XVIII, assumiu um aspecto diverso. E não poderia ter sido de outra maneira, já que a católica, empobrecida e pré-industrial Irlanda era muito diferente da protestante, liberal e industrial Inglaterra. Ao contrário do que ocorreu na metrópole, o romance realista não predominou na Irlanda. Segundo Eagleton, a explicação para isso está no fato de o romance realista ser a forma por excelência da estabilidade, condição inexistente na Irlanda, cuja sociedade é profundamente dividida em termos políticos, religiosos, sociais e culturais. Assim, o romance irlandês é tipicamente recursivo e difuso – com diversas tramas simultâneas e variações sobre os mesmos elementos – e marcado por um

---

[146] Julian Moynahan, The politics of Anglo-Irish Gothic: Charles Robert Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu, and the return of the repressed, in *Anglo-Irish:* theliterary imagination in a hyphenated culture. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 111.

[147] Terry Eagleton, "Form and ideology in the Anglo-Irish Novel", in *Heathcliff and the Great Hunger:* studies in Irish Culture, Londres, Verso, 1995, p. 188.

hibridismo maior com o romanesco e o fantástico. Portanto, o labirinto narrativo de *Melmoth* encaixa-se perfeitamente na ficção irlandesa, cuja tradição teve início justamente com *Gulliver's Travels* (1726), a cáustica mescla de alegoria política e fábula de Jonathan Swift, e *Tristram Shandy* (1759-1769), o célebre antirromance de Lawrence Sterne[148].

Além de ser a forma da estabilidade, o romance realista é caracterizado por seu desejo de retratar o homem e a sociedade em sua totalidade. Como totalizar uma sociedade tão fragmentada como a irlandesa? Para Eagleton, essa é uma tarefa quase impossível na Irlanda, por isso, há raros romances irlandeses no estilo de um *Middlemarch*, de George Eliot, isto é, que alternam em suas páginas as perspectivas de diferentes grupos sociais, das classes privilegiadas às mais baixas:

> In the annals of Irish fiction, the world is caught from within a range of social standpoints; but these diverse cultures rarely enter into reciprocal interaction in a particular text. Constrained by a history of conflict, the Irish novel is strikingly non-dialogical[149].

A perspectiva do gótico irlandês é justamente a de anglo-irlandeses como Maturin, que pertenciam à chamada ascendência protestante, grupo social que vivia o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, perseguidor e perseguido. Para a maioria da população, católica e gaélica, os anglo-irlandeses eram os representantes do odiado invasor inglês, uma minoria que tinha tomado posse de suas terras e a alijado de direitos políticos e sociais básicos. Por sua vez, em gradual declínio a partir do século XIX, os protestantes anglo-irlandeses viam-se cada vez mais como minoria cercada por uma massa hostil supersticiosa e ignorante que, como ocorrera em 1640 e 1798, podia pegar em armas a qualquer momento e massacrá-los como forma de vingança ou tentar, por meio da Emancipação Católica, assumir o controle político do país e acabar de vez com os seus privilégios. Assim, segundo Eagleton, o gótico irlandês pode ser visto como "o inconsciente político da sociedade anglo-irlandesa, o lugar onde seus medos e fantasias emergem de forma mais definitiva". Como o avarento e desconfiado tio do jovem Melmoth, os anglo-irlandeses eram assombrados pela lembrança de pecados do passado, pois sabem que suas terras foram roubadas violentamente dos católicos. Em seu crescente estado de paranoia, os algozes sentiam-se cada vez mais no papel de vítimas. Para o crítico inglês, *Melmoth* seria uma alegoria dessa estranha condição dos anglo-irlandeses:

---

[148]A inclusão de Sterne na tradição literária irlandesa é polêmica, visto que o autor residiu a maior parte de sua vida na Inglaterra.
[149] Ibidem, p. 151.

> It is possible to read Maturin's astonishing novel as an allegory of this strange condition in which exploiters and victims are both strangers and comrades, and indeed, in the person of Melmoth himself, inhabit the same personality. To read the diabolic Melmoth as a type of the Anglo-Irish ruling class is hardly extravagant: as the brother of a Cromwellian planter, he has survived over the centuries, and what other human subject has a continuous existence over time than a social group or class? […] At the source of all this lies some aboriginal crime, some initial trespass which refuses to lie quiet in its grave but which, in the person of Melmoth himself, stalks restlessly through the centuries in search of expiation. That crime, literally speaking, is Melmoth's selling of his soul […] But it is not hard to read this as a metaphor of the original crime of forcible settlement and expulsion, which belongs to the period in which Melmoth's bargain with the devil takes place, or to see his preying upon the dispossessed as a nightmarish image of the relations between the Ascendancy and the people[150].

Por fim, Eagleton afirma que, mesmo nos contos ambientados em outros países (Espanha, Índia, Inglaterra), o verdadeiro tema de *Melmoth* é a Irlanda. Visão compartilhada por Richard Haslam e Chris Baldick, que veem a Espanha gótica de Maturin de "monges sinistros e turba supersticiosa" como um comentário velado sobre a Irlanda que, segundo o autor irlandês, corria o risco de se tornar um "grande monastério", em que fiéis de outras religiões seriam perseguidos, caso a Emancipação Católica se concretizasse. Dentro da perspectiva do gótico irlandês, a dimensão divina de *Melmoth* não pode ser dissociada da inflamada atmosfera de sectarismo religioso entre católicos e protestantes na Irlanda, que viveu um de seus momentos mais tensos justamente na época de Maturin. Por isso, ao analisar como a visão calvinista do autor estrutura sua representação essencialmente teológica do horror, Haslam enfatiza a importância do contexto religioso nas obras do reverendo:

> Maturin died before the passing of the Emancipation Act, but his novels and sermons are patently bound up with the religious controversies that smouldered and then flared up in Ireland in the wake of the 1801 Act of Union. The Calvinist sublime in Maturin's fiction is refracted through this historical prism […] his novels are vehicles of propaganda as well as of entertainment[151].

Portanto, os críticos do gótico irlandês leem as obras de Maturin numa chave oposta à de Robert Lee Wolff, H. W. Piper e Norman Jeffares – que afirmavam que *Melmoth* não lidava com "questões irlandesas" – e Thomas Flanagan, que excluía todas as obras do escritor porque transcendiam o fato social. Segundo Moynahan, na verdade, as obras góticas de Maturin dizem mais sobre a Irlanda do que seus romances nacionais e de costumes:

---

[150] Ibidem, p. 190.

[151] Richard Haslam, Maturin and the "Calvinist Sublime", in Victor Sage; Allan Llyod Smith, *Gothic origins and innovations*, Amsterdã, Rodopi, 1994, p. 47, 52.

> …it did not always follow that Maturin's principal works combining Irish actualities with wild romantic story – *The Wild Irish Boy* (1808), and the aforementioned *Milesian Chief*, and *Women* – succeeded as works of art. In fact, Maturin's art accomplishes more with a purer gothic, in the more encoded and symbolic modes where melodrama serves to elicit unacknowledged truths and buried feelings about Irish cultural dividedness[152].

Nesse sentido, para Luke Gibbons[153], os romances de Maturin talvez sejam o melhor lugar para procurar uma fidedigna "estória da Irlanda", já que as "inacabadas estruturas" do gótico eram uma representação mais eficaz de uma Irlanda caracterizada pela violência e pelo terror num contexto colonial do que qualquer livro de história factual.

De fato, como formalização estética de circunstâncias de caráter social, *Melmoth* produz conhecimentos sobre a realidade irlandesa. E como é no contraditório – o "próprio nervo da vida"[154] – que o movimento da história está contido nos objetos, acreditamos que as muitas contradições do romance sejam o melhor ponto de partida para compreendermos como o complexo processo histórico, social e religioso da Irlanda do início do século XIX está sedimentado em sua forma.

Por isso, em nosso trabalho, refletimos sobre os vários paradoxos de *Melmoth*, como seu propósito pio de ilustrar ficcionalmente um sermão e sua natureza moralmente ofensiva, calcada na descrição da violência, no grotesco e no sadismo; sua atitude ao mesmo tempo revolucionária – com críticas ferozes às instituições da sociedade e denúncia das injustiças sociais – e reacionária – na estratégia de desqualificação dessas mesmas críticas; sua mescla do romantismo profundamente cristão wordsworthiano, com a defesa da comunhão entre homem e natureza, e do romantismo satânico byroniano, com toda sua revolta, morbidez, ironia e sarcasmo; um iluminismo protestante que condena a superstição católica, mas, ao mesmo tempo, é fascinado por ela e de certa forma a referenda; a pregação contra a intolerância e a opressão religiosa que coexiste com uma denúncia intolerante não só do catolicismo, mas de outras religiões e até mesmo de diferentes denominações protestantes.

A união de contrários também está no princípio organizador de *Melmoth*, a dialética entre o eterno e o temporal, configurada desde o início, no sermão do prefácio, que contrapõe os bens materiais desse mundo à salvação eterna. Maturin quer pregar a predominância do

---

[152] Julian Moynahan, *op. cit.*, 1995, p. 114.
[153] Ver Luke Gibbons, *Gaelice Gothic:* race, colonization and Irish culture. Galway, Arlen House, 2004.
[154] Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira:* momentos decisivos, 1750-1880, 11. ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007, p. 32.

eterno sobre o temporal, colocá-lo acima de todas as aflições terrenas. Porém, no romance, a separação entre o eterno e o temporal é impossível, a religião está ligada irremediavelmente a conflitos por dinheiro, terras e poder. Nas analogias de temas, personagens e situações que estruturam os seis contos, pessoas são perseguidas ou hostilizadas por causa da religião que professam, sacerdotes usam de seu domínio sobre o eterno para obter poder e bens temporais, a religião divide família e determina heranças e, sobretudo, os homens matam, queimam e se martirizam em nome de Deus. A dialética entre o eterno e o temporal pode ser vista ainda na organização espacial e temporal do romance, já que todas as narrativas ocorrem entre as guerras religiosas do século XVII e o início do século XIX, sempre em cenários divididos por conflitos religiosos: a Irlanda do século XIX, a Espanha do século XVII e do início do século XIX, onde a Inquisição persegue protestantes e cristãos novos; a Inglaterra da Restauração, sociedade marcada pelas feridas da Guerra Civil entre puritanos e anglicanos, a Índia do século XVII, vista como local de religiões idólatras que exaltam o sacrifício humano. Por fim, essa dialética organiza também o nível intertextual, no qual alusões bíblicas e teológicas dividem espaço com citações a fontes mundanas, como outros romances góticos e obras das mais variadas; e a própria natureza bizarra da obra – um romance gótico, forma literária extremamente rebaixada e comodificada, escrito para ilustrar a tese religiosa de um sermão.

Essa dialética entre o eterno e o temporal revela ainda uma intuição profunda sobre a Irlanda, onde os conflitos religiosos entre protestantes e católicos não se dão apenas por causa de diferenças litúrgicas, interpretações díspares das escrituras e do papel da hierarquia eclesiástica, mas também, e principalmente, por causa de disputas por terra e poder político. Na sociedade irlandesa, não é possível separar o eterno do temporal, ainda mais na época de Maturin, marcada pela guerra ideológica da campanha pró e contra a Emancipação Católica.

As interpretações universalistas e metafísicas de *Melmoth* que o entendem como parábola sobre a alma humana, o pecado original ou a relação entre homem e Deus são reducionistas, por não se aterem ao fato de que Maturin sempre usou o eterno como arma para modificar o temporal, a realidade de sua Irlanda, como o próprio reverendo revela, ao exortar seu rebanho a doar fundos para a Igreja Anglicana na campanha pela conversão dos católicos:

> Your Money cannot satiate the rage of the drunkard, – your Money cannot make the indolent work, – your money cannot convince of his folly the giddy wretch who listens to the frantic and wicked lies of the demagogue, – your money cannot bribe to peace those fierce and horrid passions which have defaced the order of society, and made the aristocracy of this country

> tremble in their down and ermine. Money can never do this; but what money never can do, *religion* can[155].

Portanto, partindo desses pressupostos, buscaremos compreender *Melmoth* como um sermão gótico irlandês, isto é, um híbrido de romance gótico e sermão, cuja forma é estruturada pela realidade irlandesa.

[155] Charles Robert Maturin, *Sermons*, Londres, Archibald Constable, 1819, p. 238-239.

2. O ETERNO E O TEMPORAL

> It [*Melmoth the Wanderer*] is a most characteristic epitome of all his productions. Genius and extravagance – nature and prodigies – angels and devils – theology and libertinism, contest every line of every page of these volumes, and leave us in doubt, at last, whether we should most admire, or deplore, the perverted talent which they indisputably discover […] And thus – those sacred truths, which, as the representative of Christ, he has but just promulgated from the pulpit, the moment he descends from it, are converted into the theme of a romance.
>
> *The London Magazine*,1821

> Our business here, indeed, is to tell you not of time, but of eternity – yet… eternity, in this wretched perishable existence, must often borrow its topics from time…
>
> Charles Robert Maturin, *Sermons*

> A missão há de ser, então, a de *formular*, com a máxima nitidez possível em meio à inesgotável multiplicidade que se aloja em cada fenômeno histórico, o que aqui vislumbramos assim, sem nitidez. Mas para chegar a tanto teremos que necessariamente abandonar o terreno das vagas representações gerais [...] e tentar penetrar a peculiaridade característica e as diferenças desses vastos mundos de pensamento religioso que se oferecem a nós, historicamente, nas diversas manifestações da religião cristã.
>
> Max Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*

Logo no primeiro dos contos enquadrados de *MelmoththeWanderer*, "The Tale ofStanton", o leitor se depara com uma cena emblemática que ilumina o papel da religião na economia do romance. A ação ocorre por volta de 1680, na Inglaterra da Restauração, no tradicional hospício londrino de Bedlam. O protagonista do conto, o inglês Stanton, "a manofintelligence, literatureandcuriosity", que vive obcecado pela figura do misterioso Melmoth, o viandante, a quem encontrara anos antes em uma viagem pelo interior da Espanha, é internado na instituição contra a sua vontade, por ordem de um primo sem escrúpulos, ávido por suas posses.

Durante a sua primeira noite nessa "dreadfulmansion", a resolução de Stanton de manter a serenidade e a sanidade em um ambiente tão hostil é logo posta à prova pela acalorada discussão entre dois internos vizinhos de sua cela, o tecelão puritano Testimony e o alfaiate monarquista Hothead:

> Just next to Stanton's apartment was a **puritanical** weaver, who had been driven mad by a single sermon from the celebrated **Hugh Peters**; and was sent to the mad-house as full of **election and reprobation**as he could hold, – and fuller. He regularly repeated over the ***five points*** while day-light lasted, and imagined himself preaching in a **conventicle** with distinguished success […] In the opposite cell was lodged a **loyalist** tailor, who had been ruined by giving credit to the cavaliers and their ladies […] who had run mad with drink and loyalty on **the burning of the Rump. […]** '**The Lord is a man of war'**, he [o puritano] shouted, – 'Look to **Marston Moor**!' – Look to the city, the proud city, full of pride and sin! – Look the waves of the **Severn**, as red with blood as the waves of the **Red Sea**! […] Then, Lord, was thy triumph, and the triumph of thy **saints**, to bind their kings in chains, and their nobles in links of iron'. The malignant tailor burst out in his turn: 'Thank the **false Scots**, and their solemn league and covenant, and **Carisbrook Castle**, for that, ye crop-eared Puritan', he yelled. […] 'Ye lie, in your teeth,' echoed the weaver; 'and I will prove it unarmed, with my shuttle against your needle, and smite you to the earth thereafter, as **David smote Goliath**. It was *the man's* (such was the indecent language in which Charles the First was spoken of by Puritans) – it was the man's carnal, self-seeking, world-loving, **prelatical hierarchy**, that drove **the godly** to seek the sweet word in season from their own pastors who righteously abominated the **Popish garniture of lawn-sleeves**, **lewd organs**, and **steeple houses**. [...] Woe be unto thee, gainsayer, dost thou not see how flames envelope **the accursed city under his Arminian and Popish son**? – **London is on fire! – on fire**!' he yelled; 'and the brands are lit by the **half-papist**, **whole-arminian**, **all-damned** people thereof [negritosmeus].'[156]

Esse debate peculiar só é interrompido quando se ouvem os gritos lancinantes de uma mulher que perdera o marido, os filhos e a razão no grande incêndio de Londres de 1666. A íntima associação entre religião, política e história, tão evidente nesse pequeno trecho, é expressa claramente pelo narrador na sequência, quando nos apresenta essa personagem como a única paciente do hospício que "não tinha enlouquecido por causa de política, religião,

---

[156] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 56-57. "Ao lado do quarto de Stanton estavam instalados dois homens. Um deles era um tecelão puritano que tinha enlouquecido por causa de um só sermão do famoso Hugh Peters e fora mandado para a casa dos loucos tão cheio quanto de ascese e de reprovação – mais cheio ainda. Enquanto durava a luz do dia, ele observava rigorosamente os *cinco pontos* e imaginava-se a pregar com grande êxito num convento. [...] Na cela oposta estava instalado um alfaiate legalista, que se tinha arruinado pelo crédito que dava aos cavaleiros e às suas damas [...] e que enlouquecera com álcool e lealdade no fogo do Rump [...] — O Senhor é um homem de guerra! – gritou. — Olhem para MarstonMoor! Olhem para a cidade, para a orgulhosa cidade cheia de orgulho e pecado! Olhem para as vagas do Severn, vermelhas de sangue como as do mar Vermelho! [...] Foi então a tua vitória, Senhor, e a vitória dos teus santos que amarrou os reis às cadeias e os nobres aos laços de ferro! O perverso alfaiate ripostou: — Agradece aos falsos escoceses e à sua Liga e ao tratado solene, e a CarisbrookCastle, puritano tosquiado! – gritou. [...] — Mentes com todos os teus dentes! – respondeu o tecelão. — E hei-de-to demonstrar sem armas, com a minha lançadeira contra a tua agulha, e hei-de-te atirar por terra como David, que Golias destruiu! Foi o homem (era com esta indecente linguagem que os Puritanos se referiam a Carlos I), foi aquela hierarquia do homem, carnal, egoísta, amante do prazer e prelatício, quem levou os devotos a procurar as palavras doces dos seus pastores que, como era seu dever, abominavam os ornamentos papistas das sobrepelizes, desses órgãos libidinosos, e das igrejas! [...] Que a maldição caia sobre ti, antagonista, não vês como as chamas embrulham a maldita cidade debaixo deste filho de Arminius e dos papistas? Londres está a arder! Fogo – gritou – e as tochas são acesas por essa gente condenada, meio papista e defendendo Arminius! Fogo! Fogo!", p. 91, v. 1.

bebida ou alguma outra paixão pervertida"[157]. Afinal, nessa cena – como em todo o romance – não há como dissociar a religião da história e da política. Sendo assim, acreditamos que para compreender a religião aqui é necessário abordá-la em sua natureza dialética entre o eterno, as doutrinas teológicas e suas proposições transcendentais, e o temporal, a práxis dos fiéis das diferentes denominações religiosas no mundo, isto é, em seus contextos históricos, sociais e culturais. No caso de *Melmoth*, a religião não é apenas um dos seus elementos constitutivos, mastambém o seu princípio organizador, o elemento que deforma todos os outros, tanto em nível formal como temático.

A cena que acabamos de transcrever é um bom ponto de partida para começarmos a pensar como se dá tal organização. Primeiramente, alguns dos termos destacados, por exemplo, "election", "reprobation", "five points", "conventicle", "prelaticalhierarchy", "Popish", "Arminian" e "all-damned" indicam que, em nossa leitura, precisaremos mergulhar no universo da teologia protestante e das controvérsias doutrinárias entre suas inúmeras denominações e destas com o inimigo comum representado pelo catolicismo. Qualquer dúvida sobre tal necessidade é desfeita na cena seguinte, ainda no hospício de Bedlam, no discurso proferido por Melmoth a Stanton, quando o visita em sua cela para tentá-lo:

> […] Whether a soul in this state can be in a hopeful one, it is for you to judge; but it seems to me, that with the loss of reason, (and reason cannot long be retained in this place), you lose also the hope of immortality. – Listen,' said the tempter, pausing, 'listen to the wretch who is raving near you, and whose blasphemies might make a demon start. – He was once an eminent puritanical preacher. Half the day he imagines himself in a pulpit, denouncing damnation against Papists, Arminians, and even **Sub-lapsarians**, (he being a **Supra-lapsarian** himself) [negritosmeus]. [158]

Os termos "sublapsariano" e "supralapsariano" parecem tão estranhos e distantes no mundo secularizado no qual vivemos, que Jorge Silva Melo, o tradutor da edição portuguesa do romance, traduziu-os equivocadamente como "anticalvinista" e "calvinista". Na realidade, tanto os sublapsarianos como os supralapsarianos são calvinistas. Contudo, a distinção entre esses dois grupos é de uma sutileza teológica tamanha, que o escritor M. James Sawyer, em

---

[157] Ibidem, p. 59. "She was the only patient in the house who was not mad from politics, religion, ebriety, or some perverted passion."

[158] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 64. "Serás tu quem me vai dizer se uma alma neste estado pode estar num estado de esperança. Mas parece-me ainda que, com a perda da razão (e não é possível manter a razão por muito tempo neste lugar), tu perderás também a esperança da imortalidade. Olha – disse o tentador depois de uma pausa – olha para o desgraçado que se contorce ao teu lado e cujas blasfêmias eram capazes de fazer estremecer um demônio... Já foi um eminente pregador puritano... Passa metade do dia a imaginar-se em cima do púlpito a denunciar e a amaldiçoar os papistas, os arminianos e os próprios anticalvinistas (pois ele é um calvinista)", p. 100, v. 1.

Uma Introdução à Teologia, precisa de um parágrafo para explicá-la e de outro para reforçar a explicação:

> Além de destacar a predestinação, Beza [discípulo de Calvino e um dos principais teólogos da teologia reformada] desenvolveu uma proposição teológica conhecida como *supralapsarianismo*(do latim *supra lapsum*, "acima da Queda" – portanto, "antes da Queda"). Refere-se ao conceito de que o decreto divino que elegeu alguns e condenou outros antecede a permissão para a queda de Adão e Eva. A perspectiva oposta, o *infralapsarianismo*[ou *sublapsarianismo*], entende o decreto de Deus a respeito da eleição como sequência lógica *posterior* ao decreto que permitiu a Queda (...). Em resumo, o supralapsarianismo entende que Deus decretou primeiramente que alguns seriam eleitos e outros não; que Deus decretou criar os eleitos e os réprobos; que Deus decretou permitir a Queda; que Deus decretou permitir a salvação para os eleitos. Já o infralapsarianismo entende que o primeiro decreto divino foi o de criar; o segundo, foi o de permitir a Queda; o terceiro, foi o de eleger alguns para a salvação; o quarto, foi o de providenciar um Redentor. A ordem infralapsariana suaviza a dureza da doutrina escolástica da predestinação, enquanto o supralapsarianismo faz de Deus um ser absolutamente arbitrário[159].

Para o leitor contemporâneo, essas controvérsias teológicas podem parecer triviais e sem significado prático, mas, na Europa das guerras religiosas do século XVII, elas eram fundamentais para as pessoas até em esferas que não vemos como religiosas nos dias de hoje, além de motivarem derramamentos de sangue, desagregarem famílias e, sobretudo, servirem de combustível ideológico por trás de conflitos motivados principalmente por questões políticas e territoriais[160].

Um exemplo da relevância das polêmicas religiosas naquela época é justamente a Guerra Civil ou Revolução Inglesa (1642-1651), evento que enlouqueceu Testimony e Hothead e fascinava sobremaneira o reverendo Maturin, que – não por acaso, como veremos – o transformou em um dos polos temporais de seu romance, ao fincar a origem da propriedade dos Melmoth e das andanças do viandante em uma das etapas cruciais da guerra, a campanha de reconquista da Irlanda, então nas mãos de monarquistas católicos, pelas tropas protestantes do Parlamento liderados por Oliver Cromwell. Até mesmo nos dois contos enquadrados ambientados na Inglaterra da Restauração (1660-1688) – cenário ao mesmo tempo de um acerto de contas e de uma tentativa de cicatrização das feridas profundas abertas pelo conflito – a sombra da Guerra Civil a tudo envolve, como vimos na cena do hospício de Bedlam.

---

[159] M. James Sawyer, *Uma Introdução à Teologia*, São Paulo, Editora Vida, 2009, pp. 345-346.

[160] Como o historiador inglês Christopher Hill destaca, há quase sempre uma congruência entre religião como ideologia e interesses econômicos. Ver Christopher Hill, *A Bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 588.

Para entendermos o fascínio de Maturin por esse evento-chave da história inglesa, é importante lembrarmos que, como salienta o especialista Christopher Hill[161], a Guerra Civil era definida – na interpretação corrente da historiografia inglesa do século XIX – momento da escrita do romance, como a "Revolução Puritana"[162], que teria sido "a última das guerras religiosas". Essa leitura da história confere, portanto, maior destaque à natureza religiosa do conflito e ao caráter supostamente subversivo do puritanismo. O aposto em que o narrador explica por que o puritano Testimony se refere ao rei Carlos I como "o homem" é revelador nesse sentido: "It was *the man's* (such was the indecent language in which Charles the First was spoken of by Puritans)". Para os anglicanos, ainda mais para o clero do qual Maturin fazia parte, o monarca Stuart era reverenciado como "Carlos I, o mártir", cujo martírio garantira o futuro da Igreja da Inglaterra como religião estatal da Grã-Bretanha e decretara o início do fim da ameaça política representada pelo puritanismo, que, a partir de então, carregaria a mancha indelével do regicídio. Prova disso é que, de 1662 a 1859, a execução do rei era celebradaanualmente no calendário do *Livro de Oração Comum* (*Book of Common Prayer*), livro litúrgico oficial do anglicanismo, com cultos realizados em sua homenagem no dia 30 de janeiro. Para Maturin, a Revolução Inglesa representava, portanto, uma época sombria na qual reinara, sem amarras, o fanatismo religioso dos puritanos, como fica claro no trecho a seguir, extraído de um de seus sermões[163]:

> That system [o puritanismo] has had its day – and what a day was it? – a 'day of darkness and gloominess – a day of clouds and of thick darkness' – 'a day of trouble, and rebuke, and of blasphemy' – a day, when England saw her king murdered, her nobles banished, her church trampled on – I speak of the times of *the usurper* [Oliver Cromwell], when the system to which I allude had its day. God grant those days may never come again […] All was gloom, hypocrisy, contention, and blasphemy – Let England beware that the experiment be not renewed.[164]

Portanto, na visão do autor sobre o conflito, tanto no romance como em seus sermões, a religião se sobrepõe à política. Afinal, não é o sistema parlamentarista/republicano que "teve

---

[161] Ibidem, p. 50.

[162] É interessante notar que, no início do século XIX, havia um grande interesse do público pelo período da Guerra Civil, como comenta Coleridge em 1833: "Quantos livros ainda são escritos e publicados sobre Carlos I e sua época! A tal ponto persiste o interesse por aquela grande crise da moral, da religião e do governo!", in Christopher Hill, *O eleito de Deus:* Oliver Cromwell e a revolução inglesa, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 12.

[163] Esse sermão de Maturin reproduz à perfeição um dos mitos da Inglaterra pós-Restauração: o de que, durante o interregno (o período republicano compreendido entre 1649-1660), os puritanos teriam imposto uma santidade sombria e pesarosa sobre os costumes populares e a cultura da alegre nação inglesa, a "merryEngland", ver Cristopher Hill, *The CenturyofRevolution*:1603-1674*,* Nova York, W. W. Norton &Company, 1980.

[164] Charles Robert Maturin, *Sermons*, Londres, Archibald Constable, 1819, p. 403.

o seu momento" naquela época, mas sim o sistema puritano. Daí a constatação de que a controvérsia religiosa teria sido o principal elemento da Guerra Civil, e não as questões econômicas e políticas decorrentes do embate entre uma monarquia de molde absolutista e as aspirações principalmente econômicas de parcelas da sociedade inglesa representadas pelo Parlamento. Assim sendo, acreditamos ser este o momento em que precisamos, como diria Max Weber, abandonar o "terreno das vagas representações gerais" evocadas pelos termos anglicanismo e puritanismo, e nos atermos – mesmo que brevemente – às diferenças entre essas duas denominações religiosas e como estas influíram no conflito. Dessa maneira, estaremos aceitando o convite feito pelo próprio Maturin, ao utilizar os termos que destacamos em negrito no debate entre Testimony e Hothead.

Desde a sua criação em meados do século XVI, quando se tornou independente de Roma durante a Reforma Protestante, a Igreja anglicana assumiu o papel de religião nacional da Inglaterra, tendo como fundamento a aliança entre Igreja e Estado ("church and throne"). O rei inglês, como soberano designado por Deus, detinha também o título de chefe supremo da Igreja, possuindo autoridade temporal e espiritual sobre os seus súditos/fiéis. Como chefe supremo da Igreja, o monarca era responsável não só pela indicação do Arcebispo de Cantuária, líder espiritual e principal autoridade eclesiástica da hierarquia anglicana, como de todos os bispos. Tratava-se de uma Igreja estatal, um instrumento direto do poder do Estado, na qual os membros do clero, como genuínos funcionários públicos, eram instruídos a usar o púlpito para apoiar as políticas governamentais, em sermões que serviam como a "mais importante forma de comunicação entre o Estado e os seus súditos"[165]. Aliás, o financiamento da Igreja também era estatal, já que todos os ingleses eram obrigados a pagar um dízimo mensal para cobrir os gastos da instituição.

Após décadas de polêmicas e acirrados debates, a Igreja anglicana, durante o reinado de Elisabeth I, definiu-se teologicamente, nos *39 Artigos de Religião* (Thirty-nine Articles of Religion) estabelecidos em 1563, como uma *via media* entre o catolicismo e o protestantismo, ampla o bastante para abrigar os dois grupos. Do catolicismo, manteve o governo eclesiástico episcopal e aspectos litúrgicos exteriores, como o uso de vestimentas clericais; já da teologia reformada (calvinista), a doutrina da predestinação e os cinco grandes *solas* da Reforma Protestante – *sola fide* (a salvação é obtida por meio da fé somente, sem a necessidade de boas obras), *sola gratia* (a salvação vem exclusivamente pela livre graça de Deus em Jesus Cristo, sem obras humanas de justiça), *solus Christus* (somente Cristo é a fonte da salvação e o único

[165] José Jobson de Andrade Arruda, *A Revolução Inglesa*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 52.

mediador entre Deus e os homens), *sola scriptura* (como Palavra de Deus, somente as Sagradas Escrituras são a infalível, final e compulsória autoridade sobre o cristão, não o papado nem a tradição da Igreja) e *soli Deo gloria* (toda glória é devida somente a Deus, e não a santos e a papas).

No entanto, o chamado "acordo elisabetano", que deu origem à teologia da *via media*, desagradou aqueles que desejavam uma Igreja verdadeiramente protestante, cujas formas de culto fossem purificadas de qualquer vestígio do catolicismo e cuja doutrina fosse absolutamente "pura", observando somente práticas e cerimônias religiosas especificamente mencionadas na Bíblia, pois era "ilegal e pecaminoso seguir qualquer outro tipo de Lei". É importante ressaltar que, para muitos protestantes, a Sagrada Escritura continha todo o necessário para a salvação da alma, a principal preocupação da vida do cristão. Esse desejo de purificar o cristianismo da Igreja da Inglaterra conferiu a esse grupo a alcunha de puritanos. O biblicismo dos puritanos e sua ênfase reformista na centralidade do sermão, isto é, no ato de pregar a Boa Nova em detrimento do sacramental e do litúrgico, os levava a condenar não somente aspectos aparentemente de menor relevância aos olhos de hoje – como a pompa da liturgia anglicana, o luxo dos paramentos dos seus reverendos, o excesso de dias festivos, a adoção do *Livro de Oração Comum*, com suas orações antigas que não constavam da Bíblia[166]; o uso de música profana (só se deviam permitir as salmodias, os salmos bíblicos cantados), de altares e de vitrais nas igrejas; o hábito de fazer o sinal da cruz durante o batismo, de fazer reverência a qualquer menção ao nome de Deus e de se ajoelhar durante a comunhão; e a prática de esportes ou outras atividades no descanso sabático reservado ao povo de Deus –, mas também a própria forma de organização eclesiástica da Igreja da Inglaterra, baseada em um episcopado estatal. Afinal, não havia qualquer menção a bispos na Bíblia.

Os presbiterianos ou "calvinistas puros", o maior grupo puritano, reivindicava uma Igreja desligada do Estado e sem qualquer ingerência do Rei, defendendo um modelo eclesiástico presbiteriano baseado na Bíblia, no qual cada igreja, à semelhança da Igreja genebrina de Calvino, seria dirigida por um pastor escolhido pelos presbíteros. Por sua vez, os independentes ou "calvinistas radicais" eram contra qualquer tipo de organização eclesiástica. Cabia a cada fiel ser o seu próprio pastor e, portanto, ter a liberdade para pregar a palavra de Deus, levando a cabo assim o "sacerdócio de todos os fiéis" proposto por Lutero.

---

[166] Segundo Thomas Cartwright (1535-1603), um eminente teólogo puritano, "the *Prayer Book* was an imperfect book culled and picked out of the popish dunghill: the mass book full of abominations". Ver Mark Chapman, *Anglicanism: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 40.

O biblicismo, o apelo à consciência individual e a rejeição de uma igreja nacional faziam os puritanos serem vistos – tanto pelo Governo como pela ortodoxia anglicana – como uma ameaça ao Estado e à ordem constituída, sobretudo à doutrina do direito divino dos reis. Apesar da existência de várias leis que obrigavam todos os ingleses a serem fiéis da Igreja anglicana e a frequentar o culto aos domingos –sob ameaça de prisão e de outras penas legais –, a dissidência dos puritanos, que passaram a se reunir nos chamados *conventicles* (pequenas e secretas reuniões religiosas de cinco ou mais pessoas), foi tolerada durante o reinado de Elisabeth, devido à constante ameaça internacional representada pela potência católica Espanha. Os puritanos, aliás, eram ainda mais anticatólicos que os próprios anglicanos. Portanto, eram súditos confiáveis para combater o inimigo comum que podia invadir a Inglaterra a qualquer momento.

Porém, com a ascensão ao trono da dinastia Stuart, na primeira metade do século XVII, a situação mudou. Nessa época, a Inglaterra aproximou-se como nunca em sua história de uma monarquia de molde absolutista, sustentada por uma aliança ainda mais profunda entre Igreja e Estado, como ilustrada na célebre frase do rei Jaime I (1566-1625), ao recusar a adoção do modelo presbiteriano: "No Bishop, no King". O monarca governava por direito divino, e era dever da Igreja apoiá-lo ideologicamente, assim como ele devia apoiar a existência desta como instituição episcopal estatal. Portanto, as leis contra o nãoconformismo religioso –cujos pregadores eram vistos como subversivos que pregavam a sedição contra o Rei e a Igreja – tornaram-se mais rígidas e passaram a ser aplicadas com maior frequência. Mas o conflito entre anglicanos e puritanos atingiria o seu apogeu nos anos que antecederam a Guerra Civil, especialmente durante o período em que William Laud (1633-1645) exerceu o cargo de Arcebispo de Cantuária, no reinado de Carlos I.

Laud era um notório defensor da aliança entre Estado e Igreja e da doutrina do direito divino dos reis. Para ele, o monarca podia inclusive governar despoticamente sem a necessidade de um parlamento, como fez Carlos I entre 1629 e 1640. Ao assumir o cargo de Arcebispo, Laud implantou uma série de reformas polêmicas na Igreja, como a elevação do poder e do *status* social do clero, cujos reverendos voltaram a ser chamados de padres – como antes da ruptura com Roma; a ênfase na chamada "beleza do sagrado", ou seja, na suntuosidade do ritual e da liturgia ("the external decent worship of God"), com a restauração das igrejas e o retorno dos altares que tinham sido abandonados durante a Reforma; e, sobretudo, a tentativa de esmagar as denominações dissidentes e os calvinistas que tinham permanecido dentro da Igreja anglicana, impondo assim uma conformidade religiosa à força, com o uso recorrente de cortes eclesiásticas para julgar, prender e executar puritanos e outras

vozes dissonantes. O discurso de Testimony, na cena do hospício de Bedlam, reproduz justamente algumas das objeções dos puritanos a esse programa de reformas de Laud, como quando o tecelão diz que "foi a hierarquia prelática carnal, egoísta e mundana [o episcopado com poder político e *status* social renovados] do homem [Carlos I] que levou os devotos [os puritanos] a buscarem a palavra inspirada dos seus próprios pastores, que justamente abominavam os ornamentos papistas das sobrepelizes, dos órgãos libidinosos e das igrejas!"[167] [para os puritanos, a ênfase laudiana no ritual e na cerimônia cheirava a papismo disfarçado]. Não eram apenas essas questões litúrgicas e eclesiológicas que dividiam anglicanos laudianos e puritanos, mas também um inflamado debate teológico que assumira proporções pan-europeias no início do século XVII e que "transformara o futuro de muitos seres humanos"[168]: a disputa entre calvinistas e arminianos sobre a doutrina da predestinação, que seria um ingrediente importante no caldeirão religioso da Guerra Civil e na história posterior da Igreja Anglicana, inclusive na época de Maturin.

Tudo começou quando o teólogo protestante holandês Jacó Armínio (1560-1609) reagiu à aplicação rígida e inflexível do calvinismo como praticada pela Igreja Reformada, sobretudo os dogmas da predestinação incondicional, da depravação/incapacidade total da criatura humana, da expiação limitada de Cristo e da graça irresistível de Deus. Armínio enfatizou, entre outras coisas, a ideia de que Deus desejava salvar a todos, não só aos eleitos, embora nem todos optassem por aceitar a salvação, e defendeu a liberdade da vontade humana, o livre-arbítrio, para fazer o bem ou o mal. As propostas de Armínio rapidamente se alastraram por vários países protestantes da Europa, gerando intensos debates e controvérsias, chegando inclusive a se tornar uma questão de Estado nos Países Baixos. Para discutir as ideias de Armínio como resumidas na *Remonstrância*, síntese em cinco pontos de seus ensinamentos, os teólogos calvinistas se reuniram no Sínodo de Dort (1618-1619), que considerou o arminianismo herético, determinando sua repressão e a perseguição aos arminianos. Do Sínodo, surgiu também a *Contrarremonstrância*, que deu origem aos célebres "cinco pontos do calvinismo", lembrados pelo acróstico TULIP (ver quadro comparativo a seguir[169]), que eram repetidos o dia todo pelo puritano Testimony em sua cela.

---

[167] Tradução minha.
[168] Christopher Hill, op. cit., 2003, p. 58.
[169] M. James Sawyer, op. cit., p. 382.

Remonstrância do arminianismo	Os cinco pontos do calvinismo
A depravação do pecador é vista por sua extensão, mas não por seu grau, de modo que o Espírito Santo deve ajudar os homens a fazer as coisas verdadeiramente boas (como ter fé em Cristo para a salvação)	**T**otal Depravity (Depravação total)
O decreto da salvação aplica-se a todos os que creem em Cristo e perseveram em obediência e fé	**U**nconditional Election (Eleiçãoincondicional)
Cristo morreu por todos os seres humanos	**L**imited Atonement (Expiaçãolimitada)
A graça de Deus não é irresistível	**I**rresistible Grace (Graçairresistível)
É possível ao cristão renunciar à fé e perder-se eternamente	**P**erseverance of the Saints (Perseverança dos santos)

Quadro 1: A *Remonstrância* arminiana e a *Contrarremonstrância* calvinista.

A teologia arminiana encontrou forte ressonância especialmente na Igreja da Inglaterra, em sua busca por uma posição mediadora entre os conceitos de salvação do catolicismo e da teologia reformada. Embora os *39 Artigos de Religião* fossem basicamente calvinistas em sua visão da predestinação, o clero anglicano passou a sustentar ideias arminianas contra o calvinismo rígido dos puritanos[170], especialmente no seu entendimento da soteriologia[171] como sendo sinergista, no sentido de requerer ações tanto de Deus como do homem, ou seja, o chamado para a salvação é iniciado por Deus em relação ao homem, mas este é livre para aceitá-lo ou não (graça resistível). Para os puritanos calvinistas, que defendiam uma soteriologiamonergista (a salvação é obra única e exclusivamente de Deus), a posição arminiana diminuía o poder e a majestade de Deus, ao conferir um papel, mesmo que coadjuvante, à humanidade depravada na obra da salvação. Por isso, comparavam os arminianos aos católicos, com a sua "infame" doutrina da salvação pelas boas obras. Essa

[170] Muitos anglicanos arminianos associavam a doutrina da predestinação ao caráter supostamente subversivo do puritanismo, como podemos ver em trecho de carta de Matthew Brook, diretor do tradicional Trinity College, de Cambridge, ao arcebispo Abbott, em 12 de dezembro de 1630: "Essa doutrina da predestinação é a base do puritanismo, e o puritanismo está na raiz de todas as rebeliões e intratáveis desobediências no Parlamento etc., e de todos os cismas e audácias que ocorrem no país e, mais ainda, na própria Igreja", apud Christopher Hill, op. cit., 1993, p. 194.

[171] Parte da teologia cristã dedicada à doutrina da salvação.

aproximação entre arminianismo e catolicismo tornou-se ainda mais comum nos tempos do Arcebispo Laud, um arminiano convicto de tendências ritualísticas. Os puritanos acusavam Laud de ser um "católico disfarçado", cujo objetivo era desfazer o trabalho dos mártires da Reforma Protestante e se reconciliar com Roma. Assim, os arminianos passaram a ser rotulados de "papists" ou "half-papists", sendo, portanto, todos réprobos destinados por Deus ao inferno, "all-damned people there of", como diz Testimony a Hothead. Tratava-se de uma acusação grave, ainda mais para os puritanos, para quem o Papa era o anticristo, que comandava um exército de padres interessados em "salvaguardar suas vantagens temporais", e a Igreja Católica Romana, "a prostituta da Babilônia", cuja queda estava próxima, como profetizado no apocalipse joanino.

Se os puritanos costumavam comparar os anglicanos arminianos aos católicos, Maturin, por sua vez, aproxima explicitamente puritanismo e catolicismo, apresentando ambos como perversões extremas da fécristã, tanto no romance como em seus sermões. O reverendo irlandês reflete assim o pensamento da ortodoxia anglicana, que tinha horror, por um lado, à "superstition" católica e, por outro, ao "enthusiasm" (fanatismo/fervor) puritano e de outras denominações protestantes dissidentes, especialmente após a Guerra Civil e o interregno de Cromwell. Por isso, a Igreja era oficialmente contrária à emancipação tanto de católicos como de dissidentes protestantes que, apesar de terem mais direitos civis que os católicos, só obteriam cidadania plena, isto é, o direito de exercer cargos públicos e de votar, em 1827, um ano antes da Emancipação Católica.

Essa aproximação ajuda a explicar a organização espaço-temporal do romance, cujos polos são justamente a Inglaterra da Restauração – país traumatizado profundamente pelo período de fanatismo religioso da Revolução Puritana – e a Espanha católica – onde a religião é o "drama nacional" no qual padres e monges, em sua sede insaciável de poder e de bens temporais, manipulam famílias supersticiosas e impressionáveis, a Lei é subvertida pela Inquisição e fiéis de outras religião são perseguidos pelo Estado ou hostilizados pela população. Os outros dois principais espaços do romance também são locais marcados por "falsas religiões". Na ilha paradisíaca onde vive a personagem de Immalee e no subcontinente indiano ao seu redor, reinam a intolerância do islamismo e de religiões indianas "idólatras" que fazem apologia da penitência física ou da imolação de animais ou até mesmo de infantes para satisfazer os seus deuses. Já na Irlanda do conto-moldura, o velho avarento Melmoth e outros membros da minoritária Ascendência Protestante perdem o sono, temendo a eclosão de uma nova revolução social sangrenta, que seria motivada pelo revanchismo católico, como a Rebelião de 1641 e a Revolução de 1798, e que poderia acabar com seus privilégios e posses.

É interessante notar que, graças a uma organização temporal cujo elo é a presença sobrenatural do viandante Melmoth, a Irlanda de 1816 não consegue se descolar dos conflitos religiosos da Inglaterra da Restauração, da Espanha católica e do subcontinente indiano. Mais adiante, nos dedicaremos a esse tópico com mais vagar.

A propósito, o vasto escopo temporal do romance, cuja ação transcorre de meados do século XVII ao início do século XIX, revela uma obsessão pelo passado, isto é, a necessidade de pensar historicamente o passado para compreender o presente e projetar o futuro da nação. É importante frisar que, no caso de *Melmoth the Wanderer*, a história está sempre entrelaçada não só à ideia de nação, mas também à religião, o princípio estrutural que a tudo deforma no romance. Essa fusão de história, nacionalismo e religião, que já se configurava na cena do hospício de Bedlam em "The Tale of Stanton", torna-se flagrante em "The Lovers' Tale", o último conto enquadrado, no qual a saga da tradicional família Mortimer se confunde com a história da Inglaterra, da conquista normanda em 1066 à restauração de Carlos II, passando obviamente pela Reforma Protestante. Acompanhemos esse panorama histórico-familiar na narração de Melmoth, o viandante, ao espanhol Don Francisco diAliaga:

> '[...]You are acquainted tolerably with **the English history**, and manners, and habits; **the latter events of their history** are indeed in the mouths of all Europe.'Aliaga was silent, and the stranger proceeded. 'In a part of that **heretic** country lies a portion of land they call Shropshire[...] there stood Mortimer Castle, the seat of a family who boasted of their descent from the age of the Norman Conqueror [...] At the time of **the Reformation**, Sir Roger Mortimer, the descendent of this powerful family, vigorously espoused **the cause of the Reformers** [...] Sir Roger, with his chaplain attending him, went about from cottage to cottage, distributing **Bibles in English**, of the edition printed by Tyndal in Holland. But his **loyalism** prevailed so far, that he circulated along with them the uncouth print, cut out of his own copy, of **the King** [Henry VIII] dispensing copies of the Bible from both hands, which the people, as represented in the engraving, caught at with theirs, and seemed to devour as **the word of life**, almost before it could reach them. In the short **reign of Edward**, the family was protected and cherished, and the godly Sir Edmund, son and successor to Sir Roger, had **the Bible laid open** in his hall window, that while his domestics passed on their errands, as he expressed himself, – 'he that runs may read'. In that of **Mary**, they were oppressed, confiscated and menaced. [...] Sir Edmund [...] had seen his faithful and ancient servants **brought to the stake**, for the opinions he had taught them, – he had attended them in person to the awful spot, and seen the Bibles he had attempted to place in their hands flung into the flames, as they were kindled round them [...] His successor, during **the reign of Elizabeth**, stoutly defended the **rights of the Reformers** [...] During **the reign of James**, the Mortimer family took a more decided part. The **influence of the Puritans** [...] was now increasing every hour. [...] Sir Roger Mortimer, a man lofty alike in pride and in principle, and immoveable in both, – an **Arminian in creed**, and an aristocrat in politics, – the zealous friend of the misguided **Laud**, and the bosom-companion of the unfortunate

> Strafford, – was among the first to urge **King Charles** to those high-handed and impolitic measures, the result of which was so fatal. When t**he war broke out between the King and the Parliamen**t, Sir Roger espoused the royal cause with heart and hand.'[172][negritos meus]

Esse trecho nos faz lembrar Lukács e sua constatação de que o romance pode ser um instrumento privilegiado para a compreensão da realidade e de seus nexos subterrâneos, pois o processo de formação da narrativa nacional inglesa e a construção da ideia de *Britishness* foram essencialmente religiosos[173]. Desde fins do século XVI, quando a poderosa Armada Espanhola foi derrotada em sua tentativa de invadir a Inglaterra para depor a herética rainha Elizabeth e reinstaurar o catolicismo, os mitos da Bíblia eram utilizados frequentemente com objetivos seculares, como sinais de que os anglo-saxões eram o povo eleito, cujo destino seria conduzir o mundo ao protestantismo, o verdadeiro cristianismo, e à civilização. Esse nacionalismo protestante fincou raízes profundas no modo de os ingleses se relacionarem com a história, fossem eles anglicanos ou puritanos como Oliver Cromwell, então na condição de Lorde Protetor da Inglaterra, em 23 de maio de 1654:

> Interroguemos as nações sobre este assunto e elas prestarão testemunho. Com efeito, as benesses do Senhor recaem sobre nós como se Ele dissesse: Inglaterra, és minha primogênita, minha alegria entre as nações, e sob este céu que nos cobre o Senhor jamais deu esse tratamento a nenhum dos povos que nos rodeiam.[174]

---

[172] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. 494-497. "Conheceis por certo a história da Inglaterra, dos seus usos e costumes; toda a Europa está na verdade a par dos últimos acontecimentos da sua história. Numa província desse herético país chamado Shropshire estava situado o castelo de Mortimer, morada de uma família cuja nobreza vinha dos tempos da conquista dos Normandos [...] Na altura da Reforma, Sir Roger Mortimer, descendente desta insigne família, abraçou vivamente a causa dos reformistas [...] Sir Roger, acompanhado do seu capelão, ia de cabana em cabana a distribuir Bíblias em inglês impressas por Tyndal na Holanda. Mas a sua lealde para com o rei era tal que ao mesmo tempo fazia circular uma gravura, grosseiramente impressa, que representava o rei Henrique VIII a distribuir com ambas as mãos os exemplares da Bíblia que o povo à sua volta parecia devorar como se fosse o verbo da vida, antes mesmo de as terem em suas mãos. Durante o curto reinado de Eduardo, a família foi protegida e acarinhada. O pio Sir Edmond, filho e sucessor de Sir Roger, tinha mandado colocar na janela do vestíbulo uma Bíblia sempre aberta para que nas horas vagas os criados pudessem, como ele próprio dizia, 'ler e correr'. No reinado de Maria viram-se perseguidos, ameaçados, os seus bens foram confiscados. [...] Os seus fiéis servidores tinham ido para a fogueira devido às crenças que ele lhes tinha ensinado; acompanhou-os ele próprio ao local do suplício e viu deitarem para as chamas que cresciam à sua volta as Bíblias que em vão ele tentava colocar nas suas mãos. [...] O seu sucessor defendeu fortemente, durante o reino de Isabel, os direitos dos reformistas [...] No reinado de James I, os Mortimer tiveram um papel ainda mais importante. Aumentava de dia para dia a influência dos puritanos [...] Sir Roger Mortimer era tão inquebrável no seu orgulho como nos seus princípios. Arminiano de fé e aristocrata na política, zeloso defensor de Laud e amigo íntimo do desgraçado Strafford, foi um dos primeiros que levaram o rei Carlos a tornar as medidas tão pouco políticas que tão graves consequências tiveram. Quando rebentou a guerra entre o rei e o Parlamento, sir Roger abraçou a causa real de coração e ação." p.100-106, v. 4.

[173] Ver Linda Colley, *Britons:* Forging the Nation, 1707-1837, New Haven, Yale University Press, 1992, pp. 18-54.

[174] Apud Christopher Hill, op. cit., 1993, p. 131.

A ligação dos ingleses com o protestantismo era muito anterior a 31 de outubro de 1517, quando Lutero afixou as suas 95 teses na igreja de Wittenberg, dando início ao terremoto protestante que revolucionaria a Europa. Afinal, a Inglaterra era a terra natal de John Wycliff (1328-1384), a "estrela da manhã da Reforma", que fora o primeiro religioso a questionar a instituição do papado, a denunciar os abusos do clero e a traduzir a Bíblia para o inglês:

> Wycliff representou a estrela do amanhecer da Reforma, para Fox e seus sucessores [...] Wycliff influenciou Hus [Jan Hus], que, por sua vez, influenciou Lutero. Deus revelou todas as coisas, segundo as palavras de Milton, 'como realmente são, em primeiro lugar, para os seus ingleses'. Henrique VIII foi o primeiro soberano de certa relevância a romper inteiramente com Roma [...] Quando, durante o reinado de Mary, começaram as perseguições, a resistência épica dos mártires, retratada dramaticamente pelo povo, deu origem a uma lenda inesquecível. A restauração do protestantismo, sob Elizabeth, foi seguida por outros sinais dos favores divinos, como a derrota da armada espanhola, a inesperada sucessão pacífica de Jaime I e a união das coroas protestantes, o fracasso da conspiração da pólvora [...] a ideia de que a Inglaterra era a nação eleita veio com facilidade à mente dos ingleses[175].

Tratava-se da tradicional visão teocêntrica e teológica judaico-cristã da história adaptada aos interesses ingleses (e, consequentemente, britânicos), na qual Deus intervinha diretamente nos acontecimentos históricos para favorecer a nação eleita da Inglaterra em sua luta contra a ameaça do catolicismo internacional, representado pela Sé de Roma e pelas potências arquicatólicas Espanha e França:

> The recurrent political threat posed by Catholicism since Henry VIII's break with Rome had formed the backbone of English national history: the reign of the Catholic 'Bloody' Mary, Queen Elizabeth's execution of her Catholic cousin Mary Queen of Scots, Guy Fawkes' Gunpowder Plot of 1605, the 1666 Great Fire of London that was blamed on papists, Titus Oate's 'Popish Plot' of 1678, the 'Glorious Revolution' of 1688 that replaced the Catholic James II, and the subsequent uprisings of 1715 and 1745 to restore the Catholic Stuarts[176].
>
> Britain was a Protestant nation, favored by God, a bastion of liberty in a Europe dominated by the catholic powers of France and Spain, a nation which had pioneered unique political processes and forms, a nation blessed with prosperity and enterprise […] The history of British Protestantism since the Reformation could be narrated as a continuing struggle against the

[175] Christopher Hill, op. cit., 2003, p. 366.
[176] Michael Tomko, *British Romanticism and the Catholic Question: religion, history and national identity, 1778-1829*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 17.

> papacy and the Bourbon powers and, most recently, against James II, Louis XVI and the Jacobites[177].

Como estudos recentes demonstram[178], essa visão providencialista da história permaneceu corrente no contexto anglo-saxão mesmo com o advento, no século XVIII, do paradigma iluminista, que transformou a história em um processo evolutivo e quantitativo cujo único agente transformador era o próprio homem. Prova dessa persistência é que a Revolução Francesa foi inicialmente interpretada em chave milenar e apocalíptica com base em profecias bíblicas, por alguns círculos radicais não conformistas (dissidências protestantes do anglicanismo oficial), aos quais pertenceram muitos dos escritores que constituiriam o romantismo inglês, como William Blake e Samuel Taylor Coleridge. Para eles, a Revolução instituiria uma nova Jerusalém, inaugurando uma era de virtude, justiça, igualdade e paz[179].

No espectro religioso e político oposto, o do anglicanismo conservador e contrarrevolucionário, a concepção de Deus como fundamento da história ganhou renovado vigor com as sucessivas vitórias da Grã-Bretanha sobre a França napoleônica, interpretadas como o triunfo da "rocha da religião, da ordem e da moral" que estava salvando a Europa das forças da "irreligião" e da "subversão", como é possível verificar em um sermão pregado pelo reverendo Maturin por ocasião da morte do Almirante Nelson na Batalha de Trafalgar, quando a marinha britânica impôs contundente derrota aos franceses. Tendo como texto "Se esse homem não viesse de Deus, nada poderia fazer" (João 9:33), Maturin constatava logo no exórdio de sua prédica que toda a nação britânica estaria prostrada em um ato de adoração diante de Deus, desejosa de reconhecer a sua recente e providencial interferência. Em sua exegese, o reverendo comparava os ingleses aos israelitas do Antigo Testamento, o povo eleito por Deus na Antiga Aliança, e afirmava que o momento histórico era uma clara demonstração da agência divina no mundo:

> And if there ever was a period in which the arm of the Lord has been revealed; in which the interposition has been less perplexing, and the blindness of man more without excuse, it is the present. The whole aspect and frame of affairs suggest but one conclusion, and that conclusion has the strongest tendency to confirm the sentiment of my text, viz. the judicial agency of the divinity in the events of this life[180].

---

[177] Frank O'Gorman, *The long eighteenth-century: British political and social history, 1688-1832*. Londres, Hodder Arnold, 1997, p. 97.
[178] VerRobert M. Ryan, *The Romantic Reformation: Religious Politics in English Literature 1789-1824*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; e Rowan Strong, *Anglicanism and the British Empire, c.1700-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
[179] Aidan Day, *Romanticism*, Londres, Routledge, 1996.
[180] Charles Robert Maturin, op. cit., 1819, pp. 49-50.

É interessante notar que esse sermão foi proferido no ano de 1805, em plena efervescência do historicismo romântico no contexto britânico. O *zeitgeist* da época é caracterizado justamente pelo despertar da consciência histórica, pelo constante questionamento do significado do presente e pelo surgimento do nacionalismo moderno. Entre 1789 e 1814, a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas que tomaram a Europa fizeram da história uma "experiência das massas", isto é, os homens sentiram em seu cotidiano que de fato existia uma história e que esta era um processo contínuo de mudanças que interferia diretamente na vida de cada pessoa[181]. Portanto, pela primeira vez, houve "a efetiva percepção do homem como ser histórico, na *práxis* e no pensamento"[182].

E, no conjunto da obra de Maturin, percebemos que a visão providencialista da história sempre coexistiu com o historicismo romântico, pois o autor nunca deixou de descrever "the graduating shades of manners, and the linked progress of events". A propósito, seus dois únicos artigos são reveladores nesse sentido: as resenhas dos romances *Harrington* e *Ormond*, de Maria Edgeworth, e da peça *The Apostate*, de Richard Sheil, ambas publicadas em 1817, por intercessão do seu padrinho Walter Scott. Nesses textos, antes de comentar diretamente as obras em foco, Maturin se viu diante da necessidade de realizar panoramas históricos da evolução do romance e do teatro até aquele momento, chegando a afirmar que o romance e a biografia literária poderiam servir de complemento útil à historiografia tradicional por causa de sua descrição detalhada dos costumes de uma época.

Essa fusão de providencialismo e historicismo é central em *Melmoth the Wanderer*, demonstrando mais uma vez como a religião atua como princípio organizador do romance. Como vimos no primeiro capítulo, Maturin recorre constantemente à autoridade da história, citando fontes literárias e obras historiográficas na própria narrativa e em uma profusão de notas de rodapé, descrevendo com riqueza de detalhes os costumes da época, além de aludir a datas específicas e comentar valorativamente referências, episódios e vultos históricos. No entanto, apesar desse grau de especificidade que o ancora na história, o romance não é estruturado em uma narrativa cronológica linear organizada pela figura de um verdadeiro narrador-editor, como no romance histórico de Walter Scott, que busca compreender o passado como uma pré-história do presente, recriando ficcionalmente as forças históricas, sociais e humanas que lhe deram origem, ao longo de um processo de desenvolvimento caracterizado por uma série de grandes crises. Em suma, em *Melmoth*, a história não é um

---

[181] Georg Lukács, *O romance histórico*, São Paulo,Boitempo, 2011, pp. 38-40.
[182] J. Guinsburg, "Romantismo, Historicismo e História", in *O Romantismo* (org.), São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 13-21.

processo acumulativo de eventos sequenciais[183], mas sim uma justaposição de blocos temporais cuja ligação é a presença de um ser sobrenatural que carrega o fardo do tempo consigo e cuja própria existência evidencia a perturbadora presença de Deus em um mundo no qual muitos lhe atribuíam apenas o papel de um distante e impassível relojeiro, já que na teodiceia do romance, como discutiremos no próximo capítulo, o viandante tem a permissão divina para tentar os fiéis. No recente ensaio "Melmoth affirmed: Maturin's defense of sacred history", Ashley Marshall ilumina bem essa questão:

> Through his Wanderer, Maturin affirms the connection between the macro- and micro-cosmos; he wants, like Milton, to "Assert eternal Providence" in theology and in history. We study the past, he suggests, not to memorize key dates, but to discover the ways of God to men. He understands history not merely as a casual series of sequential events, but as a series of moral case studies. For Maturin, the hand of God is undoubtedly behind every event, and the only history is a Christian history, one that 'reveals itself to be a new dimension of the presence of God'. God's micro-management serves to the significance of individual souls. *Melmoth the Wanderer* combines historical specificity with Christian typology[184].

Ao justapor as narrativas das vítimas de Melmoth em uma estrutura de contos enquadrados, Maturin força o leitor a fazer comparações entre diferentes situações, personagens, países e contextos históricos, já que todas as histórias estão intrinsecamente relacionadas e não devem ser separadas – "we are all beads strung on the same string (...) our union is indissoluble"[185], afirma o espanhol Alonzo di Monçada, o narrador de "Tale of the Spaniard", ao seu anfitrião irlandês John Melmoth, que, surpreso, o interrompe ao ouvi-lo mencionar o nome do inglês Stanton, outra vítima das tentações do viandante. Aqui já podemos verificar como o externo (no caso, a religião) se transforma em um elemento interno

---

[183] Nesse sentido, o crítico Victor Sage aponta que a história é um tema no romance, não um processo, in Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, pp. XIX-XXII.

[184] Ashley Marshall, Melmoth affirmed: Maturin's defense of sacred history, in *Studies in Romanticism*, Boston, Boston University Press, v. 48, n. 1, pp. 74-75, 2008.

[185] Essa ligação indissolúvel das histórias das vítimas de Melmoth é aludida ainda em outros momentos no romance, como quando o judeu Adonijah estranha a hesitação de Monçada em transcrever os manuscritos que contêm narrativas sobre o viandante: "and dost still hesitate to record the story of those whose destiny a link, wondrous, invisible, and indissoluble, has bound to thine". Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 302.

na obra[186], constituindo a sua forma[187], um híbrido de sermão e romance gótico, pois o procedimento de comparar diferentes contextos é um processo comum da oratória sagrada, como bem sabia o reverendo Maturin, que tinha sólida formação retórica e ganhava a vida pregando a Palavra. A chamada acomodação analógica, também conhecida como concordância, é parte integrante da exegese, o trabalho de exposição de um texto bíblico, quando o pregador estabelece uma analogia entre episódios ou personagens das Escrituras e determinado evento, fato político ou personagens da vida presente, a fim de extrair lições de moral cristã e demonstrar a presença providencial de Deus no tempo, ajudando assim o seu rebanho a compreender a mensagem proclamada no sermão.

O fim último desse procedimento retórico, e de toda a pregação em geral, é o de persuadir o ouvinte da verdade da fé cristã, ensinando-lhe a Palavra de Deus e exortando-o à mudança de comportamento. A educação religiosa é, portanto, o objetivo principal de um sermão. Essa natureza didática e persuasiva também era compartilhada pelo romance como gênero no momento da publicação de *Melmoth*. Em 1820, a então recente forma literária ainda sofria a pressão moralizante da sociedade e da crítica em geral, seguidora do princípio horaciano "*simuletucunda et idonea dicere vitae*"[188], para exercer a tríplice tarefa de "divertir-edificar-instruir", educando pelo exemplo ao promover o triunfo da virtude e a punição do

---

[186] Procuramos colocar em prática, nesta análise, uma crítica dialeticamente integradora, como proposta por Antonio Candido: "Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*." *Literatura e Sociedade*, 10 ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2008, p. 14.

[187] Buscamos identificar como o traço social está sedimentado na forma do romance, como bem define Roberto Schwarz: "Assim, a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos. Sem descartar o aspecto inventivo, que existe, há aqui uma presença da realidade em sentido forte, muito mais estrita do que as teorias literárias costumam sugerir. Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social *enquanto formada*. Nesta concepção, a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a *incorporação* de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação." Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem", *Sequências brasileiras*: ensaios, 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 141.

[188] Ver o influente ensaio de Samuel Johnson, *The Rambler, No. 4* (1750), em que este defende o didatismo dos romances de Richardson com base emHorácio: "It is therefere to be steadily inculcated, that virtue is the highest proof of understanding, and the only solid basis of greatness; and that vice is the natural consequence of narrow thoughts, that it begins in mistake, and ends in ignominy.", E. J. Clery; Robert Miles (org.), *Gothic Documents: a sourcebook 1700-1820*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

vício, sob a atraente embalagem da "pílula dourada" do entretenimento[189]. Essa tríplice missão que se exigia do romance em seus primórdios não por acaso é análoga às três grandes funções da retórica ciceroniana, que ao serem adaptadas à prédica cristã deram origem à homilética: *docere* (instruir), *delectare* (agradar) e *movere* (comover, persuadir).

A exigência de inculcar valores morais no público leitor enquanto o entretém ficcionalmente, convencendo-o sobre a conduta adequada para se adotar em sociedade, fez com que o romance em língua inglesa – que desde sua ascensão no século XVIII se configurara como um gênero misturado por excelência – incorporasse também estratégias retórico-argumentativas da oratória sagrada. E, frente a um contexto no qual já se iniciara um processo de secularização, com a marcha inexorável da revolução científica e industrial, a propagação dos ideais iluministas e do racionalismo, a polêmica em torno do deísmo com o seu questionamento dos dogmas do cristianismo como religião revelada (encarnação, ressurreição, milagres etc.) e a notória apatia dos clérigos anglicanos, vistos no imaginário popular como burocratas que exerciam mais um papel político do que espiritual, alguns romancistas assumiram para si a responsabilidadede defender os valores cristãos e de reformar os costumes morais da sociedade, como deixava claro o escritor calvinista Samuel Richardson no prefácio de *Clarissa* (1748), um de seus "conduct books", como gostava de definir suas criações literárias:

> […] the Author had a great end in view. He has lived to see Scepticism and Infidelity openly avowed, and even endeavoured to be propagated from the *Press*: The great doctrines of the Gospel brought into question: Those of self-denial and mortification blotted out of the catalogue of christian virtues: And a taste even to wantonness for out-door pleasure and luxury, to the general exclusion of domestic as well as public virtue, industriously promoted among all ranks and degrees of people.
> In this general depravity, when even the Pulpit has lost great part of its weight, and the Clergy are considered as a body of *interested* men, the Author thought he should be able to answer it to his own heart, be the success what it would, if he threw in his mite towards introducing a Reformation so much wanted: And he imagined, that if in an age given up to diversion and entertainment, he could *steal in*, as may be said, and investigate the great doctrines of Christianity under the fashionable guise of an amusement[190].

---

[189] Ou, nas palavras do romancista inglês Samuel Richardson, emcartadatada de 22/09/1755 para Lady Elchin: "...instruction without entertainment (were I capable of giving the best) would have but few readers. Instruction, Madam, is the pill; amusement is the gilding". Ainda sobre a associação entre romance e moralidade, ver Sandra Guardini T. Vasconcelos, Um gênero de má reputação, *A Formação do Romance Inglês*, 2007, p. 232; Antonio Candido, Timidez do Romance, *A educação pela Noitee outros ensaios*, 1987, pp. 82-99.

[190] Samuel Richardson, *Clarissa or the Historyof a Young Lady*, Nova York, Signet Classics, 2005, p. XX.

Esse didatismo pio transformou muitos romances em "opúsculos morais na forma de patéticas histórias de amor", como apontou Arnold Hauser, para quem Richardson teria sido uma espécie de "confessor protestante"[191] devido às constantes digressões morais interpoladas nas suas narrativas, em que elogiava a virtude e condenava o vício. Portanto, a inserção, em maior ou menor grau, de elementos da retórica sagrada na forma onívora do gênero romance não era algo inédito quando Maturin publicou *Melmoth*. O que realmente causou estranhamento foi a inusitada – para não dizer bizarra – mistura de romance gótico e sermão – gêneros claramente antitéticos – empreendida pelo escritor-reverendo, que, como apontamos no primeiro capítulo, era algo impensável e – para os padrões morais então vigentes – inaceitável.

2. 1. A construção do sermão gótico de Maturin

Antes de explorarmos as entranhas do sermão gótico de Maturin, é importante dizer que não se trata aqui apenas da estranha mistura de romance e sermão, mas também de como a retórica aporta na literatura imaginativa. O discurso literário mais persuasivo talvez seja o *roman à thèse*, narrativa escrita com o intuito de se defender explicitamente uma doutrina política, social, filosófica ou religiosa, e na qual as ideias têm mais importância que a fabulação em si.

Como alguns críticos afirmam[192], assim como *Things as They Are; or,The Adventures of Caleb Williams* (1794) e *St. Leon* (1799), os dois romances filosóficos de William Godwin que se filiam à tradição gótica, *Melmoth the Wanderer* pode ser lido como um romance de tese, no qual as ideias claramente se sobrepõem à ação. Aqui, a fabulação se subjuga a uma visão de mundo teológica, como se evidencia logo no prefácio, quando se diz que o romance foi escrito para ilustrar o passo de um dos sermões do autor e que cabe ao leitor julgar o poder e o êxito de tal ilustração. Por sua vez, o passo citado desenvolve um célebre texto predicável: "Pois, que aproveitaria ao homem ganhar todo o mundo e perder a sua alma?" (Marcos 8:36)[193]. A tese defendida pelo reverendo-escritor é, portanto, a da salvação da alma, um dos pilares da teologia cristã que diz respeito, na acepção mais aceita no protestantismo, à

---

[191] Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 559.

[192] "...what emerges is a moral statement about the permanente features of the human condition – about suffering and pain, human resilience and man's need for faith in God. So *Melmoth* is in one sense a *roman à these*, indeed a Gothic sermon.", Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery*, Londres, The Athlone Press, University of London, 1978, p. 136.

[193] Todos os versículos bíblicos citados doravante pertencem à seguinte edição: BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição revista. Trad. Edições Paulinas, São Paulo, Paulinas, 1992.

necessidade que o homem, maculado pelo pecado original após a Queda, tem de se reconciliar com Deus por meio da fé salvífica em Jesus Cristo. Essa ênfase dada por Maturin à salvação da alma e a ameaça da danação eterna no inferno – justo no momento em que tanto a preocupação com a vida futura como a crença na existência do demônio estavamem franco declínio, graças ao processo acelerado de secularização que, com seu antropocentrismo materialista, deslocara a atenção humana da outra para esta vida – revela um desejo do autorde voltar à teologia da Reforma, na qual a pregação era compreendida como veículo exclusivo de salvação. Para Maturin, não havia dúvidas: a existência carnal, temporária, é como "dust in the balance" quando comparada à imortalidade da alma.

Na verdade, não era a primeira vez que Maturin defendia teses religiosas como essa por meio da ficção. Ao ler suas criações literárias, podemos constatar que o autor sempre encontrou um meio de inserir as ideias declamadas no púlpito em suas obras, valendo-se ora de personagens para atuar como seus porta-vozes em longos debates de ideias contra o partido adversário, cujas posições eram refutadas uma a uma, ora de longas digressões morais interpoladas na narrativa, mesmo quando não utilizava um narrador onisciente intruso, mas sim um narrador personagem ou observador em primeira pessoa. Como afirma Peter Henderson, ao entramos em contato com a obra de Maturin, a impressão que temos é que não estamos diante da produção de um romancista na acepção tradicional do termo, mas sim de um clérigo que buscava justificar suas crenças religiosas por meio da ficção[194].

Enxergar *Melmoth* como um romance de tese é o primeiro passo para dissecarmos a sua natureza persuasiva, a fim de compreender como a retórica entra em sua tessitura. No entanto, antes de qualquer discussão, não podemos ignorar a notória oposição do romantismo – sensibilidade estética caracterizada pelos ideais da espontaneidade, organicidade e pelo culto ao gênio – à retórica, "a arte de bem falar" (*ars bene dicendi*) que fornece preceitos, modelos e lugares para serem adotados em um discursivo persuasivo. Essa oposição entre inovação romântica e convenção retórica está na origem da célebre predileção dos românticos pelo símbolo em detrimento da alegoria. Essa questão ganha maior relevância quando tratamos de um autor comumente associado ao ultrarromantismo, e cujo talento estaria, como o próprio afirmava, em "pintar a vida em extremos" e explorar as agonias da paixão. A propósito, a obra ficcional de Maturin e seu pensamento crítico, exposto em prefácios e artigos, compõem o retrato de um escritor que tinha verdadeiro horror às regras e às convenções, vistas como artificiais e estrangeiras, aqui na acepção xenófoba do termo. Seu modelo maior era

[194] Peter Mills Handerson, op. cit., p. 218.

Shakespeare – de cuja obra utilizou dezenas de epígrafes, citações e alusões em *Melmoth*, o gênio inglês reverenciado pelos românticos por, entre outros motivos, ter desafiado as convenções, desrespeitando as três unidades do drama, tidas como sagradas pelos dramaturgos franceses.

Porém, os românticos não se opunham à retórica em geral[195], compreendida no sentido clássico definido por Aristóteles como a arte de achar os meios de persuasão que cada caso comporta, mas sim à retórica ornamental de tradição neoclássica, que se resumia ao mero embelezamento do discurso, com seu culto quase exclusivo à eloquência e às suas figuras de linguagem no intuito de agradar (*delectare*) o público. Aliás, a oratória sagrada de Maturin se encontra no extremo oposto deste retoricismo de eloquência vazia, caracterizando-se pela aplicação de uma teologia prática e pedagógica, cujo objetivo principal era tornar a Obra eficaz (*docere*e *movere*).

Devido ao escopo do presente trabalho, não temos a pretensão de fazer uma leitura retórica de *Melmoth*, pois o objeto de nossa reflexão é o romance e como este assimila, em sua forma híbrida, alguns dos recursos argumentativo-retóricos da oratória sagrada. Dessa maneira, tentaremos compreender como o reverendo-escritor constrói o seu sermão gótico.

O melhor ponto de partida para tal leitura é o próprio prefácio, o exórdio dessa pregação literária. Como um bom pregador, Maturin demonstra-se preocupado com ethos, o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança e preencher condições mínimas de credibilidade, dispondo assim favoravelmente o auditório, pois sabe que o ethos é essencial para uma persuasão eficaz. Primeiramente, ele se mostra humilde, afirmando que é o próprio leitor quem decidirá se o tema foi ou não bem desenvolvido no romance. E, a exemplo do que ocorre na confutação (*confutatio*) – uma das partes da disposição do sermão –, Maturin antecipa possíveis argumentos contrários, refutando-os: a acusação de que estaria reavivando os horrores do romance de Ann Radcliffe, o caráter fantasioso de algumas passagens, a incompatibilidade dos ofícios de escritor e de clérigo. A argumentação termina com uma pergunta retórica, para realçar a precária situação financeira que o obriga a escrever, visando conquistar a benevolência do leitor (*captatio benevolentiae*).

Ao longo de todo o romance, Maturin continua nessa mesma toada, sempre na posição de quem se defende de possíveis acusações, lapidando a sua imagem junto ao leitor por meio de várias estratégias, como o uso de notas de rodapé, nas quais confirma a veracidade daquilo que é narrado, muitas vezes apoiando-se em argumentos de autoridade como fontes históricas,

---

[195] Podemos citar como exemplo os procedimentos retóricos utilizados por Lord Byron no seu *Don Juan*. Ver Jerome J. McGann, "*Don Juan" in Context*, Londres, John Murray Publishers, 1976.

literárias e eclesiásticas; afirma ter sido testemunha ocular dos episódios descritos ou ter vivenciado pessoalmente situações semelhantes para conferir maior credibilidade à passagem; defende-se da acusação de exagero na descrição de uma ou outra cena; justifica o uso de expressões que possam parecer controversas e se distancia do conteúdo subversivo das diatribes corrosivas de Melmoth e do parricida. Com o objetivo de impressionar o leitor favoravelmente, as notas de rodapé também servem para demonstrar erudição, assim como a profusão de alusões e citações literárias, clássicas e religiosas, além das epígrafes, citações e alusões em latim e grego sem tradução.

Não é apenas o autor que almeja persuadir o leitor. A busca da persuasão é um elemento central no romance. A pregação do sermão no funeral do padre Olavida, que morrera perturbado pela presença de Melmoth, é reveladora nesse sentido:

> His funeral sermon was preached by a monk of distinguished eloquence, appointed for the purpose. To render the effect of his discourse more powerful, the corpse, extended on a bier, with its face uncovered, was placed in the aisle. The monk took his text from one of the prophets, – 'Death is gone up into our palaces.' [Jeremias 9:21] He expatiated on mortality, whose approach, whether abrupt or lingering, is alike awful to man. – He spoke of the vicissitudes of empires with much eloquence and learning, but his audience were not observed to be much affected. – He cited various passages from the lives of the saints, descriptive of the glories of martyrdom, and the heroism of those who had bled and blazed for Christ and his blessed mother, but they appeared still waiting for something to touch them more deeply. When he inveighed against the tyrants under whose bloody persecutions those holy men suffered, his hearers were roused for a moment, for it is always easier to excite a passion than a moral feeling. But when he spoke of the dead, and pointed with emphatic gesture to the corse, as it lay before them cold and motionless, every eye was fixed, and every ear became attentive. Even the lovers, who, under pretence of dipping their fingers into the holy water, were contriving to exchange amorous billets, forbore for one moment this interesting intercourse, to listen to the preacher. He dwelt with much energy on the virtues of the deceased, whom he declared to be a particular favourite of the Virgin; and enumerating the various losses that would be caused by his departure to the community to which he belonged, to

> society, and to religion at large; he at last worked up himself to a vehement expostulation with the Deity on the occasion[196].

Aqui, temos uma descrição sintetizada da pregação como persuasão, que ilustra, sobretudo, a regra de ouro da retórica – levar em conta o auditório. Afinal, a proposição que rege a retórica, segundo a tradição aristotélica, é "alguém diz algo sobre alguma coisa para alguém" (orador-discurso-auditório). E a instrução e o convencimento de um sermão estão completamente subordinados ao objetivo de impressionar os sentimentos do público. Portanto, o sermão nunca é um solilóquio ou uma ruminação interior, mas sim uma arte participante, que não pode ser concebida sem uma plateia. Se o ethos se refere ao orador, o pathos, por sua vez, diz respeito ao auditório, sendo o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve despertar naqueles que o ouvem. Nessa cena, a primeira preocupação do monge pregador é justamente com o pathos, com aquilo que possa "tornar seu discurso mais poderoso", para comover e convencer o auditório das virtudes do morto. Para tanto, em um primeiro momento, ele lança mão do logos, a argumentação propriamente dita do discurso, para laudar o morto, argumentando indutivamente por exemplos (*exempla*), como passagens das vidas dos santos e as perseguições sangrentas que estes sofreram, mas não obtém o efeito desejado. Até que decide recorrer a um recurso cenográfico – nesse ponto, Maturin faz uma crítica à teatralização da fé promovida pela Igreja católica pós-Tridentina –, ao usar o próprio corpo do morto ali presente, enfim conseguindo despertar a atenção e as paixões dos ouvintes. A descrição, quase didática, dos recursos retórico-persuasivos do sermão nessa passagem demonstra, por um lado, o domínio da matéria por Maturin e, por outro, uma necessidade compartilhada por diversas personagens e pelos diferentes narradores dos contos enquadrados: a de convencer o outro de sua verdade. Os diálogos entre as personagens e as narrações de histórias transformam-se, na alquimia do romance, em

---

[196] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 41. "O elogio fúnebre foi feito por um monge de uma distintíssima eloquência que foi escolhido para esse fim. Para tornar o seu discurso mais poderoso, o cadáver estava estendido sobre o ataúde com o rosto descoberto e tinham-no colocado numa das naves. O monge baseou o seu texto num profeta: 'A morte subiu até aos palácios'. Discursou sobre a morte, cuja chegada, abrupta ou lenta, é sempre terrível para o homem. Falou das vicissitudes dos impérios com muita eloquência e leituras, mas a sua assistência não estava muito impressionada. Citou vários passos da vida dos santos, descrições das glórias do martírio e do heroísmo dos que deram o seu sangue e a sua carne por Cristo e pela Sua Santa Mãe, mas os ouvintes pareciam querer uma qualquer outra coisa que lhes tocasse mais fundo. Quando investiu contra os tiranos debaixo de cujas sangrentas perseguições sofreram estes homens santos, o público despertou por um momento, pois é sempre mais fácil excitar uma paixão do que um sentimento moral. Mas quando falou do morto, e com gestos enfáticos apontou o corpo que estava à sua frente frio e imóvel, todos os olhos se fixaram e todos os ouvidos prestaram atenção. Os próprios amantes que, sob o pretexto de molhar os dedos na água benta, tentavam trocar-se bilhetes de amor, pararam por um momento esta interessante atividade para ouvirem o pregador. Falou com muita energia das virtudes do morto que declarou ser um favorito da Virgem; e enumerou as várias perdas que seriam derivadas da sua ausência da comunidade a que pertencia, da sociedade e da religião. E por fim lançou-se numa veemente expostulação a Deus sobre o acontecimento." pp. 68-69, v. 1.

exercícios de persuasão. Todos se mostram preocupados com a imagem que transmitem, com a eloquência e a credibilidade de seus discursos e com a impressão que causam em seus interlocutores:

> Heeven listened with calmness, and Iprepared myself to encounter and repel that alternation of reproach and remonstrance, of solicitation and menace, which they so well know how to employ in a convent […] At these words the Superior was silent. I believed I had made an impression on him[197].
>
> Iavailed myself of this, and, while returning to the convent, threw the whole power of my nature and intellect into one (almost) shrieking appeal to his heart[198].
>
> This exordium [termoretórico], delivered with a composed but thrilling gravity, had an effect on Melmoth[199].
>
> The Inquisitor raised his voice, and paused with emphatic deliberation between every clause of the following sentences, measuring as it were the effect of his blows on the increasing terror of his auditor[200].
>
> Heproceeded with the story of the unhappy Indian […] and of which he was anxious to impress every line and letter on his listener, to substantiate his own extraordinary story[201].
>
> Donna Clara, who never spoke till after a long preface of silence, perhaps to give what she said a weight it might otherwise have wanted[202].
>
> 'You admit all that the holy church teaches to be irrefragably true?' – 'To be sure I do.'–'Then you must admit that the islands in the Indian seas are particularly under the influence of the devil?' – 'I do, if the church requires me so to believe.' – 'And that he possessed a peculiar sway over that island where your sister was lost in her infancy?' – 'I do not see how that follows,' said Fernan, making a sudden stand at this premise of the Sorites [na argumentação lógica, o silogismo que tem pelomenos quarto proposições com os termos convenientemente ligados]. 'Not see how that follows!' repeated Father Jose, crossing himself: Excæcavit oculos corum ne viderent

---

[197] Ibidem, pp. 154-155. "Tinha mesmo ouvido com calma e eu preparei-me para defrontar e repelir aquela alternância de acusação e remorso, de solicitação e ameaça que eles tão bem sabem usar num convento (...) O Superior ouviu em silêncio estas palavras. Julguei ter conseguido impressioná-lo." pp.23-24, v. 2.

[198] Ibidem, p. 90. "Tomei consciência disto e, ao regressarmos ao convento, juntei a força inteira da minha natureza e inteligência num (quase) gritante apelo ao seu coração." p.155, v. 1.

[199] Ibidem, p. 82. "Este exórdio, pronunciado com uma gravidade composta e emocionante, teve os seus efeitos em Melmoth." p. 121, v. 1.

[200] Ibidem, p. 289. "O Inquisidor pronunciou o que se seguiu em voz mais alta e fazendo uma pausa depois de cada cláusula da sentença, na intenção por certo de aumentar o terror do judeu e de lhe ver a dimensão." p. 51, v. 3.

[201] Ibidem, p. 332. "Retomou então a história da infortunada hindu (...) e de que ele não queria poupar uma palavra só que fosse ao seu auditor." p. 88, v. 3.

[202] Ibidem, p. 368. "Dona Clara, que sempre que falava precisava de um longo prefácio mudo que servia por certo para dar certo peso ao que, sem isso, não teria nenhum." p. 129, v. 3.

> [“ele cegou os seus olhos para que não pudes sem ver”, João 12:23]. But why waste I my Latin and logic on thee, who art incapable of both?[203]
>
> …and the Director had suggested to herthat this was the time to FIX THE IMPRESSION[204].
>
> Isidora seized that moment, when the very air was eloquent with the voice of religion, to impress its power on that mysterious being whose presence inspired her equally with terror and with love[205].
>
> As hespoke with that trembling eloquence that makes conviction be felt almost before it is heard, Mrs. Ann held out to him her withered but still snow-white hand to kiss[206].

Nesse universo em que a persuasão é a regra, e no qual a consciência do poder do discurso é fundamental para se sobreviver, uma simples palavra torna-se tema de uma reflexão, como quando Melmoth se surpreende ao ouvir Isidora – a “filha da natureza” que então acabara de ser reintroduzida à civilização europeia – dizer “talvez”:

> 'You have learned the European 'perhaps!'–the art of suspending the meaning of an emphatic word–of affecting to draw the curtain of the heart at the moment you drop its folds closer and closer–of bidding us despair at the moment you intend we should feel hope!’[207]

Após essa breve digressão sobre a onipresença da persuasão no romance, é o momento de enfrentarmos uma das questões centrais da fortuna crítica de *Melmoth*: a sua polêmica estrutura narrativa. O híbrido sermão-romance nos possibilita dizer que o autor optou deliberadamente pelo uso de tal estrutura. Como dissemos, na retórica sagrada, um dos procedimentos argumentativos mais comuns é a acomodação analógica, que evidencia

---

[203] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 375. “—Admitis, portanto, que tudo aquilo que a Santa Igreja ensina é irrefutável?
— Certo.
— Admitis portanto que estão sob a influência do demônio as ilhas dos mares da Índia?
— Sim, se é assim que a Igreja mo ensina.
— E que o demônio possui um poder particular naquela ilha onde na sua infância foi perdida a vossa irmã?
— Não vejo a relação – disse Fernando, interrompendo assim este raciocínio.
— Não vedes a relação? – repetiu o padre José, fazendo o sinal da cruz. – *Excaecavitoculoseorumneviderent*. Mas para que gastar contigo o meu latim e a minha lógica.” p. 159, v. 3.

[204] Ibidem, p. 99. “O Diretor tinha persuadido a minha mãe de que o momento era favorável para uma impressão decisiva.” p. 148, v.1.

[205] Ibidem, p. 574. “Isidora aproveitou-se daquele momento, em que o próprio eloquente estava com a voz da religião, para impressionar o poder desta neste misterioso ser, cuja presença inspirava-lhe igualmente terror e amor.” [tradução minha].

[206] Ibidem, p. 522. “Falava com aquela eloquência que em si já tem a convicção. Anne Mortimer estendeu-lhe a enrugada mão branca para que ele a beijasse.” p. 134, v. 4.

[207] Ibidem, p. 386. “— Talvez! – retorquiu Melmoth. — Já aprendeste portanto o europeu *talvez* essa arte de suspender o sentido de uma palavra significativa, de afetar a franqueza no momento em que cada vez mais se escondem as pregas e as dobras do coração, de nos fazer desesperar no momento em que temos esperança!” p. 151, v. 3.

relações entre acontecimentos e seres distantes no tempo, servindo para ilustrar o texto bíblico no qual a prédica se baseia, aproximando-o do presente e, consequentemente, do público. Trata-se de um método indutivo que, a partir de exemplos, chega a uma verdade supostamente universal. Essa exemplificação tem aplicação prática, por apresentar uma conduta moral a ser repetida ou evitada pelos fiéis, e significação teológico-histórica, já que os eventos do passado são usados como *exempla* da repetição providencial da vontade de Deus no tempo, ou seja, pela experiência passada pode-se prever a experiência futura.

Em *Melmoth*, Maturin utiliza os contos enquadrados para ilustrar a tese religiosa de seu sermão. Estes funcionam justamente como exemplos morais e testemunhos de fé, por serem histórias de cristãos sofredores de diferentes localidades e épocas que, mesmo vivenciando situações extremas de opressão e/ou aflição, não abriram mão da salvação de suas almas em troca das benesses temporais oferecidas pelo viandante. Essa analogia protagonizada por essas almas sofredoras carentes de redenção traduz uma concepção teológica protestante, de matiz calvinista, que enxerga o homem como um ser depravado por natureza desde a Queda, quando foi expulso do Paraíso e destinado a uma vida de labuta e dor. Segundo essa visão, os dramas humanos vêm se repetindo ao longo da história, nos mais diversos contextos e espaços, pois fomos, somos e continuaremos sendo pecadores necessitados de salvação em Jesus Cristo, até o final dos tempos. Sendo assim, o sofrimento e a fortaleza da fé diante da tentação demoníaca não podem ser as únicas analogias entre os contos. Afinal, na cosmologia que orienta essa visão de mundo, os tempos e os cenários podem mudar, mas o homem continua essencialmente o mesmo. Assim, compreendemos por que uma história parece espelhar outra, em termos de personagens, situações, cenas, locais e temas. Por exemplo, nos "diferentes" contos, temos uma galeria de avaros (Guzman, o rico, e o velho Melmoth), parentes gananciosos (o parente de Stanton que o coloca no hospício, a viúva Sandal, que engana o filho para garantir a herança da família, Don FernandiAliaga, que deseja fazer um bom negócio com o casamento da irmã), pessoas consumidas por uma "horridcuriosity" (Stanton, o jovem Melmoth, padre Olavida, Adonijah, Immalee, Monçada, o escritor anônimo que narra "The Tale of the Guzman Family", Elinor Mortimer), vítimas da perseguição da Igreja católica (Monçada e seu irmão, monges que morrem emparedados nos subterrâneos do monastério, a família Walberg, Isidora), pessoas transformadas em seres mecânicos pelo formalismo de suas falsas religiões (o Bispo que visita Monçada, os inquisidores, os monges, Monçada e o irmão, a tia puritana de Elinor), relações de dependência financeira (entre John Melmoth e o tio, entre os Walberg e Aliaga, entre a viúva Sandal e os Mortimer), descrição de espaços de opressão (as prisões da Inquisição em dois contos, o hospício de Bedlam, o

monastério-prisão de Monçada, a "casa-prisão" de Isidora) etc. A lista de analogias parece interminável e não pretendemos esgotá-las. Voltaremos a discutir algumas dessas analogias e outras ao longo deste trabalho, para iluminar outros pontos. O importante por ora é destacarmos a função pedagógica de tal estrutura, que força o leitor a comparar, estabelecendo analogias e destas extraindo lições de moral.

A oratória sagrada aporta no romance no estilo adotado por Maturin, que o insere também na tradição gótica. Trata-se de uma elocução marcada pela retórica do excesso, por uma linguagem hiperbólica adjetival que, por amplificar o argumento, exerce papel fundamental no discurso religioso, visto que só ela pode designar aquilo que não se pode denominar, ou seja, a realidade transcendental. Essa estética do exagero é dominante no gótico, especialmente na vertente do horror de influência germânica inaugurada no romance inglês por *The Monk*, de Matthew Lewis, e no ultrarromantismo, refletindo o gosto pelo grotesco, pelo sublime e pelos contrastes acentuados. O estilo de Maturin nos remete, *mutatis mutandis*, ao sentido religioso da cultura do exagero do barroco, com suas noções de extremosidade e suspensão[208], cujo fim é arrebatar o espectador.

Além dos abundantes superlativos, os adjetivos mais caros ao autor traduzem essa postura de comoção do homem diante da experiência do numinoso e pertencem ao vocabulário do sublime, tendo obviamente conotação religiosa: "awful" (abominável, terrível, espantoso), "ineffable" (inefável), "unspeakable" (indizível), "tremendous" (tremendo) e "enormous" (enorme, medonho).

Para elaborar sua eloquência de emoções extremadas, Maturin recorre muito frequentemente à exclamação e à gradação, dois recursos retóricos muito comuns na oratória sagrada. A exclamação tem uma função retórica interessante, por conferir emoção, intensidade e ênfase à frase, levando-nos a ler de maneira diferenciada determinado trecho. A gradação é o uso de uma sequência de palavras para intensificar uma mesma ideia. No romance, o autor acumula adjetivos, frases, substantivos e verbos para realçar o efeito que deseja causar no leitor e, às vezes, para traçar um forte contraste:

> There was a terrifying contrast between the fearlessness, independence, and enterprise of *his* situation, and the loneliness, timidity, and danger of mine[209].
>
> To dictate, to tyrannize, to manage a whole family, and that of rank, by his knowledge of the frailty of one of its members, was all he looked to[210].

---

[208] José AntonioMaravall, *A Cultura do Barroco*, São Paulo, Edusp, 1997.
[209] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 198. "Havia um terrível contraste entre a sua posição independente e livre de todo o temor e a solidão, a timidez e o perigo da minha." p. 85, v. 2.

> His last despairing reverted glance was fixed on the clock of eternity – the upraised black arm seemed to push forward the hand – it arrived at its period – he fell – he sunk – he blazed – he shrieked![211]
>
> 'Preserve all the exquisite modulation of your forms! all the indestructible brilliancy of your colouring! – but preserve it for me alone! – me, the single, pulseless, eyeless, heartless embracer of an unfertile bride, – the brooder over the dark and unproductive nest of eternal sterility, – the mountain whose lava of internal fire has stifled, and indurated, and inclosedfor ever, all that was the joy of earth, the felicity of life, and the hope of futurity!'[212]
>
> I must have presented a miserable contrast to these men arrayed against me in their pride of power, – their long and not ungraceful habits, giving their figures an air of solemnity, perhaps more imposing than splendor – while I stood opposed to them, ragged, meagre, livid, and obdurate, the very personification of an evil spirit summoned before the angels of judgment[213].
>
> When we are driven to the precipice of mortality, we spring forward with resolution, and often defeat the triumph of our murderers, by merging it in our own. But when we are led to it step by step, held often over it, and then withdrawn, we lose our resolution along with our patience; and feel, that the last blow would be mercy, compared with its long-suspended, slowly descending, wavering, mutilating, hesitating stroke[214].

Outra figura de linguagem recorrente no sermão gótico de Maturin é a comparação metafórica, que, na maior parte das vezes, é usada em sentido religioso, acompanhada por termos sacros, escatológicos ou reflexões morais:

> 'She was soon undeceived. With that benignity which, while it speaks of consolation, forbids hope – with that smile which angels may be supposed to give on the last conflict of a sufferer who is casting off the garments of mortality in pain and hope – with such an expression he whom she loved

---

[210]Ibidem, p. 132. "Guiar, tiranizar toda uma família da mais alta nobreza com o conhecimento que tinha de um erro cometido por um dos seus membros: eis o que ele pretendia." p. 191, v. 1.

[211] Ibidem, p. 603. "O seu último olhar de desespero foi ainda para o quadrante da eternidade. O braço terrível parecia-lhe estar a empurrar o ponteiro. Atingido o termo, ele cai, mergulha, arde, grita!" p. 217, v. 4.

[212] Ibidem, p. 393. "Conserva as tuas formas delicadas, o brilho indestrutível das tuas cores, mas apenas para mim, para mim, o amante, sem olhar nem coração, de uma esposa estéril, eu que no ninho sombrio da eterna esterilidade vivo, eu, o vulcão cuja lava se apagou, endureceu e para sempre cobriu tudo o que fazia a alegria da terra, a fertilidade da vida e a esperança do futuro!" p. 258, v. 3.

[213] Ibidem, p. 178. "Devo ter feito um contraste de miséria com estes homens ajaezados contra mim em todo o orgulho do seu poder. Os longos e belíssimos hábitos emprestavam às suas figuras um ar de solenidade possivelmente mais dominadora do que o esplendor. Estava à frente deles, amarrotado, lívido, mirrado, autêntica personificação do espírito do mal perante os anjos do juízo." p. 57, v. 2.

[214] Ibidem, p. 158. "Quando somos arrastados no precipício da morte avançamos resolutamente, e conseguimos por vezes dominar o triunfo dos nossos carrascos com a grandeza do nosso. Mas quando nos encaminham para ele a passo e passo, nos seguram mesmo por cima dele e depois dele nos afastam, perdemos a nossa resolução, bem como toda a paciência. E sentimos que seria um bálsamo o golpe derradeiro comparado com esta pancada lenta, mutiladora e hesitante." p. 28, v. 2.

> regarded her. From another world he might have cast such a glance on her, – and it sealed her doom in this forever[215].
>
> The sound rung in my ears like the trumpet of the day of doom – the trumpet that *will sound*[216].
>
> The rushing of their robes, as he dragged them out, seemed like the whirlwind that attends the presence of the destroying angel[217].
>
> She wiped those brilliant eyes with hairs that were every day bathed in the pure and crystal lymph, and seemed, as she tried to gaze on the desolation, like some bright and shivering spirit, who, for its further purification, or perhaps for the enlargement of the knowledge necessary for its destination, is compelled to witness some evidence of the Almighty's wrath, unintelligible in its first operations, but doubtless salutary in its final results[218].
>
> There were also parents and children who *did* recognize and stretch out their wasted arms to each other, though feeling they must never meet, – some of them condemned to the flames, some to imprisonment, and some to the official duties of the Inquisition, as a mitigation of their sentence, – and was not this like the day of judgment, where parent and child may be allotted different destinations, and the arms that would attest the last proof of mortal affection, are expanded in vain over the gulph of eternity[219].

A utilização de palavras, comparações e metáforas de natureza religiosa pode soar estranha em um romance gótico, mas tinha precedentes notáveis no gênero, como os romances sentimentais de Ann Radcliffe. Na realidade, o que causou maior polêmica à época foi o uso de dezenas de citações não identificadas de versículos bíblicos no romance (82 ao todo). Esses trechos das Escrituras aparecem entre aspas, assim como citações dos clássicos greco-romanos e de outras obras da literatura inglesa e europeia, tanto na narração como nas falas das personagens. Trata-se de um uso que acaba por banalizar palavras sagradas na

---

[215] Ibidem, p. 545. "Ela logo se desenganou. Com aquela benignidade que, enquanto consola, não permite esperança – com aquele sorriso talvez supostamente expresso no conflito derradeiro de um sofredor que abandona as vestes mortais na dor e na esperança – com tal expressão ele a quem ela amara lhe olhou. Ele poderia ter lhe lançado tal olhar do outro mundo – mas este olhar selou o destino dela neste mundo para sempre." [tradução minha]

[216] Ibidem, p. 211. "Este som teve aos meus ouvidos o efeito da trombeta que infalivelmente soará no dia do julgamento." p. 104, v. 2.

[217] Ibidem, p. 99. "O barulho feito por seus hábitos, conforme ele os arrastava para fora, parecia o redemoinho que acompanha a presença do anjo destruidor". [tradução minha]

[218] Ibidem, p. 356. "Limpou os seus olhos brilhantes com uma cabeleira que todos os dias se banhava no cristal das águas, e enquanto ela tentava fixar o seu olhar na desolação da natureza, assemelhava-se a um espírito celeste obrigado a contemplar os efeitos da cólera do Todo-Poderoso, cujos últimos resultados adora, apesar de lhe serem ininteligíveis as suas operações." p. 115, v. 3.

[219] Ibidem, p. 268. "Havia também pais e filhos que não receavam estender os seus braços descarnados embora estivessem convencidos de que nunca se voltariam a juntar, pois que estavam uns condenados às chamas, outros ao envenenamento e outros ainda a um castigo mais leve que consistia em servir os inquisidores. Era ainda este o quadro do julgamento final quando o pai e o filho, destinados a diferentes sortes, sentem pela última vez um movimento de amor mortal, e em vão se estendem os braços por cima dos abismos da Eternidade!" pp. 172-173, v. 2.

ortodoxia cristã. O procedimento assume proporções blasfemas, quando o autor coloca a Bíblia na boca de personagens maléficas, como o parricida e Melmoth. A seguir, temos dois exemplos que demonstram como tais situações surgem do nada na narrativa:

> They walked on together, – together they watched the last light on the purple hills, the deep repose of the woods, whose summits were still like 'feathers of gold,' [Salmos 68:13] – together they once more tasted the confidence of nature, and, amid the most perfect silence, there was a mutual and unutterable eloquence in their hearts. The thoughts of other days rushed on Elinor, – she ventured to raise her eyes to that countenance which she once more saw 'as it had been that of an angel.' [Atos 6:15][220]
>
> 'After an interval of two years, during which she had expended a large part of the capital of her fortune in obtaining the first medical advice for the patient, and 'suffered many things of many physicians,' [Marcos 5:26] she gave up all hope,–and, reflecting that the interest of her fortune thus diminished would be but sufficient to procure the comforts of life for herself and him whom she has resolved never to forsake, she sat down in patient misery with her melancholy companion, and added one more to the many proofs of woman's heart, 'unwearied in well-doing,' [Gálatas 6:9] without the intoxication of passion, the excitement of applause, or even the gratitude of the unconscious object[221].

Certamente, o aspecto formal mais flagrante do híbrido romance-sermão criado por Maturin talvez seja a interpolação, na narrativa, de pregações como digressões morais. Na retórica, a digressão é uma parte facultativa do discurso que consiste em sair do assunto, para maior esclarecimento do público, visando apiedá-lo ou indigná-lo. Por isso, costuma ser usada na peroração, para acentuar o pathos a fim de reforçar a persuasão. Portanto, é nesse momento que o escritor veste claramente o figurino de pregador, valendo-se dos narradores e de outras personagens para transmitir a sua mensagem. Como comentamos no primeiro capítulo, o estilo homogêneo de tais pregações é claramente evidente. Em todas as digressões, temos o mesmo discurso eloquente de púlpito caracterizado pelo uso de gradações, hipérboles, antíteses, perífrases, comparações metafóricas, aforismos, exclamações, uso da primeira pessoa do plural e perguntas retóricas, além de palavras e frases destacadas por itálico, indicando a ênfase desejada. Esse procedimento é extremamente problemático, pois faz com

---

[220] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 544. "Continuaram juntos o passeio. Olharam juntos para os últimos raios de luz que iluminavam de púrpura as montanhas e no meio do profundo silêncio dos bosques falava-lhes ao coração uma voz eloquente. Eleonora ousou levantar os olhos para aquela fronte que antiga lhe parecia a de um anjo."

[221] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 552. "Depois de durante dois anos ter gasto grande parte da sua fortuna a consultar os primeiros médicos de Inglaterra, ela renunciou por fim a toda a esperança, pensando que os rendimentos que aquele capital tão diminuído daria bastariam a custo para arranjar alguns paliativos para a vida daquele que ela tinha resolvido nunca mais abandonar. E assim ficou, tranquila ao lado do seu triste companheiro e assim se tornou num exemplo mais da devoção de que é capaz o coração de uma mulher que não se cansa de fazer o bem sem ter necessidade que excitem ou a paixão ou os aplausos ou mesmo o reconhecimento do objeto que ignora tudo aquilo que se faz por ele." pp. 165-166, v. 4.

que personagens malignas preguem do mesmo modo que personagens virtuosas e que católicos como Monçada ataquem ferozmente os dogmas de sua própria fé.

As digressões-pregações surgem na narrativa de diversos modos, mas sempre deslocadas do andamento da trama. Dentro dos diálogos, tomam a forma de solilóquios, o que soa bastante artificial, sobretudo porque estes são proferidos pelas personagens em situações extremas de aflição, momentos nada oportunos para elucubrações metafísicas sobre a condição humana. Nas narrações dos contos, aparecem ora justificadas ora não. As inusitadas justificativas, destacadas com sublinhado nos exemplos a seguir, demonstram que Maturin estava ciente da sensação de estranhamento ocasionada por esses recorrentes desvios de rumo de tom elevado e sacro, ainda mais em um romance gótico, gênero então decadente, obsoleto e tido como passatempo literário de desprezível envergadura intelectual:

> Yet I was now on the verge of liberty, and though drenched, famishing, and comfortless, was, in any rational estimate, an object much more enviable than in the heart-withering safety of my cell. Alas! it is too true that our souls always contract themselves on the approach of a blessing, and seem as if their powers, exhausted in the effort to obtain it, had no longer energy to embrace the object. Thus we are always compelled to substitute the pleasure of the pursuit for that of the attainment,–to reverse the means for the end, or confound them, in order to extract any enjoyment from either, and at last fruition becomes only another name for lassitude. <u>These reflections certainly did not occur to me</u>, when, worn out with toil, terror, and famine, I fell on the stone floor in a sleep that was not sleep, – it seemed the suspension both of my mortal and immortal nature[222].
>
> ‘That smile appeared to her like a frown. It is certain, that in agitation we can feel no solace from features that express only profound tranquility. We would rather wish corresponding agitation, even hostility – anything but a calm that neutralizes and absorbs us. It is the answer of the rock to the wave–we collect, foam, dash, and disperse ourselves against it, and retire broken, shattered, and murmuring to the echoes of our disappointment.
> 'From the tranquil and hopeless aspect of the divinity, smiling on the misery it neither consoles or relieves, and intimating in that smile the profound and pulseless apathy of inaccessible elevation, coldly hinting that humanity must cease to be, before it can cease to suffer – from this the sufferer rushed for consolation to nature, whose ceaseless agitation seems to correspond with the vicissitudes of human destiny and the emotions of the human heart – whose alternation of storms and calms, – of clouds and sun-light, – of terrors and delights – seems to keep a kind of mysterious measure of ineffable harmony with that instrument whose chords are doomed alternately to the

[222] Ibidem, p. 221. “Estava no entanto quase a retomar a minha liberdade e, apesar da situação deplorável em que me encontrava, era aos meus próprios olhos mais invejável do que na desesperada segurança da minha cela. Mas é bem verdade que a nossa alma míngua quando se vê perto de um acontecimento feliz, como se as suas forças, exaustas com o esforço que fizeram para o obter, já não subsistissem para dele poderem gozar. É assim que continuamente somos obrigados a pôr a esperança no lugar da felicidade e de tomar os meios como fim, ou de os confundir para deles extrair um prazer que, sem isso, mais não seria do que a lassidão com outro nome. Estas reflexões não as tive naquele momento, que estava por demais fatigado.” pp. 116-117, v. 2.

thrill of agony and rapture, till the hand of death sweeps over all the strings, and silences them for ever. – With such a feeling, Isidora leaned against her casement, gasped for a breath of air…[223]

As she spoke, she fell across the feet of Walberg. The family collected round her, and raised–a corse. 'Thank God!' exclaimed her son, as he gazed on his mother's corse.–And this reversion of the strongest feeling of nature,–this wish for the death of those for whom, in other circumstances, we would ourselves have died, makes those who have experienced it feel as if there was no evil in life but want, and no object of rational pursuit but the means of avoiding it. Alas! if it be so, for what purpose were hearts that beat, and minds that burn, bestowed on us? Is all the energy of intellect, and all the enthusiasm of feeling, to be expended in contrivances how to meet or shift off the petty but torturing pangs of hourly necessity? Is the fire caught from heaven to be employed in lighting a faggot to keep the cold from the numbed and wasted fingers of poverty? Pardon this digression, Senhor,' said the stranger, 'but *I had a painful feeling, that forced me to make it.*'[224]

As they descended the hill on the other side, the murmuring of the waters became once more faintly audible; and this sound she had longed to hear again, had now, amid the stillness of the night, a cadence so melancholy, that she almost wished it hushed.
'Thus always, to the unhappy, the very fulfilment of their morbid wishings becomes a source of disappointment, and the change they hoped for is desirable only as it gives them cause to long for another change. In the morning they say, Would to God it were evening! – Evening comes, – and in the evening they say, Would to God it were morning! But Isidora had no time to analyse her feelings, – a new apprehension struck her, – and, as she could well guess from the increasing speed of Melmoth[225].

---

[223] Ibidem, pp. 378-379. "Aquele sorriso parecia um sinal de cólera. Certo é que, quando estamos muito emocionados, não achamos consolo na contemplação de traços que exprimem uma profunda tranquilidade. Preferíamos uma emoção tão forte como a nossa, mesmo que ela fosse no sentido oposto. Parece-nos isso melhor do que uma calma que nos absorve ou nos neutraliza. É a resposta que a rocha dá à vaga que, espumante, rebenta aos seus pés sem que ela sinta o mais pequeno tremor.
A desesperante calma da divindade que, da sua inacessível altura, deixa cair um sorriso de profunda e glacial apatia sobre os sofrimentos a que não traz qualquer libertação, faz ver que a humanidade mais cedo deixará de ser do que de sofrer. Aquele que tem necessidade de consolo volta-se, então, para a natureza, cuja incessante agitação parece corresponder às vicissitudes do destino humano e às emoções dos humanos corações, cujas alternâncias de tempestade e calma, de nuvens e de céu limpo, de terrores e de alegria, misteriosamente parecem responder às inefáveis harmonias desse instrumento, condenado a vibrar alternativamente entre a agonia e o êxtase, até que a mão da morte venha tanger as suas cordas e, assim, conquistar um perpétuo silêncio. Eram estes os sentimentos de Isidora..." pp-144-145, v. 3.

[224] Ibidem, p. 465. "Assim que disse isto caiu aos pés de Walberg. A família correu para levantá-la... estava morta!
— Deus seja louvado! – gritou o filho junto do cadáver.
Aqueles que já sentiram a reviravolta das mais fortes emoções da natureza, que já desejaram ver morrer o ser pelo qual, noutras circunstâncias, teriam dado a vida, consideram que, na existência, teriam dado a vida, consideram que na existência não há desgraça maior do que a necessidade, nem outra finalidade a obter do que os meios para lhe fugir. Ai! E para que serve, se é assim, este coração que palpita, este espírito que arde? Será necessário que toda a energia da nossa inteligência, todo o entusiasmo dos nossos sentimentos sejam usados para afrontar ou escapar à sórdida mas angustiante necessidade da hora? O fogo do céu servirá para incendiar a lenha que aquece os magros dedos da pobreza?
(Que me desculpe esta digressão, Senhor, disse o estrangeiro. Mas levou-me a isto um sentimento doloroso. E em seguida prosseguiu a sua história.)" pp. 69-70.

[225] Ibidem, p. 434. "Enquanto desciam a outra encosta da montanha, o murmúrio da água chegava ainda que indistinto aos seus ouvidos, mas este som, no meio daquele noturno silêncio, tinha uma cadência de tal forma melancólica que ela quis que até isso se calasse.

2. 2 – A pregação reformista contra o catolicismo

Em uma das prédicas de *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church* (1824)[226], Maturin definia a polêmica com os defensores do papismo como uma luta pelos "corações e altares" do cristianismo, isto é, pela própria essência da religião cristã. Depois, perguntava para seus ouvintes se eles estariam dispostos a se alistarem como guerreiros de Deus na batalha contra esse adversário "traiçoeiro", "ardiloso" e "incansável". O reverendo justificava a indagação, afirmando que, infelizmente, naquele momento a maioria dos protestantes, sobretudo os mais pobres, ignorava as distinções entre o protestantismo e o catolicismo, tornando-se assim vítimas fáceis do "proselitismo fanático dos padres católicos". Seriam esses "os frutos da Reforma", do "sangue dos mártires", daqueles que foram imolados na fogueira pela fé reformada? Diante de tal cenário, como um cristão poderia ficar em silêncio, ainda mais em um país "enfeitiçado pela superstição católica" como a Irlanda? Maturin conclui então seu raciocínio, afirmando que nunca se calou, pois sempre buscou armar os protestantes contra a "sedução católica". *Melmoth the Wanderer*, o romance que escrevera quatro anos antes, é uma prova da verdade dessa assertiva.

Na obra, o indignado anticatolicismo é fruto tardio do fervor das controvérsias envolvendo questões teológicas, dogmáticas e eclesiológicas que inflamaram a Europa da Reforma e da Contrarreforma. Assim como a organização espaço-temporal do romance, essa retórica reformista de Maturin contra os abusos e sacrilégios da "prostituta da Babilônia", a Igreja sedenta de poder temporal que, sob o comando despótico do "Anticristo" (o Papa), corrompera o cristianismo primitivo, joga-nos de volta ao século XVII, em plena época das guerras religiosas, nas quais milhares de mártires protestantes morreram pela "fé reformada". Prova disso é que os argumentos do reverendo em sua batalha sagrada parecem ter saído diretamente das páginas do livro de cabeceira da personagem Ann Mortimer, a matriarca anglicana, exemplo de "religiosidade" e "patriotismo". O título dessa obra fala por si só: *Book of Martyrs; or, a History of the Lives, Sufferings, and Triumphant Deaths, of the Primitive as Well as Protestant Martyrs: From the Commencement of Christianity, to the Latest Periods of Pagan and Popish Persecution*.

É assim para o desgraçado. Tudo lhe causa decepção, até o cumprimento dos seus votos mórbidos, e a mudança que arde por obter é desejada apenas na medida em que outra ainda o fará desejar. 'Quem me dera que fosse noite!', diz de manhã. E cai a noite e diz: 'Quem me dera que fosse manhã!' Mas Isidora não teve tempo para analisar seus sentimentos." p.28, v.4.

[226] Sermon III, in Charles Robert Maturin, *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church*, Dublin, William Folds and Son, 1824, pp. 59-88.

Publicada originalmente em 1563, no início do reinado de Elisabeth I e cinco anos após a morte de "bloody Mary" (Maria I), a monarca que queimara dezenas de protestantes em sua tentativa malfadada de reinstaurar o catolicismo na Inglaterra,a história martirológica escrita por John Foxe ajudou a moldar o sentimento antipapista no imaginário anglo-saxão, tornando-se um dos livros mais populares entre os protestantes das ilhas britânicas, com dezenas de edições nas décadas seguintes. Após a morte do autor, a cada nova edição, adicionavam-se os relatos mais recentes das perseguições católicas. Gerações e gerações de ingleses cresceram ouvindo e lendo as descrições detalhistas, sanguinárias e apavorantes das torturas sofridas pelos mártires protestantes que morreram em nome do verdadeiro cristianismo. No livro, os relatos são acompanhados por uma série de ilustrações, que primam pela violência e apelo emocional (vide ANEXO C).

Na passagem abaixo, extraída do prefácio da primeira edição de *Book of Martyrs*, os trechos sublinhados, quando comparados a diversas cenas do romance, como quando o parricida explica a Monçada por que seu plano de fugir do mosteiro não fora bem sucedido, demonstram como Maturin resgatava, em pleno século XIX, a retórica anticatólica da Reforma:

> What followed was the kingdom of the clergy supplanting the kingdom of Jesus Christ (…) the *causes* which contributed to the growth of this gigantic power must be sought in the pages of Ecclesiastical History. It may not be amiss however to notice some of the principal circumstances which contributed to the lordly sway and extended influence of the Roman pontiffs and their clergy viz.: *the pretended infallibility of the Pope – the decrees of councils – the preference given to human compositions over the Bible – the introduction of image worship – the passion for relics and saints – the sale of indulgences, and free absolution – the doctrine of purgatory – the establishment of the order of Jesuits and the Inquisition*. By these and other means the papal power continued for several centuries to gather strength until at length it reached a point to which the annals of history furnish no parallel (…) during the progress of that glorious revolution, [ReformaProtestante] and after its establishment, martyrs to the cause of truth and gospel simplicity were increased a hundred, if not a thousand fold. In the following pages the reader will find a development of some of the works of Popish arrogance, cruelty, and superstition. (…) If we cast our eyes over Europe, the seat of their authority, we again see the like tragedies exhibited: witness in France the massacre of St Bartholomew, the revocation of the edict of Nantz, the extermination of the Waldenses and Albigenses, the cruel expulsions in Spain, and above all, the cruel and bloody Inquisition, a court which they call holy, but surely the most accursed on earth. If we turn our eyes to England (…) we see the vile mysteries of iniquity discovered at the suppression of the monasteries, and the shameful practices exposed, by which the priests deluded the people. I will not recur to other persecutions, but ask: "Is this the religion of the meek Jesus or is it not rather the triumph of Satan over fallen man?" (…) Popery hates all that are not of

> its communion, and condemns them soul and body to the pit. The blessed Saviour declared his kingdom was not of this world, being spiritual; that he judged no man, but that the words he uttered should judge them in the last day. The Popes claim the dominion of the whole earth spiritual and temporal; they wear a triple crown and pretend to judge all men. (…) Our Saviour freely pardoned the sins of his penitent creatures without fee or reward – the Popes presume to pardon sins; nay grant indulgences for committing more; but it is for money, and the sordid lucre of gain. 'Can any man find a resemblance in these two characters? (…) Let them but fairly read the gospel of Jesus Christ; they will there find he delegated his power to no man, in the way the Popes claim it, and that he alone is the intercessor between God and man, and no man can approach God but through him.' We are convinced that there are no true Christians who will not agree unequivocally in the justice of the above observations. They must be convinced that popery is absurd, superstitious, idolatrous, and cruel; that it darkens the understanding, and enslaves the conscience of its votaries, and is as much an enemy to virtue as to truth[227].
>
> 'And you dreamt,' he cried, 'in your temerity, you dreamt of setting the vigilance of a convent at defiance? Two boys, one the fool of fear, and the other of temerity, were fit antagonists for that stupendous system, whose roots are in the bowels of the earth, and whose head is among the stars, – *you* escape from a convent! *you* defy a power that has defied sovereigns! A power whose influence is unlimited, indefinable, and unknown, even to those who exercise it, as there are mansions so vast, that their inmates, to their last hour, have never visited all the apartments; – a power whose operation is like its motto, – one and indivisible. The soul of the Vatican breathes in the humblest convent in Spain, –and you, an insect perched on a wheel of this vast machine, imagined you were able to arrest its progress, while its rotation was hurrying on to crush you to atoms.'[228]"

Portanto, o anticatolicismo em *Melmoth* tem muito mais profundidade teológica do que em outros romances da tradição gótica, mesmo em clássicos do gênero, como *The Monk*, de Lewis, e *The Italian*, de Radcliffe. Por exemplo, nos romances dessa autora, nem todos os conventos são ninhos de espiritualidade falsa, pois algumas personagens católicas nutrem um cristianismo racional em harmonia com a natureza, algo inconcebível no romance de Maturin. Como muitos ingleses no final do século XVIII, Lewis, Radcliffe e outros escritores do gótico não tinham real interesse em polêmicas doutrinárias, dogmáticas e litúrgicas. Por sua vez, o escritor-reverendo atuava, com sua oratória e criações literárias, no contexto inflamado e

---

[227] John Foxe, *Book of Martyrs*, Hartford, Edwin Hunt, 1845, pp. XXI-XXIII.

[228] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 220. "'E você sonhava', ele disse, 'em sua ousadia, sonhava em desafiar a vigilância de um convento? Dois rapazes, um presa do medo, e o outro da ousadia, era adversários aptos para esse sistema estupendo, cujas raízes estão nas entranhas da terra, e cuja cabeça está nas estrelas – *vocês* escaparem de um convento! *vocês* desafiarem um poder que tem desafiado soberanos! Um poder cuja influência é ilimitada, indefinível, e desconhecida, até mesmo para aqueles que a exercessem, visto que possui mansões tão vastas, que seus moradores, até o seu último suspiro, nunca chegam a visitar todos os cômodos – um poder cuja operação é como seu lema – um e indivisível. A alma do Vaticano respira no convento mais humilde da Espanha, – e você, um inseto amassado por uma roda desta vasta máquina, imaginava que fosse capaz de deter o seu progresso, enquanto o movimento desta apressava-se em esmagá-lo." (tradução minha)

panfletário da Segunda Reforma na Irlanda, quando evangélicos e anglicanos promoveram uma campanha maciça para tentar converter a maioria católica do país, justo no momento em que esta lutava por sua Emancipação, a fim de conquistar plenos direitos políticos e civis.

Nesse cenário contaminado diariamente pela polêmica religiosa, o vocabulário bélico de Maturin transbordava do púlpito para o romance, como, por exemplo, na passagem em que Alonzo di Monçada prepara-se para lutar contra tudo e contra todos, para não ser obrigado a se tornar monge:

> […] and I tried to prepare myself for the multifarious warfare in which I had now to engage with parents, directors, superiors, and monks, and boarders, all sworn to win the day, and not caring whether they carried their point by storm, sap, mine, or blockade. I began to measure the power of the assailants, and to try to furnish myself with weapons suited to their various modes of attack. My father was gentle, flexible, and vacillating. I had softened him in my favour, and I felt that was all that could be done with him. But the Director was to be encountered with different arms[229].

Assim como *Book of Martyrs*, o romance de Maturin é saturado de denúncias contra o catolicismo a cada página. Todos os contos, sem exceção, trazem desde comentários humorísticos, sarcásticos e irônicos até pregações eloquentes contra os abusos da "romish church". Muitas personagens, tanto virtuosas como malignas, colaboram nesse esforço de guerra, alistando-se como porta-vozes do autor, incluindo católicos que demolem os dogmas de própria fé. A principal testemunha de acusação nesse sermão-literário é, certamente, o católico Alonzo di Monçada, narrador-personagem em primeira pessoa de "Tale of the Spaniard", a peça central do processo, por denunciar, um por um, os horrores promovidos por uma instituição tirânica que governa toda uma nação, no caso a Espanha, manipula famílias, persegue fiéis de outras religiões e explora a superstição das pessoas para controlá-las e mantê-las na ignorância. Assim, em sua sede insaciável por poder temporal, a Igreja torna-se uma versão corrompida do cristianismo.

O autor demonstra estar ciente do inusitado da situação – um católico questionando os fundamentos da própria religião, e, por isso, após destruir a base do sacramento da penitência, Monçada diz que seu interlocutor, o jovem Melmoth, poderia estar surpreso com o fato de um católico expressar sentimentos dessa natureza. Mas essa afirmação, que já soa falsa a esta

---

[229] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 90. "(...) e comecei a preparar-me para as várias tarefas da guerra em que eu agora ia entrar com os familiares, os diretores, os superiores, os monges e os internos, todos decididos a vencer sem se preocupar se a vitória seria obtida por tempestade, pancada, impostura ou violência. Comecei a medir as forças dos inimigos e a tentar munir-me das armas adequadas aos seus diversos modos de ataque. O meu pai era delicado, flexível e vacilante. Eu tinha-o amolecido em meu favor e parecia-me que era a única que com ele eu podia fazer. Mas o Diretor Espiritual tinha outras armas." p. 134, v. 1.

altura do romance, torna-se inócua com o acúmulo de barbaridades descritas por Monçada nas páginas seguintes. E, por fim, quando o infeliz espanhol, já sob os grilhões da Inquisição, diz que sua prisão pelo Santo Ofício seria ilegal, pois, mesmo ao longo de todos os sofrimentos angustiantes que vivenciara, nunca dissera sequer uma só palavra desrespeitosa contra a Santa Madre Igreja, ou questionara algum dos seus sagrados artigos de fé, o leitor parece estar diante de uma figura de linguagem bem cara aos românticos – a ironia.

E não é só Monçada que se preocupa em se defender. Como sempre atento ao *ethos* do seu discurso, o reverendo, para não ser acusado da intolerância que imputa aos católicos, tenta matizar seu sectarismo ao inserir, no romance, dois padres cujas intenções não são "demoníacas": o sacerdote anônimo que auxilia os heréticos Walberg em Sevilha e o frade Jose, conselheiro espiritual da família de Isidora. No entanto, mesmo na descrição desses sacerdotes "virtuosos", o autor sempre encontra um meio de fazer a sua pregação contra a Igreja. Afinal, "é o sistema, não o indivíduo que devemos culpar":

> The good and friendly priest (for he was truly both) listened to her with attention; and after satisfying his conscience, by adjuring her to renounce her heretical opinions, as the only means of obtaining a reconciliation with God and her brother, and receiving a calm, but firm negative, proceeded to give her his best LAY advice (…) He also felt an interest in the family and their fortunes, which, though his orthodoxy disowned, his heart could not forbear to acknowledge[230].

> The worthy priest piqued himself on his orthodoxy of all matters of belief and form enjoined by the Catholic church; and, moreover, had acquired a kind of monastic apathy, of sanctified stoicism, which priests sometimes imagine is the conquest of grace over the rebellion of nature, when it is merely the result of a profession that denies nature its objects and its ties. Yet so it was, that as he sat among this afflicted family, after complaining of the keenness of the morning air, and wiping away in vain the moisture, which he said it had brought into his eyes, he at last yielded to his feelings, and 'lifted up his voice and wept.'[231] [Gênesis 29:2]

> […] that he might induce them, in the heat of controversy, to betray all they knew or dreaded, that he might strengthen his own conjectures, and establish his own power by the discovery. *Scire volunt secreta domus, et inde timeri.*

[230] Ibidem, pp. 407-409. "O bom e obrigado religioso escutou-a atentamente. Depois de ter satisfeito a consciência pedindo-lhe que renunciasse às suas opiniões heréticas – o único meio para se reconciliar com Deus e com o seu irmão – e de ter ouvido uma recusa calma mas firme, deu o melhor conselho temporal de que foi capaz. (...) Além do mais, tinha-se interessado pela família e pela sua sorte" p. 53, v. 4.

[231] Ibidem, pp. 463. "O bom padre era extremamente rigoroso no que diz respeito à fé e à liturgia da Igreja católica. Tinha ainda por cima conquistado uma certa apatia monástica, um santificado estoicismo que os padres por vezes atribuem à vitória da graça sobre a natureza rebelde quando passa dos efeitos de um estado que priva a natureza do seus objetos e dos seus laços. No entanto, ao ver-se no meio desta família aflita, queixou-se, do ar cortante da manhã que, segundo dizia, lhe humedecia os olhos e tentando limpá-los em vão não pode conter por mais tempo a emoção e começou a chorar" p. 67, v. 4.

> [*Sátiras*, de Juvenal: "eles desejam conhecer os segredos da família, para serem temidos"]. And this desire is not only natural but necessary, in a being from whose heart his profession has torn every tie of nature and of passion; and if it generates malignity, ambition, and the wish for mischief, it is the system, not the individual, we must blame[232].

As peças de acusação do processo ficcional de Maturin contra os católicos são tantas, que precisaríamos de outra pesquisa para explorar todas detalhadamente. Vamos nos ater apenas às principais, sem deixar de registrar que o autor arma, com seu romance, os leitores protestantes com argumentos contrários à teoria das duas fontes – que elevava a tradição não escrita da Igreja ao mesmo patamar da Bíblia como fonte de autoridade, à proibição da leitura das Escrituras pelo laicato, à superstição da piedade popular que enxergava em qualquer acontecimento um milagre ou o sinal da agência do demônio, ao celibato clerical, às orações mecânicas e à exterioridade da ritualística católica, à intercessão dos santos, ao culto das relíquias sagradas, aos jesuítas, os fiéis soldados do Papa, e sua sede de poder temporal, à veneração a Maria, que a elevara ao papel de corredentora da humanidade com Cristo, os horrores da misteriosa e poderosa Inquisição, à função do padre como mediador salvífico, isto é, como *alter Christus*, cuja missão seria a de representar o Cristo, transferindo, por meio dos sete sacramentos da Igreja, a Graça de Deus aos fiéis.

E não é somente a retórica da guerra que invade o sistema metafórico e a representação ficcional do catolicismo no romance, mas também a concepção da Igreja católica como um grande teatro, no qual os padres e os monges protagonizam uma farsa, em que a hipocrisia e a dissimulação são empregadas com fins escusos. Essa analogia se baseia na percepção comum, entre os protestantes, de que os católicos haviam promovido a teatralização da fé, como resultado da política deliberada da Igreja pós-Tridentina de transformar a liturgia católica em um espetáculo dramático, grandioso e arrebatador: o sacrifício da missa. Assim, em países católicos como a Espanha, a religião teria se tornado o "drama nacional", tendo os padres como "atores principais" e a população como "plateia":

> The next day the visit of the Bishop was expected. There was an indescribable kind of terrified preparation among the community. This house was the first in Madrid, and the singular circumstance of the son of one of the highest families in Spain having entered it in early youth, – having protested against his vows in a few months, – having been accused of being

[232] Ibidem, pp. 374. "(...) juntava-se possivelmente, mesmo sem ele o saber, o de aumentar o seu poder na família pelo conhecimento de todos os segredos. *Scirvolunt secreta domus, etindetimeri.* Num ser que, devido à profissão, tivera de renunciar a todas as ligações naturais ou passionais, era normal e mesmo necessário este desejo. Se ele engendra a perversidade, a ambição e o desejo de prejudicar, é o sistema, e não o indivíduo, o que devemos culpar" p. 137, v. 3.

in a compact with the infernal spirit a few weeks after, – the hope of a scene of exorcism, – the doubt of the success of my appeal, – the probable interference of the Inquisition, – the *possible* festival of an auto da fe, – had set the imagination of all Madrid on fire; and never did an audience long more for the drawing up of the curtain at a popular opera, than the religious and irreligious of Madrid did for the development of the scene which was acting at the convent of the Ex-Jesuits. 'In Catholic countries, Sir, religion is the national drama; the priests are the principal performers, the populace the audience; and whether the piece concludes with a 'Don Giovanni' plunging in flames, or the beatification of a saint, the applause and the enjoyment is the same[233].

The same dissimulation was practised by the boarders; the whole house was in masquerade from the moment I entered it (…) already I felt the necessity of imposition, – fatal lesson of monastic institutions.[234]

I did not perceive that his irony, his secret, and his parade of feeling, were all alike theatrical, and substitutionary for real interest and sincerity[235].

There was a coup de theatre to be exhibited, and provided they played first parts, they cared little about the catastrophe. Luckily, during all this uproar of imposture, fear, falsehood, and misrepresentation, the Superior, remained steady[236].

[…] from the extreme of supplication or of terror, he passed in a moment, with the facility of an actor, to a rigid and breathless sternness. His figure rose from the ground before me like that of the Prophet Samuel before the astonished eyes of Saul. He dropt the dramatist, and was the monk in a moment[237].

'If I wanted this farce acted, I should choose another actor. You know I might have the Superior and half the convent at my bed-side this moment if I

---

[233] Ibidem, p. 181. "O bispo era esperado para o dia seguinte. Havia na confraria uma indescritível espécie de aterrada preparação. Era o primeiro convento de Madri e o fato singular de o filho de uma das mais nobres famílias da Espanha nele ter ingressado na sua primeira juventude, de, passados uns meses, ter protestado contra os seus votos de, semanas depois, ser acusado de ter um pacto espiritual com o espírito infernal, a esperança de uma cena de público exorcismo, o problemático êxito do processo, a provável interferência da Inquisição, o possível festival de um auto-de-fé, tinham incendiado as imaginações de Madri. E nunca espectadores esperaram mais ansiosamente o levantar da cortina numa ópera popular do que os religiosos e os não-religiosos de Madri pelo desenvolvimento das cenas que se representavam nessa altura no convento dos ex-jesuítas. Nos países católicos, a religião é o teatro nacional. Os padres são os melhores atores, a população o público, e quer a peça termine com um Don Giovanni a precipitar-se nas chamas dos infernos ou com a beatificação de um santo, o prazer e os aplausos são os mesmos." p. 61, v.1.

[234] Ibidem, p. 86. "Os internos praticavam a mesma dissimulação; desde que entrei naquela casa, tudo passou a andar mascarado (...) Já sentia a necessidade da imposição – lição fatal das instituições monásticas" pp. 127-130, v. 1.

[235] Ibidem, p. 93. "Não tinha percebido que a sua ironia, o seu segredo, a sua exibição de sentimentos eram todos igualmente teatrais e que substituíam o verdadeiro interesse e a sinceridade" p. 137, v. 1.

[236] Ibidem, p. 105. (...) O que tinha de haver era um 'coup de théatre' e desde que eles tivessem os principais papéis em nada lhes importava a catástrofe final. Felizmente que durante todo este período de impostura, de temores, de mentiras e de falsas notícias, o superior permaneceu firme" p. 156, v1.

[237] Ibidem, p. 94. "(…) do extremo da suplicação ou do terror, ele passou em um instante, com a facilidade de um ator, para uma inflexibilidade rígida e sem fôlego. Sua figura levantou do chão diante de mim como a do Profeta Samuel diante dos olhos surpresos de Saul. Ele deixou de ser dramaturgo, e assim se tornou monge." (tradução minha)

> pleased, with their tapers, their holy water, and their preparations for extreme unction, and all the masquerade of death, by which they try to dupe even the dying, and insult God even on the threshold of his own eternal mansion'[238].
>
> 'I have seen them on their high festivals, prelates, and abbots, and priests, in all their pomp of office, appearing to the laity like descended gods, blazing in gems and gold, amid the lustre of tapers and the floating splendour of an irradiated atmosphere alive with light, and all soft and delicate harmonies and delicious odours, till, as they disappeared amid the clouds of incense so gracefully tossed from the gilded censers, the intoxicated eye dreamed it saw them ascending to Paradise. Such was the *scene,* but what was *behind the scene? – I saw it all.'*[239]

Segundo Maturin, a Espanha não era palco apenas de uma farsa teatral, mas era também vítima de um poder que subjugava o estado de Direito e as Leis, transformando a cidade de Madri e consequentemente todo o país em um grande mosteiro-prisão da Inquisição, no qual os conceitos de comunidade, clero e nação se entrelaçavam de tal maneira que se tornava impossível separá-los. Portanto, a Igreja católica é descrita como uma instituição tirânica, cujo "onipotente poder eclesiástico" representava à perfeição o despotismo atávico do Antigo Regime. Tratava-se de um retrato bastante caro ao público leitor inglês, que adorava se gabar da solidez de suas instituições democráticas, assegurada pela Revolução Gloriosa de 1688, que depusera o último rei católico da Inglaterra (Jaime II):

> I said, 'Can it be imagined that a being whom all Madrid, whom all Spain, is on the watch for, can elude their detection? Reflect, dear Juan, that I am staked against a community, a priesthood, a nation. The escape of a monk is almost impossible,–but his concealment afterwards is downright impossible. Every bell in every convent in Spain would ring out *untouched* in pursuit of the fugitive. The military, civil, and ecclesiastical powers, would all be on the 'qui vive.' Hunted, panting, and despairing, I might fly from place to place–no place affording me shelter. The incensed powers of the church – the fierce and vigorous gripe of the law – the execration and hatred of society – the suspicions of the lowest order among whom I must lurk, to shun and curse their penetration; think of encountering all this, while the fiery cross of the Inquisition blazes in the van followed by the whole pack, shouting, cheering, hallooing on to the prey. (…) Great God! what chance of liberation for a monk in Spain? There is not a cottage where I could rest one

[238] Ibidem, p. 125. "Se eu quisesse essa comédia havia de escolher um melhor ator. Sabes que bastava eu querer para neste momento ter à minha cabeceira o superior e metade do convento com velas e água benta, com a extrema unção e todo o carnaval da morte com que tentam enganar aqueles que morrem e o próprio Senhor na sua eterna morada." p. 182, v.1.

[239] Ibidem, p. 248. "(…) Já os tinha visto no decurso dos grandes festivais, os prelados, os abades, os padres em toda a sua pompa, flamejantes de ouro e pedrarias, ao clarão das velas, como se fossem deuses que tivessem descido à Terra num esplendor luminoso, entre as delicadas harmonias e requintados perfumes. E enquanto o gracioso balouçar dos incensórios preciosos os envolviam de nuvens de incense, havia mais de uma pessoa que, inebriada, os representava na sua ascensão ao Paraíso. Era esta a cena. Mas por detrás da cena, que é que havia?" p. 149, v.2.

> night in security – there is not a cavern whose echoes would not resound to the cry of my apostacy. If I was hid in the bowels of the earth, they would discover me, and tear me from its entrails. My beloved Juan, when I consider the omnipotence of the ecclesiastical power in Spain, may I not address it in the language applied to Omnipotence itself: 'If I climb up to heaven, thou art *there;*–if I go down to hell, thou art *there* also;–if I take the wings of the morning, and flee unto the *uttermost parts of the sea, even there*–'[240] [Salmos 139: 8, 9]
>
> 'I may, by your assistance, traverse those intricate passages, whose cold dews I feel already distilling on me. I may emerge into light, ascend and descend the wall, but, after that, how am I to escape?–how am I even to live? All Spain is but one great monastery,–I must be a prisoner every step that I take[241].'

No romance, a natureza tirânica do catolicismo encontra a sua tradução no apetite insaciável do clero por poder, o que resulta em uma mistura do sagrado a interesses profanos. Os padres manipulam famílias, a fim de assegurar poder político e bens materiais para a Igreja. Para tanto, jogam irmão contra irmão, pais contra filhos e chegam a forjar um testamento para se apoderar indevidamente da herança de um rico católico. A exemplo do que ocorrera com a cidade de Madri e com a própria Espanha, a influência malévola dos padres transforma uma casa em um mosteiro. Desse modo, a dominação temporal da nação se completa:

> '[…] and the listening to men with God for ever in their mouths, and the world for ever in their hearts, – men who think of nothing but the aggrandizement of their temporal distinction, and screen, under the most revolting affectation of a concern in spiritualities, their ravening cupidity after earthly eminence: – Wretch! do you dream that it was for this? – that this *atheism of bigotry,* – this creed of all the priests that ever have existed in connexion with the state, and in hope of extending their interest by that connexion, – could have any influence over *me?*'[242]

---

[240] Ibidem, p. 199. "—Será possível acreditar que um homem que toda Madri, que toda a Espanha perseguirá, consiga escapar? A fuga de um monge é desde logo uma coisa quase impossível! E como poderia ele depois esconder-se? Os sinos de todos os conventos da Espanha haviam de repicar para dar o alarme da sua deserção. Os poderes civis, militares e eclesiásticos cairiam todos ao seu encalço. Perseguido, acossado, desesperado, erraria eu de terra em terra para em parte alguma encontrar repouso. Teria de enfrentar as maldições da Igreja, a vingança das leis, o ódio da sociedade, as suspeitas do povo no meio do qual seria obrigado a mover-me ao mesmo tempo que a evitar e a amaldiçoar a sua penetração. Sonha com tudo isso e na cruz ardente da Inquisição que ao longe brilha para vir coroar tudo o mais." p. 86, v. 2.

[241] Ibidem, p. 205. "Com a vossa ajuda conseguirei por certo atravessar esse labirinto subterrâneo cujos vapores frios me gelam já em imaginação. Posso reencontrar a luz, subir e descer os muros, mas depois de tudo isto que farei? Que farei para subsistir? A Espanha inteira é um imenso convento. Todos os passos que eu fizer trar-me-ão de volta à minha prisão." p. 94, v. 2.

[242] Ibidem, p. 247. "... para escutar homens que para sempre têm Deus na boca e o mundo no coração, homens que não pensam em mais nada que não seja aumentar a sua superioridade temporal e dissimulam a sua devoradora cupidez na mais revoltante afetação de espiritualidade? Miserável! Imaginais que era então para isso? Que esse ateísmo de beatos podia ter qualquer influência sobre mim?" p. 148, v. 2

> We have been both the victims of parental and priestly imposition; the former we must forgive, for our parents are the victims of it too. The Director has their consciences in his hand, and their destiny and ours at his feet (…) I was brought up, by the Director's orders, whose influence over the domestics is as unbounded as it is over their unhappy master, in complete hostility against you, as one who was depriving me of my natural rights, and degrading the family by your illegitimate intrusion. (...) I was taught from my cradle to hate and fear you, – to hate you as an enemy, and fear you as an impostor. This was the Director's plan. He thought the hold he had over my father and mother too slight to gratify his ambition of domestic power, or realize his hopes of professional distinction. The basis of all ecclesiastical power rests upon fear. A crime must be discovered or invented. (…)The aggrandizement of his interest, which ecclesiastics always individualize with that of the church, was his only object. (...) Heaven blast the wretch who could thus contaminate the ears, and wither the heart of a child, with the tale of a parent's shame, to secure a partizan for the church! (...) I was the dread and the torment of the whole household; and the wretch who had made me thus a premature demon, had outraged nature, and compelled me to trample on every tie he should have taught me to hallow and cherish, consoled himself with the thought that he was obeying the calls of his function, and strengthening the hands of the church[243].
>
> 'In fact, the efforts of the Director's power in the family would alone be sufficient to precipitate my determinations. He has placed you in a convent, but that is not enough for the persevering proselytism of the church. The palace of the Duke de Monçada is, under his influence, turned into a convent itself. My mother is almost a nun, her whole life is exhausted in imploring forgiveness for a crime for which the Director, to secure his own influence, orders her a new penance every hour (…) The very domestics have assumed the *in ordinead spiritualia* character already. They converse in whispers – they cross themselves when the clock strikes – they dare to talk, even in my hearing, of the glory which will redound to God and the church, by the sacrifice my father may yet be induced to make of his family to its interests.'[244]

O caráter reformista da prédica literária anticatólica de Maturin não estaria completo sem a denúncia da mercancia vil de coisas sagradas, ou seja, a prática da simonia, a venda de

---

[243] Ibidem, p. 131. "Ambos fomos, tu e eu, vítimas do erro paterno e da perfídia de um padre. O primeiro, temos de o perdoar, que os nossos pais foram tão vítimas como nós. O diretor dominava a sua consciência. O seu destino e o nosso estavam nas suas mãos. (…) Eu fui educado nos sentimentos da maior hostilidade contra ti, como se tu tivesses querido privar-me dos meus direitos naturais e desonrar a minha família com a introdução de um herdeiro bastardo. (…) Desde o berço que me ensinaram a temer-te e a odiar-te. A temer-te como impostor, a odiar-te como inimigo. Julgava ele que a influência que tinha sobre o meu pai e a minha mãe lhe não bastava para satisfazer a sua ambição de poder nem par realizar as suas esperanças de se vir a distinguir na sua profissão. (…) O seu único fim era o de aumentar a sua influência pessoal. Guiar, tiranizar toda uma família e da mais alta nobreza com o conhecimento que tinha de um erro cometido por um de seus membros: eis o que ele pretendia. (…) Era o terror e o tormento de toda a casa." p. 190, v. 1.

[244] Ibidem, p. 142. "O poder sempre crescente do diretor era o bastante para me fazer apressar a minha resolução. Ele pôs-te num convento. Mas isto não bastava para a sua ambição. Debaixo da sua influência todo o palácio dos duques de Monçada se tinha transformado quase num convento. A nossa mãe é quase uma religiosa. Sua vida inteira é consagrada a pedir perdão de um erro pelo qual o diretor, a fim de se assegurar do poder, lhe ordena todos os dias uma nova penitência." p. 205, v. 1.

indulgências, o estopim da Reforma Protestante. Afinal, teologicamente, a Igreja se dizia detentora de um "tesouro" de boas obras acumuladas pelos apóstolos, pelos santos e pelo próprio Cristo. Para ter acesso a este tesouro e diminuir ou eliminar o tempo que passaria no purgatório, bastaria ao fiel comprar indulgências ou adquiri-las por meio da execução de um serviço. Como dizia Johann Tetzel: "quando a moeda cai no cofre, a alma do purgatório sai!". Não por acaso, Maturin encontra uma maneira de incluir em uma nota de rodapé uma menção ao infame Tetzel e suas queridas indulgências, que motivaram Lutero a dar início ao movimento reformista, relacionando-as ao conteúdo blasfemo dos sussurros ouvidos por Monçada em sua cela:

> We do not venture to guess at the *horrors* of this whisper, but every one conversant with ecclesiastical history knows, that *Tetzel* offered indulgences in Germany, even on the condition that the sinner had been guilty of the *impossible* crime of violating the mother of God[245].

Na narrativa do espanhol, os monges colocam em prática as lições de Tetzel, oferecendo a salvação da alma ao parricida em troca de seus préstimos de sangue. A moeda da salvação dada pelos monges pesa mais no bolso do vilão que o ouro oferecido pelo irmão de Monçada, Juan. Assim, ao trair Monçada e assassinar o seu irmão, o parricida compra a sua indulgência. Após esse exemplo, a analogia sarcástica feita por Melmoth entre os *banditti* que utilizam um mosteiro em ruínas e seus antigos moradores soa mais que verdadeira:

> 'What tempted you to this step, in the defeat of which you appear to rejoice?' – 'A bribe.' –'And you have betrayed me, you say, and boast of your treachery, – what tempted you to this?' –'A higher bribe. Your brother gave gold, but the convent promised me salvation, – a business I was very willing to commit to their hands, as I was totally incompetent to manage it myself. '– 'Salvation, for treachery and murder?'[246]

> 'It still retains all that can sanctify it in the eyes of the faithful. There are crucifixes and tomb-stones, and here and there a cross set up where there has been murder, – for, by a singular congeniality of taste, a banditti has fixed their seat there now, – and the traffic of gold for souls, once carried on so

[245] Ibidem, p. 150. "Não ousamos sequer adivinhar os horrores deste murmúrio. Mas todo aquele que possui conhecimentos da história eclesiástica sabe que Tetzel ofereceu indulgências na Alemanha mesmo que o pecador tivesse sido culpado do impossível pecado de violar a mãe de Deus." p. 55, v. 2.

[246] Ibidem, p. 245. "— Que te fez fazer isso?
— Uma recompensa ainda maior. O vosso irmão apenas me daria ouro. Os monges prometiam-me a salvação, e dado que eu não sabia, nem sei trabalhar para isso, achei que o melhor era passar para ele todo esse cuidado.
— A salvação a troco da traição e da morte?" p. 143, v. 2.

> profitably by the former inmates, is exchanged for that of souls for gold, by the present.'[247]

O reverendo-escritor expande, mais uma vez usando o procedimento retórico da acomodação analógica, o tema do seu sermão anticatólico para alvejar outras "falsas religiões": o puritanismo, o hinduísmo, o islamismo e o judaísmo. As analogias, tendo sempre como base referencial o catolicismo, giram em torno do fanatismo e da intolerância, da penitência como remissão dos pecados, da idolatria, da superstição e, por fim, da mecanização dos fiéis.

No romance, o fanatismo e sua principal criação – a intolerância em relação àqueles que professam uma fé diversa – consegue unir católicos, puritanos, muçulmanos e judeus. A "national bigotry" dos espanhóis, que parece mais uma caricatura da anatematização dos protestantes pelo Concílio de Trento, não carece de exemplos. Logo no primeiro dos contos enquadrados, o inglês Stanton tem dificuldade de encontrar hospedagem na Espanha, pois, temerosas, as pessoas o recebem aos gritos de "herege" e "vade retro, Satanás!", rogando a proteção de Nossa Senhora. Depois, a qualquer menção da palavra "ingleses", outros nativos fazem o sinal da cruz e condenam esses "hereges" às chamas do inferno. Tal intolerância assume um caráter sádico, que parece superar qualquer noção de compaixão cristã e afeto familiar, quando se descreve que, durante o incêndio da prisão da Inquisição, fiéis rezavam nas igrejas para que os presos morressem queimados e a suposição, que depois se confirma no romance, de que os pais de Isidora entregariam a própria filha ao Santo Ofício, caso esta fosse suspeita de heresia:

> The churches were all lit up, and thousands of the devout supplicated on their knees by torch-light, or whatever light they could get, that the reprobate souls confined in the Inquisition might feel the fires that were consuming its walls, as merely a slight foretaste of the fires that glowed for them for ever and ever[248].

> Do you know that in this country [Espanha] to hint a doubt of Catholicism and Christianity being the same, would consign you to the flames as a heretic incorrigible? Your mother (…) would bind your hands when the covered litter came for its victim; and your father, though he has never yet beheld you, would buy with his last ducat the faggots that were to consume

[247] Ibidem, p. 431. "Ainda possui tudo o que o pode santificar aos olhos dos fiéis. Tem crucifixos e tem túmulos e aqui e ali há cruzes erigidas nos sítios onde foram cometidos assassinatos. E por um estranho acaso fixaram agora aí morada uns bandidos." p. 24, v. 4.

[248] Ibidem, p. 268. "Estavam abertas todas as igrejas e havia milhares de devotos que, de joelhos à luz das tochas suplicavam aos Céus que o fogo que devorava as paredes da Inquisição não representasse para as almas condenadas que lá se encontravam prisioneiras mais do que uma amostra do eterno braseiro." p. 173, v. 2.

> you to ashes; and all your relations in their gala robes would shout their hallelujahs to your dying screams of torture[249].

Apesar de serem vítimas da perseguição católica, sendo obrigados a se passarem por "cristãos novos" para sobrevirem na Espanha, os judeus do romance demonstram que a intolerância é mútua, chamando os católicos de "idólatras", "amaldiçoados segundo a Lei de Moisés", e que, por isso, arderão no fogo do inferno. Ao educar a inocente Immalee sobre as religiões humanas, Melmoth mostra-lhe turcos muçulmanos que, antes de entrar em sua imponente mesquita, cospem e batem em indefesos mendigos hindus, chamando-os de "cães idólatras". Ao constatar o horror de sua pupila diante da ultrajante cena, Melmoth é bastante didático: "a religião deles os obriga a odiar a todos que professam uma fé diferente". Por fim, temos os puritanos que recebem o epíteto de "the fanatics". Eles alvejam, com suas baionetas, retratos de família por considerá-los idólatras, convertem, com seu proselitismo, a criadagem e todos que veem pela frente, vivem se engalfinhando diariamente em polêmicas religiosas dentro de suas casas e condenam fiéis de outras religiões como réprobos destinados por Deus ao inferno.

A idolatria e a prática da penitência para remissão dos pecados, visando restaurar assim o relacionamento do pecador com Deus, é tema de uma das imagens mais impressionantes do romance. Munido de um telescópio, Melmoth apresenta à Immalee a procissão de Juggernaut, em que uma carruagem cerimonial gigantesca, movida por dezenas de pessoas, levava a imagem de um deus hindu. Segundo as fantasiosas narrativas dos primeiros viajantes ingleses na Índia, durante tais cerimônias, os hindus, em um sangrento sacrifício religioso, se atirariam sob as rodas da carruagem para morrerem esmagados. Por isso, no século XIX, a palavra "Juggernaut" passou a ser usada no sentido figurativo de "algo que exige devoção cega ou sacrífico impiedoso". Nessa altura do romance, mesmo tendo condenado repetidas vezes, através das vozes de várias personagens, o sacramento católico da penitência, Maturin amplifica o argumento para abarcar agora todas as religiões idólatras e masoquistas, ao tecer uma analogia explícita entre a barbaridade e a sanguinolência do ritual hindu e as autoflagelações dos devotos das procissões católicas:

---

[249]Ibidem, p. 382. "Sabe que neste país sugerir uma dúvida sobre o fato de o catolicismo e o cristianismo serem a mesma coisa, seria suficiente para mandá-la para fogueira como uma herege incorrigível? Sua mãe (...) amarraria suas mãos quando viessem lhe buscar; e seu pai, apesar de não ter lhe visto ainda, compraria, com seu último ducado, a palha que queimaria para lhe reduzir às cizas; e todos os seus parentes, em trajes de gala, exclamariam seus aleluias quando ouvissem seus últimos suspiros." (tradução minha)

> 'An enormous fabric, more resembling a moving palace than a triumphal car, supported the inshrined image of Juggernaut, and was dragged forward by the united strength of a thousand human bodies, priests, victims, brahmins, faqueers and all. In spite of this huge force, the impulse was so unequal, that the whole edifice rocked and tottered from time to time, and this singular union of instability and splendour, of trembling decadence and terrific glory, gave a faithful image of the meretricious exterior, and internal hollowness, of idolatrous religion. As the procession moved on, sparkling amid desolation, and triumphant amid death, multitudes rushed forward from time to time, to prostrate themselves under the wheels of the enormous machine, which crushed them to atoms in a moment, and passed on;–others 'cut themselves with knives and lancets after their manner,' and not believing themselves worthy to perish beneath the wheels of the idol's chariot, sought to propitiate him by dying the tracks of those wheels with their blood;–their relatives and friends shouted with delight as they saw the streams of blood dye the car and its line of progress, and hoped for an interest in these voluntary sacrifices, with as much energy, and perhaps as much reason, as the Catholic votarist does in the penance of St Bruno, or the ex-oculation of St Lucia, or the martyrdom of St Ursula and her eleven thousand virgins, which, being interpreted, means the martyrdom of a single female named *Undecimilla,* which the Catholic legends read *Undecim Mille.* 'The procession went on, amid that mixture of rites that characterizes idolatry in all countries,–half resplendent, half horrible–appealing to nature while they rebel against her–mingling flowers with blood, and casting alternately a screaming infant, or a garland of roses, beneath the car of the idol[250].

Frente a esse cenário de ódio, fanatismo, barbárie e opressão, proporcionado pelas "falsas religiões" do mundo, o leitor do romance, assim como a personagem Immalee, poderia sentir a falta de uma mensagem edificante de esperança e amor, que contrapusesse a esses horrores os ensinamentos cristãos. É nesse momento que Maturin faz a apologia do protestantismo e sua reinvindicação de ser a continuidade da Igreja Primitiva do Cristo, já que tem por bases a simplicidade e a pureza doutrinária bíblica:

> At these desolating words, Immalee, who had in vain looked to any of these systems for that hope or solace which her pure spirit and vivid imagination alike thirsted for, felt a recoiling of the soul unutterable at religion thus painted to her, and exhibiting only a frightful picture of blood and cruelty, of the inversion of every principle of nature, and the disruption of every tie of the heart.

---

[250] Ibidem, p. 325. "À medida que avançava a procissão havia desgraçados que se atiravam para debaixo do carro que ao passar os esmagava. Havia outros que, não se julgando dignos de uma tão gloriosa morte, se feriam vivamente e se limitavam a deixar escorrer o sangue pelo caminho do deus. Os pais e os amigos lançavam gritos de alegria enquanto ao longo do caminho o carro se ia tingindo de sangue. Na esperança que tinham de vir a receber algum mérito destes voluntaries sacrifícios testemunhavam igual ardor e por certo que razão igual à dos adoradores católicos que tanto desejam receber as benesses da penitência de São Bruno, da cegueira de Santa Luzia ou do martírio de Santa Ursula. A procissão prosseguia pelo meio dos ritos que caracterizam a idolatria em toda a parte: meio brilhantes, meio horríveis. Invocavam a natureza para no momento seguinte a ultrajarem. Misturavam flores com o sangue, ao atirarem para debaixo do carro sagrado, ora uma criança desfeita em lágrimas, ora uma guirlanda de rosas." p. 79, v. 3.

> 'She flung herself on the ground, and exclaiming, 'There is no God, if there be none but theirs!' then, starting up as if to take a last view, in the desperate hope that all was an illusion, she discovered a small obscure building overshaded by palm-trees, and surmounted by a cross; and struck by the unobtrusive simplicity of its appearance, and the scanty number and peaceable demeanour of the few who were approaching it, she exclaimed, that this must be a new religion, and eagerly demanded its name and rites (…) However it was, he felt himself compelled to tell her it was a new religion, the religion of Christ, whose rites and worshippers she beheld. 'But what are the rites?' asked Immalee. 'Do they murder their children, or their parents, to prove their love to God? Do they hang them on baskets to perish, or leave them on the banks of rivers to be devoured by fierce and hideous animals?'–'The religion they profess forbids that,' said the stranger, with reluctant truth; 'it requires them to honour their parents, and to cherish their children.'–'But why do they not spurn from the entrance to their church those who do not think as they do?'–'Because their religion enjoins them to be mild, benevolent, and tolerant; and neither to reject or disdain those who have not attained its purer light.'–'But why is there no splendour or magnificence in their worship; nothing grand or attractive?'–'Because they know that God cannot be acceptably worshipped but by pure hearts and crimeless hands; and though their religion gives every hope to the penitent guilty, it flatters none with false promises of external devotion supplying the homage of the heart; or artificial and picturesque religion standing in the place of that single devotion to God, before whose throne, though the proudest temples erected to his honour crumble into dust, the heart burns on the altar still, an inextinguishable and acceptable victim.'[251]

[251]Ibidem, p. 329. "(…) Ao ouvir estas palavras desoladoras, Imália que em vão tinha procurado nestes vários sistemas essa esperança e esses consolos cuja necessidade o seu puríssimo espírito e a sua imaginação viva demonstravam, sentiu uma invencível repugnância por toda e qualquer religião. Via-as pintadas num horrendo quadro de sangue e crueldade, contrário a todos os princípios da natureza e a todos os laços do coração.
Atirou-se por terra e gritou:
- Não há Deus então, se são apenas estes os que há!
Erguendo-se então para lançar um derradeiro olhar a tudo aquilo que ela tinha acabado de ver, na esperança de tudo ter sido apenas uma ilusão, ela descortinou um pequeno edifício escuro, sombreado por palmeiras e dominado por uma cruz. Emocionada com a simplicidade do seu aspecto, assim como com o pequeno número e o pacífico comportamento dos que dele se avizinhavam, exclamou que aquela era por certo uma religião nova. E perguntou então o nome e os ritos. O estrangeiro que tudo tinha feito para que ela não visse este templo modesto, moustrou-semuito inquieto com a descoberta que ela tinha acabado de fazer, e era evidente a repugnância que sentia ao responder às perguntas que o novo edifício lhe sugeria. Mas ela insistiu com tal vivacidade, repetiu-as com uma tão amável impertinência, passou tão ingenuamente de uma profunda dor a uma curiosidade a um tempo infantil e inteligente, que lhe era impossível resistir.
A animação do seu rosto quando ela se voltou para ele, meio impaciente, meio chorosa, evocava na verdade "a criança que acalma e que sorri com os olhos molhados de lágrimas". Pode ainda ter acontecido que uma outra causa tenha agido sobre este profeta da desgraça e o tenha obrigado a pronunciar uma bênção quando o que queria era maldizer. Mas trata-se de um mistério que nos não é permitido aprofundar e que só será conhecido no dia em que forem revelados todos os segredos. O quer que fosse, sentiu-se forçado a dizer que esta religião cujos ritos e servos ela via era a religião de Cristo.
- Mas quais são os seus ritos? – perguntou Imália. – Matam também eles os seus filhos e os seus pais para mostrar que amam o seu Deus? Suspendem-nos em cestos para aí morrerem, ou expõem-nos nas margens dos rios para serem devorados por horríveis e ferozes animais?
- A religião que professam proíbe-lhes tudo isso – disse o estrangeiro que contra sua própria vontade se via obrigado a pronunciar palavras verdadeiras. – Pelo contrário recebem dela a ordem de a seus pais honrar e de a sua prole guiar.
- E porque não expulsam eles da frente do seu templo aqueles que não pensam como eles?
- É que a religião deles prega a caridade, a tolerância e o amor. Devem tentar instruir todos aqueles que ainda não atingiram a pureza da sua luz. Não devem recusá-los, nem sequer desdenhá-los.
- Mas por que não há então nem esplendor nem magnificência no seu culto, nem grandiosidade nem pompa?

Páginas e acontecimentos à frente, quando Immalee já começou a atender pelo nome de Isidora na Espanha católica, o autor remete-nos novamente a essa cena, reforçando a propaganda religiosa do protestantismo, desta vez contrastando-o explicitamente com o catolicismo. Assim, fecha-se o argumento reformista da Igreja católica como "corrupção do cristianismo":

> Do you remember when from your Indian isle you caught a glimpse of the Christian worship, and were entranced at the sight?' – 'I remember all that ever passed in that isle (…) Yes, I remember catching a glimpse of that religion so beautiful and pure; and when they brought me to a Christian land, I thought I should have found them all Christians.' – 'And what did you find them, then, Immalee?' – 'Only Catholics.' (…) Do you know that the Christianity of these countries is diametrically opposite to the Christianity of that world of which you caught a gleam, and which you may see recorded in the pages of your Bible, if you are permitted to read it?'[252]

2. 3. O grotesco, o psicológico e o sublime em *Melmoth*

A última grande analogia empreendida por Maturin aproxima o catolicismo do puritanismo, e ajuda a iluminar o fundamento religioso de um procedimento estético central no romance. Na narrativa, o formalismo do catolicismo, com sua ênfase na repetição do culto exterior da fé, com orações mecânicas e ladainhas impostas pela Igreja, e na monotonia que está na essência da vida monástica,assim como o rigor ascético intramundano do puritanismo, não deixam espaço para a expressão espontânea e verdadeira da fé que brota do interior do fiel. Dessa maneira, configura-se a oposição entre mecanismo e vitalismo, entre religiões

---

- É que eles sabem que Deus apenas pode ser servido pelos corações puros e por mãos que crimes não mancharam. Sabem que a simples devoção é melhor do que as mais pomposas e terríveis cerimônias e que os templos mais orgulhosos, erguidos em honra da divindade serão um dia reduzidos a pó ao passo que um coração humilde e simples eternamente arderá no seu altar, holocausto agradável, e cuja chama jamais se extinguirá." p. 83, v. 3.

[252] Ibidem, p. 382. "Lembra-se de quando da tua ilha tu avistaste ao longe o culto cristãoe te encantou com o seu aspecto?
- Eu me lembro de tudo o que se passou naquela ilha. (...) Sim, eu me lembro de olhar aquela religião tão bonita e pura; e quando eles me trouxeram para uma terra cristã, eu pensei que eu havia achado que todos fossem cristãos.
- E o que achou deles, então Imália?
- Apenas católicos. (...) Sabe que o Cristianismo desses países é diametricamente oposto ao Cristianismo do mundo que conheceu. E qual veria gravado nas páginas da sua Bíblia, se fosse permitido que a lesse?" (tradução minha).

atrofiadas pelas convenções, cujos adeptos são incapazes de expressar sentimentos, e a religião do coração, ou seja, entre autômatos/homens-relógio e seres humanos:

> He [o Bispocatólico] was a man, the effect of whose physiognomy was as indelible as that of his character (…) He was tall, majestic, and hoary; not a feeling agitated his frame–not a passion had left its trace on his features. He was a marble statue of Episcopacy, chiselled out by the hand of Catholicism, – a figure magnificent and motionless. (…) He was a man so absorbed in the contemplation of that waveless and frozen tide of duty in which his mind was anchored, without fluctuation, progress, or improvement, that physical objects must be presented before him a long time before they made the least impression on him, – his senses were almost ossified (…) Rigid minds, when they yield themselves to emotion, do it with a vehemence inconceivable, for to them every thing is a duty, and passion (when it occurs) among the rest. Perhaps the novelty of emotion, too, may be a delightful surprise to them (…) He resumed his cold manner; for to him feeling was an effort, and rigour a habit, and he ordered me again to retire.[253]
>
> 'I am a clock that has struck the same minutes and hours for sixty years. Is it not time for the machine to long for its winding up? The monotony of my existence would make a transition, even to pain, desirable. I am weary, and would change–that is all.'[254]
>
> These men [oficiais da Inquisição] had haggard and livid faces–their attitudes were perfectly stony and automaton-like–their movements appeared the result of mere mechanism.[255]
>
> 'After reading these lines, I appeared to myself like a piece of mechanism wound up to perform certain functions, in which its co-operation was irresistible (…) I was like a clock whose hands are pushed forward, and I struck the hours I was impelled to strike'.[256]
>
> "and that figure [tia puritana de Elinor Mortimer] that walks beside her, so stiff and rectangular, that it seems as its motion was regulated by mechanism, whose sharp eyes are directed so straight forward, that they see neither tree on the right hand, or glade on the left, or heaven above, or earth beneath, or any thing but a dim vision of mystic theology for ever before

[253] Ibidem, p. 183. "(…) Era um homem cuja fisionomia, assim como o caráter, tinha um indelével defeito. (...) Era alto, majestático, e imponente. A sua compostura não era perturbada por nenhum sentimento. Nos seus traços nenhuma paixão tinha deixado marcas. Era uma marmórea estátua do Episcopado cinzelada pelas mãos do Catolicismo – uma figura magnífica e estática. Os seus frios olhos negros pareciam não ver ninguém, mesmo quando se a alguém se dirigiam. A sua voz, mesmo quando se dirigia a nós, não nos atingia, mas sim à nossa alma. Era este o seu aspecto. Quanto ao mais, o seu caráter era inatacável, a disciplina exemplar, a sua vida a de um anacoreta imobilizado numa pedra." p. 64, v. 2.

[254] Ibidem, p. 123. "Sou um pêndulo que durante sessenta anos andou os mesmos minutos, soou as mesmas horas. Não será tempo já para a máquina apirar parar? A monotonia da minha existênciafaz com que eu deseje qualquer mudança, qualquer dor. Estou cansado da vida. E quero mudar, só isso." p. 178, v. 1.

[255] Ibidem, p. 593. "(...) tinham um aspecto lívido e inquieto. Andavam num passo frio e maquinal." p. 207, v. 4.

[256] Ibidem, p. 200. "Ao ler este bilhete parecia ter-me transformado numa máquina montada para cumprir determinadas funções para as quais era inevitável a sua cooperação." p. 87. v. 2.

> them (…) Her dress is arranged with as much precision as if a mathematician had calculated the angles of every fold.[257]
>
> Elinor (…) wondered how this being, so abstracted, cold, and unearthly, could tolerate her motionless existence. She rose at a fixed hour,–at a fixed hour she prayed,–at a fixed hour received the godly friends who visited her, and whose existence was as monotonous and apathetic as her own,–at a fixed hour she dined,–and at a fixed hour she prayed again, and then retired,–yet she prayed without unction, and fed without appetite, and retired to rest without the least inclination to sleep. Her life was mere mechanism, but the machine was so well wound up, that it appeared to have some quiet consciousness and sullen satisfaction in its movements.[258]
>
> 'She remained for some time repeating the usual number of ave's, to which she added the litany of the Virgin, without any corresponding impulses of solace or illumination, till at length, feeling that her prayers were not the expressions of her heart, and dreading this heterodoxy of the heart more than the violation of the ritual, she ventured to address the image of the Virgin in language of her own'.[259]

Essa oposição pode ser traduzida em termos estéticos na distinção entre a ênfase dada aos românticos à exploração das emoções humanas, com sua concepção correlata da criação literária como "the spontaneous overflow of powerful feelings"[260], e o artificialismo e a monotonia das convenções que regem o racionalismo neoclássico. Segundo Maturin, em sua resenha de 1817 sobre a peça *The Apostate*, a expressão da totalidade da experiência humana, nas obras de Shakespeare e outros dramaturgos ingleses de sua época, apenas teria sido possível graças à liberdade de pensamento possibilitada pela Reforma. É impressionante como sua descrição das qualidades originais da dramaturgia elisabetana antecipa em dez anos muitos dos argumentos do seminal prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, seu admirador confesso. Afinal, para ambos, a mistura de grotesco e sublime tem origem no cristianismo:

> Every variety of passion, however unfit to be exposed, and every modification of character, however difficult to be traced, enter into their

---

[257] Ibidem, p. 526. "A outra anda ao seu lado num passo tão duro e tão comedido que parece mover-se graças apenas a um mecanismo engenhoso. Os seus olhos pequenos e perspicazes visam apenas o que está na sua frente de forma que ela não vê nem céu nem terra, nem árvores, nem mesmo os campos que ladeiam a estrada. (...) O seu vestido está arranjado com uma tal precisão que diria que um matemático andou a calcular todas as dobras (...)" p. 139, v.4.

[258] Ibidem, p. 529. "(...) Eleonora espantava-se que um ser tão frio e tão distante pudesse suportar a sua existência imóvel. A sua tia levantava-se todos os dias à mesma hora, recebia às mesmas horas os pios amigos que a vinham visitar e cuja existência era tão monótona e apática como a dela. As refeições eram regradas; mas ela rezava sem fervor, comia sem apetite e ia para a cama sem a mais leve vontade de dormir. A sua vida era puramente maquinal; mas a máquina era tão perfeita que ela parecia reparar em todos os seus movimentos e tirar deles uma espécie de satisfação." p. 142, v.4.

[259] Ibidem, p. 378. "Depois de ter repetido as orações que habitualmente dirigia à Mãe do Salvador, sentiu necessidade de abrir o coração e começou a implorar à Virgem em palavras que só os sentimentos lhe ditavam (...)" p. 143, v.3.

[260] Samuel Taylor Coleridge; William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, Londres, Routledge, p. XXXI, 1996.

> representations, which include the whole of human existence. Many incidents in life are mean and trivial, yet they stoop to record them; many passions are foul and loathsome, yet they do not shrink from painting them; they excel in the representation of mental debility, and of mental derangement, not in a ranting explosion of scenical violence, but in its deep, definite, and settled complexion, not as the passing cloud of the soul, but as its darkened and condensed atmosphere, 'where the light is as darkness' (…) The moral sensibility of the times, though sufficiently acute to sympathize in natural feelings, was by no means refined: provided moral justice was generally preserved, they little regarded poetical consistency, or even decorous representation: they could endure the sight of every crime provided it was finally punished; and sustain the view of every passion provided it was checked by conscience amid its triumph, and punished by remorse in its defeat. The writers knew what the audience could bear, and all they could bear was certainly laid on them – the last struggles of human feeling in its most direful extremities, the ravings of blasphemy, the impieties of atheism, the presence and actual agency of benevolent or malignant spirits, the whole energies of mortality, and the 'powers of the world to come' were brought in aid of the effect of their drama, and the effect certainly did not disappoint them[261].

> O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andará melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto (...) Ele se porá a fazer a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia (...) A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real, o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários[262].

No romance, Maturin traduz a união de contrários que estaria no cerne da existência humana de diversos modos, como na busca beleza no sofrimento, ao estabelecer fortes contrastes de *chiaroscuro*, como os pintores barrocos que cita repetidas vezes (Rembrandt, Salvatore Rosa, Murillo). Cenas mórbidas como a transcrita abaixo valeram ao autor a alcunha de "Fuseli dos romancistas":

---

[261] Charles Robert Maturin, The Tragic Drama – The Apostate: a Tragedy in Five Acts by Richard Sheil,*The Quarterly Review,*Londres, [s.n,], v. XVII, 1817, pp. 248-50.

[262] Victor Hugo. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de "Cromwell"*. Tradução e notas: Célia Berrettini, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 2004, pp. 26-46.

> The victim reached the door, found it shut, and rallied. I turned, and saw a groupe worthy of Murillo. A more perfect human form never existed than that of this unfortunate youth. He stood in an attitude of despair–he was streaming with blood. The monks, with their lights, their scourges, and their dark habits, seemed like a groupe of demons who had made prey of a wandering angel,–the groupe resembled the infernal furies pursuing a mad Orestes. And, indeed, no ancient sculptor ever designed a figure more exquisite and perfect than that they had so barbarously mangled. Debilitated as my mind was by the long slumber of all its powers, this spectacle of horror and cruelty woke them in a moment.[263]

Mas talvez o aspecto mais interessante que decorre da decisão do autor em representar a totalidade da experiência humana é a profunda sondagem psicológica das personagens. A exploração do medo, da paranoia, de sentimentos contraditórios e de conflitos interiores, coloca em primeiro plano na narrativa as operações da mente em detrimento da ação exterior. Um dos muitos exemplos é "Tale of the Spaniard", o conto em que "the horrible agony of emotion", os conflitos e as impressões do protagonista Monçada são dissecados pelo autor:

> The moments I passed during his absence were, I think, the most horrible of my life. Their terror was aggravated by darkness, for it was now night, and he had carried away the light along with him. My agitation did not at first permit me to observe this. I felt I was in the dark, but knew not how or why. A thousand images of indescribable horror rushed in a host on me. I had heard much of the terrors of convents,–of their punishments, often carried to the infliction of death, or of reducing their victim to a state in which death would have been a blessing. Dungeons, chains, and scourges, swam before my eyes in a fiery mist. The threatening words of the Superior appeared emblazoned on the darkened walls of my cell in characters of flame (…) They advanced, and I imagined the rope was to strangle me, and the sackcloth to inclose my murdered body. A thousand images of blood swam before me,–a gush of fire choaked up my respiration. The groans of a thousand victims seemed to rise from the vaults of the convent, to which they had been hurried by a fate like mine. I know not what is death, but I am convinced I suffered the agonies of many deaths in that moment.[264]

---

[263] Ibidem, p. 120. "(…) A vítima estava entretanto junto à porta que estava fechada e parara, sem fôlego. Voltei-me e vi uma cena digna de Murillo. Nunca forma humana teve perfeição daquele desgraçado rapaz. Ali estava ele, desesperado e com o sangue a jorrar. Os monges, com as suas luzes, os chicotes e o seus sombrios hábitos pareciam um grupo de demônios a perseguir um fugitivo anjo – eram fúrias a perseguir um tresloucado Orestes! E na verdade, nunca nenhum artista da antiguidade desenhou forma mais bela do que a daquele infeliz tão barbaramente mutilado pelos monges. Este espetáculo de terror e crueldade despertou por um instante o meu espírito do longo espanto a que se tinha abandonado." p. 174, v. 1.

[264] Ibidem, p. 156. "(…) Os momentos que passei durante a sua ausência suponho que foram os mais horríveis de toda a minha vida. O terror era gravado pela escuridão, pois que nessa altura já a noite tinha caído e que ele tinha conseguido levado à luz. A agitação em que me encontrava não permitiu que eu visse logo isto. Senti que estava na escuridão, mas não percebi nem como, nem porque. Abateram-se sobre mim mil imagens de indescritível horror. Muito tinha ouvido acerca dos horrores dos conventos, dos seus castigos por vez levados ao ponto em que mesmo chegavam a causar a morte, ou em que reduziam a vítima a um estado em que a morte já teria um autêntico bálsamo. Num nevoeiro vertiginoso passaram a minha frente as masmorras, as correntes, os flagelos! As ameaçadoras palavras do Superior surgiam-me gravadas nas escuras paredes da minha cela em letras de fogo. (...) Avançavam, e eu imaginei que era a corda para me esganar, e a serrapilheira para me ter o meu corpo assassinado. Perante mim passaram mil imagens de sangue. Uma golfada de fogo cortou-me a respiração. Da

Essa anatomia psicológica das personagens revela a influência do pensamento calvinista no romance de Maturin. Como Max Weber e outros estudiosos apontaram[265], a vigorosa internalização da personalidade do calvinista em sua constante autoanálise, a fim de buscar, nas suas atitudes diárias, a certeza de sua eleição por Deus (*certitudo salutis*), repercutiu na literatura inglesa na obra de romancistas calvinistas como Samuel Richardson. Porém, o leitor deste trabalho pode estar se perguntando, com toda a razão, se não está diante de uma contradição. Afinal, como o reverendo irlandês poderia ser anglicano e calvinista ao mesmo tempo?

Como afirmamos antes, desde a Restauração dos Stuart, a ortodoxia anglicana passou a ser dominada por arminianos. No entanto, esse fato nunca impediu que clérigos de orientação calvinista continuassem a atuar na Igreja, pregando em suas paróquias. Esses religiosos mantinham-se fiéis aos principais postulados da teologia de Calvino, mas não a ponto de abandonar o sistema episcopal do anglicanismo, como os puritanos e outros grupos dissidentes. Maturin era um desses calvinistas anglicanos. Por isso, quando Walter Scott tentou interceder a seu favor junto à principal autoridade eclesiástica da Igreja da Irlanda, foi informado que não havia expectativa de qualquer promoção para o seu afilhado literário, já que este nutria opiniões religiosas controversas, isto é, divergentes da ortodoxia anglicana.

Conhecido como um dos "jovens huguenotes" do Trinity College, Maturin sempre demonstrou, em seus romances e peças, uma visão de mundo essencialmente calvinista, apesar de em seus últimos sermões ter renegado, com veemência, os principais postulados da Igreja genebrina, como a doutrina da predestinação e a expiação limitada de Jesus. Seus biógrafos interpretam esse gesto como um ato de desespero de um homem endividado, que tentava, assim, aumentar seu parco rendimento, na esperança de uma promoção tardia.

Podemos dizer que Maturin foi influenciado pelo calvinismo em três áreas essenciais: o dogma, a ontologia e a ética. Em termos dogmáticos, defendia a imutabilidade das Sagradas Escrituras como única fonte de verdade, o papel de Deus na redenção do homem e a natureza misteriosa da fé, que supõe que Deus está além de todo o conhecimento humano. No plano ontológico, era adepto da concepção de um Deus totalmente autônomo, diferente de sua criatura, esta sim dependente de seu Criador. Tratava-se de uma visão claramente teocêntrica,

---

cripta do convento pareciam elevar-se os gemidos de milhares de vítimas que tinham sucumbido a um destino igual ao meu. Não sei o que seja a morte, mas estou convencido de que naquele momento sofri as agonias de várias mortes." p. 25, v. 2.

[265] Ver Max Weber. A ética protestante e o "espírito" do capitalismo. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; e Victor, Sage (ed.), *Horror fiction in theProtestanttradition*, Nova York, St. Martin's Press, 1988.

que glorificava a majestade de Deus e ressaltava a depravação total do homem, visto como ser maculado pelo pecado original. No plano ético, pregava a total submissão à vontade de Deus e a inferioridade do pensamento humano diante do divino, o que explica a sua aversão às ideias dos principais filósofos iluministas.

Assim, no romance, o sublime, uma das categorias estéticas do gótico, assume uma dimensão profundamente religiosa, como proposta originalmente pelo também irlandês Edmund Burke, cujo pensamento conservador tem muitos pontos de contato com o de Maturin, tema que certamente mereceria um estudo de maior fôlego. Afinal, de acordo com o autor do seminal *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, o principal objeto do sublime é Deus:

> (...) when we contemplate the Deity, his attributes and their operation coming united on the mind form a sort of sensible image, and as such are capable of affecting the imagination (…) whilst we contemplate so vast an object, under the arm, as it were, of almighty power, and invested upon every side with omnipresence, we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him… If we rejoice, we rejoice with trembling[266].

Antes de ilustrar como essa concepção de sublime está claramente presente no romance, é preciso fazer uma breve digressão, a fim de explicar a religiosidade por trás do conceito do sublime burkeano. Em *Gothic Ireland*[267], Jarlath Killeen vê o sublime de Burke como uma resposta ao projeto iluminista de ordenar o cosmo, de desencantar o mundo e racionalizar o universo, um projeto que, se levado a cabo, determinaria o "fim da teologia", na visão do filósofo irlandês. Para Burke, assim como para Maturin, Deus estava ativamente envolvido no mundo, em clara oposição à visão dos deístas e de vários filósofos materialistas, que tinham relegado Deus à função de um relojeiro indiferente e distante, que não interferia na sua criação, já que esta estava estabelecida com base em leis racionais e imutáveis. Sendo assim, o tratado de Burke sobre o sublime estaria primeiramente preocupado em identificar as experiências que contêm a revelação do poder de Deus, sendo o sublime sua resposta. Os terrores evocados pela natureza sublime seriam os sinais da autorrevelação divina, lembrando os homens de sua pequenez e da majestade soberana de Deus. Assim, por exemplo, caso nos esqueçamos de sua agência divina, Ele rapidamente nos lembrará dela por meio de um trovão, de um terremoto, etc. Em suma, o sublime seria o espaço em que Deus encontra o homem.

---

[266] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and other pre-revolutionary writings*, Londres, Penguin, 1998, p. 96.

[267] Jarlath Killen. *Gothic Ireland: horror and the Irish Anglican imagination in the long eighteenth century*, Dublin, Four Courts Press, 2005.

No romance de Maturin, temos essa natureza majestosa, sublime e aterrorizante que, por meio da devastadora ação dos elementos, exerce a função de mensageira do Todo-Poderoso, diferentemente do que ocorre, por exemplo, nos romances góticos de Ann Radcliffe, em que as meditações das personagens sobre Deus são inspiradas pelo dia-a-dia da natureza e não por eventos naturais extremos, como tormentas e terremotos. Mesmo as cenas de tempestades e naufrágios não são interpretadas, em suas obras, como sinal da fúria de Deus com os pecados humanos. Para a autora de *The Mysteries of Udolpho*, os fenômenos naturais extremos seriam o resultado de operações normais da natureza. Em *Melmoth*, ocorre o contrário, como vemos abaixo:

> 'There was a sad and troubled air about her, as she stood so lonely, that seemed at once to express the conflict of her internal emotions, and to reflect the gloom and agitation of the physical objects around her; for nature was preparing for one of those awful convulsions – one of those abortive throes of desolation, that seems to announce a more perfect wrath to come; and while it blasts the vegetation, and burns up the soil of some visited portion, seems to proclaim in the murmur of its receding thunders, that it will return in that day, when the universe shall pass away as a scroll, and the elements melt with fervent heat, and return to fulfill the dreadful promise, which its partial and initiatory devastation has left incomplete. Is there a peal of thunder that does not mutter a menace, 'For *me,* the dissolution of the world is reserved, I depart, but I shall return?' Is there a flash of lightning that does not say, *visibly,* if not audibly, 'Sinner, I cannot now penetrate the recesses of your soul; but how will you encounter my glare, when the hand of the judge is armed with me, and my penetrating glance displays you to the view of assembled worlds?'
> Nature, in these grand and terrific operations, seems in some degree to assimilate herself to a parent, whose most fearful denunciations are preceded by an awful silence, or rather to a judge, whose final sentence is *felt* with less horror than the pause that intervenes before it is pronounced.[268]

Se o sistema metafórico e o vocabulário teatral se adequavam, na economia do romance, à espetacularização da fé promovida pelo catolicismo, o "tremendous aspect" dos "terrores da

---

[268] Ibidem, p. 347. "Na sua solidão, Imália tinha um ar triste e perturbado, que parecia exprimir a um tempo o conflito das suas emoções interiores e refletir a tristeza e a agitação dos objetos físicos que a rodeavam. A natureza preparava-se para uma daquelas horríveis convulsões, uma daquelas intempestivas agonias que anunciam, agouram para o futuro uma cólera ainda mais completa e que, destruindo a natureza animada num espaço circunscrito, proclamam no rufar dos seus trovões, que virá um dia em que o mundo inteiro será destruído assim, e em que se cumprirá a terrível promessa que esta devastação parcial apenas anunciou.
O entardecer era soturno. Nuvens expressas escureciam o horizonte de nascente a poente. No alto dos céus brilhava o azul pálido, que fazia brilhar o brilho dos olhos de um moribundo. Nem uma brisa havia que enrugasse a superfície do mar. As folhas suspendiam-se e não havia Zéfiro que as viesse balouçar. Os pássaros tinham-se retirado guiados pelo instinto que lhes ensina a evitar o terrível combate dos elementos. Com a asa caída e a cabeça baixa escondiam-se nos ramos das suas árvores favoritas. A natureza nas suas operações terríveis e maiores assemelham-se a um juiz que guarda um silêncio profundo, momentos antes de pronunciar a terrível sentença que vai sair dos seus lábios implacáveis." p. 106, v. 3

natureza" recebe de Maturin tratamento análogo, só que, no lugar do palco, temos referências à guerra na descrição da força furiosa dos elementos:

> (…) the clouds went portentously off, like ships of war after reconnoitering a strong fort, to return with added strength and fury. The threat was soon fulfilled; the evening came on, prematurely darkened by clouds that seemed surcharged with a deluge. Loud and sudden squalls of wind shook the house from time to time, and then as suddenly ceased.[269]
>
> 'The darkness increased, and the clouds collected like an army that had mustered its utmost force, and stood in obdured and collected strength against the struggling light of heaven. A broad, red, and dusky line of gloomy light, gathered round the horizon, like an usurper watching the throne of an abdicated sovereign, and expanding its portentous circle, sent forth alternately flashes of lightning, pale and red (…) Nature, with every voice she could inspire from earth, or air, or water, announced danger to her children.'[270]

A natureza, como criação de Deus, sempre se renova em meio às ruínas das obras humanas, testemunhado a perenidade do divino e a efemeridade do humano. Dessa maneira, a fascinação romântica pelas ruínas ganha de Maturin uma interpretação religiosa bem diversa da proposta secular do filósofo racionalista francês Constantin Volney em *les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (1791), obra que tanto influenciou o pensamento da época:

> Singular contrast! The relics of art for ever decaying, – the productions of nature for ever renewed. – (Alas! for what purpose are they renewed, better than to mock at the perishable monuments which men try in vain to rival them by). The pyramids themselves must perish, but the grass that grows between their disjointed stones will be renewed from year to year.[271]

---

[269] Ibidem, p. 69. "(…) as nuvens afastavam-se como navios de guerra depois do reconhecimento de uma fortaleza, para mais tarde voltarem com acrescidas forças e redobrada fúria. A ameaça em breve era cumprida. A tarde chegou, prematuramente escurecida pelas nuvens que pareciam transportar um dilúvio. Forte e súbitas rajadas de vento faziam de quando em quando tremer a casa. E, tão repentinas como tinham chegado, cessaram." p. 105, v. 1.

[270] Ibidem, p. 349. "As sombras engrossavam e, semelhante a um exército que reuniu todos os seus esforços, preparavam-se para combater os espessos raios de luz que ainda brilhavam no céu. Bordava o horizonte uma simples tira larga e de um vermelho escuro. Aumentava o ruído das ondas e estremeciam os troncos das árvores enquanto seus ramos enraizados pareciam querer abandonar a terra, a que se tinham tão estreitamente unido. Numa palavra, a natureza, em todas as vozes que lhe emprestavam à terra, os ares e os céus, anunciava aos seus filhos um perigo iminente." p. 107, v. 3.

[271] Ibidem, p. 34. "(...) Contraste estranho! As relíquias da arte destruindo-se para sempre – e sempre renovadas as produções da natureza. E para que sempre renovadas, a não ser para se rirem dos efêmeros monumentos com que o homem em vão tenta com elas rivalizar?" p. 58, v. 1.

2. 4. Eva e a serpente

Na fortuna crítica acerca do romance de Maturin, desde os primeiros estudos, muito seescreveu sobre a misteriosa e contraditória figura do viandante que dá título à obra. Há trabalhos que procuram relacioná-lo aos seus antecedentes literários[272], os Faustos de Johann Spiess (*Historia von Dr. Johann Faustus*, 1587), Christopher Marlowe (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1604) e, obviamente, ao Fausto de Goethe (1808, primeira parte); ao Satã do poema épico *Paradise Lost*, de John Milton (1667), a Manfred, Childe Harold e outros heróis byronianos criados por Lord Byron; e aos lendários Judeu Errante e o Holandês Voador. Não objetivo aqui não é este, pois acreditamos ser mais importante compreender o papel que o viandante e sua "vítima-consorte" exercem nesse sermão-romance.

O melhor ponto de partida para nossa reflexão talvez seja o modo como Maturin se refere, por meio dos diferentes narradores, às motivações e pensamentos de Melmoth. Fiel à concepção calvinista da incapacidade da humanidade decaída de conhecer os desígnios divinos, o autor nunca se arrisca a afirmar enfaticamente quais seriam os reais pensamentos que ocupam a mente desse ser sobrenatural. Em um domínio marcado por advérbios de dúvida como "talvez" e outras expressões de incerteza, expressas inclusive pelo próprio Melmoth, que, ao final de suas andanças, diz desconhecer o futuro que lhe aguarda,temos certeza apenas de uma coisa – tal conhecimento é proibido aos homens ou, como dizia Calvino, "não devemos saber mais do que convém":

> 'Heaven only knows the source of that wild fondness with which he contemplated her, and in which was still mingled something of ferocity. (…) Whatever was his motive, he assumed…'[273]
>
> 'Now, in good troth,' answered Melmoth, knitting his brows with a most cogitative wrinkle, while it was impossible to discover whether his predominant expression was that of irony or profound and sincere feeling.'[274]

---

[272] Ver Sydney M. Conger, *Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and the Germans: an interpretative study of the influence of German literature on two Gothic novels*, Nova York, Arno Press, 1980.

[273] Ibidem, p. 571. "(…) Só o céu poderia explicar a fonte do amor selvage com o qual ele a contemplava e ao qual se juntava sempre um pouco de ferocidade. (...) Como quer que fosse, ele falava do acontecimento..." p. 185, v. 4.

[274] Ibidem, p. 417. "- Para falar a verdade – respondeu Melmoth franzindo o sombrolho de tal maneira que era impossível descobrir se a expressão da sua fisionomia era a ironia ou um sentimento profundo e sincero." p. 185, v. 3.

> ‘Perhaps, too, another cause might have operated on this prophet of curses, and made him utter a blessing where he meant malediction; but into this we dare not inquire, nor will it ever be fully known till the day when all secrets must be disclosed.’[275]

> ‘Perhaps this extraordinary being, with regard to whom the laws of mortality and the feelings of nature seemed to be alike suspended (…) We know not, and can never tell, what sensations her innocent and helpless beauty inspired him’[276]

> ‘As she spoke, the stranger approached, moved with what feelings no mortal thought can discover.’[277]

> ‘Many days elapsed before the stranger revisited the isle. How he was occupied, or what feelings agitated him in the interval, it would be beyond human conjecture to discover’.[278]

Assim como os manuscritos e todos os contos contêm lacunas, as próprias vítimas de Melmoth se recusam a contar completamente suas experiências para as outras personagens, silenciando-se acerca da “condição incomunicável”, que lhes teria sido oferecida pelo viandante. O autor e tais personagens parecem não querer cometer o mesmo pecado que fez Melmoth perder a sua alma para sempre – a insaciável sede de conhecimento, como o próprio revela ao clérigo anglicano que o assiste nos últimos momentos de sua existência natural, antes do início de suas andanças diabólicas:

> 'Come near,’ said Melmoth, speaking very faintly – ‘nearer. I am dying – how my life has been passed you know but too well. Mine was the great angelic sin – pride and intellectual glorying! It was the first mortal sin – a boundless aspiration after forbidden knowledge!’[279]

Ao dizer que o seu foi “o grande pecado angélico”, Melmoth se filia a Lúcifer, expulso do paraíso por causa de seu orgulho – ideia sintetizada brilhantemente no verso do Satã de Milton: “Better to reign in Hell, than serve in Heav’n”. No lugar da “inveja”, outro pecado do príncipe das trevas que levou à sua queda, Maturin acrescenta a “glorificação intelectual”, o

---

[275] Ibidem, p. 330. “(…) Pode ainda ter acontecido que uma outra causa tenha agido sobre este profeta da desgraça e o tenha obrigado a pronunciar uma bênção quando o que queria era maldizer. Mas trata-se de um mistério que nos não é permitido aprofundar e que só será conhecido no dia em que forem revelados todos os segredos.” p. 84, v. 3.

[276] Ibidem, p. 332. “É possível crer que este ser extraordinário para que se tinham suspendido as leis da mortalidade e os sentimentos da natureza (...). Não conhecemos e nunca chegaremos a conhecer quais os sentimentos que lhe inspirou a sua inocente e desprotegida bondade.” p. 88, v. 3.

[277] Ibidem, p 360. “Enquanto ela falava, o forasteiro aproximou-se movido por pensamentos que nenhum pensamento humano conseguirá alguma vez penetrar.” p. 119, v. 3.

[278] Ibidem, p. 346. “Passaram-se vários dias até que o estrangeiro regressou à ilha. É, para o homem, impossível descobrir quais foram neste intervalo de tempo as suas ocupações ou as suas sensações.” p. 105, v. 3.

[279] Ibidem, p. 557. “- Venha! – disse Melmoth numa voz muito fraca. – Mais perto. Estou morrendo... Tu sabes muito bem como passei a minha vida. Cometi um grande pecado dos anjos... Entreguei-me ao orgulho... Tive vaidade da minha razão... É o maior dos pecados mortais. Aspirei a conhecimentos proibidos.” p. 170, v.4.

grande mal da época de Maturin, na visão da ortodoxia das diferentes denominações cristãs, que enxergavam, na filosofia iluminista e no seu endeusamento da razão humana, uma grande ameaça à religião revelada. A fonte para o acréscimo desse pecado é justificada, logo depois, como "o primeiro pecado mortal: a aspiração sem fronteiras pelo conhecimento proibido". Essa alusão é mais do que evidente – aqui se fala da alegoria bíblica da Queda, a história do primeiro homem, Adão, e da primeira mulher, Eva, que viviam em estado de total inocência e felicidade no Jardim do Éden até que, tentados por Lúcifer na forma de serpente, comeram o fruto da "árvore do conhecimento do bem e do mal", desafiando a ordem de Deus. Por essa razão, Deus condenou-os e a seus descendentes a uma vida de labuta e sofrimento. Então, Ele os expulsa do Paraíso, negando-lhes assim o fruto da árvore da vida, que confere a vida eterna. Dessa maneira, apesar de semelhantes a Deus, os seres humanos morrem.

A Queda está por trás da doutrina agostiniana do pecado original, que afirma que o mal inerente à humanidade a impede de ter um verdadeiro conhecimento de Deus. O conceito de pecado original é fundamental no calvinismo. Segundo o teólogo genebrino, todos os aspectos da vida humana foram afetados pelo primeiro pecado mortal. Devido à Queda, todos os humanos herdaram o pecado de Adão. Assim, o ser humano é prisioneiro do pecado e incapaz ou mesmo desprovido do desejo de praticar a justiça. "Não apenas o castigo de Adão recaiu sobre nós, mas um contágio adquirido dele reside em nós, merecedores desta punição", afirmava Calvino. Portanto, a sede do conhecimento do primeiro casal condenou a humanidade a uma vida de sofrimento e também ao conhecimento do mal, que passou a residir no coração humano. Daí o pessimismo calvinista que vê o mundo decaído tomado pelo mal.

Assim, a alegoria da Queda nos fornece uma tríade de temas – curiosidade, sofrimento e mal, que, associada ao conceito de pureza e inocência da humanidade pré-Queda, serve de ferramenta para entendermos a atuação de Melmoth e Immalee na narrativa.

Maturin desenvolve o tema da curiosidade intelectual – a pretensão humana de se conhecer os designíos divinos, recorrendo mais uma vez à analogia. Nos contos, várias personagens são punidas por sua "horrid curiosity": o inglês Stanton fica obcecado pela figura de Melmoth, obsessão que se torna "the master-passion" e "the master-torment" da sua vida, transformando-o numa vítima fácil de um parente ganancioso que o interna em um manicômio; o padre Olavida tenta interpelar Melmoth e morre por sua curiosidade; o escritor anônimo, que coleta histórias de vítimas do viandante, morre em circunstâncias misteriosas, e assim por diante. Além de tais punições extremas, a curiosidade humana é condenada didaticamente no romance diversas vezes:

> ‘The clergyman confessed to Elinor that he had been acquainted with an Irishman of the name of Melmoth, whose various erudition, profound intellect, and intense appetency for information, had interested him so deeply as to lead to a perfect intimacy between them (…) he felt his companion Melmoth was irrevocably attached to the study of that art which is held in just abomination by all 'who name the name of Christ.' [Timóteo 2:19]. The power of the intellectual vessel was too great for the narrow seas where it was coasting – it longed to set out on a voyage of discovery – in other words, Melmoth attached himself to those impostors, or worse, who promised him the knowledge and the power of the future world – on conditions that are unutterable.’[280]
>
> Elinor, impelled by terror and wild curiosity, inquired into that report which dreadful experience had anticipated the meaning of. ‘Seek no farther,’ said the minister, ‘you know already more than should ever have reached the human ear, or entered into the conception of the human mind’.[281]
>
> ‘Men–retire–leave me alone. Whatever noises you hear in the course of the awful night that is approaching, come not near this apartment, at peril of your lives. ‘Remember,’ raising his voice, which still retained all its powers, ‘remember your lives will be the forfeit of your desperate curiosity. For the same stake I risked more than life–and lost it!–Be warned–retire!’[282]
>
> ‘Would you wish to witness the fate of those whose curiosity or presumption breaks on the secrets of that mysterious being, and dares to touch the folds of the veil in which his destiny has been enshrouded by eternity? If you do, look here!' (…) 'Look there!' said the stranger; and Aliaga with horror beheld the figure of the being who had been conversing with him the preceding part of that very evening, – extended a corse! (…) He sought the possession of a desperate secret – he obtained it, but he paid for it the dreadful price that can be paid but once by mortals. So perish those whose presumption exceeds their power!'[283]

---

[280] Ibidem, p. 556. “Disse-lhe primeiro que na sua juventude tinha conhecido um irlandês chamado Melmoth cuja vasta erudição e espírito profundo e vivo lhe tinham inspirado um tal interesse que passado pouco tempo eram íntimos amigos. (...) Melmoth se tinha irrevogavelmente ligado ao estudo daquela arte que é justamente odiada por qualquer cristão. Tinha tido a fraqueza da fé aqueles que lhe tinham prometido o conhecimento e o poder do mundo futuro... mas sob condições que se não podem dizer.” p. 169, v. 4.

[281] Ibidem, p. 559. “Agitado pelo terror e por uma vaga curiosidade, Eleonora quis saber que rumores era messes que também ela temia adivinhar. - Não pergunteis mais – disse o religioso. – Já sabeis mais do que um ouvido humano pode ouvir, do que qualquer espírito humano pode conceber.” p. 172, v. 4.

[282] Ibidem, p. 605. “Homens… Afastai-vos… Deixa-me só… por mais estranhos que forem os sons que ouvirem no discurso desta terrível noite, não vos aproximais deste quarto, que a vossa vida corre perigo. Lembrai-vos – prosseguiu levantando a vós – que uma curiosidade pode ser fatal para a vossa vida. Foi para satisfazer uma curiosidade como a vossa que eu arrisquei e perdi mais do que a vida... Que o meu destino seja para vós um aviso... Ide-vos!...” p. 220, v.4.

[283] Ibidem, p. 487. “Querereis por acaso conhecer a sorte daqueles cuja curiosidade ou presunção quer penetrar nos segredos desse ser misterioso e que ousam tocar nas pregas do véu com que a eternidade cobriu o seu destino? Se assim é, olha! (...) Olha – disse. E cheio de horror Aliaga reconheceu o estrangeiro com o qual tinha passado grande parte daquela mesma noite. Estava morto! (...) Tentou possuir um segredo terrível. Conseguiu-o. Mas pagou-o com o preço que os mortais só uma vez podem pagar. Que pereçam assim todos aqueles cujas presunções excedem o poder!” p. 95, v. 4.

A origem do sofrimento e do mal no mundo são alegorizadas na história de amor entre a inocente e pura Immalee e Melmoth, que assume o papel da serpente que instigou a curiosidade de Eva, fazendo com que ela convencesse Adão a provar do fruto do pecado. A clara ligação de Immalee com a Eva bíblica tem sido ofuscada por sua associação equivocada à figura do nobre selvagem do primitivismo romântico, por causa do fato de Maturin chamá-la de "daughter of nature" e "child of nature" e retratá-la em perfeita harmonia com a natureza:

> 'The sole and beautiful inmate of the isle, though disturbed at the appearance of her worshippers, soon recovered her tranquillity. She could not be conscious of fear, for nothing of that world in which she lived had ever borne a hostile appearance to her. The sun and the shade–the flowers and foliage–the tamarinds and figs that prolonged her delightful existence–the water that she drank, wondering at the beautiful being who seemed to drink whenever she did–the peacocks, who spread out their rich and radiant plumage the moment they beheld her–and the loxia, who perched on her shoulder and hand as she walked, and answered her sweet voice with imitative chirpings–all these were her friends, and she knew none but these.[284]

Essa interpretação distorce o sentido didático do uso da alegoria por Maturin, pois a teoria do bom selvagem afirma que o homem seria puro em seu estado natural, exatamente o oposto do que prega a doutrina do pecado original, para quem o homem é um ser corrompido por natureza. Nesse sentido, a teoria rousseauniana é tão blasfema quanto a sua ideia correlata – a da perfectibilidade humana, defendida por outros filósofos iluministas. A aversão do reverendo-escritor pelos selvagens, que revela também seu preconceito de "europeu civilizado", é tema do passo de um dos seus sermões:

> What happiness do the former class [o selvagem] know? the happiness of brutality – the happiness that may be shared with brutes: though some writers even of this age have struggled hard to prove that this is the best state of man. I would notice them from this place but to notice the monstrous falsehood, which lies against God, and nature, and truth. The life of a brute was never intended to be the life of man. Yet there are writers, and some of those whom I address are well acquainted with those writers, who would teach us that man in his natural state is most perfect, and that the heir of immortality is formed not be above the beasts that perish (…) The savage is a miserable, brutal wretch; would to heaven that those who have praised

[284] Ibidem, p. 311. "A bela natural da ilha em breve recuperava a sua tranquilidade que a chegada dos seus adoradores tinha perturbado. Não tinha ela qualquer consciência do medo, que não havia naquele mundo em que ela vivia o que quer que fosse que manifestasse contra ela a mais pequena aparência de hostilidade. O sol e a sombra... as flores e as folhagens... as tamarereiras e os figos que alimentavam a sua deliciosa existência... a água que bebia enquanto pensava no maravilhoso ser que parecia beber ao mesmo tempo que ela... os pavões que exibiam suas ricas e radiantes penas assim que a avistavam... e o pássaro que lhe pousava nos ombros ou na mão e que, enquanto ela caminhava, respondia à sua doce voz com trinados imitativos... todos eram seus amigos e ela não conhecia mais ninguém." p. 59, v. 3.

> such a state of existence were compelled to partake of it for a short, a very short time! their rage for novelty would soon be exhausted[285].

No entanto, uma leitura atenta do romance não deixa dúvidas quanto à chave alegórica com a qual deve ser lida a personagem de Immalee. O narrador do conto "Tale of the Indians" se refere a ela como um ser "puro", "inocente", "angelical" que habitava a "ilha do paraíso". Como no caso do tema da curiosidade humana, Maturin demonstra didatismo, ao explicitar, em diversos exemplos, a relação entre a história de Immalee e sua introdução ao mundo pelas mãos de Melmoth com a sedução de Eva pela serpente na Queda:

> Over Immalee's, it breathed that deep and delicious reverie, which those forms of nature that unite tranquillity and profundity diffuse over souls whose innocence gives them a right to an unmingled and exclusive enjoyment of nature. None but crimeless and unimpassioned minds ever truly enjoyed earth, ocean, and heaven. At our first transgression, nature expels us, as it did our first parents, from her paradise for ever.
>
> But she could understand, that he had spoken much of evil and of suffering, names unknown to her before she beheld him, and she turned on him a glance that seemed at once to thank and reproach him for her painful initiation into the mysteries of a new existence. She had, indeed, tasted of the tree of knowledge, and her eyes were opened, but its fruit was bitter to her taste, and her looks conveyed a kind of mild and melancholy gratitude, that would have wrung the heart for giving its first lesson of pain to the heart of a being so beautiful, so gentle, and so innocent.[286]
>
> The stranger approached her unobserved; his steps were unheard amid the rush of the ocean, and the deep, portentous murmur of the elements; but, as he advanced, he heard sounds that perhaps operated on his feelings as the whispers of Eve to her flowers on the organs of the serpent. Both knew their power, and felt their time.[287]
>
> It was the first of his intended victims he had ever beheld with compunction. The joy, too, with which Immalee received him, almost brought back human feelings to a heart that had long renounced them; and, for a moment, he experienced a sensation like that of his master when he visited paradise, – pity for the flowers he resolved to wither for ever.[288]

---

[285] Charles Robert Maturin, *Sermons*, Londres, Archibald Constable, 1819, pp. 31-32.

[286] Ibidem, p. 343. "(…) Apenas compreendera que havia muitos sofrimentos e muitas desgraças, palavras que ela desconhecia antes de o ter encontrado. Num olhar que lhe lançou, ela parecia ao mesmo tempo agradecer-lhe e acusá-lo de a ter iniciado nestes mistérios dolorosos de uma existência nova. Tinha acabado de provar o fruto da árvore da ciência, tinha agora os olhos bem abertos. Mas achava amargo o sabor e o seu olhar testemunhava um doce e triste reconhecimento que destruiria o coração de quem tivesse acabado de dar a primeira lição de dor a um ser tão belo, tão suave, tão inocente." p. 100, v. 3.

[287] Ibidem, p. 350. "O forasteiro aproximou-se sem se fazer ouvir. O murmúrio das vagas e dos ventos cobria o ruído dos seus passos. Mas ao avançar ouviu uns sons que o espantaram. Parou para os ouvir." p. 108, v. 3.

[288] Ibidem, p. 316. "(…) A alegria com a qual Imália o recebeu contribuiu também para trazer sentimentos humanos a esse coração ao qual tinham sido durante tanto tempo estrangeiros. Experimentou uma sensação semelhante à do senhor quando visitou o paraíso terrestre: quer dizer, piedade pelas flores que tinha resolvido fazer para sempre fenescer." p. 68, v. 3.

> 'If I [Melmoth] have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever?'[289]

Como Kathleen Fowler aponta[290], o responsável pelo mal no romance é o próprio homem e não o agente demoníaco personificado por Melmoth, o que traduz a visão de mundo calvinista que afirma a inata propensão humana para o mal, em virtude da Queda. E acreditamos que a autora também tenha razão quando afirma que, a exemplo do protagonista da parábola bíblica de Jó, as vítimas ("the sufferers") de Melmoth são todas cristãs virtuosas que, mesmo sob os maiores sofrimentos e aflições, dão testemunho de sua fé, resistindo à tentação demoníaca. Na fala derradeira de Melmoth, que mais parece a recapitulação da peroração de um sermão, o ensinamento religioso ilustrado pelas andanças do viandante se torna cristalino, repetindo a síntese feita poucas páginas antes pelo clérigo anglicano a Elinor:

> Enough that you have been enabled by Divine Power to repel the assaults of the evil one – the trial was terrible, but the result will be glorious. Should the foe persevere in his attempts, remember that he has been already repelled amid the horrors of the dungeon and of the scaffold, the screams of Bedlam and the flames of the Inquisition – he is yet to be subdued by a foe that he deemed of all others the least invincible – the withered energies of a broken heart. He has traversed the earth in search of victims, 'Seeking whom he might devour,' [I Pedro 5:8] – and has found no prey, even where he might seek for it with all the cupidity of infernal expectation. Let it be your glory and crown of rejoicing, that even the feeblest of his adversaries has repulsed him with a power that will always annihilate his.'[291]
>
> 'It has been reported of me, that I obtained from the enemy of souls a range of existence beyond the period allotted to mortality–a power to pass over space without disturbance or delay, and visit remote regions with the swiftness of thought–to encounter tempests without the *hope* of their blasting me, and penetrate into dungeons, whose bolts were as flax and tow at my touch. It has been said that this power was accorded to me, that I might be enabled to tempt wretches in their fearful hour of extremity, with the promise of deliverance and immunity, on condition of their exchanging situations with me. If this be true, it bears attestation to a truth uttered by the

---

[289] Ibidem, p. 601. "(…) Se estendi a mão e se comi o fruto da árvore proibida, não estou para sempre privado da presença de Deus e do gozo do Paraíso? Não devo eu errar para sempre no seio da desolação e do anátema?" p. 215, v.4.

[290] Kathleen Fowler, Hieroglyphics in Fire: "Melmoth the Wanderer", *Studies in Romanticism*, Boston: Boston University Press, v. 25, n. 4, pp. 521-539, 1986.

[291] Ibidem, p. 559. "(…) Que vos baste ter o poder divino feito com que recusasseis os assaltos do espírito malígno. A prova foi terrível, mas há-de ser glorioso o resultado. Se o inimigo continua nos seus ataques lembrai-vos que já o recusaram nos calabouços e nos catafalcos, no meio dos gritos de Bedlam e das chamas da Inquisição. Resta-lhe vir a ser vencido pelo adversário mais fraco; um coração aniquilado por uma paixão infeliz. Já atravessou toda a Terra para buscar vítimas à sua fome. Não encontrou presas, nem sequer nos locais onde se orgulhava de as encontrar. Que para vós seja um assunto de glória e alegria o fato de na vossa fraqueza rteres assim vencido com a ajuda daquele poder que sempre deverá aniquilar o seu." p. 172, v. 4.

> lips of one I may not name, and echoed by every human heart in the habitable world ["Pois, queaproveitariaaohomemganhartodo o mundo e perder a sua alma?", Marcos 8:36]. 'No one has ever exchanged destinies with Melmoth the Wanderer. *I have traversed the world in the search, and no one, to gain that world, would lose his own soul!* – Not Stanton in his cell –nor you, Monçada, in the prison of the Inquisition – nor Walberg, who saw his children perishing with want – nor – another'.[292]

O "resultado glorioso" da fortaleza da fé desses sofredores é revelado, parágrafos depois, no sonho escatológico de Melmoth, no qual este, ao cair no abismo das chamas eternas do inferno, testemunha a ascensão das almas de suas vítimas ao Céu, onde desfrutarão do sono dos justos:

> In the effort he fell, and falling grasped at aught that might save him. His fall seemed perpendicular–there was nought to save him–the rock was as smooth as ice–the ocean of fire broke at its foot! Suddenly a groupe of figures appeared, ascending as he fell. He grasped at them successively;–first Stanton–then Walberg–Elinor Mortimer–Isidora–Monçada–all passed him,–to each he seemed in his slumber to cling in order to break his fall–all ascended the precipice. He caught at each in his downward flight, but all forsook him and ascended.[293]

---

[292] Ibidem, p. 601. "Disseram que eu recebi do inimigo das almas uma existência que se prolonga para além do tempo normal e o poder de atravessar o espaço sem dificuldade nem demoras, de se visitar as mais longíquas regiões com a rapidez do pensamento. Consegui, segundo dizem, desafiar os raios sem nunca ser ferido, penetrar nos calabouços apesar de todas as portas e trancas. Dizem ainda que me deram este poder para eu tentar os miseráveis nas terríveis horas do desespero, com a promessa da libertação e da segurança com a condição de mudarem de situação comigo. E se assim é "não o quero nem contradizer nem confirmar" é só mais uma prova da verdade das palavras que foram pronunciadas por uma boca que eu não tenho autorização para nomear e que foram gravadas no coração de todos os homens. Ninguém quis trocar a sua sorte pela sorte de Melmoth, o Viandante; atravessei o mundo nas minhas viagens e ninguém encontrei que para ganhar o mundo quisesse perder a sua alma. Nem Stanton no seu hospício, nem vós, Monçada, nas prisões da Inquisição, nem Walberg apesar de ver os filhos a morrer de fome... nem... nem uma outra..." p. 215, v. 4.

[293] Ibidem, p. 603. "O esforço fê-lo cair. A sua queda foi vertical e não encontrou nada a que se pudesse agarrar. A rocha era unida como vidro, e aos seus pés rugia o oceano de fogo. De repente viu um grupo de figuras erguer-se à medida que ele descia. Sucessivamente estendeu a mão a todas: eram Stanton, Walberg, Eleonora Montimer, Monçada, Isadora; uma multidão de outros. Passaram à sua frente. Nenhum deles lhe estendeu uma mão de auxílio. O seu último olhar de desespero foi ainda para o quadrante da eternidade." p. 217, v. 4.

3. O INÍCIO E O FIM DAS ANDANÇAS DO VIANDANTE

> The weight of that past is upon us now, and sanguine as I am that this country could be rescued, I often doubt if it will, for history casts shadows on my hopes.
>
> Thomas Davis, *carta a um amigo*, 1845

> We [protestantesirlandeses] are a people placed under God's protection. How else could we have survived, a small garrison surrounded by that great mass of ignorance and idolatry?
>
> Thomas Flanagan, *The Year of the French*,1979

Na derradeira imagem desse estranho, mas fascinante romance, o jovem Melmoth e o espanhol Alonzo di Monçada caminham até a beira de um penhasco, atrás de indícios da passagem do viandante. Encontram um lenço que lhe pertencera e, após trocarem olhares que traduzem um "horror silencioso e impronunciável", retornam vagarosamente para a casa ancestral dos Melmoth. Apesar de, aparentemente, este ter sido o fim das andanças sobrenaturais desse misterioso ser que atormentara tantas personagens ao longo do romance, não há motivos para celebração, já que não há uma ordem harmoniosa a ser restabelecida e heróis para reintegrar.

Estamos distantes de "*O! giornofelice!*"[294], o grito de alegria do criado Paulo pelo casamento triunfal de Ellena e Vivaldi, que encerra *The Italian* (1797), a narrativa gótica de Ann Radcliffe sobre a Inquisição. Pouco mais de 20 anos separam os dois romances, que hoje aproximamos tão frequentemente em nosso afã de estabelecer uma espécie de cânone desse gênero ou modalidade literária. Contudo, realmente a distância entre essas obras parece intransponível. Da exclamação ao silêncio. Do júbilo à perplexidade.

O excêntrico reverendo-escritor bem que tentou, por meio de seu inusitado híbrido de sermão sacro-romance gótico[295], nos fazer regredir no tempo, ao fervor das pregações religiosas da Reforma, aos tempos heroicos da afirmação da liberdade de consciência protestante frente ao poder tirânico de Roma, à época em que a principal preocupação dos homens não era com este mundo, mas sim com o outro, em que a presunção humana ainda não racionalizara o cosmos, a natureza, e confinara a religião apenas à esfera moral, descartandosuas controvérsias dogmáticas, teológicas eseus aspectos sobrenaturais,

---

[294]"'O! giornofelice! O! giornofelice!' repeated Paulo, as he bounded forward to mingle in the dance, and 'O! giornofelice!' was again shouted in chorus by his joyful companions." in Ann Radcliffe, *The Italian*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 415.

[295] A opção pela forma hifenizada é proposital, pois, como vimos, é quase impossível determinar onde um começa e o outro termina.

decorrentes de seu caráter revelado, os quaisjá não condiziam com o acelerado progresso das luzes e da ciência. No entanto, assim como os dois gêneros que compõem o seu amálgama literário – o romance gótico e a literatura religiosa, que já não seduziam quase mais ninguém –, a síntese metafísica de Maturin– que abarca, em sua cosmologia, a Queda e o pecado original, o Livro de Jó e a teodiceia cristã–parecia já em 1820 deslocada no tempo, obsoleta.

A perplexidade de um desfecho que nada conclui e o anacronismo desse drama cósmico, ao qual seu autor tenta reduzir o político e o social, nos revelam ao menos uma coisa: apesar de seu escopo transnacional e transtemporal, e de sua pretensão universalista de discorrer sobre a relação entre Deus e os homens, o romance de Maturin não consegue se desgarrar da Irlanda do século XIX, assim como o angustiado Melmoth, fadado a voltar sempre para o seu lar ancestral, a fim de assombrar os seus descendentes.

Apesar de ser cenário somente do conto-moldura e surgir aqui e ali em notas de rodapé e em algumas citações, a Irlanda nunca deixa de ser o verdadeiro horizonte de reflexão do romance. Como demonstramos, o conturbado contexto histórico da Irlanda de Maturin, no qual não se faz possível qualquer separação entre religião, política, cultura e sociedade, onde a distinção entre católicos e protestantes transcende os limites das práticas devocionais e das crenças teológicas, está sedimentado na própria forma do romance, que amalgama religião, no discurso sacroda sermão, e romance, gênero literário que tem a pretensão de abarcar a totalidade da existência humana. E, assim como o púlpito irlandês sempre foi um espaço de discussão política, o sermão literário de Maturin se faz romance de tese não só para ilustrar a doutrina da salvação da alma, mas também e, sobretudo, para servir como instrumento de ação social, no caso, de arma de propaganda protestante contra o catolicismo, justo no momento em que estava em curso uma inflamada guerra retórica e panfletária entre as duas denominações, em virtude da chamada Segunda Reforma, em que os protestantes de várias denominações liderados pelos evangélicos tentavam, através de um esforço coordenado como nunca visto antes, *salvar as almas* da massa católica, convertendo-os ao verdadeiro cristianismo; e da campanha pela Emancipação Católica, por meio da qual os "papistas" buscavam acabar com o apartheid social e político que viviam há mais de dois séculos[296]. Por trás da intenção pia de "salvar as almas" dos católicos, existia uma política de assimilação cujo objetivo era salvaguardar os privilégios políticos e sociais da Ascendência Protestante[297].

---

[296] Ver Irene Whelan, *The Bible War in Ireland – the "Second Reformation" and the Polarization of Protestant-Catholic Relations, 1800-1840*, Madison, Wisconsin University Press, 2005; e Marcus Tanner, *Ireland's Holy Wars – the struggle for a nation's soul, 1500-2000*, Yale University Press, 2001.

[297] Michael Brown; Charles Ivar McGrath; Thomas Power (ed.), *Converts and Conversion in Ireland, 1650-1850*, Dublin, Four Courts Press, 2005.

Assim, no sermão gótico irlandês de Maturin, a metafísica religiosa é sempre social e política, o que nos faz lembrar um dos inúmeros comentáriosdo próprio reverendo acerca do mundanismo dos jesuítas, em um dos contos enquadrados do romance: "How well religious persons understand the secret of making every event of the present world operate on the future, while they pretend to make the future predominate over the presente"[298].

Outros exemplos de como a realidade deste mundo insiste em entrar na forma desse romance que versa sobre a importância do outro mundo são a preocupação retórica de persuadir pelo discurso, típica de uma sociedade dividida como a irlandesa, na qual a literatura imaginativa, assim como toda a vida intelectual e religiosa, era mais intimamente ligada a fins partidários[299], e o passado que insiste em voltar para assombrar o presente. Afinal, falamos de uma colônia pré-industrial traumatizada por uma série de conflitos sangrentos que continuavam a motivar disputas, na qual o progresso histórico inventado pelo discurso racional da metrópole colonial não fazia o menor sentido[300], e, ao mesmo tempo,de um foco narrativo de várias vozes que, na realidade, são uma só, a do autor, demonstrando o caráter radicalmente não-dialógico da literatura e da sociedade irlandesas à época, na qual não havia a noção de alteridade, visto que o objetivo almejado era a assimilação do outro.

Sabemos que escolhemos apenas um dos muitos caminhos possíveis para entrar na obra maturiana, um universo permeado de tantas contradições, controvérsias, referências e mistura de gêneros, que, se por um lado nos faz perder o rumo com facilidade, por outro, nos instiga a explorar todos os recônditos. Acreditamos que contribuímos, a nossa maneira, para a reflexão tanto sobre a prosa de ficção romântica em língua inglesa como acerca do romance gótico, áreas ainda pouco estudadas na academia brasileira.

Por fim, após cinco anos de convivência constante com a obra de Maturin, podemos afirmar que de fato não é apenas a distância de tempo que separa *The Italian* de *Melmoth the Wanderer*, mas todo um oceano de práticas sociais, culturais e políticas, que precisou ser transposto pelo romance gótico. Nessa jornada entre a Inglaterra e a Irlanda, esse gênero tão menosprezado e incompreendido deixou a metrópole mais poderosa da Europae aportou em

---

[298] Charles Robert Maturin, op. cit., 2000, p. 99. "Pessoas religiosas conhecem muito bem o segredo de fazer cada evento do mundo presente atuar no futuro, enquanto fingem que o futuro predomina sobre o presente". (minha tradução)

[299] Terry Eagleton, op. cit., Londres, Verso, 1995, p. 188.

[300] Isso nos faz lembrar o conceito das ideias fora de lugar desenvolvido por Roberto Schwarz no livro *Ao vencedor as Batatas*. Afinal, aqui também refletimos sobre uma colônia.Vertambémsobre a visãoirlandesa da história: Tom Dunne, Haunted by History: Irish Romantic Writing 1800-1850, in Roy Porter; MikulásTeich (ed.), *Romanticism in National Context* Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 68-92; e Joep Leerssen, *Remembrance and Imagination – Patterns in the Historical Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork, Cork University Press, 1996.

Dublin, uma cidade colonial dividida entre católicos, anglicanos e dissidentes. Uma viagem que, como tivemos a oportunidade de constatar, transformou radicalmente esse viandante literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Charles Robert Maturin

MATURIN, Charles Robert. Harrington and Ormond, Tales by Maria Edgeworth. *The British Review and London Critical Journal*, Londres, [s.n.], v. 19, n. 21, p. 37-61, 1817.

_____. *Manuel: a tragedy*. 2.ed. Londres: John Murray, 1817.

_____. The Tragic Drama – The Apostate: a Tragedy in Five Acts by Richard Sheil. *The Quarterly Review*, Londres, [s.n,], v. XVII, 1817, p. 248-60.

_____. *Fredolfo, a tragedy in five acts.* Edimburgo: Archibald Constable, 1819.

_____. *Sermons*. Londres: Archibald Constable, 1819.

_____. *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church.* Dublin: William Folds and Son, 1824.

_____. Leixlip Castle, an Irish family legend. In: WATTS, Alaric (ed.). *The Literary Souvenir; or Cabinet of Poetry and Romance*.Londres: Hurst, Robinson & Co., 1825, p. 211-232.

_____. *Melmoth, o viandante* (1820). Trad. Jorge Silva Melo. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, 4 vols.

_____. *The Albigenses* (1824).Nova York: Arno Press, 1974, 4 vols.

_____. *The Wild Irish Boy* (1808). Nova York: Arno Press, 1977, 3 vols.

_____. *The Milesian Chief* (1812). Nova York: Garland Publishing, 1979, 4 vols.

_____. *Women; or, pour et contre* (1818). Nova York: Garland Publishing, 1979, 3 vols.

MATURIN, Charles Robert.*Bertram or the castle of St. Aldobrand* (1816). In: COX, Jeffrey N. (ed.). *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*. Columbus: Ohio University Press, 1992, p. 315-383.

_____. *Fatal Revenge or the Family of Montorio* (1807). Londres: Allan Sutton Publishing,1994.

_____. *Melmoth the Wanderer: a tale* (1820). Ed. Victor Sage. Londres, Penguin, 2000.

Romances e outros textos básicos

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey* (1818). Ed. Claire Grogan. 2. ed. Peterborough: Broadview Press, 2004.

BALZAC, Honoré de. Melmoth Apaziguado (1835). In: *A Comédia Humana de Honoré de Balzac*. Trad. Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira.Vol. 15. Porto Alegre:Globo, 1959.

BECKFORD, William Vathek (1786). In: RICHARDSON, Alan (ed.). *Three Oriental Tales*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2002, p. 80-179.

BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress* (1678-1684). Oxford: Oxford University Press, 1998.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and other pre-revolutionary writings*(1756). Londres: Penguin, 1998.

_____. *Reflections on the Revolution in France* (1790). Londres: Penguin, 1992.

BYRON, Lord. *The Major Works*. Ed. Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1813). Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

COLERIDGE, Samuel. *A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan* (1798). Trad. Alípio Correia de Franca Neto. Cotia: Atêlie Editorial, 2005.

COLERIDGE, Samuel; WORDSWORTH, William.*Lyrical ballads:* the text of the 1798 edition with the additional 1800 prefaces and poems. Ed. R. L. Brett e A. R. Jones.2.ed. Nova York: Routledge, 1991.

DACRE, Charlotte. *Zofloya or the moor* (1806). Ed. Kiam Ian Michasiw. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DIDEROT, Denis. *A Religiosa* (1796). Trad. Antonio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

EDGEWORTH, Maria. *Castle Rackrent* (1800) *andEnnui* (1809). Ed. Marilyn Butler. Londres: Penguin, 1992.

_____. *The Absentee* (1812).Ed. Heidi Thomson e Kim Walker. Londres: Penguin, 2000.

FLANAGAN, Thomas. *The year of the French* (1979). Nova York: Pocket Books, 1980.

GODWIN, William. *Things as they are or the adventures of Caleb Williams* (1794).Ed. Gary Handwerk e A. A. Markley. Peterborough: Broadview Press, 2000.

_____. *St. Leon: a tale of the sixteenth century* (1799). Ed. William Brewer. Peterborough: Broadview Press, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774). Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Fausto*: uma tragédia – Primeira Parte (1808). Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

HOFFMANN, E. T. A. *The Golden Pot and other tales*. Trad. Ritchie Robertson. Oxford, Oxford World Classics, 2009.

LEWIS, Matthew. *The Monk* (1794). Ed. Christopher Maclachlan. Londres: Penguin, 1998.

MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*: the 1604 version edition. Ed. Michael Keefer. Peterborough: Broadview Press, 2002.

MILTON, John. *Paradise Lost* (1674). Ed. John Leonard. Londres: Penguin, 2000.

OWENSON, Sydney (Lady Morgan). *The wild Irish girl: a national tale* (1806). Ed. Kathryn Kirkpatrick. Oxford: Oxford University Press, 1999.

POLIDORI, John. The Vampyre (1819). In: POLIDORI, John et alii. *The Vampyre and other tales of the macabre*.Ed.Robert Morrison e Chris Baldick.Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 1-23.

POTOCKI, Jean. *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1805). Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RADCLIFFE, Ann. *The Italian* (1797). Ed. Frederick Garber. Oxford: Oxford University Press, 1981.

_____. *The Mysteries of Udolpho* (1794). Ed. Jacqueline Howard. Londres: Penguin, 1991.

_____. *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789). Ed. Alison Milbank. Oxford: Oxford University Press, 1995.

_____. *A Sicilian Romance* (1790). Ed. Alison Milbank. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *The Romance of the Forest* (1791). Ed. Chloe Chard. Oxford: Oxford University Press, 1999.

REEVE, Clara.*The old English baron*: a Gothic story(1778). Ed. James Trainer. Introd. James Watt. Oxford: Oxford University Press, 2003.

SCHILLER, Friedrich von.*The Robbers* (1781) *and Wallenstein* (1799). Ed. F. J. Lamport. Londres: Penguin, 1979

_____. *The Ghost-seer*: an interesting tale from the memoirs of Count von O**(1798). Trad.Andrew Brown. Londres: Hesperus Press, 2003.

SCOTT, Walter. *Waverley* (1814). Ed. Andrew Hook. Londres: Penguin, 1985.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Zastrozzi& St. Irvyne or the Rosicrucian* (1810). Ed. Stephen C. Behrendt. Peterborough: Broadview Press, 2002.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818). Ed. D. L. Macdonald e Kathleen Scherf. Peterborough: Broadview Press, 1999.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto* (1764). Ed. W. S. Lewis. Introd. E. J. Clery. Oxford: Oxford University Presss, 1996.

Teologia, história da religião, retórica e homilética

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexander Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ARMSTRONG, Karen. *Em defesa de Deus*: o que a religião realmente significa. Trad. Hildegard Fest. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém.* Nova edição revista.Trad. Edições Paulinas. São Paulo: Paulinas, 1992.

BÍBLIA. Inglês. *The Bible*: Authorized King James Version. Introdução e notas: Robert Carroll e Stephen Prickett. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BROADUS, John A. *Sobre a preparação e a entrega de sermões*: o mais completo manual de homilética da atualidade. Trad. Cláudio Rodrigues. São Paulo: Hagnos, 2009.

CHAPMAN, Mark. *Anglicanism*: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2006.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 5a. ed. São Paulo: Ática, 1990.

COLLINS, Michael; PRICE, Matthew A. *História do Cristianismo.* Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

EDWARDS, O. C. *A history of preaching*. Nashville: Abingdon Press, 2004.

FOX, John; GOODRICH, Charles A. *Book of Martyrs; or, a history of the lives, sufferings, and triumphant deaths of the primitive as well as Protestant martyrs: from the commencement of Christianity, to the latest periods of Pagan and Popish persecution.* Hartford: Edwin Hunt, 1845.

GIBSON, William. *The Church of England 1688-1832*: Unity and Accord. Nova York: Routledge, 2001.

GILBERT, A. D. *Religion and Society in Industrial England*.Nova York: Longman, 1976.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. *Figuras de linguagem*: teoria e prática. São Paulo: Atual, 1988.

GONÇALVES, Aline Pereira. Persuadir em nome de Deus: a sermonística de Antônio Vieira. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, v. XII, n. 15, p. 68-79, 2008.

_____. Vieira: Tempo, Alegoria e História. *Brotéria: cultura e informação*. Lisboa: Fundação Oriente, v. 145, n. 4/5, p. 541-557, 1997.

HALLEY, Henry Hampton. *Manual Bíblico de Halley:* Nova Versão Internacional (NVI). Trad. Gordon Chown. São Paulo: Editora Vida, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. São Paulo: Edusp, 1994, p.16-38.

_____. Vieira: Tempo, Alegoria e História. *Brotéria: cultura e informação*. Lisboa: Fundação Oriente, v. 145, n. 4/5, p. 541-557, 1997.

_____. Padre Antônio Vieira: Sermões. In: MOTA, Lourenço Dantas. *Introdução ao Brasil*: um banquete no trópico. 3a. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p.23-53.

_____. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, Luciano Mendes Faria; VEIGA, Cynthia Greive.*500 anos de educação no Brasil*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.19-41.

HANSEN, João Adolfo. Política católica e representações coloniais. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, vol. 21, p. 110-135, 2005.

_____. Categorias metafísicas e teológico-políticas em Vieira. *Scripta Literatura.* São Paulo: Scripta, v. 11, n. 21, p.187-202, 2007.

_____. Sistemas doutrinários de representação nas obras de Antônio Vieira. In:AZEVEDO, Silvia Maria; RIBEIRO, Vanessa Costa (org.). *Vieira*: vida e palavra. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 157-182.

HEMPTON, David. *Religion and political culture in Britain and Ireland*: from the Glorious Revolution to the decline of empire. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. *The Church in the Long Eighteenth Century.* Londres: I. B. Tauris, 2011.

HENDRIX, Scott H. *Martin Luther*: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HEXTER, J. H. The Protestant Revival and the Catholic Question in England, 1778-1829. *The Journal of Modern History*. Chicago: Chicago University Press, vol. 8, n. 3, p.297-319, 1936.

LINDO, Luiz Antônio. *Retórica e literatura em Chesterton*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.São Paulo, 1992. 245 f.

MacCULLLOCH, Diarmaid. *Reformation – Europe's House Divided, 1490-1700*. Londres: Penguin, 2004.

_____. *A History of Christianity*: the first three thousand years. Londres: Penguin, 2009.

MAYHEW, Robert J. Latitudinarianism and the Novels of Ann Radcliffe.*Texas Studies in Literature and Language*. Dallas: University of Texas Press, vol. 44, n. 3, p.273-301, 2002.

McGRATH, Alister E. *Teologia*:os fundamentos. Trad.: Joshuah Soares. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MILNE, Kenneth. *A short history of the Church of Ireland*. Dublin: Columba Press, 2003.

MOORMAN, John Richard H. *A History of the Church in England*. 3.ed. Harrisburg: Morehouse Publishing, 1980.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

O'COLLINS, Gerald. *Catholicism*: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PORTER, Joshua Roy. *A Bíblia – guia ilustrado das escrituras sagradas*: história, literatura e religião. Trad. Eliana Vieira Rocha e Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2009.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Mephistopheles*: the devil in the modern world. Nova York: Cornell University Press, 1986.

SAWYER, M. James. *Uma introdução à teologia*: das questões preliminares, da vocação e do labor teológico.Trad. Estevan F. Kirschner. São Paulo: Editora Vida, 2009.

VIDLER, Alec R. *The Church in an Age of Revolution*: 1789 to the present day. Londres: Penguin, 1978.

VIEIRA, Antonio. *Essencial Padre Antônio Vieira*. Organização e introdução: Alfredo Bosi. São Paulo: Peguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHELAN, Irene. *The Bible War in Ireland*: the "Second Reformation" and the polarization of Protestant-Catholic relations, 1800-1840.Madison: University of Wisconsin Press, 2005.

YATES, Nigel. *The religious condition of Ireland, 1770-1850*.Oxford: Oxford University Press, 2006.

Irlanda: história, sociedade e literatura

BACKUS, Margo Gayle. *The Gothic family romance*: heterosexuality, child sacrifice and the Anglo-Irish colonial order. Durham: Duke University Press, 1999.

BARTLETT, Thomas. *Ireland*: a history. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

BECKETT, J. C. *The Making of Modern Ireland, 1603-1923*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1977.

_____. The Irish writer and his public in the nineteenth century.*The Yearbook of English Studies,* Londres: Modern Humanities Research Association, vol. 11, Literature and its audience, II Special Number, p. 102-116, 1981.

_____. *The Anglo-Irish Tradition*. Belfast: Blackstaff Press, 1982.

BERLANGER, Jacqueline. Some preliminary remarks on the production and reception of fiction relating to Ireland, 1800-1829.*Reading the Romantic Text*, Cardiff: Cardiff Corvey, v. 4, n. 2, p. 1-31, 2005.

BOYCE, D. George.*Nationalism in Ireland*. 3. ed. Routledge: Londres/Nova York, 1995.

CONNOLLY, Claire. Theater and nation in Irish Romanticism: the tragic dramas of Charles Robert Maturin and Richard Lalor Sheil. *Éire-Ireland*, Nova York: Irish-American Cultural Institute, v. 41, n.3-4, 2006.

CRONIN, John. *The anglo-irish novel*. Totowa: Barnes & Noble Books, 1980.

DEANE, Seamus. *A short history of Irish Literature*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1986.

_____. *Strange country*: modernity and the nation: Irish writing since 1790. Oxford: Clarendon Press, 1997.

DUFF, David; JONES, Catherine (ed.).*Scotland, Ireland, and the romantic aesthetic*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

EAGLETON, Terry. Form and ideology in the Anglo-Irish Novel. In: *Heathcliff and the Great Hunger*: studies in Irish Culture. Londres: Verso, 1995, p. 145-225.

FERRIS, Ina. Narrating cultural encounter: Lady Morgan and the Irish national tale. *Nineteenth Century Literature*, Los Angeles: California University Press, vol. 51, n. 3, p. 287-303, 1996.

_____. *The romantic national tale and the question of Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FLANAGAN, Thomas. *The Irish novelists, 1800-1850*. Nova York: Columbia University Press, 1958.

FOSTER, R. F. *Modern Ireland*, *1600-1972*. Londres: Allan Lane Penguin Press, 1988.

_____. *Paddy and Mr. Punch*: connections in Irish and English History. Londres: Penguin, 1993.

GIBBONS, Luke. *Gaelic Gothic*: race, colonization and Irish culture. Galway: Arlen House, 2004.

HASLAM, Richard. Irish Gothic: a rhetorical hermeneutics approach. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Dublin: Trinity College, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/articles.html>. Acesso em: [10/03/2008].

JEFFARES, A. Norman. *Anglo-Irish literature*. Londres: Macmillan, 1994.

KILFEATHER, Siobhán. Terrific Register: the gothicization of atrocity in Irish Romanticism. *Boundary 2*, Durham: Duke University Press, vol. 31, n. 1, p.49-71, 2004.

KILLEN, Jarlath. *Gothic Ireland: horror and the Irish Anglican imagination in the long eighteenth century*. Dublin: Four Courts Press, 2005.

_____. Irish Gothic: a theoretical introduction. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Dublin: Trinity College, v. 1, n. 1, 2006. Disponível em: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/articles.html>. Acesso em: [10/03/2008].

KILLEN, Jarlath. Irish Gothic revisited. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Dublin: Trinity College, v. 4, n. 1, 2008. Disponível em: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/articles.html>. Acesso em: [10/04/2009].

LEERSSEN, Joep Fiction poetics and cultural stereotype: local color in Scott, Morgan, and Maturin. *The Modern Language Review*. Londres: Modern Humanities Research Association, v. 86, n. 2, p. 273-284, 1991.

_____. *Remembrance and imagination:* patterns in the historical and literary representation of Ireland in the nineteenth century. Cork: Cork University Press, 1996.

MACDONAGH, Oliver. *Ireland*: the union and its aftermath. Londres: George Allen & Unwin, 1977.

MCCORMACK, William J. *Ascendancy and tradition in Anglo-Irish literary history from 1789 to 1939.*Oxford: Clarendon Press, 1985.

_____. Irish Gothic and After (1820-1945). In: DEANE, Seamus (org.). *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Publications, 1991, 3 vol., p. 831-867.

MOYNAHAN, Julian. The Politics of Anglo-Irish Gothic: Charles Robert Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu, and the return of the repressed. In: *Anglo-Irish*: the literary imagination in a hyphenated culture. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 109-135.

PITTOCK, Murray. *Scottish and Irish Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SHEERAN, P. F. Colonists and colonized: some aspects of Anglo-Irish literature from Swift to Joyce. *The Yearbook of English Studies*. Londres: Modern Humanities Research Association, vol. 13, Colonial and Imperial Themes Special Number, p. 97-115, 1983.

TANNER, Marcus. *Ireland's holy wars*:the struggle for a nation's soul, 1500-2000. New Haven: Yale University Press, 2000.

TUATHAIGH, Gearóid. *Ireland before the Famine*: 1798-1848. Dublin: Gill and Macmillan, 1990.

Obras gerais

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALLEN, Walter. *The English Novel:* a short critical history. Londres: Penguin, 1967.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. rev. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso. In: *Escritos sobre arte*. Organização e tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008, p. 33 -58.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRIGGS, Asia. *The age of improvement, 1783-1867*. Londres: Longman, 1983.

BUTLER, Marilyn. Against tradition: the case for a particularized historical method. In:

MCGANN, Jerome J. (ed.) *Historical Studies and Literary Criticism*.Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p. 25-47.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 53-80.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.

CANDIDO, Antonio.*Formação da Literatura Brasileira:* momentos decisivos, 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade.* 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão*). 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. The Uncanny. In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (ed.). *Literary theory, an anthology*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, p. 418-430.

GAY, Peter. *The Enlightenment*: an interpretation. Nova York: W. W. Norton & Company, 1995, 2 vols.

HILL, Christopher *A revolução inglesa de 1640*. Trad. Wanda Ramos. 3ª. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

_____. *O eleito de Deus*: Oliver Cromwell e a revolução inglesa. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A Bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*. Trad. Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções*: 1789-1848. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 18. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos Escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et alli. São Paulo: Abril, 1983, p. 115-154.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente politico*: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Pref. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *The historical novel*. Introd. Fredric Jameson. Trad. Hannah e Stanley

Mitchell.Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

_____. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.
_____. (ed.) *Theory of the Novel.*A Historical Approach. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.

MORETTI, Franco. Dialectic of Fear. In: *Signs taken for wonders: on the sociology of literary forms*. Londres: Verso, 2005, p. 83-108.

O'GORMAN, Frank. *The long eighteenth century*: British political and social history, 1688-1832. Londres: Hodder Arnold, 1997.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*; *Ensaio sobre a origem das línguas*; *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*; *Discurso sobre a ciência e as artes*. Trad. Lourdes Santos Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Sequências brasileiras:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 24-45.

_____. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: *Que horas são?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 129-155.

SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History*: Essays in Stylistics. Nova York: Russell & Russell, 1962.

THOMPSON, Edward. P. *A formação da classe operária inglesa*. Trad. Denise Bottmann. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TODOROV, Tzetvan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOMPKINS, Joyce M. S. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. Londres: Bethlem, 1961.

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

_____. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Mussite, 2007.

WATT, Ian P. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feast. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Myths of modern individualism*: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. *Culture and society*: 1780-1950. Nova York: Columbia University Press, 1983.

Romantismo e gótico

ABRAMS, Meyer H. English romanticism: the spirit of the age. In: FRYE, Northrop (ed.). *Romanticism Reconsidered*. Nova York: Columbia University Press, 1963, p. 26-72.

BATE, Walter Jackson. *From classic to romantic*: premises of taste in Eighteenth century England. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

BALDICK, Chris. Introduction. In: AIKIN, Anna Laetittia et alli. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Ed. Chris Baldick. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. XI-XXIII.

BERNSTEIN, Stephen. Form and ideology in the Gothic Novel.*Essays in Literature*, Chicago: Western Illinois University, v. 18, n. 2, p. 151-165, 1991.

BIRKHEAD, Edith. *The tale of terror*: a study of the Gothic Romance. Londres: Constable & Company, 1921.

BISSON, Louis-Auguste.Rousseau and the romantic experience.*The Modern Language Review*. Londres: Modern Humanities Research Association, v. 37, n. 1, p. 37-49, 1942.
BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BUTLER, Marilyn. *Romantics, rebels and reactionaries*: English literature and its background, 1760-1830. Oxford: Oxford University Press, 1981.

CANUEL, Mark. *Religion, toleration, and British writing*: 1790-1830. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CLERY, Emma J. *The rise of supernatural fiction, 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____.; MILES, Robert (org.).*Gothic documents: a sourcebook, 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

CURBET, Joan. "Hallelujah to your dying screams of torture". In: HORNER, Avril (ed.). *European Gothic*: a spirited exchange, 1760-1960. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 161-182.

DART, Gregory.*Rousseau, Robespierre and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DAY, Aidan. *Romanticism*. Londres: Routledge, 1996.

DUNNE, Tom. Haunted by history: Irish romantic writing 1800-50. In: PORTER, Roy;

TEICH, Mikulá (org.). *Romanticism in national context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

ELLIS, Kate Ferguson. *The contested castle*: Gothic novels and the subversion of domestic ideology. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

ELLIS, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

FAIRCHILD, Hoxie Heale.*The Noble Savage*: a study in romantic naturalism. 3. ed. Nova York: Russell & Russell, 1961.

FRYE, Northrop. The drunken boat: the revolutionary element in Romanticism. In: FRYE, Northrop (ed.). *Romanticism Reconsidered*. Nova York: Columbia University Press, 1963, p. 1-25.

GALLAWAY Jr., William F. The conservative attitude towards fiction, 1770-1830.*PMLA*, Nova York: Modern Language Association, v. 55, n. 4, p. 1041-1059, 1940.

GAULL, Marilyn. *English Romanticism*: the human context. Nova York: W. W. Norton & Company, 1988.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HAUSER, Arnold. Rococó, Classicismo, Romantismo. In: *História social da arte e da literatura.* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 497-726.

HEILAND, Donna. Gothic and the generation of ideas.*Literature Compass*, Loughborough: Loughborough University, vol. 4, n. 1, p. 48-65, 2007.

HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*.Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de "Cromwell"*. Tradução e notas: Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

IRWIN, Robert. Children of the Nights. In: *The Arabian Nights: a companion*. Londres: Penguin, 1994, p. 237-292.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy, the literature of subversion*. Londres: Routledge, 2003.

KELLY, Gary. *English Fiction of the Romantic period, 1789-1830*. Londres: Longman, 1989.

KEYMER, Thomas; MEE, Jon.*The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KIELY, Robert.*The Romantic novel in England.*Cambridge: Harvard University Press, 1972.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the Gothic novel*. Nova York: Routledge, 1995.

LEES, John. *The wanderer's guilty burden.*Tese (Doutorado em Filosofia) – School of English Literatures, Philosophy and Languages, University of Wollongong.Wollongong, 2004. 248 f.

LÉVY, Maurice. *Images du roman noir*. Paris: Éric Losfeld, 1978.

_____. *Le roman "gothique" anglais, 1764-1824*. Paris: Michel Albin, 1995.

LOVEJOY, Arthur O. On the discrimination of Romanticisms.*PMLA*, Nova York: Modern Language Association, v. 39, n. 2, p. 229-253, 1924.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

MCGANN, Jerome J. *The romantic ideology*: a critical investigation. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

_____. Rethinking Romanticism. *ELH*, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 59, n. 3, p. 735-754, 1992.

MAYO, Robert D. How long was Gothic fiction in vogue? *Modern Language Notes*, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 58, n. 1, p. 58-64, 1943.

MILES, Robert. What is a romantic novel? *Novel*: a forum on fiction. Providence: Novelcorp; Brown University, v. 34, n. 2, p. 20-41, 2001.

_____. *Gothic writing 1750-1820*: a genealogy. Manchester: Manchester University Press, 2002.

MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.).*The Handbook to Gothic Literature*. Nova York: New York University Press, 1998.

NOVAK, Maximillian E. Gothic fiction and the grotesque.*Novel*: A Forum on Fiction. Providence: Novel Corp; Brown University, v. 13, n. 1, p. 50-67, 1979.

NORTON, Rictor (org.). *Gothic readings*: the first wave, 1764-1840. Leicester: Leicester University Press, 2000.

PAULSON, Ronald. Gothic fiction and the French Revolution.*ELH*, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 48, n. 3, p. 532-554, 1981.

PRAZ, Mario. Introductory Essay. In: FAIRCLOUGH, Peter (ed.). *Three Gothic Novels*. Londres: Peguin, 1968, p. 7-34.

_____. *The Romantic Agony*. Trad. Angus Davidson. Introd. Frank Kermode. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1970.

PUNTER, David (org.).*The Literature of Terror*: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day. Londres: Longman, 1980.

_____. Social relations of Gothic fiction. In: AERS, David (org.). *Romanticism and ideology:* studies in English Writing, 1765-1830. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981, p.103-117.

_____. *A companion to the gothic*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

RAILO, Eino. *The haunted castle*: a study of the elements of English Romanticism. Londres: George Routledge & Sons, 1927.

RICHTER, David H. *The progress of romance:* literary historiography and the Gothic Novel. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

ROGERS, Winfield H. The reaction against melodramatic sentimentality in the English novel, 1796-1830.*PMLA*, Nova York: Modern Language Association, v. 49, n. 1, p. 98-122, 1934.

RYAN, Robert M. *The romantic reformation*: religious politics in english literature, 1789-1824. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical*: o sublime e o demoníaco em "O Guarani". Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.São Paulo, 2006. 129 f.

SAGE, Victor (ed.).*Horror fiction in the Protestant tradition*. Nova York: St. Martin's Press, 1988.

_____. *The Gothick Novel*: a casebook. Hampshire: Macmillan Education Ltd., 1990.

THORSLEV Jr., Peter L. *The Byronic Hero*: types and prototypes. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

_____. *Romantic contraries*: freedom versus destiny. New Haven: Yale University Press, 1984.

TOMKO, Michael. *British Romanticism and the Catholic Question*: religion, history and national identity, 1778-1829. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

TRUMPENER, Katie. National character, nationalist plots: national tale and the historical novel in the age of "Waverley", 1806-1830. *ELH*, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 60, n. 3, p. 685-731, 1993.

VARMA, Devendra. *The gothic flame*:being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. Londres: Scarecrow, 1987.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas.* A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil.São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WATT, James. *Contesting the Gothic:* fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WELLEK, René. The concept of "Romanticism" in Literary History I: the term "Romantic" and its derivatives. *Comparative Literature*, Eugene: University of Oregon Press, v. 1, n. 1, p. 1-23, 1949.

_____. The concept of "Romanticism" in Literary History II: the unity of European Romanticism. *Comparative Literature*, Eugene: University of Oregon Press, v. 1, n. 2, p. 147-172, 1949.

_____. Romanticism re-examined. In: FRYE, Northrop (ed.). *Romanticism Reconsidered*. Nova York: Columbia University Press, 1963, p. 107-133.

WRIGHT, Angela. *Gothic Fiction*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

Fortuna crítica de Maturin e *Melmoth*

ADEY, More; ROSS, Robert. Memoir. In: MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*: new edition from the original text, with a memoir and bibliography of Maturin's works. Londres: Richard Bentley, 1892, p. VII-XXIX.

AXTON, William F. Introduction. In: MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer: a tale*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961, p. VII-XXII.

BALDICK, Chris. Introduction. In: MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer: a tale*. Oxford, Oxford University Press, 1989, p. VII-XXIV.

BLEILER, E. F. Introduction. In: MATURIN, Charles Robert. *The Wild Irish Boy* (1808). Nova York: Arno Press, 1977, p. V-IX.

CONGER, Sydney M. *Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and the Germans:* an interpretative study of the influence of German literature on two Gothic novels. Nova York: Arno Press, 1980.

DAWSON, Leven M. "Melmoth the wanderer": paradox and the Gothic novel. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Houston: Rice University, v. 8, n. 4, p. 621-632, 1968.

DEMATA, Massimiliano. Discovering Eastern Horrors: Beckford, Maturin, and the Discourse of Travel Literature. In: HUGHES, William; SMITH, Andrew. *Empire and the Gothic:* the politics of genre. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002, p. 13-34.

DUNSFORD, Cathie. *Painting life in extremes*: Charles Robert Maturin and the gothic genre.Tese de Doutoramento em Filosofia – University of Auckland.Auckland, 1983. 244 f.

FIEROBE, Claude. *Charles Robert Maturin (1780-1824)*: l'homme et l'ouvre. Lille: Université de Lille, 1974.

FOWLER, Kathleen. Hieroglyphics in Fire: "Melmoth the Wanderer". *Studies in Romanticism*, Boston: Boston University Press, v. 25, n. 4, p. 521-539, 1986.

GRAY, James. Foreword. In: MATURIN, Charles Robert. *The Albigenses:* a romance (1824). Nova York: Arno Press, 1974, p. V-VIII.

HANSEN, Jim. The wrong marriage: Maturin and the double-logic of masculinity in the unionist Gothic. *Studies in Romanticism*, Boston: Boston University Press, v. 48, n. 2, p. 48-69, 2008.

HASLAM, Richard. Maturin and the "Calvinist Sublime". In: SAGE, Victor; SMITH, Allan Llyod. *Gothic Origins and Innovations*. Amsterdã: Rodopi, 1994, p. 44-56.

HARRIS, John B. *Charles Robert Maturin*: the forgotten imitator. Nova York: Arno Press, 1980.

HENDERSON, Peter Mills. *A nut between two blades*: the novels of Charles Robert Maturin. Nova York: Arno Press, 1980.

HENNELLY Jr., Mark M. "Melmoth the Wanderer" and Gothic Existentialism.*Studies in English Literature, 1500-1900*, Houston: Rice University, v. 21, n. 4, p. 665-679, 1981.

HINCK, Henry W. *Three Studies on Charles Robert Maturin*. Nova York: Arno Press, 1980.

IDMAN, Niilo. *Charles Robert Maturin*: his life and works. Londres: Constable & Co., 1923.

JEFFARES, A. Norman; PIPER, H. W. Maturin the Innovator.*The Huntington Library Quarterly,* Los Angeles: University of California Press, v. 21, n. 3, p. 261-284, 1958.

KENNEDY, Veronica M. S. Myth and the Gothic dream: C. R. Maturin's "Melmoth the Wanderer". *Pacific Coast Philology*, Los Angeles: Pacific Ancient and Modern Language Association, v. 4, p. 41-47, 1969.

KRAMER, Dale. *Charles Robert Maturin*. Nova York: Twayne Publishers, 1973.

_____. Introduction. In: MATURIN, Charles Robert. *The Albigenses:* a romance (1824). Nova York: Arno Press, 1974, p. IX-XXVII.

LANONE, Catherine. Verging on the Gothic: Melmoth's journey to France. In: HORNER, Avril (ed.). *European Gothic*: a spirited exchange, 1760-1960. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 71-83.

LEW, Joseph W. Unprepared for sudden transformations: identity and politics in "Melmoth the wanderer". *Studies in the Novel*, v. 26, n. 2, p. 173-195, 1994.

LOUGY, Robert E. *Charles Robert Maturin*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1975.

MARSHALL, Ashley. Melmoth affirmed: Maturin's defense of sacred history. *Studies in Romanticism*, Boston: Boston University Press, v. 48, n. 1, p. 64-93, 2008.

McCARTHY Jr., William H.; RATCHFORD, Fannie E. (org.).*The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*. Austin: University of Texas Press, 1937.

MILES, Robert. Europhobia: the Catholic other in Horace Walpole and Charles Maturin. In: HORNER, Avril (ed.). *European Gothic*: a spirited exchange, 1760-1960. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 84-104.

MELMOTH, the wanderer.*The Edinburgh Review*, Edimburgo, v. 35, n. 70, p. 353-362, 1821.

_____. Remarks on Maturin's Melmoth. *The Edinburgh Magazine and Literary Miscellany*, Edimburgo: Archibald & Constable, v. 8, p. 412-416, 537-544, 1821.

_____. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Edimburgo: William Blackwood, v. 8, p. 161-168, 1821.

_____. *The Dublin Inquisitor*, Dublin: C. P. Archer, v. 1-2, p. 35-58, 1821.

_____. *The London Literary Gazette*, Londres: [s.n.], n. 200, p. 1-2, 1820.

_____. *The Quarterly Review*, Londres: John Murray, v. 24, n. 48, p. 303-311, 1821.

_____. *The Monthly Review or Literary Journal*, Londres: A. and R. Spottiswoode, v. 94, p. 81-90, 1821.

_____.; SERMONS.*The Eclectic Review*, Londres: B. J. Holdsworth, v. 14, p. 547-558, 1820.

MONROE, Judson Taylor.*Tragedy in the novels of the reverend Charles Robert Maturin*. Nova York: Arno Press, 1980.

MORIN, Christina. Delightful Cannibal Feasts: Literary Consumption in "Melmoth the Wanderer". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Dublin: Trinity College, v. 5, n. 2, 2008. Disponível em: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/articles.html>. Acesso em: [10/03/2009].

NETO, Orlando Marcondes Ferreira. O reverendo Maturin e sua terrível criação: "Melmoth, The Wanderer". *Revista Carcasse*, v. 1, n. 1, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/caliban29/maturin.htm>. Acesso em [10/04/2009].

OOST, Regina B. Servility and command: authorship in "Melmoth the wanderer". *Papers on Language and Literature*, Edwardsville: Southern Illinois University, v. 31, n. 3, p. 291-312, 1995.

PRAZ, Mario. An English imitation of Diderot's "La Religieuse" (C. R. Maturin's "Tale of the Spaniard").*The Review of English Studies*, Oxford: Oxford University Press, v. 6, n. 24, p. 429-436, 1930.

RAGAZ, Sharon. Maturin, Archibald Constable, and the publication of "Melmoth the Wanderer".*The Review of English Studies*, Oxford: Oxford University Press, v. 57, n. 230, p. 359-373, 2006.

SAGE, Victor. Introduction. In: MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the wanderer: a tale*. Londres: Penguin, 2000, p.VII-XIX.

_____. Diderot and Maturin: Enlightenment, automata, and the theatre of terror. In:HORNER, Avril (ed.). *European Gothic*: a spirited exchange, 1760-1960. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 55-70.

_____. The author, the editor, and the fissured text: Scott, Maturin and Hogg. In:HADJIAFXENDI, Kyriaki; MACKAY, Polina (ed.). *Authorship in context:* from the theoretical to the material. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, p.15-32.

SCHOLTEN, Willem. *Charles Robert Maturin*: the terror-novelist. Amsterdã: H. J. Paris, 1933.

SCOTT, Shirley Clay. *Myths of Consciousness in the novels of Charles Robert Maturin*. Nova York: Arno Press, 1980.

STOTT, Graham St. John. The structure of "Melmoth the Wanderer".*Études Irlandaises*, Villeneuve d'Ascq Cedex: Presses Universitaires du Septentrion, v. 12, n. 1, p. 41-52, 1987.

WATTS, Alaric. Conversations of Maturin, no. 1.*New Monthly Magazine*, Londres, v. 19, p.401-11, 1827.

_____. Conversations of Maturin, no. 2.*New Monthly Magazine*, Londres, v. XIX, p.570-577, 1827.

WILTT, Judith. "All about the Heart": The Material-Theology of Maturin's *Melmoth the Wanderer*. In: BARTH, J. Robert. *The Fountain Light*: studies in Romanticism and Religion. Nova York: Fordham University Press, 2002.

WOLFF, Robert Lee. The Irish fiction of Charles Robert Maturin (1780-1824). In: MATURIN, Charles Robert. *Women; or pour et contre* (1818). Nova York: Garland Publishing, 1979, vol. 1, p. V-XXII.

WRIGHT, Julia M. Devouring the Disinherited: Familial Cannibalism in Maturin's "Melmoth the Wanderer". In: GUEST, Kristen (org.). *Eating their Words:* Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity. Nova York: State University of New York Press, 2001, p. 79-105.

ANEXO A – Sermão do reverendo Charles Robert Maturin cujo passo deu origem ao romance *Melmoth the Wanderer*.

Sermon on the death of the Princess Charlotte

Preached on the Sunday after the death of the Princess Charlotte

1 THES. iv. 13.

Sorrow not as them that have no hope.[301]

The last time, my brethren, I addressed you from this place, it was to echo that voice of grief which was poured from every heart in three mighty nations. Their hearts were as the heart of one man – every head was bowed, and every hand was wrung, and every eye was wet for one calamity – and those hands will be cold, and those eyes closed, before that calamity shall be forgotten. There is a time for grief – a time when suffering admits of no alleviation, when we must weep with those that weep, because they can do nothing but weep – they spurn at the cold talk of reason, they neglect even the sublime consolations of religion. This period of unmitigated and unmitigable grief must be allowed to man when he suffers – it is best to yield to the expression of suffering – the impulse of nature cannot be repelled: then comes another time – more tranquil, if not happy – the time when the human mind looks round for consolation, feels its deep want of it, and traverses earth and earthly things in search of it – in vain! Earth, the world, can give no consolation – life can give none – wherever we look for comfort we see around us nothing but suffering. We look round for consolation, and find that we ourselves are forced to be the consolers – we quit our own scenes of suffering, anxious for relief or for variety, and we find the same scene renewed – suffering is everywhere – no variety – the same awful monotony of distress everywhere recurring, sometimes disguised in robes of state, sometimes staring in naked deformity through the rags of beggars – no matter, the same suffering everywhere. Take up the history of life where you will; ask whose image and superscription is this? the answer is, suffering – suffering! Grief and futurity are the only two characters that are legible on the surface. Look to human reason! Well, what does reason teach – what *can* reason teach? Why, that unavoidable evils are not to be avoided, that inconsolable sufferings are not to be mitigated, and other branches of knowledge equally instructive and satisfactory. Miserable comforters are ye all! may the sufferer exclaim, turning from them both – puny and pitiful consolation can ye afford us when sunk in suffering. And is

[301] "Irmãos, não queremos que ignoreis o que se refere aos mortos, para não ficardes tristes como os outros que não têm esperança" (I Tessalonicenses 4:13).

there no other resource? Yes, blessed be God! there is religion: there is that which points to a future state, and tells us not to sorrow as those that have no hope: there is that which can give more than life gives to the happiest, or reason to the wisest – a hope – hope not pointing with eternal deceitfulness to this perishable existence, promising every moment, and in less than a moment breaking its promise, deluding us with its harlot's smile to ruin us with a harlot's seduction – no; the hope that religion offers is the only hope that maketh not ashamed – a hope that points not to time, but to futurity. For God's sake, my brethren, let us ask ourselves if this be not the only hope that is left us – it is not merely the best, but the only. What is life? a dream to the weak, a jest to the wise, a thing that we struggle with, submit to, groan under, laugh at – a mixture of misery and madness! Life – what is life? Consider it seriously – seriously, if we can; even this place, where nothing but the names of God and eternity are heard, and which is surrounded by the memorials of the departed – of those who are dead – who are what we must be, whose dead voices are almost calling on us to join them – even this place does not always make us serious; let it for once. Let us ask ourselves what is human life? The question, my brethren, is of some importance – we must view man under three characters – as a savage – as a being whose *intellectual* faculties are cultivated – and lastly as acquainted with the blessedness of religion. What happiness do the former class know? the happiness of brutality – horrible felicity! if it be felicity – the happiness that may be shared with brutes: though some writers even of this age have struggled hard to prove that this is the best state of man. I would not notice them from this place but to notice the monstrous falsehood, which lies against God, and nature, and truth. The life of a brute was never intended to be the life of man. Yet there are writers, and some of those whom I address are well acquainted with those writers, who would teach us that man in his natural state is most perfect, and that the heir of immortality is formed not to be above the beasts that perish. Waving all this, false as it is absurd and wicked, what favourable view can we take of life from grounds merely human? Shall we look at cultivated man? shall we hope that in proportion as man becomes more civilized, or in common language *better educated,* he becomes a being more happy? The savage is a miserable, brutal wretch; would to heaven that those who have praised such a state of existence were compelled to partake of it for a short, a very short time! their rage for novelty would soon be exhausted. The intellectual man no doubt has many enjoyments, but he has no internal comforts, no support of the soul – no anchor fixed in the ocean of futurity – if he suffers, he suffers as them that have no hope. It would be absurd to tell from this place the often-told stories of the deaths of such men; – men who in the pride of their intellectual power set themselves up against the hopes and terrors of

the Lord. It would be useless to talk of them now, – "they died and made no sign; Oh God, forgive them!" Well, then, brethren, what lot are we to choose? We are intellectual beings, – we must be immortal, whether we will or no. If we are to decide on the true dignity of our species, if we wish either to live with the dignity of accountable beings or die with the peace of immortal ones, we will place all our trust, our confidence, our strength, our hope, in God and religion alone. It is this alone can give us exaltation – it is this alone can give us peace.

Select any individual in your imagination – surround him with everything that men are accustomed to call fortunate, eminent, or enviable; – health, fortune, friends, fame, cultivated intellect; – add richer colouring to the picture, add till imagination and desire are exhausted, and when you have finished the portrait, it is the portrait of a finished wretch; if it be that of a being who knows not God, – who is conscious of an immortal spirit within him, but knows neither its destination nor its dignity, – who feels within him those cravings of unsatisfied desire, that render all his present enjoyments hollow, worthless, and unsatisfactory, – that poison them by an indefinite longing after immortality of which his terror increases with his certainty. But shew me a being crushed to the earth under all the accumulated evils of nature and fortune, one whom the rising sun wakens to light up to suffer, and on whom it sets without bringing him the hope of rest, one whom the world has never regarded but with the averted eye of scorn or of hatred; and that being is blessed, – blessed above the lot of mankind, – if God is the stay of his heart, and the consoler of his sorrows, – if religion has shed its wine and oil into his wounds; – if, as he toils through the wilderness of sin and suffering, he beholds the promised land bright before him, and knows that "his light affliction, which is but for a moment, worketh for him a far more exceeding and eternal weight of glory." Oh, brethren! what must be the power and blessedness of the religion of Christ, that can make us – frail and feeble beings as we are, bound down with the chains of infirmity – forget them, or feel them not, when we are once brought under its gracious and superior influences! What must be its power, that when it is thus put into one scale can counterpoise all the evils of humanity in the other, and make them in comparison as the dust of the balance!

Yes, such is its power; and our own hearts are witnesses of it even when they wander most from God. At this moment is there one of us present, however we may have walked unworthily of the gospel of Christ, however we may have departed from the Lord, disobeyed his will and disregarded his word, – is there one of us who would at this moment accept all that man could bestow or earth afford to resign the hope of salvation? No, there is not one – not such a fool on earth, were the enemy of souls to traverse it with the offer. Oh! no; however our hearts may be corrupted by the cares, the passions, and the evils of life, there is

not one that does not echo to the truth of the awful question of Christ, “What shall a man be profited if he gain the whole world and lose his own soul, or what shall a man give in exchange for his soul?” We may live fools and madmen, but we cannot die so; even the most vicious in the midst of their career would be rejoiced to exclaim, “Let me die the *death* of the righteous!” Such is the power of that religion from which is derived every topic of consolation here and of hope hereafter; and its character is as mild as its influence is blessed. Does it war with the pardonable infirmities of our nature? does it turn our hearts to stone to prevent their throbbing? does it substitute insensibility for pain, and like the heartless virtue of the ancients, in the attempt to make us more than man make us worse than brutes? No; it is the religion of him who made the human heart, who knows its weaknesses, who can be touched with the feeling of our infirmities. Christ does not require of his disciples not to sorrow, for he knew that man was born to sorrow: he allows them to sorrow; but not as others who have no hope. Under the pressure of sudden and severe infliction, when our hopes and our hearts are dead within us, when we have lost the beloved of our hearts, the delight of our eyes, when those are dead whom we would die to follow, and are reconciled to life only by the resolution that we will live to weep that life away, – at such a moment (and all of us have had such moments) to bid the sufferer not mourn would be an insult to humanity; yet such is the wretched consolation that the world can offer us: vain exhortations to support our spirits when there is nothing to support them – vain advice to forget our grief, when the very effort awakens remembrance even to agony.

Thus says the world; but what says the Bible, or rather what says the Son of God? Sorrow; but not as them that have no hope. Simple and sublime language, alike conversant with the truths of life, and the secrets of eternity! Awful and beautiful, – revealing our destiny here, and brightening the prospect with a light borrowed from heaven! Yes, my brethren, let us submit our souls to this divine monition. Everything conspires to call us from the world, to draw us to God, to bid us resign the husks of temporal existence, and banquet on the bread of immortality in our Father's house. Think – oh! think solemnly of that place to which we are approaching – a place of blessedness or wretchedness unimaginable. I will turn away from the latter view; and God grant that our minds may be fixed here, and our souls united hereafter, in the former. The ancients consoled themselves with the thoughts of meeting poets and philosophers in their Elysium; but the Christian's heaven has a brighter company, – prophets and patriarchs, saints and martyrs, and *she* whose crown and palm were so lately given: and those whom we loved, and those whom we lost, shall we not hope they are there? “The spirits of just men made perfect” are there, all holy, happy, and harmonious; the Son of God is there,

"who loved us, and gave himself for us;" and God himself, whose name is love, whose presence is eternal blessedness! And shall not we seek to be there? Oh yes: "let us seek, and we shall find; let us knock, and it shall be opened." Of the occupations of the blessed spirits we know nothing, yet we may form a faint and humble conjecture, a shadowing-out of that glory which is veiled from us on this side the grave: when we have done a good action, when we have dried the tear of the widow and the orphan, visited the fatherless and widow in their affliction, or dealt our bread to the hungry, have we not felt a glow of heart, an enjoyment so distinct from earthly enjoyments that we almost blushed to return to the poor and pitiful resources of common life? There is then a pleasure that earth cannot give. Of such a nature will be our portion: Oh, that it may! But no human hand must draw the veil: there is a hand approaching that soon will unclose it to all. Oh! then, beloved, let us "cleave with firm purpose of heart to the Lord," – let our life be hid with Christ in God," – and then if even our earthly lot be cast among those who sit in darkness, if our feet tread only the house of mourning, and we eat our bread in the bitterness of our heart, still we shall not sorrow as those that have no hope: we shall be enabled to feel and enjoy the consolation which Christ gave to his people when he said, "Ye shall be sorrowful, but your sorrow shall be turned into joy; and your joy no man taketh from you."

Now to God, &c.

ANEXO B – Resenha de Charles Robert Maturin para o periódico literário *The British Review and London Critical Journal* (1818), acerca de dois romances de autoria de Maria Edgeworh – *Harrigton* e *Ormond*.

Art. II – Harrington and Ormond, Tales. By Maria Edgeworth, author of Comic dramas, Tales of Fashionable Life, &c. 3 vols. 12mo. Second Edition. T. Hunter, and Baldwin, Cradock, and Joy. London, 1817.

To be told that a man has lived and died, achieved victories, or suffered defeats, excites but little interest; but to be told how he lived and died, and how he acted under his various fortunes; to be introduced to those who have long since passed away; to be brought under their roof, to be placed at their tables, to partake of their sports and their toils, their sufferings and their pleasure; to mark how the ordinary train of life is diversified by the adventitious peculiarity of its modes in different ages; how those events that are common to all men are modified into inexhaustible variety by the particular habits and circumstances of individuals, is no less profitable than interesting. In the perusal of history we are not seldom tempted to sympathize with Voltaire, who, when one of the King of Prussia's general corrected him in the date of a battle, replied, "Well, fool, it was fought then, and what matter whether in summer or autumn?" – It is the detail we require; and in the detail history can seldom gratify us. Here biography, and even fictitious biography, if executed with intelligence, judgment, and a faithful adherence to the manners of the times, becomes an useful supplement to history: it supplies us with those shades of manners, without which historical painting becomes lifeless, undiversified, and uninteresting. That ancient romances represented the manners of the age more faithfully than modern, may be true; and it is not difficult to assign the reason: life was, in those early stages of society, very monotonous; the forms of human experience presented but one unvaried aspect; the hero was always in love or in war; individual peculiarities had no room for development; there was no graduation, no shading; no touches of art, in the rude, but striking picture of the age. To these romances, however, we are indebted for a knowledge which we must otherwise have wanted – the knowledge of the manners of the times. The Orianas and Polinardas, the Amadis and Galaors, give us not only a faithful representation of the mixture of ferocity and courtesy, of hostility to man and submission to woman, of abject superstition, clinging to the forms of religion, while it renounced its spirit and its practice, which characterized the early periods of modern history; but they present us with a picture of domestic life very interesting to the eye of the contemplative reader. The heroine passed her time in unimproving, dignified solitude, till appearing at a tournament, or introduced by an adventure to some redoubted knight, whose

life, from that moment, is dedicated to the arduous task of making all mankind confess the pre-eminence of her beauty. As neither of them are much encumbered with mental resources, or moral scruples, the progress of the narrative is conducted by auxiliary adventures; and the courage of the hero, and the constancy of the lady (the only virtues which they usually have to boast of) are magnified to their proper dimension of gigantic heroism. Their domestic hours are sufficiently monotonous: the lady sometimes solaces the pangs of her absence by the tones of her lute, and the hero soothes the toils of warlike adventure by the softer fatigues of the galliard: but there is no intellectual communication, no varied charm of polished society; and, in Amadis De Gaul, when the company have eat and drank as much as, or more than, was convenient, they know no better wat of passing the evening than by calling in "*the joculars, who make them all manner of sports,*" and spending their royal and knightly hours in observing pranks that would, probably, have disgraced our Christmas mummers. There is also, among these stately personages, a plentiful lack of matter for conversation, much of the martial insipidity, the garrison life, of Homer's heroes; and, for the consolation of us degenerate moderns, we find their moral sensibility as obtuse as their intellectual; it being a settled thing, apparently an etiquette of romance, that their heroines all become mothers before they are wives, and that their heroes are the offspring of unwedded love.

Coarse as were the contemporary drawings of these manners and practices, and humours, they were faithful; and as such they are valuable. Nor in the class of romances which succeeded them, after the interval of about two centuries, do we find a portraiture less exact. Calprenede, Scuderi, and their contemporaries, have transferred into their "vast French romances" the events, the characters, and the spirit of the court of Louis the Fourteenth; and it is not impossible that the names of ancient heroes, with which the tales are defaced, were intended as an oblique compliment to the ambition of the Grand Monarque. The brilliant court of Versailles, with its intrigues, its gallantries, its amorous and chivalric spirit, its false and affected wit, its mixture of much that exalts, and more that degrades, human nature, is spread before us in every page; nor would it be difficult, after the lapse of a century and a half, to discover the portrait of Madame La Valiere in the tender and devoted Cassandra, or of Madame Montespan in Roxana, her ambitious and intriguing rival. Not even the light and lively pensil of Madame De Sevigné (herself a witness or an actor in most of those gay scenes can sketch them with more fidelity, or colour them with more effect; in spite of the absurd adaptation of names and aeras to characters and events to which not even French ingenuity could torture them into a resemblance; in spite of the étourderie of classical lovers fighting duels, and Grecian, Roman, and Persian heroines holding leeves with groups of admirers at

their bed-sides – spite of all this, our curiosity overpowers our sense of the ridiculous, and we are irresistibly wafted from the banks of Euphrates to those of the Seine. The French, whose curiosity and penetrating officiousness first suggested the idea of memoirs, and whose false taste disguisedthose memoirs under the unassimilating characters and events of antiquity appear to have been far beyond us in the progress of romance and nearly our first essays in novel-writing were confined to the track of translation. The age of Charles the Second indeed furnished memoirs sufficiently diversified with fiction, but they were memoirs fit only for the age that produced them and England had attained eminence in every department of imagination, before we could boast of a genuine English novel.

It is observable alike in the history of literature and, in the history of man, that a newly discovered territory is explored at once by a number of adventurers; the spirit of enterprize is excited and communicated almost in the same moment and each from a confidence in his own powers or in the exhaustless wealth of the new region looks upon his competitors without malignity or fear.

Thus almost the same period produced those English novelists whose works are by courtesy called Classical – Fielding, Richardson, and Smollet. Of these writers the public opinion has long been formed; their fidelity to nature is unquestionable; but fidelity to nature is not always compatible with what is due to decency: yet from their writings we may at least draw one conclusion consoling to the alleged inferiority of this degenerate age, – that if present times are equally vicious, they are at least more ashamed of beingso; and this is some advance towards virtue.Hypocrisy, says a French writer, is the homage that vice pays to virtue; it is a homage by which virtue cannot be exalted, but it is one at least by which she cannot be offended. Those writers might possibly have thought they were serving the interests of morality; but it is much more probable that they wrote from the mingled motives that influence most writers, - from the love of fame, the hope ofprofit, or the vacuity of idleness, to exhaust imagination, diversify leisure, or dissipate anxiety. They were, however, grievously mistaken indeed, if they imagined that virtue could be aided by their elaborate, minute, and curious display of vice; by luxuriant descriptions and inflammatory images. Virtue may be brought to gaze on her enemy till she forgets her danger; and by what unction of purity our great-grandmothers were preserved, when they studied Pamela without danger or disgust, we know not. It is *possible* that her temptations were forgotten in her innocence, and the mischievously faithful detail of the trials to which her virtue was exposed, were tolerated only for the sake of exalting its final triumph. This pleasure would be rather too costly for the purchase of modern readers. There are many parts of Richardson's writings more injurious,

because less shocking, to virtue than the sonnets of Rochester. Clarissa is less objectionable, though many of the scenes at Mrs. Sinclair's are such as are wholly unfit for modern ears, however the consciousness of superior sanctity might assist those of our ancestors in sustaining them. In his Sir Charles Grandison, the inherent vulgarity, egotism, and prolixity of Richardson's character break out with a latitude unexampled and uncontrolled. His personages, for ever listening to or repeating their own eulogy, for ever covering their selfishness with an arrogant humility, preaching for ever in a monotonous key of maudlin morality, bowing on hands, and asking the benison of aunts and grandmothers, are now as flat and faded as the figures in ancient tapestry; but, like them, compensate in some measure for the dullness of the design by the fidelity of the costume. Richardson, like many men who write to please themselves, and those fluent mediocrity of stile betrays him into endless amplification, brings before us a crowd distinguished only by their names, or by vague generic appellations that, implying no discrimination, excite no interest: these *personages muets* are announced as "very fine young ladies, or pretty-behaved young gentleman" – Alcandrumque, Halium, Noemonaque, Prytanimque. His mind seems to have been copiously furnished with an inventory of good qualities, which he deals out with unsparing and undiscriminating profusion, and with an absurd idolatry of human virtue.

In the works of Fielding, however, our credulity is not taxed for superfluous admiration by any of these faultless monsters. He has certainly represented men and women as they are, if he has not represented them even worse than they are; he appears jealous for his hero (but not with godly jealousy)lest we should suspect him of those perfections in which the heroes of romance are usually arrayed, and his jealousy certainty attains its object. Fielding's chief excellence appears to lie in the delineation of characters that combine simplicity, ignorance, and benevolence. His Parson Adams, and his Partridge, will still induce us to tolerate even Joseph and Tom Jones. His mind appeared incapable of concocting a character of real virtue. His Allworthy is a prosing, self-sufficient, moral pedant; in Joseph Andrews virtue is ridiculous; in Tom Jones vice is honourable. Nobody now reads either but the school-boy, and one of the earliest signs of an improved taste, and an advancement in Christian morality, is the rejection of both.

Smollet possessed more varied knowledge of the human character, and more extensive experience of human life; was more conversant with its characters and vicissitudes; he was himself an ανης πολυτροπος– he knew much, and has told all he knew. The great defect of his works is that his heroes, from Roderick Random down to Matthew Bramble, are all portraits of the same character in various costumes. The same Quixotic gallantry in love and courage,

the same high sentiment of honour struggling with depravity of habit and virulence of temper, the same morbid and morose sensibility, the same supercilious courtesy, and misanthropic benevolence. Smollet is said to have sat to himself for the portraits of his own heroes; if so, Smollet, with all the advantages of talent, experience, and spirit was as unhappy as he was unamiable.

These writers seem to have graduated the scale of impurity among them. – Richardson's writings are impure neither from wantonness or depravity, neither because his own imagination was polluted, nor because he sought willfully to pollute the imagination of others; but merely from that self-sufficiency which filled his imagination with the importance of every detail that related to his fictitious personages, and probably made him believe those details to be of as much importance to his readers.Smollet is often indelicate; sometimes from the licentiousness of humour, which had not then been taught the restraints imposed by modern decorum; and sometimes from the very nature of his subjects, which led him to paint life in all varieties he had himself experienced, and in the range of which the tavern and the brothel were probably often included. It may be said "impurity lay in his way, and he found it," but Fielding seems to have sought it with insatiable, fulsome, gloating avidity.

The path of novel-writing once laid open was imagined easy by all, and for about forty years the press was deluged with works to which we believe the literary history of no other country could produce parallel. The milliner's prentices who had expended their furtive hours, and drenched their maudlin fancies with tales of kneeling lords and ranting baronets at the feet of fair seamstresses, fair as they believed themselves to be, and in narrow back parlours dark as their own, soon found it easy to stain the well-thumbed pages of a circulating library book with flimsy sentiments, and loose descriptions of their own. A syllabus of these writings may be given in a few words; they do not deserve so many, had not every phenomenon or rather lusus in the literary world a claim on our curiosity, if not on our interest.

The heroin must be exquisitely, unimaginably beautiful, though two chapters are usually devoted to the description of her charms, or, as we should word it, "her transparent loveliness;" on the subject of her eyes being black or blue, we find nearly a division of authorities, and therefore do not dare to decide on a question of such delicate importance, but with the consent of all copies we venture to read for her figure "tall and slender." She must be an orphan (if a founding, so much the better), left mysteriously in the care of some opulent and noble family, who most unaccountably (considering their character for prudence) suffer her to board and lodge with them, and water her geraniums till the decisive age of sixteen, though conscious that the noble and enamoured heir of the family has been in love with her

from their mutual cradles, which by a malicious contrivance of Cupid were placed next each other in the nursery. Now comes on the trying part of the business, the heroin is distracted by the ambition of the father, the pride of the mother, and the jealous insults of the sisters, not forgetting a snug misery of her own arising from the persecutions of some desperate baronet, who, every night leaps the garden wall for the cold consolation of seeing the farthing candle twinkle in his mistress's garret, where she weeps over the indignity of proposals urged by the steward's nephew in the house, or the grocer's heir in the village, to whom all the family, lineal or collateral, in full and frequent divan, are resolved on uniting her as a punishment for her presumption, and a security against their own disgrace. This supposititious lover, this interloper in Cupid's territories, must be as selfish as Solmes, as treacherous as Blifil, and as deformed as Richard; most copies agree in his having a squint, and red hair, but in any case his legs must be bandy. Persecuted by love and hatred, she flies over mountains without a stain on her white satin slippers, and is rumbled two hundred miles in a stage coach without a rent in her gossamer drapery. She must be run away with five or six times before she reaches the end of her journey (a trifling interruption, as she happens not to know where she is flying to), and it is on such occasions that she displays that extraordinary contrast of physical debility and mental independence, of fragility and hardihood, that constitutes the very essence of a novel heroine. She is intoxicated with the smell of a lily, and faints at the murmurs of an Eolian harp, she melts in elegy over a dying linnet, and sheds as many tears over a fallen leaf as would prepare its fibres for a place in a hortussiccus; she feeds for a fortnight together on bread and water lest Clarissa's soporifics should be mixed in her food; lies down in her clothes, which never require washing or mending, in spite of being made to do double duty; watches through nights, and weeps through the day, without any diminution of the lustre of the eye, or the slightest symptom of ophthalmia; and after all this, she has resolution enough, though she never drew a trigger, to hold a loaded pistol to the head of her profligate seducer; to burst, scramble, and tear her way through casement, thicket, forest, and fence, to secure her retreat; and then, with the strength of a horse and the courage of a lion, to seat herself, without a sous in her pocket, on the top of a stage-coach, her fear, famine, delicacy, and suspicious loveliness "in no wise notwithstanding." When the vehicle breaks down (for this it must do) she can tramp in her silk stocking feet, and her whole wardrobe in a cambric handkerchief (that has never been washed but in her tears) straight up Picadilly, and then new troubles begin: every gentleman she sees follows her, and, at last, sinking under the consciousness of beauty, misfortune, and wet feet, she trembles, totters, or glides into the back parlour of a shop in the Strand, to beg for a glass of water; for heroines at the last gasp must never take

anything stronger; finds a congenial soul in the interesting face of a shopkeeper, who, with incredible liberality, offers her a gratuitous asylum, (so like London shopkeepers) and, lovely and humble as Lavinia, she takes her station in a slip of a room, where half the peerage crowd the maintains herself by her marvelous talents in embroidering or painting fan-sticks, the scale exceeding not only possibility, but even her utmost expectations, which, it may be inferred, were never regulated by it in the slightest degree. At length, the interesting matron turns out a procuress in due form; and, in spite of the industry and taste of the heroine (which by this time ought to have secured her a comfortable property in the three per cents.), arrests her for board and lodging, or charges her with theft, drags her before a magistrate, and just as she is about to be fully committed (in spite of two hysterical attacks, and a fainting fit very well got up, with the assistance of the clerk and two bailiffs, the magistrate ogling at her all the while), and is disappearing through one door, the hero enters through the other, clasps her to his bosom, maugre the bailiff's followers, swears that nothing shall divide them, and in proof of his asseveration draws his sword: in the struggle, her wig or her handkerchief (we forgot which)drops off, and her *mole cinque-spotted*, or strawberry-mark, or something equally conclusive and satisfactory, is discovered, by which she is proved to be a duke's daughter or a peeress in her own right: her noble family in the same breath recognize her, and give their consent to her marriage: her disappointed lovers, one and all, pair off with the "sweet friends," into whose sympathizing ears her epistolary sorrows had been poured through five volumes. The ten last pages are devoted to a description of the dress for the wedding; much honourable mention is made of white satin, and due notice of hartshorn; and, for the style, vide Miss Edgeworth's incomparable description of Mrs. Beaumont's marriage in Manoeuvring, where "the interesting almost fainting, lady is lifted out of the arms of her anxious and alarmed bridemaids, and supported up the aisle, with the marked gallantry of true tenderness, by her happy bridegroom Sir John Hunter."

Nugatory and despicable as all this may seem, it is truly "very tragical mirth" to those who consider it as a minor history of the manners and taste of the age. Over such trash Polly Honneycombe and our grandmothers simpered and wept, and then retired to dream of gartered lords kneeling in attics, and rake-hell baronets (like Sir HargravePollexfen) running away with them from masquerades. They would not deserve notice but for the lesson they teach, that at this period female education must have been in a very imperfect state, and the female mind immersed in a laxity and frivolity at once alarming and contemptible. Amid these dark middle ages of novel-literature, Miss Burney's *Evelina* strikes us with the first gleam of "rescued nature and reviving sense". Her novel, *all her novels*, impresses us with an

indescribable sense of their *nationality* – they could not have been written by any but an Englishwoman. Her sense is English, her humour is English, her characters are English, so inveterately untranslateably English, as to be absolutely unintelligible to any but those who have deeply studied the English character. Her Mirvan, Broughton, and Smith in Evelina – her Briggs, Hobson, Simkins, Mrs. Belfield in Cecilia – her Dubster, Dennel, and Mrs. Mittin in Camilla, are proofs, not only of a penetration visiting every recess of life, but a talent capable of sustaining on the surface characters which lie hid at the bottom of society, and of imparting to them, if not the same interest, yet an equal relief, with the most conspicuous figures in the groupe which her fancy has sketched. She appears, however, to have been under some mistake as to the use and direction of her talents. In the representation of heroic distress and exalted feeling, her attempts are often unsuccessful, but in the vivid exhibition of broad, selfish, heartless vulgarity, in the lower characters of her drama, the touches of her pencil are exceedingly correct and spirited. Pleased with her power of representing inferior characters, we confide her heroes and heroines to the progress of the narrative, which, we are sure, will remunerate their constancy and their suffering at the end: and, provided we are diverted by the squabbles of her Madame Duvals and her "rough and boisterous captains of the sea;" her misers and her men of birth and blood; her purse-proud tinkers and fiery ensigns, we fairly and confidently hand her Mortimers and Cecilias into the same lumbering coach and six that carried Sir Charles Grandison and his bride to church; and wish them, with uninterested hearts, much joy of their destination.

It would be unnecessary to notice here, where we profess to give a sketch of the progress of novel or romance writing, as indicative of, and connected with the state of manners, the few exceptions that occur to our observations in the novels of Mrs. Lennox, Mrs. Sheridan, and Cumberland. The Female Quixote of the former, though obsolete from the obsolete style of the romances which inspired the quixotism of her heroine, retains still a portion of its original interest. Cumberland attempted and failed to revive the classical English novel. A varied and discriminative knowledge; a fine apprehension of the humours, whether of the melancholy, playful, or caustic character; the art of gradually developing the narrative, by circumstances in their ordinary detail, rather than by passions in their primary operations; the proper use and agency of subordinate characters, so as to impart interest even to fatuity; the power of diversifying and combining the different colours of the human character without inconsistency or confusion, Cumberland neither understood nor possessed. He displays all the voluptuous vanity of a conceited, egotistical good-natured writer, delighted with himself, and confident of delighting his readers; like the author of the Ethiopiques, he asks his reader if he

can ever think him tedious, and then judiciously putting himself in the reader's place returns an answer as favourable as an author could wish.

We sit down in fact by Cumberland's fire-side, and listen to his lung dull stories as we would to the tales of a garrulous, good-tempered, prosing old man, pleased with him sometimes for occasional amusement, and pleased with ourselves for our patience and charity.

The transition from the vapid sentimentality of the novel of fifty years ago to the goblin horrors of the last twenty is so strong and sudden that it almost puzzles us to find a connecting link. The contrast between heroines who, extended on silken sofas are courted by prostrate peers kneeling on Brussels carpets, and heroines who, immured in haunted towers are menaced by ruthless and mysterious barons not with love, but with murder; – between heroines who are run away with in a carriage drawn by six horses along turnpike roads every inch of the way, and snugly lodged in an elegant modern villa, and heroines who are dragged over heath and hill, Alps and Andes, by whiskered banditti, who threaten every moment to "slit their wind-pipes and slice off their heads," and at the end of their progress are thrust into dungeons damp enough to destroy any life but that of a heroine; – between ladies who at their utmost need are allowed by the desperate dukes who run away with them at least six wax candles on their dressing tables, and those fair sufferers who are glad to put up with a sorry lamp that has the inveterate trick of going out every chapter, just as the mysterious door of the southern tower opens for her to set out on her awful tour of exploration, judiciously deferred till the *Castello* clock has struck one; – between heroines of such sublime and attenuated fragility that they stumble over a spider, catch cold from the gale of a fan, and live in an hysterical atmosphere of lavender drops, and heroines who with equal pretensions to delicacy prove themselves of a constitution that would famish *the faculty* , live in air that would poison a toad, never taste the breath of heaven but when they get up at night to watch a thunder-storm, and amid all their abductions forcible, and voluntary elopements, when lodged at last in some moated mansion, never wait to dry their feet, or cast a look on their worm-eaten beds, but after *motioning away* their attendant, and supping on the night-air or the moon-light, tramp resolutely through the whole mansion from rower to foundation stone, from battlement to moat, through all shapes, sizes and suits of apartments, nor stop till they start an adventure, or flush a brace of ghosts.

The contrast between these tastes is among the widest oscillations of human folly. Perhaps Charlotte Smith's novels might have been the connecting link between these different species. – Her heroines have all the requisites of persecuted innocence, a taste for sonnet-making, and a strong tendency to hereditary consumption that mark the one; and the rage for

lumbering ruins, for mildewed manuscripts, for extracting education and accomplishment out of the relics of musty libraries and half-strung harps, chords untouched by the tuning hammer for half a century, which distinguish the other. If this be so, as we strongly it is, the orphan of the castle has been the sinful parent of many an illegitimate descendant, and the “Old Manor House” has really a great deal to answer for. But of a change so total there must have been other and numerous causes, and to trace some of them may be not uninteresting.

By whatever causes a change in the state of the national taste is effected, their operation becomes interesting in a philosophical point of view. We are now a nation of readers; and if he was right who observed that he could defy the legislators of a country were he allowed to compose its ballads, we may assign no small importance to the history of novel writing, – the history of the female mind, of whose operations it affords a striking indication, and over which it may therefore be supposed to hold no trifling control. Walpole's Castle of Otranto, though dramatized by Jephson, had few imitators. Clara Reeve's English Baron was the best; but even she in vain beckoned authors to cross the magic threshold of Gothic romance; they paused on the verge, gazed with wistful awe, and forbore to enter its mystic precincts. It was at the latter end of the eighteenth century that our acquaintance with the German writers, first derived through the channel of their drama, introduced us to what may be called their national mythology. In many respects this corresponded with the existing superstitions of our own country, and their affinity may be traced perhaps to physical causes which will never be found operate in the brilliant climates of the South, where the aspect of nature rarely suggests the images of futurity, or at least never arrays them in the gloom so congenial to the spirit of mist frost. This mythology, thus introduced, was eagerly adopted more than could comprehend or develop it. As a medium of excitement or impression, it was certainly the most powerful that could be used by one human being on another, from the clown who dresses up a figure to frighten his fellow into idiotism or madness, to the romance-writer who rings bells by viewless hands, encrusts daggers with long-shed blood, conceals treacherous doors behind still more treacherous tapestry, or sends nuns or their apparitions to wander about the gardens of their convents.

Our *gentle* readers, or their mothers, will easily discover we have arrived at the age of Mrs. Radcliffe's romances. She was, no doubt, an extraordinary female, and her style of writing (however abused by tasteless imitators) must be allowed to form an era in English romances. Her ignorance was nearly equal to her imagination, and that is saying a great deal. Of the modes of life on the continent (where the scenes of all her romances, with the exception of one, are laid) she knew little or nothing. Her monks and nuns always inhabit the

same convent; her French peeresses, in the reign of Henry III, have all the frivolity esprit de société of a Parisian belle of the eighteenth century; and the savage peasant of the Highlands of Scotland, in the age, assigns as his reason for joining the standard of a warlike chief, that the Fitzhenrys (*the Fitzhenrya in Scotland*) "were always friends to *virtue,"* of the meaning of which term, we may even charitably presume, the savage follower of a feudal lord, at that period, was as ignorant as an Eskimaux of the problems Euclid. With all this, and more, her romances are irresistibly and dangerously delightful; fitted to inspire a mind devoted to them with a species of melancholy madness. The very light under which she paints every object, has something fatally indulgent to such an aberration of mind in its early and innocent, but mournful stage: her castles and her abbeys, her mountains and her valleys, are always tinged with the last rays of the setting sun, or the first glimpses of the rising moon; her music is made to murmur along a stream, whose dim waves reflect the gleam of "the star that bids the shepherd fold;" the spires of her turrets are always silvered by moonlight, and the recesses of her forests are only disclosed by flashes of the palest lightning; a *twilight shade* is spread over her views of the moral, as well as of the natural world: her heroines are "soft, modest, melancholy, female, fair;" they have no struggles of energy, no bursts of passion – they are born to tremble and to weep; – their love, from its very commencement, has a tinge of despair, and their susceptibility of nature (which seems always their strongest feeling) has all the character of a religious resignation of its charms to the solemn duty of extracting melancholy from its scenes; they hang on the parting beauties of an evening landscape, and their tears fall in solemn unison with the dews of heaven; they are revived only by the toll of a sepulchral bell, and wander among the graves of their departed friends, as if the intercourse of human existence were suspended, and the living were to seek not only recollection, but society, among the dead. The works of this writer lead us for ever to the tomb; but the wand which she bore was gifted only call up the milder and unalarming spirits: we listen to her charms as we would to the incantations of a benevolent enchanter, whose "quaint apparitions" may soften and solemnize, but neither terrify nor hurt us. Her spirits were those who

By moonshine do the green sour ringlets make
Whereof the ewe bites not, and those whose pastime
Is to make midnight mushrooms, who rejoice
To hear the solemn curfew

and "weak masters though they be," their melody hovers round us as sweet as the air-borne songs of Ariel, and when we wake from the trance into which they have plunged us, "we cry to dream again."

The most extraordinary production of this period was the powerful and wicked romance of the Monk. The spirits raised by the pupils of the Enchantress of Udolpho, compared to those evoked by Lewis, are like the attendants on Prospero in his enchanted island, filling the air with "sound and sweet airs that give delight and hurt not," contrasted with the imps and urchins summoned by the mewing of the brinded cat to muster and hurtle round the caldron of the wierd sisters. The license of imagination is indeed often wildly and wantonly abused in this bad book, but it is sometimes nobly and awfully displayed; and few scenes of supernatural agency have more power than that in which the apostate spirit appears in all the beauty and despair of a fallen angel to Ambrosio in the vault.

The host of imitators that followed, without imagination or taste, without knowledge of manners or mythology, of how fear acts on the human mind, and how its gradations should be sketched and shaded, soon brought this style of writing into a contempt which it would not but for them have merited: they knew their business was to terrify, but they mistook quantity for quality; their terrors were the vulgarities of the nursery; they forgot that it is only "the eye of childhood that fears a painted devil," and the public, when they had recovered from their fright in sober indignation tore off the mask from their ill-dressed phantom, and laughed at the imposture. Authors can harden themselves against any species of hostility but ridicule: the magic book has been shut for ever, and the hand that presumes to open its pages now must have more than mortal nerve. A sad interdict hangs over the desolated regions of romance: bells may ring on lonely heaths with as little notice as if they rung for noon-day prayers in the centre of the metropolis; ghosts may glide and glare, and flutter and squeak, with as little effect; suits of armour fall, and nobody stoops to pick them up; daggers are dropt at our feet, and we never think of tracing "gouts of blood on their blade and dudgeon." Even Adelinas appear in vain at their window, to watch the slow-stealing shades of twilight, and chaunt their vesper hymns; we leave them to their fate, pitilessly indifferent whether they are immolated by the mysterious and vindictive baron, or are run away with by the spirit, who at the canonical hour of midnight appears from behind the usual sliding panel, with the indispensable accompaniment of rattling chains and sulphurous flashes, to confirm all the hints already given by trap-doors and stains of blood, and all that had been whispered, moaned, or muttered by storms, thunders, and mysterious housekeepers, of the secret of the southern tower.

All this has ceased, and it is well it has: the influence of supernatural fear, those "powers of the world to come," in the hands of the agents that have latterly presumed to wield them, have produced just such an effect as would have been produced by the wand of Prospero in the hands of Trinculo and Caliban. Our latter times have engendered one more phenomenon in this species of writing, to which we call the attention of our readers, for the purpose of directing against it their keenest indignation; and for which, while we force ourselves to notice it, we wish for "words big with the fiercest force of execration to blast the deed and doers:" we allude to the tribe of infamous and ephemeral scribblers, who pander for the public lust after anecdotes that vilify the great, debase the illustrious, and expose the unfortunate, under the titles of a Winter, a Month, or Six Weeks at the metropolis or some place of public resort. The temporary popularity of their trash, as it is founded on the basest passion that can defile the soul, is secured by the most flagitious means that can pollute the character. The envy with which base men are accustomed to behold their superiors in station, aggravated by ignorance, and exasperated by pride, is delighted to find its food in any tales that, for a moment, reduce those whom the institutions of the country have invested with claims to respect below the level of ordinary men in the degrading properties of our nature. To supply the means of indulgence for this depraved appetite, confidence is broken, truth violated, misfortune profaned, and dignity insulted. There is nothing which this wicked industry will not undergo in pursuit of a tale of shame or suffering; servants are tampered with, spies are employed, whispers are embodied; then their infamy becomes their protection, and in their crimes they find their impunity. Those who peruse these publications with all the avidity of bad hearts, cannot be senseless enough to suppose that a faithful representation is given of the events and manners described. The style of these writers is the idiom of the servants hall, their dialogue the gossip of chambermaids, and their characters libelous distortions. Yet such writers have their readers, even among those who are themselves liable to be led forth to the ferocity of jealous hatred, and the hisses of vulgar derision.

We have now deduced the history of novel-writing to the present period, a period at which it has assumed a character of importance that forces itself alike on the notice of the critic and the philosopher. If we consider Novels as a species of writing the proper object of which is not only to present a picture of the manners of the age, but to correct our vulgar modes of thinking and to improve our social habits, the times in which we live must be admitted to have a decided superiority over those which have past. This age and this alone may boast of writings, which under the denomination of novels afford rational representations of life, and just delineations of the heart, combined with useful and practical rules of conduct.

We have novels (many such it were too much to expect) which females need not blush, nor man disdain to read; which philosophers may peruse for scientific allusions, poets for imagery, and moralists for the maxims of truth; and to confirm this observation, we may advert to the productions of Mrs. Inchbald, Mrs. West, Mrs. Opie, Miss Hamilton, Miss Porter, and Miss Edgeworth – though we are far from denying that these have all their several characteristic defects, most of them their absurdities, and some their mischiefs. We must be understood, too, to except out of all these remarks the work of Mrs. Hannah More, called Coelebs in search of a Wife, as not knowing well where to class it. It is too pure and too profound to be ranked with novels, and too sprightly and entertaining to be wholly given up to philosophy, theology, or dialectics. Mrs. More's works form a class of themselves; it is enough, perhaps to say that Coelebs is one of them.

That Miss Edgeworth is superior to all her other contemporaries must be granted, not by verdict but by acclamation: how superiority has been obtained may form a subject of inquiry not interesting. One of her most obvious causes of advantage is her habitual acquaintance with those modes of life which others are compelled to take upon trust, and to copy from report. This advantage is indeed an accidental, but a most important one. Our solicitude to become acquainted with the higher modes of life is, under certain restrictions, a pardonable and even a laudable feeling, when it is not stimulated by vanity or inflamed by the malignity of jealousy. The great have much in their power: their influence on the literature, the manners, and the habits, of the in which they live cannot be questioned, and it is a natural anxiety that prompts us to inquire how that influence is exercised – we know and feel every day that what they say is repeated eagerness, and that what they do is copied with avidity, and our wish to come to the fountain head of those streams which are diffused through all the declivities of society can hardly be censured as idle or presumptuous. Writers who have it not in their power to gratify this anxiety, by a faithful exhibition of the manners and habits of high life, yet feeling it in themselves, and presuming it in their readers, will still attempt to gratify it at the risk of obvious misrepresentation and transparent vulgarity. Their intelligence, obtained through the medium of servants or dependants, or the still more mischievous details of humble friends who degrade everything to the level of their own imagination, and make the subjects of their narrative change place with themselves, betrays a strong flavour of the channel through which it has arrived to us. Their representations of high life are always in extremes – their personages either rave in incomprehensible heroics, as if all peers were born poets, and no man of rank could speak below blank verse; or they utter only the vulgarisms, the platitudes, the common-places with which the narrators can cheaply and liberally accommodate them.

In Miss Edgeworth's representations of high life, her readers and herself are equally at home; it costs her no effort to exhibit what she has personally examined; her characters, however elevated, speak the language of nature; there is no inflation in their dignity; no bustle in their politeness; no labour in their ease. She describes them as agitated by the passions that agitate all mankind, but she judiciously and philosophically discriminates between the operation of passions in their elementary and unsophisticated state, and as they are modified by the imperious restraints of improved society which can enchain their expressions even in their fiercest paroxysms. It required a touch nice and skillful as hers to paint them as opposed to duty, without violating decorum. No aristocracy of feeling misleads us, when we say that it is difficult, next to impossible, to represent with accuracy any part of life with which we are not personally conversant; and Miss Edgeworth has, we believe, this advantage in drawing her portraitures of what is called high society.

But this advantage, as we have before noticed, however great, is accidental. Miss Edgeworth can claim no merit from it; its benefits belong only to her readers. Of the next obvious cause of her superiority which occurs to us, the merit is solely and justly her own: we allude to the extent and diversity of her knowledge. The accumulations of her mind give her great distinction among this class of writers: this is but slender praise – her knowledge is of that kind which Johnson recommended and possessed – it is general knowledge. She can converse with every class in its own dialect, and on its appropriate habits, and peculiar occupations; as it was said of Cleopatra, that she could give audience to the ambassadors of seven different nations in their own language. Her works are enriched with images natural and artificial, distant and familiar, classical and common; nothing that can be gathered from books, or collected from life escapes her. There is no conscription, no forced marshaling; her imagery comes at her call, and it is admirable for its variety and extent. But her profusion is as remote from prodigality as from parade; it is the generosity of wealth, not the ostentation of extravagance. Nothing is too exalted, nothing too low, for her powers of adaptation to purposes of utility: all seems in its place, whether drawn from the objects of nature, or the recesses of art.

As a general summing up of the merit of Miss Edgeworth, we would say that in her works the artist, and the poet, and the man of science, and the man of the world, meet with the language appropriate to their feelings and situations. Such variety of incidents, such diversity of character, such felicity of allusion, such fertility of imagery, such subservience of imagination to utility, such ministration of the highest powers of literature to the humblest purposes of life, are not easy to be elsewhere found.

We are not however such vehement admirers of Miss Edgeworth, as not to admit that, in the exhibition of the varied knowledge with which her works abound, her acquired, vastly exceed her original powers; that her imagination is rather collective than creative: that it is not characterized by that plastic, unteachable, incommunicable power which generates worlds for itself, peoples them with inhabitants naturalized by the power of genius to their residence, and lives in a creation of its own, but by that power which can extract, accumulate, amplify, and condense; by ingenuity of complication, and felicity of arrangement; by those images which study has earned, observation suggested, or chance supplied. Of powers contributing to the same result, it is hardly possible to assign the respective shares with due distribution; but it is obvious to an attentive reader of Miss Edgeworth's works, that it is to her collection not her formation of imagery that we are indebted for the rich and vivid display of it that enlivens almost every page. Her taste is of the derivative kind; rather the product of what she has read, than what she has conceived; the fertility may be natural, but the source was engrafted; and we feel that we are rather reading the result of her studies, than of her discoveries. But it is not either to Miss Edgeworth's habitual acquaintance with high life, or to her ample stores of intellectual wealth, that we exclusively ascribe her superiority. Acquaintance with high life would lead a corrupt mind to display only its vices and follies, and knowledge itself must owe much of its charms, and all of its utility to the cause in which it is engaged.

It is here that Miss Edgeworth's merit is unquestionable. We allude to the tone of high and yet practicable morality which pervades all her writings; and to which without sacrificing either the graces of composition, the charms of wit, or the interest of the passions, she makes them all (as they ought to be) subservient.

In general, it is observable that in works of imagination, the passions are essential, the morality (if there be any) incidental: in Miss Edgeworth's works it is quite otherwise: she walks straight forward in the path of duty, her eye fixed, and her foot pressing towards its high object: and every well-regulated mind that marks her progress may exclaim in the forgotten poetry of the unhappy Dodd “good luck she wisheth thee and honour.” To compare her in this respect with other modern writers would be perhaps invidious, yet we cannot but observe that Mrs. Opie's beautiful tales tend rather to make us feel than to make us think; that we are so charmed in contemplating her affecting groups that we forget everything but the indulgence of the sensibility which they excite, and depart with minds relaxed into morbid softness, indisposed for reflection, and unfitted for action.

Thus too Miss Porter (the Misses Porter we should say) present us with brilliant paintings of chivalric courage, and heroic passion adorned with the graces of refinement

which those high qualities wanted in the day of their existence, but still there is so much physical luxuriance in their descriptions, such expatiation on every part and property of masculine beauty, such dwelling on the "thewes and sinews of a man," that we vehemently suspect their fair readers may sometimes, while pausing over the painting, forget there is a moral at all, if indeed the moral of heroic novels was ever worth attending to. All this Miss Edgeworth is kept from as well by the purity of her mind, as the unity of her object. Through all the temptations which fictitious tales present to female writers, through all the bye-paths of glowing description, seductive sentimentality, and critical situations she passes on in unblenched majesty. There is no work of hers that is not designed for the enforcement, defence, or illustration of rectitude and truth, – of honourable sentiment and benevolent feelings; of the lofty virtues of public, or the mild moralities of domestic life.

In the works of this lady her knowledge is made instrumentally useful in effecting the great and ulterior object of moral instruction. Her acquaintance with the gradations of life and the diversities of character are made to bear all on the same point with her scientific allusions and her literary embellishments. – Her knowledge is the best knowledge, – that of experience aided by philosophical discrimination, and quickened by vigilant observation. It has been said of Shakespeare that were his speeches laid before us without the names of those who uttered them, we could assign them to the proper speakers from the intuitive felicity with which he has adapted them to the characters: it may be said of Miss Edgeworth with as little exaggeration, that after reading the first pages of any of her works we could assign the sentiments and situations of her characters. Her personages, varied as they are, all appear in their appropriate costumes, from the peer in his castle to the artisan in his shop, or the peasant at his plough. Her moral lessons however enforced with due energy, are judiciously modified according to the circumstances of those for whose use they are intended: she has polite ethics for the drawing room, and plain, substantial instruction for the cottage. – Her morality imperiously pervades those parts of her writings which are usually supposed to be exempt from its severer restraints; her very lovers give us lessons of morality, and "beget a temperance" in their readers in the very "heyday of their blood" and whirlwind of their passion. Love, as she represents it, is not the dream of sickly fancies; we find in it neither frivolity, nor metaphysics: it is a rational, pure, and steady sentiment, neither excited by attractions nor dependent on morbid sensibility; but resting for its foundation on the firm basis of esteem, and due and just appreciation of moral and mental qualifications, and on them erecting a fair and hopeful structure of future felicity, honor, and peace. Johnson has said of

Milton, “Whatever is to be done the poet is always great;” it is not higher praise to proclaim of Miss Edgeworth, whatever is to be done, she is always moral.

After this tribute to the merits of Miss Edgeworth, our duty, painful duty, critical impartiality, forces us to the notice of her faults. The first of these which we shall allude to scarcely justifies censure. When Scipio was desired to answer for imaginary offences before a partial auditory, he disdained to make any other defence than by reminding them that that day was the anniversary of the battle of Zama, and was acquitted. The first objection that strikes us arises from the very character and spirit of her writings. Such is either the depravity of our natures, or the perversity of our imaginations, that we require the exhibition of strong passions to rouse our attention, though aware that the union of strong passions and exalted virtue is almost impracticable; and would rather weep for the sufferings of conscious error, than enjoy the placidity of happy virtue. To examine the causes of this feeling would demand a disquisition remote from our present object. Miss Edgeworth delights in the delineation of those characters which irresistibly claim the meed of moral approbation: and that of all well-regulated minds doubtless attends them. Such a strain of composition, however, too often fails of raising the interest or even the attention of readers. They are too good and prudent for strong sympathy. – Miss Edgeworth has sufficient and more than sufficient knowledge of life to know that these personages can never do for heroes and heroines: she should at once have placed them in the rank which they merited and will always maintain; but she should not have obtruded them, like David in Saul's armour, in the unwieldy harness of moral heroism. She must have discovered in the perusal of her own work that the convulsive passions and theatrical character of Lady Delacour were infinitely more interesting than her Belinda, with all her simplicity of mind and dignity of character so often repeated – that Vincent's glowing credulity, ductility, and impassioned energy captivate us far beyond the polished pedantry of Hervey; – that we sympathize with the depraved, degraded, lost character of Buckhurst Falconer, far more than with the “civil count who speaks of patriotism, literature, and gallantry, so trippingly on the tongue;” that, in a word, our approbation goes (as it ought to do) with those who deserve it, and that our feelings and interest and attention go (as they will do sometimes) with those who deserve it not. Those prudent, proper, wise and worthy personages, whom she insists upon it we shall receive and accredit as the legitimate heroes and heroines of her drama, are more fit to compose the chorus. Thus all the world was attracted at first by the bad translation of Racine's Andromaque under the title of the “Distressed Mother,” but in a short time Hector's widow was found to be a very insipid

personage, and when the play is acted now, it is acted to display the guilty, impassioned, unfortunate Hermione.

With excellence above experience and beyond nature we can have little communication or partnership. The Gods take care of Cato, and to the care of the Gods we confidently leave such as Cato. Aristotle has said that the character fittest for representation is a mixed one; and as Miss Edgeworth's novels are all dramatic (one of their highest praises) we would recommend to her the mixture of a few comfortable, consoling infirmities, some "mortal mixture of earth's mould" in the composition of her future heroes and heroines.

Her next obvious defect (we hesitate to term it a defect) is a total, *moral* inability to paint the strongest passion that can distract the human heart, or agitate human life. Miss Caroline Percy to the best of our recollection makes one strong speech about *Love* in Patronage, and that is the first and last we hear of it in her works. So much the better no doubt. We honor Miss Edgeworth for the omission! The purity of her mind was unable to conceive those dangerous characters who, by a kind of moral or immoral chemistry, amalgamate vice, virtue, passion, reason, falsehood, and truth, and leave their readers incapable of analysing the compound or separating the ingredients. The clearness of her understanding was above that seductive sophistry which makes the "worse appear the better reason:" she is a fair, plain, intelligent guide in the open champaign country of truth, not a treacherous conductor through the bewildering forest of metaphysics, who betrays us to the dagger of vice lurking in its recesses, and shares the spoils with the assassin. Miss Edgeworth really cannot enter into the feelings, and play the part of vice however "deckt and frounst" in the disguise of refined manners, and double and treble-refined sentiments. Thus her novel of Leonora in which are described the arts and charms of an all-accomplished enchantress employed in seducing the husband of her friend, is by far the dullest of her productions. – We have heard that Mrs. Siddons failed in the representation of Milwood, from the impossibility of her giving effect to the meretricious allurements of the character, and we conceived that her representation of such a character was more "honoured in the breach than in the observance." Let it be remembered we are not here confounding vice and passion, but merely intimating what we might confidently assert, and amply prove, that in novels a luxuriant display of the one is too often employed in the service of the other.

Such is Miss Edgeworth's sacred horror of anything like exaggerated feeling, or tumid language; such her anxiety for reducing her characters, where they are not meant to be heroes, to the level of ordinary feelings and occupations, and lowering the intoxications of romance to

a “sober certainty of waking bliss,” that she appears as averse from the enthusiasm of nature as from the enthusiasm of passion.

No proofs of its power over her heart or her senses ever occur in her works: none of those descriptions that give all the charms of poetry to the pages of Mrs. Radcliffe ever seduce her from her characteristic style, at once playful and didactic: none of that sensibility to the grand and lovely in the forms of the earth, or the colours of the sky, which like the statue of Memnon utters a tone of melody when touched by the light of heaven. We do “grievously suspect” that Miss Edgeworth is one of those who would have joined with Johnson in his laugh against the pastoral prosers who “babble of green fields;” and we rather fear that she speaks her own sentiments in the person of Lord Glenthorne in Ennui, when he gives all the “Beauties of Killarney to the devil.” If this be so, though it must be admitted to be a defect in a writer, it is a defect not to be censured, but to be pitied: in fact Miss Edgeworth's *groups* are so admirable that we may well compromise for the absence of landscape in her painting, and have no more right to quarrel with her for her want of sensibility to natural scenes, than with Johnson for his want of sensibility to music.

There are other defects in her writings; trifles they would be in the writings of another author, but Miss Edgeworth's eminence gives a mischievous importance to her defects. Her style is pure but in her rage for avoiding everything that is extravagant in sentiment or in diction, she falls into a colloquial flippancy, a creeping familiarity unworthy of her rank in literature or her place in society. In Belinda, Lady Delacour offers the heroine “a silver penny for her thoughts,” and so fond is Miss Edgeworth of this *bright image* that she repeats it again in her Comic Dramas. Where could she have heard this silly vulgarism? Then all her personages have a desperate trick of refuting or appearing to refute the arguments of their antagonists by merely repeating the last words of their sentences: this, if performed with humour of tone and expression may have a certain effect in conversation, but it will be one very remote from either good manners or good logic. Her personages moreover, whether in love, or in embarrassment, have an inveterate unmeaning habit of expressing their agitation by tearing to pieces a handful of flowers with which they appear to be opportunely armed for the occasion at all times. This silly resource of vulgar perplexity may be pardonable once, but Miss Edgeworth's repetition of it is really tormenting. We can allow Belinda on the eve of a critical explanation with Lady Delacour to pull her carnation to pieces, and even bear with Farmer Grey's daughter peeping into the bell of a flower (whose name we have unluckily forgotten), for the answer to an embarrassing question put to her by her papa on the subject of Sir Hyacinth O'Brien's ball; but we really cannot conceive why a manufacturer cannot

propose to a dyer's daughter without first pulling a handful of primroses, and scattering them all about the lane in a fit of amorous abstraction, and pastoral absurdity. It would have been unpardonable in us to pass over any productions of Miss Edgcworth with the general notice which might be sufficient for an adventurer in literature, one who came to "break an idle spear" in the lists, and depart careless of disgrace and distinction. Miss Edgeworth challenges a more peculiar regard, her works have constituted a new species, and merit distinct and appropriate attention. The nature, spirit and texture of her works, have made them preeminently her own. Public utility, national morality, adorned by all the resources of literature, teeming with experience, and invigorated by philosophy, characterize almost every effort of her pen. But this last word suggests to us a parting hint to Miss Edgeworth. The morality and *phylosophy* of her works are conspicuous, unquestionable; but we do not find in her writings (QUITE as often as we could wish) the language of religion, – and let it be remembered that by this term we do not mean a general acknowledgement of the existence of a deity and the certainty of a future state. – Reason may teach thus much: we speak of the Christian religion, which alone can give support in this life, or suggest hope in the next, "other foundation can no man lay than that which is laid." Miss Edgeworth's morality could never have had its seat in the heart, or existed even in contemplation, had the day-spring from on high never visited us. The best way of serving the cause of morality, would have been never to have lost sight of its only legitimate source. We cannot approve of a reserve which, though we doubt not it is far enough removed from infidelity, has too much the appearance of disingenuous shame to be suffered to pass without censure.

Of Miss Edgeworth's last works, now before us, we shall say as little as we can, because we cannot say what we wish: – they are to a certain degree clever, but they are not worthy of Miss Edgeworth. The first sets forth how a boy was terrified, in his infancy, by a worthless nursery maid and an ugly Jew, almost out of his reason, which indeed he does not appear to have recovered during the whole progress of his "after life." Finally, he is converted by the beauty of a "pretty Jessica" (though she turns out to be a Christian at the long run); and the generosity, and other novel-like qualities, with an endless et cetera of her father, converted, we were going to say, to Judaism, but we meant to love and happiness. This is a very indifferent story: it is said to be written in vindication of the Jews, or rather in vindication of Miss Edgeworth's supposed prejudice against the Jews. What vindication does it offer of either? What rational purpose does it answer? To dress up one phantom of imagination against another, and let them fight out their battle in the clouds, will neither convince reason, nor remove prejudice. If Miss Edgeworth really wished to serve the cause of the children of

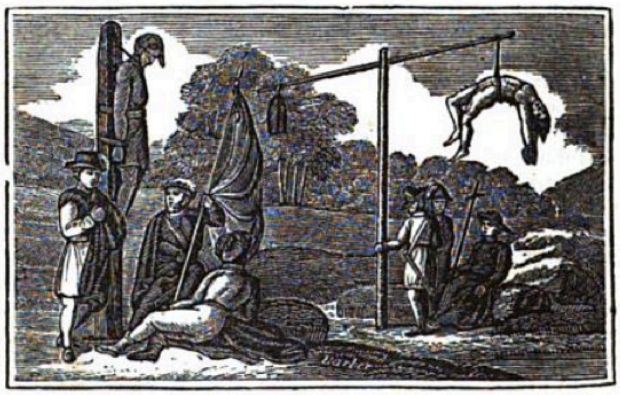
Israel, we apprehend the best mode would have been, to have searched out and fairly laid before the public, evidences of their disinterestedness, generosity, and benevolent feeling, from their actual history and living characters: short of this, all efforts are merely appeals to the imagination: it is purely opposing the Shylock of Shakespeare to the Sheva of Cumberland, leaving the public completely ignorant which original sat for the picture thus arbitrarily drawn from the imagination. If the Jews are an abused, a persecuted, an injured people, it is not the representation of a noble, liberal, upright man, *supposed* to be of the tribe of Levi, or of Judah, though he cuts paintings to fragments, and shelters the bigotted Lady de Brantefield and her frivolous daughter in his house, and advances money at low or no interest to Harrington's father, that will set minds and matters to rights on such a question. "Nectali auxilio, nec defensoribus istis." Imaginary characters thus played off against imaginary characters neutralize each other's effect on the minds of the spectators. The dispersion of prejudice must be the slow result of the operation of time, and the diffusion of knowledge.

Miss Edgeworth's next tale – what shall we say of it? – it contains a kind of Robinson-Crusoe story of a young man, who, amid the perilous vicissitudes of a life passed among the vicious great, or the vulgar little, has the amazing and incredible courage, instinct, or tact, to form for himself a code of moral and mental legislation: by virtue of which, he not only escapes all the brutalizing degradation of his early situation, but defies Paris and all its works, in its state of highest and most perilous attraction, and retires from it, determined not to lose more money than would have maintained the inhabitants of his native realms of the Black Island for the term of their natural lives, escaping moreover the manifest chance of seducing the daughter of his friend and benefactor king Corny, though this daughter has only added to her original rudeness, pertness, and vulgarity, the title of Madame de Connal, and the inability of dancing at the balls of Paris, derived, we may presume, less from her diffidence than from her *native* consciousness of the immeasurable *latitude* of Irish feet. Yet this man, young, attractive, and immersed in the dissipations of Paris, has the vigour of mind, the "civil courage," Miss Edgeworth would call it, to suspect the machinations of the selfish and embarrassed Sir Ulick O'Shane, and hurry over to Ireland time enough to save his property, and witness the bankruptcy, degradation, and death (violent death by implication) of his profligate, talented, amusing, Wharton-like friend. Now, all this is very bad, and very unnatural. Where could Ormond have learned his virtues? Did he acquire disinterestedness, and public feeling, and rectitude of principle from Sir Ulick O'Shane? – or sobriety and the love of order, and habitual punctuality, from King Corny? – or – we have done with such questions. The story is full of absurdities, from a savage Milesian chief sobbing in

sentimentality over the neck of his protégé, *because he refusesto drink claret*, down to (proh pudor!) Ormond flying off in despair or wrath because a window-blind wafted aside shows a rival at the feet of Miss Annaly, which rival, it turns out, is kneeling to receive his sentence of condemnation or banishment: the banishment Ormond judiciously applies to himself.

We do not give extracts from these works: first, because we have been anticipated by ample extracts already given in other periodical works; and secondly, because we deem it absurd to give extracts of a work already, and long ago, in every one's hands. When books are, from their voluminous size or expensive publication, of rare access, large extracts should readily be accorded to the curiosity of readers; because there are no other means of gratifying it. But when books, like Miss Edgeworth's, are rapidly circulated, and universally read, to furnish extracts may serve the writer, but can be of little use to the reader.

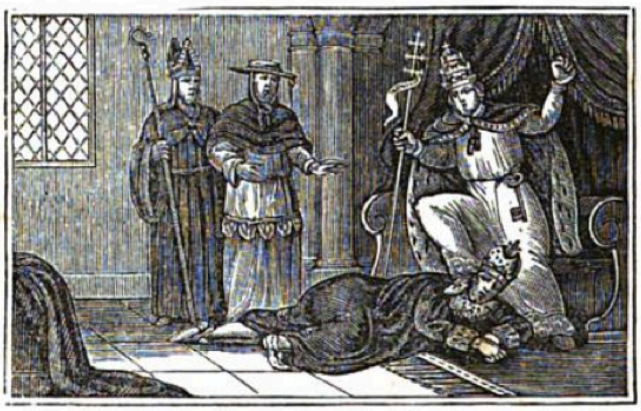
ANEXO C – A martirologia protestante nas gravuras de *Book of martyrs*, de Rev. John Foxe



Barbarities exercised by the Popish Persecutors on the Waldenses of Calabria. Page 151.

Massacre of St. Bartholomew. Page 125.

Seventy Protestants killed in cold blood. Page 161.



Pope Alexander treading on the neck of the Emperor Frederick.

Cursing a Heretic. Page 253.

Mrs. Askew on the Rack. Page 245.

Cruelties in Ireland. Page 518.

Cruelties in Ireland. Page 525.

Cruelties in Ireland. Page 529.

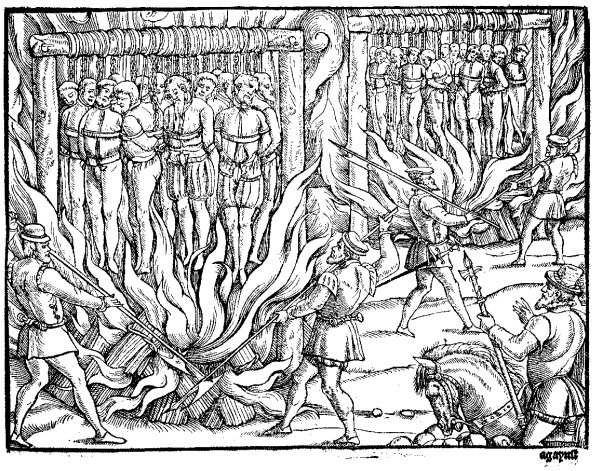
Tortures of the Inquisition. Page 110.

Tortures of the Inquisition. Page 111.

Cruelties of the Inquisition. Page 110.

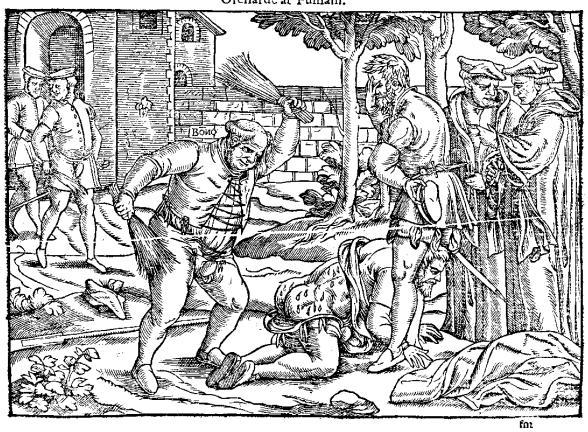
¶ The deſcription of the horrible burning of Iohn Badby, and how he was vſed at hys death.

¶ The picture of the burning and hanging of diuers perſons counted for Lollardes, in the firſt yeare of the raigne of king Henry the fift.



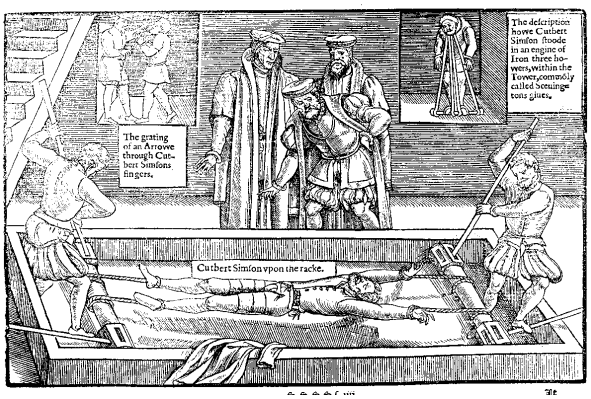
¶ The deſcription of the burning of Iohn Hus, contrary to the ſafeconduict graunted vnto hym.

The right Picture and true Counterfet of Boner, and his crueltie, in fcourging of Gods Saincites, in his Orchardc at Fulham.



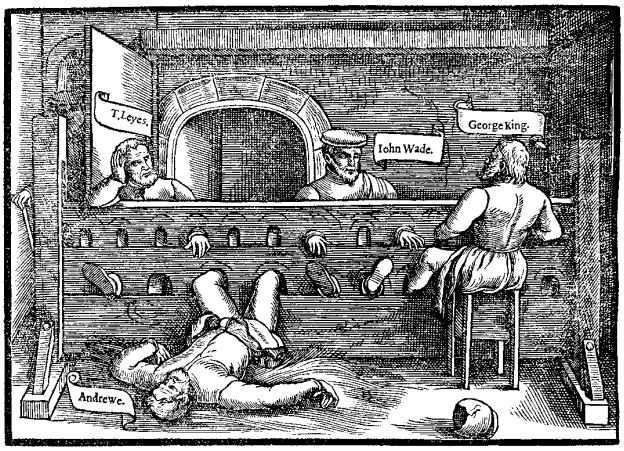
fnt

A true defcription of the racking and cruell handeling of Cutbert Simfon in the Tower.



The defcription of the cruell Martyrdome of Sir Iohn Oldcaftle, Lorde Cobham.

¶ The burning of maiſter Hierome of Prage.

K.Hen.7. *The Image of the true Catholicke Church of Chriſt.*

The picture deſcribing the ſtraight handling of the cloaſe priſonners in Lollardes Tower.