

SÁTIRA, CRÍTICA SOCIAL E O PROBLEMA DO MAL NA FICÇÃO GÓTICA DE CHARLES ROBERT MATURIN: *MELMOTH, THE WANDERER*

[SATIRE, SOCIAL CRITICISM AND THE PROBLEM OF EVIL
IN CHARLES ROBERT MATURIN'S GOTHIC FICTION: *MELMOTH, THE WANDERER*]

ORLANDO M. FERREIRA NETOⁱ

<https://orcid.org/0009-0009-9782-5271>

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Este artigo trata da crítica social e do problema do mal no romance gótico de C. R. Maturin, *Melmoth, the wanderer* (*Melmoth, o viandante*), de 1820. Para tanto, problematizam-se: 1) a natureza do mal no romance, tomando-se como referência principal as personagens Melmoth e Imalee; 2) o caráter satírico do enredo; 3) a presença da crítica social do Iluminismo, particularmente o anticlericalismo e a idealização do homem natural; 4) a relação entre a crítica social de Maturin e o contexto político e literário da época. Conclui-se que esses componentes da crítica social de Maturin apontam para a disputa política irlandesa da época em torno da emancipação da maioria católica.

Palavras-chave: Maturin; *Melmoth*; romance gótico; sátira; crítica social; Iluminismo

Abstract: This article deals with the social criticism and the problem of evil in C. R. Maturin's gothic novel *Melmoth, the Wanderer* published in 1820. To this end, the following issues are discussed: 1) the nature of evil in the novel, highlighting the characters Melmoth and Imalee; 2) the satirical nature of the plot; 3) the presence of the Enlightenment social criticism, particularly the anticlericalism and the idealization of the natural man; 4) the relationship between Maturin's social criticism and the political and literary context of the time. We conclude that these aspects of Maturin's social criticism point to the context of the Irish political dispute of the time concerning the emancipation of the Catholic majority.

Keywords: Maturin; *Melmoth*; gothic novel; satire; social criticism; Enlightenment

1. Introdução

Charles Robert Maturin nasceu em Dublin em 1780. Descendente de huguenotes¹, tornou-se cura da Igreja Anglicana da Irlanda em 1803. Apesar da dedicação à Igreja, aspirava à fama como escritor. Em 1803, publicou o romance *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio*, no qual seguia a linha do terror gótico então em voga na Inglaterra desde a publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1765)². O romance, porém, não ofereceu a Maturin o sucesso literário que desejava.

Maturin era mais conhecido pela excentricidade de sua personalidade — como o cura irlandês com propensões calvinistas, amor pela vida festiva e fascinação pela literatura de terror — do que pelo mérito literário intrínseco de sua produção. Em sua vida quase sempre teve que enfrentar o fracasso, fosse na carreira literária ou eclesiástica. Na Irlanda daquela época, não era fácil conciliar as duas coisas e, quando se tornou conhecido como escritor de romances e dramas de terror gótico, viu suas possibilidades de promoção na Igreja definitivamente comprometidas. Foi assediado continuamente pelo espectro da pobreza e das dívidas, especialmente a partir de 1810. Como afirmou sua esposa em 1824, quando de sua morte:

ele trabalhou assiduamente pela família, até mesmo quando o Todo-Poderoso decidiu privá-lo da saúde — seu sofrimento quanto à nossa condição financeira afetou seu físico naturalmente delicado, até extinguir sua existência. (apud Baldic, 1992, p. xxiv)

Contudo, Maturin teve um momento de fama na cena literária britânica da época. Desde 1812, manteve uma correspondência com Walter Scott, que valorizava seu talento e procurou por todos os meios proporcionar-lhe o reconhecimento público. Em 1816, Scott apresentou a Byron sua tragédia *Bertram, or the Castle of St. Aldobrand*, que o auxiliou para que fosse encenada no teatro Drury Lane. *Bertram* foi um grande sucesso, e proporcionou uma soma vultosa a Maturin. Entretanto, no ano seguinte, ele não teve tanta sorte. O público de sua tragédia *Manuel* ficou enfurecido com o epílogo e interrompeu a apresentação com brados e vaias. Coleridge (2014, p. 379–402) publicou logo depois, em 1817, uma resenha extremamente desfavorável ao drama *Bertram*, que

¹ Protestantes calvinistas franceses.

² A fonte para os dados biográficos apresentados nesta página é Baldick (1992, p. vii–xxiv).

comprometeu a posição de Maturin no *establishment* literário britânico (Baldic, 1992, p. xxiv; Morin, 2011, p. 24–25). A tragédia *Fredolfo*, encenada em 1819, foi um fracasso semelhante. Esses experimentos encerraram definitivamente suas incursões pelo teatro. Ele retornou aos romances. Desde 1807, já havia produzido quatro obras, variando entre a narrativa de pintura regionalista e histórica, à maneira de Walter Scott, e as narrativas góticas de Ann Radcliffe. Mas, em 1820, surgiu algo novo: Maturin publicou um romance intitulado *Melmoth, The Wanderer*³, no qual retomou e radicalizou elementos característicos da literatura gótica do século XVIII.

2. *Melmoth* e o gênero gótico

A narrativa de *Melmoth, o viandante* gira em torno do nobre irlandês Melmoth, nascido no século XVII, que firmou um pacto com o diabo em troca de conhecimentos ocultos e poderes sobrenaturais. Com isso, ele adquiriu 150 anos excedentes de vida, a capacidade de se transportar imediatamente por grandes distâncias e de atravessar obstáculos físicos. A tarefa principal de Melmoth era convencer outras pessoas a fazer o mesmo pacto. Caso fosse bem-sucedido, poderia passar adiante seu fardo, fugindo à necessidade de entregar a alma ao diabo quando morresse. Com isso, no decorrer da narrativa, Melmoth se dirige aos lugares mais obscuros e terríveis, aos desesperados e aflitos, prisioneiros de masmorras, hospícios e conventos, vítimas da miséria e da tirania dos poderosos, para tentar pessoas desesperadas, supostamente dispostas a vender a alma em troca da solução de seus problemas.

Melmoth partilha um conjunto de características com romances e dramas góticos anteriores, referentes à forma, ambientação, caracterização, estilo narrativo e conteúdo tópico. No entanto, ele supera em violência muito do que havia sido produzido até então na literatura gótica de língua inglesa. É menos afeito à pintura histórica e ao pitoresco, que haviam caracterizado as obras de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Clara Reeve, e mais atento à crueza do sofrimento humano, à temática da transgressão e do terror, que encontramos em autores como William Godwin, Mathew Gregory Lewis e Mary Shelley. Nesse sentido, *Melmoth* foi reconhecido como um marco no gênero, verdadeiro divisor de águas, seja como o último e mais expressivo representante da literatura gótica

³ Desse ponto em diante, denomino o romance como *Melmoth, o viandante*, ou somente *Melmoth*.

setecentista seja como inaugurador de uma nova fase, que teve ressonância em uma multiplicidade de autores no século XIX, e mesmo depois, não só em literaturas de língua inglesa, mas igualmente na França (Baldick, 1992, p. ix; Varma, 1987, p. 160; Wiesenfarth, 1988, p. 11).

Do ponto de vista formal, *Melmoth* é um texto fragmentário e a princípio pode confundir o leitor. Nas suas cerca de 500 páginas, convive um conjunto de contos (*tales*) concêntricos. Em primeiro lugar, temos um narrador onisciente em terceira pessoa, cuja fala envolve todas as demais. Ele cede gradualmente espaço para narrativas em primeira pessoa que oferecem informações a respeito do terrível Melmoth.

Somos informados que, em 1816 (Maturin escreve entre 1819 e 1820), o jovem estudante John Melmoth, do Trinity College⁴ de Dublin, foi chamado ao litoral para, na condição de único parente e herdeiro, assistir ao falecimento de seu tio, o velho Melmoth, que, como ele, descende do viandante. Chegando na casa em ruínas da família, encontra um velho sovina em seu leito de morte, cercado de velhas camponesas horrorosas, criaturas supersticiosas e mesquinhas, que se apinham junto ao moribundo, ávidas por sua herança.

A descrição por Maturin da velha mansão da família Melmoth assentada numa colina à beira-mar, sob um céu nublado, entre árvores secas e o campo estéril, é notável por sua força expressiva, capaz de envolver até mesmo leitores atuais, habituados ao que se tornou um conjunto de clichês literários. Quando a noite chega, uma tempestade desaba, e o velho Melmoth revela ao estudante que um antepassado da família (Melmoth, o viandante, que deveria estar morto desde o século XVII) está rondando a casa. O estudante tem a curiosidade ainda mais excitada quando é informado que a história de seu antepassado pode ser conhecida através de um antigo manuscrito guardado num quarto fechado a sete chaves. Apesar de seu tio recomendar a destruição do manuscrito, o jovem passa a noite no quarto, à luz de velas, cercado por trovões, relâmpagos e pelo uivo do vento, lendo os velhos papéis sob os olhos severos de um retrato do próprio viandante, datado de 1646. Quando adormece, ele tem um pesadelo com Melmoth e, ao acordar, percebe no braço as marcas de seus dedos.

O manuscrito lido pelo jovem inaugura a série de narrativas contidas umas dentro das outras. A primeira história teria sido escrita por um inglês de nome Stanton, que havia

⁴ Universidade protestante anglo-irlandesa fundada no século XVI por Elizabeth I.

visto o viandante na Espanha do século XVII. Mais adiante no romance, um espanhol naufraga perto da mansão e narra pessoalmente outra história para o jovem John Melmoth. Conta de seus sofrimentos no interior de um convento e nos calabouços da inquisição, onde fora tentado por Melmoth a vender sua alma. Esse espanhol, por sua vez, quando fugia da inquisição, contou com a ajuda de um ancião judeu que lhe apresenta um conjunto de manuscritos antigos que narram histórias acerca de Melmoth. Nesses manuscritos, outras pessoas contam histórias. Parece confuso (e é mesmo). Num certo ponto, percebemos que estamos lendo uma história narrada por um espanhol, que a leu num manuscrito que encontrou nos subterrâneos da casa de um judeu em Madri, história que está sendo contada por ele na Irlanda para o jovem John após um naufrágio. É fácil perder-se por esses caminhos⁵.

Nisso estamos em pleno território gótico. O manuscrito encontrado e os contos concêntricos, proporcionando analepses, estimulando o suspense e quebrando a linearidade do discurso, são elementos típicos do gênero, presentes em textos anteriores, como *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764), e *The monk*, de Matthew Gregory Lewis (1796) — padrão formal que reaparece no século XIX no *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki (c. 1797–1814), e em *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1818).

Maturin exacerba essa técnica a ponto de dar a impressão em *Melmoth* de que nós, leitores, estamos perdidos, como os personagens, no interior de masmorras subterrâneas, túneis textuais labirínticos, sem um mapa que nos oriente no desenrolar do fio narrativo. Essa desorientação é causada também pelo caráter fragmentário das falas contidas nos manuscritos, interrompidas em momentos cruciais, quando seriam revelados segredos acerca de Melmoth, criando-se suspense. Maturin recorre a diversos artifícios para justificar essas interrupções, como é o caso do manuscrito lido pelo jovem Melmoth na casa do tio moribundo, que

estava descolorido, apagado e mutilado para além de tudo o que alguma vez serviu de objeto à paciência de um leitor. O próprio Michaelis, ao analisar o pretenso autógrafo de São Marcos em Veneza, não terá tido tantas dificuldades. Melmoth só conseguia compreender uma frase aqui e ali. (Maturin, 1974, v. 1, p. 55)

⁵ Para uma análise detalhada da estrutura de *Melmoth*, cf. Stott (1987).

Como fez Mary Shelley na mesma época (e fariam depois Bram Stoker, Dickens e tantos outros), Maturin soube assimilar as convenções do gênero gótico legadas por seus predecessores do século XVIII (especialmente Ann Radcliffe, M. G. Lewis e William Godwin), tornando-as ainda mais eficientes (Varma, 1987, p. 166), algo que transparece não só em seu caráter formal labiríntico, mas igualmente na refinada análise psicológica e na caracterização das personagens pelo autor.

A presença privilegiada do tirano ou do vilão aristocrático é outra característica essencial da literatura gótica. Porém, assim como outras personalidades “perversas” dessa literatura, Melmoth não é uma personagem simplesmente “má”, ou de personalidade plana, facilmente apreensível pelo leitor, mas possui uma psique problemática. Apesar de atuar de modo nocivo, enfrenta remorsos e conflitos interiores. Melmoth é mais que um opositor (o vilão que impede a felicidade dos heróis a quem desejamos o bem); ele assume a condição de anti-herói atormentado. Isso impede que o odiemos, e acaba por gerar no leitor um sentimento desconfortável de simpatia, de complacência em relação à sua condição satanizada, apesar dos sofrimentos humanos que ocasiona.

A condição decaída de Melmoth lembra a do Lúcifer miltoniano, caractere que fascina o imaginário literário da época. Como este, ele tem um lado humano; sabemos que já viveu tempos melhores, mais felizes, e se atormenta por ter aberto mão dessa felicidade. Ele vive, atua e sofre como outras criaturas da noite: seres errantes, perdidos, marginalizados, párias (*outcasts*) desprezados e odiados por todos, uma mistura de Fausto (que fez o pacto com Satã por conhecimentos ocultos), Mefistófeles (que tenta os humanos a venderem a alma), Judeu Errante (que vaga pelo mundo sem rumo, odiado pela sociedade dos homens), Hamlet e Lúcifer (Baldick, 1992, p. xvi). De modo coerente com essa condição, suas arengas destilam desprezo e ressentimento contra a humanidade.

Melmoth é um exemplo da fatalidade do destino humano, sinal de sua condição decaída. Mas ele é antes uma vítima do que um criminoso (Baldick, 1992, p. 107). Ele causou certamente o mal para si ao assinar o pacto diabólico; no entanto, como Fausto, ele é um joguete de Deus: seu exemplo serve para comprovar que, por mais que as pessoas estejam desgraçadas, jamais aceitariam pactuar com o Diabo (Maturin, 1974, v. 1, p. 17).

Seria ingênuo conceber que a condição de Melmoth representa um mal que poderia ser purgado do mundo, faceta ruim de uma realidade a ser purificada. Ao final da trama, após seu desaparecimento na beira de um penhasco, levado nas garras de Lúcifer para a

escuridão do mar, o que fica é a sensação incômoda de que o mal permanece: a realidade é mais assustadora que o sobrenatural, a sociedade dos homens é em si malévolas. A desgraça que percorre a vida das personagens não é somente de fundo sobrenatural, mas é fruto de um conjunto de circunstâncias sociais.

Se Melmoth não consegue perder ninguém, ocorre que ele já encontra os homens desgraçados, ou rumando para a destruição por obra de seus próprios semelhantes. O espanhol Monçada, por exemplo, personagem de uma das subtramas, acaba prisioneiro da Inquisição por tentar fugir do convento onde havia sido confinado pelos pais, que o rejeitam por ter sido gerado antes do casamento. Esses, por sua vez, são manipulados por um padre jesuíta, seu confessor, que deseja assegurar a presença no convento do filho de uma família da alta nobreza. O padre convence os pais de que a condição monástica do filho os purificaria do pecado da “fornicação” antes do casamento, condenando Monçada a uma prisão monástica perpétua. Já a virtuosa família Walberg, que migra da Alemanha protestante para a Espanha católica, é conduzida à miséria por causa da religião “herética” que professa, acusação forjada por membros do clero para se apoderarem de seus bens. Frente à pobreza, a filha acaba por se prostituir, e o filho passa a vender o próprio sangue. Por fim, são aprisionados, torturados e mortos pela Inquisição⁶.

Esses aspectos apontam para o forte viés anticatólico do romance de Maturin. Retomando formas da literatura gótica de temática conventual do século XVIII, ele sobrepõe a retórica anticlerical iluminista típica dessa literatura à crítica social protestante anglo-irlandesa (Sage, 1995, p. 55–56). Isso explicita, como diversos autores apontam, ansiedades dos protestantes anglo-irlandeses em relação à maioria católica (Canuel, 2002, p. 57; Strachan, 2013, p. 42–43).

No que toca aos elementos anticatólicos de *Melmoth*, há um débito importante com o romance *A religiosa* (1792), do iluminista francês Denis Diderot (Praz, 1990, p. 121, 177, n. 72). Como aponta Mario Praz, Maturin chegou a plagiar passagens do romance de Diderot, quando ele retrata os sofrimentos de uma jovem aprisionada à força num convento francês. Segundo Diderot, os conventos são o

⁶ Além dos temas conventuais, os tópicos do poder, da ganância e da loucura percorrem o romance. O inglês Stanton, por exemplo, é internado numa “casa de loucos” (*madhouse*) por seu irmão, que deseja tomar para si a herança de família. Ali ele encontra uma série de tipos sociais: um pastor calvinista radicalizado, que de dia prega como um eleito de Deus, mas de noite se julga um réprobo condenado às chamas do inferno e grita horríveis blasfêmias. As principais causas da loucura no hospício onde está Stanton são a religião, a política, o amor e a cobiça.

lugar do servilismo e do despotismo [...] morada da crueldade”, [nos quais as pessoas se tornam] criaturas [...] que alinhariámos com justa medida entre os monstros, se nossas luzes nos permitissem conhecer tão facilmente, e tão bem, a estrutura interior do homem quanto sua forma exterior”. (Diderot, 1975, p. 112–113)

De um modo semelhante, Maturin retrata o universo conventual como um mundo repulsivo de trevas, onde os homens são “deformados” pela superstição, preconceito, crueldade e impostura sacerdotal. Contudo, indo além, ele retoma e radicaliza a crítica anticlerical de Diderot em *Melmoth* e procura demonstrar como esses elementos caracterizam não só o mundo conventual, mas a sociedade como um todo, particularmente em países, como a Espanha, nos quais o catolicismo é a religião oficial do Estado. A natureza do mal em *Melmoth* se relaciona com essa problemática, que é tanto política quanto religiosa.

3. Sátira e crítica social em *Melmoth, o viandante*

Em *Melmoth*, Maturin sustenta que tudo nesse mundo é sofrimento e que rumamos inevitavelmente para a destruição. O que move os homens não é a busca da “felicidade geral” (o grande imperativo esclarecido legado pela visão filosófica iluminista do século XVIII), mas a vontade de adquirir conhecimento, ouro e poder, sem atenção a qualquer escrúpulo. Por cobiça e em função dos preceitos absurdos deste ou daquele credo político e religioso, é permitido aos homens prender, torturar, matar e até mesmo se regozijar diante das dores infligidas aos seus semelhantes (Maturin, 1974, v. 3, p. 98–99), crítica que Maturin dirige principalmente à religião católica, mas que não exclui o protestantismo (Maturin, 1974, v. 3, p. 98–99).

Por outro lado, em alguns momentos do romance, essa crítica se generaliza e alcança a “sociedade” europeia como um todo (Botting, 1994, p. 107–108). Ele denuncia de modo recorrente a crueldade e a hipocrisia da “civilização” e de seus “costumes”, como a valorização da riqueza e da posição social em detrimento dos méritos individuais, assim como a entrega dos homens ao egoísmo (“amor-próprio”) e a impulsos (“paixões”) destrutivos, o que implica a pobreza e a miséria da maior parte das pessoas na Europa (Maturin, 1974, v. 3, p. 92–94) — uma crítica moral que não deixa de ter como alvo as religiões institucionalizadas e a própria monarquia.

Nesse sentido, é interessante observar que o romance também se refere aos empreendimentos coloniais. Se, por um lado, o narrador de uma das subtramas salienta os méritos dessa empreitada, como quando faz menção aos “rápidos vapores europeus que, como deuses do oceano vinham trazer a fertilidade, a ciência, a descoberta das artes e dos benefícios da civilização”, essa afirmação abre espaço para a crítica de Melmoth, para quem, sob a justificativa de levarem aos colonizados “os benefícios da civilização”, os europeus espalhavam pelo mundo as doenças e vícios advindos da degradação de seus “costumes” e “paixões” (Maturin, 1974, v. 3, p. 88, 90), como é o caso do trecho em que, posto numa ilha próxima da costa indiana, Melmoth observa a passagem de navios europeus.

Contentava-se às vezes em olhar para os navios à medida que eles passavam perante os seus olhos e em dizer que em cada um deles seguia um vasto carregamento de desgraças e de crimes. Pensava sobretudo nos vapores europeus que se aproximavam, cheios de paixões e vícios de um outro mundo, que vinham traficar com ouro, com prata e com as almas dos homens para arrancar a estes climas os mais ricos e os melhores produtos, roubando aos habitantes o arroz que necessitam para sustentar a sua miserável existência; para, por fim levar para a Europa constituições corroídas pela doença, paixões inflamadas, corações ulcerados e consciências que na obscuridade já não conseguem dormir. (Maturin, 1974, v. 3, p. 90)

Esse viés de crítica social do romance chama a atenção para os traços satíricos do modo de elaboração do enredo. Como sustenta Peter Sloterdijk (2012, p. 153–156), a sátira se presta bem à crítica social porque seu agente principal, o cínico, fala o que as pessoas em geral temem dizer. Lançando mão da ironia, ele tem a insolência de denunciar a ordem vigente das coisas, de expor o absurdo e o ridículo do mundo. Nas palavras do narrador de uma das histórias contidas no romance, Melmoth traça “retratos [...] da sociedade” que são uma “mistura de atroz amargura, ironia e terrível verdade” (Maturin, 1974, v. 3, p. 90).

Entretanto, é preciso notar que, além da narrativa de *Melmoth* ser regida por essa chave satírica, ela contém um conjunto de elementos trágicos. Segundo Northrop Frye (1973, p. 206, 209–212), no gênero trágico, com sua seriedade reveladora das “realidades”, a ação se direciona para a libertação dos males retratados e para um retorno do mundo a um estado de equilíbrio original. No decorrer da ação trágica, entre dores, os personagens são submetidos a situações de conflito e inexoravelmente conduzidos para desdobramentos funestos da trama (Frye, 1973, p. 207, 213). Porém, findos os atos, a dor e a morte surgem como reparação da *hybris* — como catarse —, e o mundo renasce mais

belo. Por outro lado, na sátira, esse momento inexiste (Frye, 1973, p. 214). O mundo é retratado como um inferno perpétuo, vale de dores e sofrimentos, uma imensa prisão ou hospício; um local absolutamente indesejável que estamos fadados a habitar (Frye, 1973, p. 237, 222). Na sátira, a morte não repara nada porque ela é apenas mais um detalhe do absurdo que é a vida humana na Terra. Por conseguinte, em *Melmoth*, estaríamos frente ao que pode ser denominado sátira trágica, o ponto em que, segundo Frye, a sátira e a tragédia se encontram dando origem a uma realidade infernal (Frye, 1973, p. 237–238, 222–223),

um mundo de choque e horror, no qual as imagens centrais são de *sparagmos*, isto é, canibalismo, mutilação e tortura [e] alcançamos um ponto de epifania demoníaca, no qual vislumbramos a visão demoníaca sem lugar, a visão do inferno. Seus símbolos favoritos, além da prisão e do hospício, são os instrumentos de tortura mortal, a cruz sob o sol como antítese da torre sob a lua. Um forte elemento de punição ritual em execuções públicas, linchamentos e outras diversões da ralé (*mob*) é explorado pelo mito irônico e trágico. (Frye, 1973, p. 222–223)

Constatada a inevitabilidade do mal, a certeza de que o inferno é aqui, predomina no romance o riso cínico de quem vislumbra os fatos deste mundo de um pedestal elevado, com sábia ironia, de quem reconhece as máscaras ridículas sob as quais os homens ocultam sua verdadeira fisionomia (Frye, 1973, p. 90). Diante do mal onipresente, Melmoth lança seu “riso selvagem e discordante”: seu “riso satírico”, “bárbaras [e] convulsivas gargalhadas”, indicando que “somos nós próprios o objeto da nossa troça” (Maturin, 1974, v. 3, p. 103, 112, 153).

— Rir! — repetiu [Melmoth] [...] — Encantadora suposição! *Vive la bagatelle!* Riamos então para sempre. Para nos encorajarmos, há todos aqueles que na terra ousam rir, os que cantam e que dançam, os que são alegres, voluptuosos, brilhantes e amados, os que ousam abusar do seu destino, até ao ponto de imaginarem que não é a alegria um crime e que o dever que tem de sofrer lhes não proíbe o sorriso. Todos hão de expiar o seu erro em penas que obrigarão sem dúvida os mais inveterados discípulos de Demócrito, os mais inextinguíveis dos prazenteiros a reconhecer que “é loucura do riso” pelo menos lá... (Maturin, 1974, v. 3, p. 156)

Nada permanece de pé diante do riso de Melmoth. Assim como a narrativa fragmentária do romance, o discurso cínico do viandante transforma em ruínas tudo o que encontra: instituições (o hospício, o convento, a prisão), religiões, governos, leis e “sociedades” (Maturin, 1974, v. 3, p. 90–99). Ele acusa a desigualdade social, a “pestilência” das cidades europeias, os males que advêm do patriotismo guerreiro, do sistema jurídico injusto, as noções belicosas de “honra, glória, memória, posteridade”

(Maturin, 1974, v. 3, p. 88–99). Melmoth não tem como alvo somente o catolicismo, mas as religiões em todas as suas formas, inclusive o protestantismo em suas diversas denominações:

no zelo que põem no sofrimento [os homens] [...] acham que não são bastantes os tormentos do mundo e precisam ser atormentados com os do outro. Tem a religião. Mas que é que isso lhes serve? Com a determinação de descobrir o sofrimento onde quer que ele se esconda e de o inventar caso ele não exista, descobriram até nas páginas mais puras deste livro, que segundo eles ousam dizer, lhes dá o direito de paz nesta terra e à felicidade na vida que está por vir, razões para se odiarem, para pilharem e matarem. Tiveram aí de empregar uma dose pouco comum de ingênua perversidade, que aquele livro apenas comporta o Bem. Mas vê só a sutileza com que procederam. Designam-se por diferentes denominações que é para excitarem as paixões de acordo com o nome que usam. [...] Não ousam negar ser o espírito deste livro um espírito de amor, alegria, paz, paciência, mansidão e verdade. Tentam assim encontrar razões de disputa nos diferentes hábitos que usam e esganam-se em nome de Deus [...]. Uma coisa é certa: todos estão de acordo acerca da mensagem que nos trouxe este livro: 'Amai-vos uns aos outros.' Mas todos traduzem esta mensagem: 'Odiai-vos uns aos outros. 'Como nem motivo nem a desculpa podem encontrar no livro, procuram-na no espírito que sempre lhe fornece, que é inesgotável a malícia do espírito humano. (Maturin, 1974, v. 3, p. 98–99)

O mundo retratado em *Melmoth* (essa “casa do pranto”, local de expiação, diante do qual só resta “a loucura do riso”) não deixa de ter, contudo, uma contrapartida benévola (Maturin, 1974, v. 3, p. 162). Uma personagem surge em meio à depravação humana: a jovem Imalee, que foi abandonada na infância numa ilha oriental e que cresceu solitária entre as flores e os pássaros, fruto de uma natureza edênica.

A presença de Imalee causa um deslocamento, uma fratura no universo satírico e “realista” que predomina no restante da obra. Somos transportados para um mundo romanesco de sonho e “irrealidade” (Frye, 1974, p. 197–206). Não só por se tratar de uma criatura que, apesar de ter crescido solitária numa ilha, é capaz de se expressar, não só de modo coerente, mas como uma moça britânica da época. O inverossímil advém antes da bondade romanesca da personagem. Criada por Maturin para desempenhar o papel de Eva, para ser exposta à tentação de Melmoth, reencenando o mito bíblico da Queda, Imalee destoa profundamente do restante da obra.

Se essa criatura “humana” sensível e benevolente ao extremo, incapaz de realizar qualquer ato pernicioso, pura em sua “religião do coração”, sem orgulho, “amor-próprio” e interesse por bens materiais pôde surgir em algum lugar, foi somente num ambiente distante, na redoma insular paradisíaca que a afastou das influências perniciosas da sociedade, do universo das relações humanas, do conhecimento do que seria a vida entre

os homens, assim como de toda reflexão, pensamento, questionamento, dúvidas e desejos. Imalee não pensa, quer dizer, ela nada conhece, não reflete, não duvida, nem deseja nada que fuja às suas “necessidades naturais”.

Do modo como é retratado nessa parte do romance (Maturin, 1974, v. 3, p. 49–119), o bem consiste na negatividade, na ausência de movimento e vontade; flui de uma ignorância benfazeja, da ingenuidade. Afastada de tudo, sem acesso ao pensamento, aos costumes artificiais e perniciosos da sociedade, criatura perfeita em sua condição natural, Imalee é feliz. No entanto, de tão boa (de tão “natural”), ela aparece como a menos realisticamente humana de todas as criaturas retratadas em *Melmoth*. Sua felicidade consiste na recusa de todas as características propriamente “humanas” (isto é, perversas) que predominam nas outras partes da obra. Eva sem Adão, criatura de prazeres simples como os das flores e dos pássaros que compõem a paisagem insular em que reside, ela é absolutamente inverossímil. Pois o mundo de *Melmoth* não é assim. Nele, o homem é bem mais que isso. O paraíso está perdido: ele convive, raciocina, deseja e luta.

Apesar de essa passagem do romance conter, como aponta Brito (2013, p. 155–161), um conteúdo teológico que não deve ser negligenciado, que diz respeito tanto ao livro do *Gênese* quanto ao *Paraíso perdido*, de Milton, nela também transparecem outros registros discursivos, com aqueles oriundos do Iluminismo francês. A idealização do “homem natural” por Maturin e a acusação dos males da “civilização”, por exemplo, ecoam elaborações tanto de Rousseau quanto de Diderot. Como é o caso desses autores, sua crítica opera com os conceitos ilustrados de natureza e artifício. Em oposição ao mundo moderno (artificial e corrompido), Maturin situa uma natureza original (virtuosa) que teria existido antes do advento da sociedade e da história. Nesses aspectos, ele nos remete tanto ao *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), de Rousseau, quanto ao *Suplemento à viagem de Bougainville* (1796), de Diderot (Guinsburg. In: Diderot, 2000, p. 167; Starobinsky, 1991, p. 23–24, 27).

Como é o caso desses autores, o mito da Queda é secularizado por Maturin, tornando-se consequência de atos humanos, mais do que divinos. Se Deus criou (formou) o homem e o mundo, o ser humano deformou-os, tornou-os monstruosos. Nesse aspecto, ainda é possível pensar numa interpretação cristã (calvinista) do mito, como aponta Brito (2013, p. 161). Contudo, no romance, a explicação teológica (a vontade de Deus) coexiste com a explicação iluminista de que a existência social e histórica (a sociedade e suas

instituições) deu origem à condição miserável do homem na terra, como fonte do mal (Botting, 1996, p. 107–108). A problematização do mal por Maturin segue por esse caminho duplo, entre a crítica calvinista de viés político e a crítica social das Luzes.

4. A crítica social e política de Maturin em *Melmoth*

Um conjunto de autores tem salientado que a crítica social de Maturin em *Melmoth* se refere a problemas especificamente irlandeses, relacionados com o conflito entre católicos e protestantes. Segundo Julian Moynahan (1991, p. 117) a cisão histórica da Irlanda entre grupos radicalmente opostos que se digladiam desde a conquista da ilha pelo exército puritano de Cromwell em 1653 é um elemento fundamental em *Melmoth*, que conecta as diversas subtramas, inclusive aquelas ambientadas na Espanha. O próprio Melmoth seria parte dessa história sangrenta, pois havia chegado à Irlanda em 1646 como membro do exército inglês, e a propriedade da família havia sido obtida por ele como botim de guerra, pela apropriação das terras de católicos irlandeses derrotados (Maturin, 1974, v. 1, p. 52). Assim como o jovem John Melmoth no final do romance tem que confrontar seu antepassado demoníaco, os irlandeses seriam atormentados por seu passado de guerras, motins e violência. Igualmente, os conflitos políticos, religiosos e sociais inaugurados pela invasão e colonização da Irlanda pelos ingleses no século XVII teimam em revisitar o presente, manifestando-se periodicamente em novas explosões de violência e derramamento de sangue (Moynahan, 1991, p. 117–118).

Christina Morin (2011, p. 131–133) adota uma posição semelhante à de Moynahan. Partindo da noção de “difusão simbólica” (*symbolic spread*) de Northrop Frye⁷, ela propõe que se pense a relação entre a obra e textos que a referenciam, assim como entre o texto e seu contexto social e histórico como chaves privilegiadas para sua compreensão (Morin, 2011, p. 133). Morin sustenta que o texto se refere ao conflito entre protestantes e católicos na época de Maturin, compreendido por ele à luz da história irlandesa. Isso se evidencia pela presença de conflitos de cunho religioso nas diversas narrativas que compõem o enredo, que se conectam ao presente irlandês por meio dos comentários de

⁷ Morin (2022, p. 133) afirma que, segundo a teoria da “difusão simbólica” de Frye, “uma obra de literatura se expande em *insights* (intuições) e experiências para além de si própria”, o que inclui tanto sua referência em uma tradição literária e obras anteriores, quanto as circunstâncias sociais contemporâneas que “reverberam no interior da narrativa”. Ela se refere ao texto de Frye (2006, p. 3–124, cf. p. 42) “The secular scripture: a study of the structure of the romance”.

Maturin em notas de rodapé. Segundo Morin, esse “paratexto” se infiltra no texto e informa a respeito de seus sentidos, apresentando os problemas políticos e históricos irlandeses como chave interpretativa da obra (Morin, 2011, p. 145–146). A problemática social e político-religiosa contemporânea é evocada no texto como um todo, não importando o quanto seus lugares ficcionais sejam distantes no espaço e no tempo, como é o caso das passagens ambientadas na Espanha e na Irlanda dos séculos XVII e XVIII (Morin, 2011, p. 145–147). Desse modo, ainda segundo Morin, ocorre em *Melmoth* uma ruptura com a linearidade da narrativa, dada pela “sobreposição” entre textos, lugares e épocas, de modo que acontecimentos distintos se informam mutuamente na constituição dos significados do romance (Morin, 2011, p. 147).

De fato, no romance comparecem referências dessa ordem, que remetem tanto às adesões políticas de Maturin quanto à história irlandesa. No que diz respeito a Maturin, pesa sua ascendência huguenote, que remete à memória das perseguições, massacres e expropriações sofridas pelos protestantes franceses durante as guerras religiosas do século XVII, até sua expulsão da França pelo Edito de Nantes em 1685 (Strachan, 2013, p. 47). Não é de estranhar, portanto, a caracterização da Espanha católica por Maturin como um universo infernal, onde impera o terror e a tirania. Seu temor de que isso ocorresse na Irlanda contemporânea se reflete nas notas de rodapé presentes no romance, nas quais Maturin (1974, v. 3, p. 17, 25) compara as cenas de linchamento, cujo cenário ficcional é a Espanha, com eventos ocorridos durante as revoltas irlandesas de 1797–1798 e 1803, quando líderes protestantes foram massacrados por multidões enfurecidas (Morin, 2011, p. 145–146).

A questão religiosa da Irlanda, como se sabe, diz respeito a uma longa história de opressão da maioria católica pela minoria protestante anglo-irlandesa, o que levou muitas vezes à explosão de revoltas e motins (*riots*), violentamente reprimidos pelos ingleses (Thompson, 2002, p. 206; Veldeman, 2004, p. 149). Em 1798, houve uma revolta de nacionalistas republicanos irlandeses (os Irlandeses Unidos) apoiados pela França, então em guerra com a Inglaterra. Apesar de derrotados, eles estiveram perto de conquistar a independência da ilha (Thompson, 2002, p. 206; Veldeman, 2004, p. 149)⁸. A memória dessa e de outras revoltas e o medo de que esses eventos se repetissem permeiam grande

⁸ Para uma análise histórica detalhada desse e de outros temas da história irlandesa da época, remeto ao excelente estudo de Tuathaigh (1972).

parte da literatura anglo-irlandesa da época (Connolly, 2011, p. 128–129; Strachan, 2012, p. 49).

Entre 1810 e 1829, os católicos realizaram uma grande campanha de mobilização popular contra um conjunto de leis⁹ que, desde o século XVII, negava-lhes direitos civis (Veldeman, 2004, p. 152–155). Os católicos conseguem, inclusive, a adesão de protestantes liberais em favor da causa da emancipação, apelando para o sentimento nacional irlandês frente à dominação inglesa (Hoeveler, 2013, p. 1, 14; Veldeman, 2004, p. 151–153). Em 1824, quando esse movimento adquire mais impulso, Maturin publica o panfleto *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church* (*Cinco sermões sobre os erros da Igreja Católica Romana*), que reúne sermões proferidos em Dublin em 1820, ano da publicação de *Melmoth* (Haslan, 1994, p. 53; Strachan, 2013, p. 49). Nesse panfleto, ele apresenta a fé católica como uma ideologia venal, uma impostura que tem em vista a obtenção de poder. No seu entender, o movimento de emancipação católica disfarçava o desejo de Roma em submeter a Irlanda, o que poderia inaugurar um período de perseguição aos protestantes. Parece clara, por conseguinte, a intenção de Maturin de influenciar no debate em curso e demover a parcela dos protestantes favorável à emancipação (Haslan, 1994, p. 53; Sage, 1995, p. 41, 48–49).

Por outro lado, é preciso traçar algumas ressalvas quanto à interpretação de *Melmoth* como instrumento da intervenção de Maturin contra a emancipação católica. Seguindo a sugestão de Morin (2011, p. 131–133), seria o caso de sondar também as tradições literárias que referenciam a obra. Estudos a esse respeito demostram que seus significados políticos são mais complexos do que pode parecer à primeira vista. Apesar de a crítica ao catolicismo ser um tema importante no romance (o tema conventual de feição gótica e iluminista ocupa um quarto do texto), Maturin vai além e problematiza a imposição de crenças religiosas de um modo geral, crítica que não exclui o protestantismo em suas diversas denominações. O modo como essa crítica é vertida também chama a

⁹ Segundo Veldeman (2004, p. 150): “Desde o século XVII, um conjunto de leis severas penalizou a maioria da população católica da Irlanda. Estas leis penais decretavam que os católicos não podiam exercer qualquer cargo no Estado, não podiam candidatar-se ao Parlamento, votar, alistar-se no exército ou na marinha, exercer a profissão de advogado, nem comprar terras. Com o tempo, diversas dessas leis foram revogadas; em consequência, os católicos foram autorizados a possuir terras (os Atos de Alívio, ou *Catholic Relief Acts* de 1778 e 1782) e os proprietários de terras (*freeholders*) que obtinham uma renda anual de até quarenta xelins passaram a ter direito de voto em 1793, mas continuavam a não poder ser membros do Parlamento nem ocupar cargos de Estado”. As leis penais foram, afinal, revogadas em sua quase totalidade em 1729 pelo Ato de Emancipação (*Emancipation Act*), após uma longa campanha de pressão popular (Veldeman, 2004, p. 155).

atenção. Como sustenta Victor Sage (1995, p. 65–67), Maturin sofreu uma influência mais profunda de Diderot do que pode parecer à primeira vista. Indo além da interpretação — no seu entender, reducionista — de Mario Praz, para quem a apropriação de passagens de *A religiosa* de Diderot por Maturin seria mero plágio, Sage afirma que Maturin deu continuidade a um conjunto de procedimentos críticos de Diderot presentes em *A religiosa* e outros textos, particularmente, à análise psicológica, ocupando-se da análise do papel das crenças políticas e religiosas na dinâmica do poder no cotidiano. No entender de Sage, Maturin retoma o tópico diderotiano da falsidade dos “sistemas de crença”, analisando os meandros psicológicos que envolvem a adesão (ou não) das pessoas a uma denominação política e (ou) religiosa. Em *Melmoth*, Maturin teria refletido, além disso, sobre o papel do Estado e de outras instituições na imposição dessas crenças e sua influência nos comportamentos sociais (Sage, 1995, p. 65–67)¹⁰.

Prosseguindo, seria o caso de sondar também a relação entre *Melmoth* e outras tradições literárias, como o romance gótico e jacobino da década de 1790.¹¹ Nesse aspecto, *Melmoth* é devedor tanto da narrativa gótica de Ann Radcliffe e M. G. Lewis, quanto da crítica social iluminista de William Godwin no romance *Things as they are, or the adventures of Caleb Williams*¹², publicado em 1794 no auge do debate político inglês a respeito da Revolução Francesa (Baldick, 1992, p. x; Butler, 1981, p. 160; Watson, 1994, p. 163)¹³. De modo semelhante a Godwin, Maturin procura realizar uma “análise psicológica” das formas de tirania, tratando dos modos de crença e de como eles afetam a vida de pessoas particulares, originando situações de sofrimento extremo (Sage, 1995, p. 67). Assim como *Caleb Williams*, *Melmoth* apresenta personagens marginalizadas,

¹⁰ O que consiste, segundo Mark Canuel (2002, p. 58–63), numa característica do próprio gênero gótico.

¹¹ O adjetivo “jacobino” (*jacobin*) surgiu na década de 1790 e se referia a princípio aos radicais (*jacobins*) simpáticos à Revolução Francesa e ativos na mobilização política extraparlamentar. Com o tempo, passou a designar todos os movimentos políticos, literários e filosóficos de cunho liberal e simpáticos ao iluminismo francês. Na Irlanda, o termo era associado também ao movimento pelos direitos civis dos católicos e aos irlandeses dos Irlandeses Unidos, que pleiteavam a independência da Irlanda (Thompson, 1997, p. 186–192; 2002, p. 215–291). Na crítica literária, o termo “romance jacobino” (*jacobin novel*) designa um conjunto de romances de crítica social e política, gênero cujo texto fundador seria *Caleb Williams*, de William Godwin (1794). Os principais romancistas jacobinos seriam Thomas Holcroft, Charlotte Smith, Elizabeth Inchbald, Robert Bage, Mary Hays, Mary Wollstonecraft, e Maria Edgeworth. (Kelly, 1980, p. xv–xvi). Para um amplo estudo a esse respeito, cf. Kelly (1976).

¹² Desse ponto em diante denomo o romance como *Caleb Williams*.

¹³ *Caleb Williams* consiste num ponto de confluência entre os romances gótico e jacobino, isto é, entre o romance de terror e o romance político da década de 1790. David Punter (2013, p. 118), por exemplo, define *Caleb Williams* como “gótico político”. De fato, a crítica social que era implícita no gótico se explicita no romance de Godwin.

párias sociais (*social outcasts*) (Morin, 2011, p. 139–140, 143), indivíduos em conflito com as instituições da sociedade, perseguidos e submetidos a figuras de autoridade cujo poder deriva dessas instituições — nobres, religiosos, maridos e pais tirânicos (Morin, 2011, p. 141–143). Seu sofrimento decorre da adesão (ou não) a sistemas de crença política e (ou) religiosa conflitantes com os das instituições e figuras de autoridade. O próprio Melmoth, apesar dos elementos sobrenaturais, deve bastante ao vilão aristocrático Falkland, criado por Godwin em *Caleb Williams*, retratado como um perseguidor de caráter quase onipotente e onisciente (Punter, 2013, p. 121, 138), que se utiliza dos privilégios de sua posição social (como nobre) para perseguir e torturar Caleb, um plebeu¹⁴.

Outra semelhança entre *Caleb Williams* e *Melmoth* é a marginalização social como tópico privilegiado. Caleb é perseguido pelo aristocrata Falkland e se torna um pária social. Em *Melmoth*, o tema da marginalização também é central, tanto nas passagens ambientadas na Irlanda quanto na Espanha (Morin, p. 143, 138–139). A família protestante dos Walberg, por exemplo, migra para a Espanha católica e é vítima da Inquisição, num mundo social no qual se encontra completamente isolada. De modo semelhante, no “Conto dos amantes”, ambientado na Irlanda do século XVII, durante a invasão inglesa, a jovem Eleonor Mortimer se vê dividida entre os partidos católico e puritano em luta. De origem puritana, ela se apaixona por um nobre do exército católico. Quando é obrigada a retornar para os seus, ela sente um estranhamento profundo, e é condenada a viver num ambiente dominado pela insanidade e pelo fanatismo religioso. O tópico é retomado na história de Imalee, retirada de sua ilha paradisíaca e levada à Espanha, onde se sente completamente deslocada.

Por fim, é interessante constatar que a investigação dos contextos social e textual e a identificação da intenção da autoria, que permite caracterizar *Melmoth* como texto crítico da política anglo-irlandesa, assim como as afinidades discursivas do texto com a crítica social do Iluminismo (expressa na sua referência em autores do Iluminismo francês e do romance gótico e jacobino), conferem ao romance uma ambiguidade do ponto de vista político (Butler, 1981, p. 160). Apesar de Maturin defender uma causa que, no

¹⁴ Nesse sentido, em *Caleb Williams*, Godwin realiza uma crítica social e política que colocava em xeque a ideologia do conservadorismo inglês de Edmund Burke. O curioso é que Godwin tenha referência, para essa crítica ao conservadorismo, na própria estética do sublime de Burke. A esse respeito, cf. Butler (1996, p. 343–358) e Ferreira Neto (2002, p. 61–118, 108–118).

quadro político anglo-irlandês, é conservadora (por favorecer a minoria anglo-irlandesa em função da exclusão política e social dos católicos), o fato de Maturin ter vertido essa proposta política na tradição do romance gótico e jacobino fez com que a crítica conservadora da época o considerasse um livro subversivo (Butler, 1981, p. 160). Coleridge (2024, p. 390, 398), por exemplo, já havia acusado, em 1817, numa resenha da *Biographia Literaria*, o próprio Maturin e seu drama *Bertran* de jacobinismo, acusação que, em termos gerais, poderia ser perfeitamente aplicável a *Melmoth* poucos anos depois.

Segundo Coleridge (2024, p. 398), “o espírito ofensivo do jacobinismo não está mais confinado à política. A familiaridade com acontecimentos e personagens atrozes parece ter envenenado o gosto”. Os personagens de Maturin são percebidos por Coleridge (2024, p. 390–391) como semelhantes aos das ficções góticas e jacobinas do período revolucionário, que atribuíam qualidades morais superiores a pessoas que não pertenciam às classes dominantes, invertendo a distribuição tradicional dos méritos sociais:

sua popularidade consiste na confusão e subversão da ordem natural das coisas [...] ao representar as qualidades de liberalidade, sentimentos refinados e um bom sentido de honra [...] em pessoas e em classes onde a experiência nos ensina menos a esperá-las; e ao recompensar com todas as simpatias que são devidas à virtude, criminosos que a lei, a razão e a religião excomungaram da nossa estima.

No entender de Coleridge¹⁵ e outros resenhistas conservadores, textos como *Bertran* e *Melmoth* seriam “jacobinos” por expressarem críticas à ordem vigente, pleiteando sua transformação — algo imperdoável no ambiente cultural britânico da época, dominado pelo conservadorismo de Burke, que examinava os textos à luz de suas simpatias políticas. Em 1820, ainda se vivia sob a censura e a repressão política desencadeadas na década de 1790 em meio à reação à Revolução Francesa (Ferreira Neto, 2002, p. 7–8, 19–25; Thompson, 1997, v. 1, p. 111–204 e 2002, p. 215–291). Segundo Marilyn Butler, escrevendo a respeito de Coleridge e da *Biographia Literaria*, esse

foi um livro deliberadamente escrito para uma hora de perigo. Nunca, desde 1798, quando as *Ballads* originais apareceram, a revolução tinha parecido um perigo tão real em Inglaterra como em 1817. O perigo viria de baixo, de desordeiros, quebradores de máquinas, desempregados ou trabalhadores mal pagos e famintos. Mas foi fomentado, ou assim o sentiram as classes proprietárias, por alguns homens cultos. O jornalista William Cobbett, que se dirigia em jornais baratos diretamente à população, era alvo de uma raiva e de um medo especiais, como traidor de seu grupo. A *Biographia* de Coleridge é dirigida

¹⁵ A respeito do conservadorismo de Coleridge e sua posição em relação à Irlanda, cf. Thompson (2002, p. 195–213, 207–208).

a esse grupo, a elite intelectual, com o objetivo de a exortar a cumprir a sua responsabilidade social. (Butler, 1981, p. 62–63)

Se a resenha de *Bertran* por Coleridge e o desapreço dos resenhistas conservadores a respeito de *Melmoth* tinham como objetivo marginalizar e excluir Maturin dessa elite intelectual, eles foram bem-sucedidos¹⁶.

Referências

- BALDICK, Chris. Introduction. In: MATURIN, Charles. *Melmoth, the wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Nova Iorque: Routledge, 1996
- BRITO, Fernando Bezerra de. *Melmoth the Wanderer, um sermão gótico irlandês*. 2013. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Fflch, USP, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-18092013-112228/pt-br.php>. Acesso em: 19 de abr. de 2024.
- BUTLER, Marilyn. *Romantics, rebels and reactionaries*. English literature and its background: 1760–1830. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- BUTLER, Marilyn. Godwin, Burke, and *Caleb Williams*. In: WU, Duncan (org). *Romanticism: a critical reader*. Oxford: Routledge, 1996.
- CANUEL, Mark. *Religion, toleration and the British writing (1790–1830)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. Edimburgo: Edimburg University Press, 2014.
- DIDEROT. *A religiosa*. Tradução: Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- DIDEROT. Suplemento à viagem de Bougainville. In: *Obras II*. Estética, poética e contos. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. “*As coisas como elas são*”: moralidade política e social em William Godwin (1790–1800). Dissertação (Mestrado em História)

¹⁶ Morin (2011, p. 177) menciona que a obra de Maturin foi marginalizada no cânone da literatura anglo-irlandesa. Essa postura crítica só se modificou recentemente, a partir do último triênio do século XX.

- IFCH, Unicamp, Campinas, 2002, Disponível em:
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/227723>. Acesso em: 19 de abr. de 2024

FLORENZANO, Modesto. *Lições de história moderna (séculos XV a XX)*. São Paulo: Intermeios, 2021.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton U. P., 1973.
FRYE, Northrop. *The secular scripture and other writings on critical theory. (1976–1991)*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

HASLAM, Richard. Maturin and the protestant sublime. In: SAGE, Victor; SMITH, Allan Lloyd. *Gothic Origins and Innovations*. Amsterdam: Rodopi B. V., 1994.

HOEVELER, Diane. Demonizing the Catholic Other: Religion and the Secularization Process in Gothic Literature. In: ELBERT, Monika; MARSHALL, Bridget M. (org.) *Transnational Gothic: literary and social exchanges in the long nineteenth century*. Nova Iorque: Routledge, 2013. Disponível em:
https://epublications.marquette.edu/english_fac/221. Acesso em: 19 de abr. de 2024

KELLY, Gary. *The English Jacobin Novel (1780–1805)*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

KELLY, Gary. Introduction. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Mary and the wrongs of women*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

MATURIN, Charles. *Melmoth, o viandante*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974. 4 v.

MATURIN, Charles. *Melmoth, the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MORIN, Christina. *Charles Robert Maturin and the haunting of Irish fiction*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

MOYNAHAN, Julian. *Anglo Irish: the literary imagination in a hyphenated culture*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. Tradução: Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1990.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013.

SAGE, Victor. Diderot and Maturin: Enlightenment, automata, and the theater of terror. In: HORNER, Avril (org.). *European gothic: a spirited exchange (1760–1960)*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução: Marco Casanova *et al.* São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

STAROBINSKY, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: transparência e obstáculo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

STOTT, G. St. John. The Structure of Melmoth the Wanderer. *Études Irlandaises*, Rennes, n. XII–1, p. 41–52, jun. 1987. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1987_num_12_1_2420. Acesso em: 13 abr. 2024.

STRACHAN, John. Charles Robert Maturin, Roman Catholicism and *Melmoth the wanderer*. In: MALEY, Willi; O'MALLY-YOUNGER, Allison. *Celtic connections: Irish-Scottish relations and the politics of culture*. Lausanne: Peter Lang Pubs, 2013.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, v. 1.

THOMPSON, E. P. *Os românticos*. Tradução: Sérgio Moraes. R. Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TUATHAIGH, Gearoid Ó. *Ireland before the famine (1798–1848)*. Dublin/Londres: Gill and Macmillan, 1972.

VARMA, Devendra. *Gothic flame: being a history of the gothic novel in England*. Metuchen/Londres: Scarecrow Press, 1987.

VELDEMAN, Marie-Christine. The rise of liberal catholic nationalism in nineteenth-century Ireland. *Equivalences: revue de traduction et de traductologie*, Bruxelas, 2004, n. 1–2, p. 149–162, 2004. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2004_num_31_1_1288. Acesso em: 15 nov. 2024.

WATSON, Nicola J. *Revolution and the form of the British novel*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

WIESENFARTH, Joseph. *Gothic manners and the classic English novel*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

Recebido em: 13/05/2024
Aceito em: 07/06/2024

ⁱ **Orlando M. Ferreira Neto** possui bacharelado em História pela Universidade de São Paulo (Usp) (1997), mestrado em História Social do Trabalho pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (Usp). No mestrado estudou a crítica social e política de William Godwin na Grã-Bretanha da década de 1790. No doutorado estudou o pensamento histórico de J. G. Herder e sua relação com a formação da nacionalidade alemã no último quartel do século XVIII. Atualmente conclui pesquisa de pós-doutorado na mesma instituição, sob a coordenação do prof. dr. Márcio Suzuki, a respeito da sensibilidade histórica nos escritos italianos de Karl Philipp Moritz e J. W. Goethe (1786–1787). **E-mail:** orlandomfn@yahoo.com.br