

THE MONK: UM SCHAUERROMAN INGLÊS

Daniel Serravalle de SÁ*

- **RESUMO:** Este artigo trata de contatos literários entre Inglaterra e Alemanha no contexto do final do século XVIII. Tomando como exemplo o romance *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, este trabalho busca demonstrar o papel importante que o *Schauerroman* alemão desempenhou na formação do romance gótico inglês.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Matthew Gregory Lewis. *The Monk*. Romance gótico. *Schauerroman*. Contatos literários.

Este artigo se propõe a analisar a contribuição específica de formas alemãs na consolidação do romance gótico inglês, tomando como estudo de caso *The Monk, a Romance* (1796), de Matthew Gregory Lewis. O que se pretende discutir são as características que levam à renovação do romance gótico inglês por meio das apropriações que Lewis faz de lendas do folclore alemão, de temas e de situações descritas em obras ligadas à *Schauerliteratur*. O objetivo é apontar como tais elementos da literatura germânica irão gerar desenvolvimentos teóricos posteriores, mais precisamente: a divisão do romance gótico inglês em uma vertente dita feminina, representada por romancistas como Ann Radcliffe e Mary Shelley, e uma vertente dita masculina, inaugurada por Lewis.

A literatura europeia do século XVIII compartilha de características comuns, principalmente no que diz respeito ao surgimento de uma disposição filosófica mais pessimista e sombria que tomou conta do continente no período e se materializou sob forma de narrativas ou procedimentos literários que pretendiam despertar fortes emoções nos leitores, quase sempre apelando para situações de terror, mistério e melodrama. Em parte, tais narrativas têm origem nas mudanças epistêmicas ocorridas a partir da segunda metade do século, quando o medo e o mal irrompem com força no imaginário coletivo da Europa, desencadeados por fatos históricos como o terremoto de Lisboa (1755) e as constantes erupções do Vesúvio, eventos que colocaram em evidência o poder destruidor da natureza e corroboraram para uma representação mais maligna do mundo natural e da vida. Ao se concentrarem em imagens que têm por base o espírito mais rebelde e atormentado da época, as situações dramáticas encenadas nos diferentes tipos de romance que surgiam na Europa foram um contraponto à representação neoclássica e cartesiana do

* UFPA – Universidade Federal do Pará. Faculdade de Estudos da Linguagem. Marabá – PA – Brasil. 68500-970. dserravalle@ufpa.br

mundo natural, opondo-se aos aspectos mais simplistas do Iluminismo, com seu racionalismo, cientificismo e mitos de progresso.

Devido à ampla interação literária que se deu entre as nações nesse período, Joyce Tompkins (1961) acredita não ser necessária a distinção entre as diferentes vertentes literárias que proliferaram na Europa e denomina “góticas” as diversas manifestações literárias oriundas desse espírito de época mais nebuloso que vigorou na época. O trabalho de Tompkins insere-se dentro um contexto teórico mais amplo desenvolvido por estudiosos do romantismo inglês durante a primeira metade do século XX que, ao estudarem autores pré-românticos ingleses, resgataram numerosos romances e romancistas obliterados pelo cânone literário, os quais passaram a ser chamados de “góticos”, em referência ao romance *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerado a obra gótica inaugural.¹ Apesar da grande circulação de ideias e influência mútua entre os países, o emprego do termo “gótico” para designar uma produção literária tão diferenciada e desigual parece desnecessariamente abrangente, pois sua compreensão se baseia em uma posição crítica formulada no século XX, a qual não analisa todos os romances que menciona na sua proposta unificadora da categoria “gótico”. Além disso, ainda que haja um conjunto comum no que diz respeito a modos de representação e convenções de caracterização, essa ficção do medo e do suspense não se apresenta enquanto um gênero unificado, nem mesmo quando se olha apenas para a Grã-Bretanha. Victor Sage aborda o caso específico do romance gótico inglês afirmando que o mesmo foi uma

Contracorrente variada: antiquarianismo inglês; diletantismo Whig; influências do *Sturm und Drang* alemão; jacobinismo; ocultismo e sociedades secretas radicais; propaganda da França Revolucionária; nacionalismo conservador inglês; anticatolicismo; nostalgia feudal; diabolismo romântico; Godwinianismo (SAGE, 1998, p.83).²

Em outras palavras, os romances de terror e mistério que circularam na Europa no final do século XVIII podem até ter se valido de um sistema comum de códigos literários (representação de tempo e espaço, métodos de composição, estruturação do enredo, cenários e imagens etc.); entretanto, o uso que fizeram desse material literário e as posições sociopolíticas que marcaram foram distintas e, por vezes, antagonicas (VASCONCELOS, 2002, p.120). A questão aqui não é o intercâmbio

¹ Além de Tompkins, outros críticos importantes desse ensejo foram Edith Birkhead (2008), Montague Summers (1964) e Devendra Varma (1966).

² No original: “various cross-current: English antiquarianism; Whig Dilettantism; German influences from the *Sturm und Drang*; Jacobinism; Occultism and radical Secret Societies; French Revolutionary propaganda; conservative English nationalism; anti-Catholicism; feudal nostalgia, Romantic diabolism; Godwinianism”. Doravante, todas as traduções de passagens críticas e de trechos de romances são de minha autoria, a não ser quando indicado o contrário.

literário entre os países, mas o uso de uma nomenclatura que tem origem na crítica de língua inglesa para se referir a uma produção literária de outras tradições. Por um olhar que tenta compreender o que ocorreu no período, em particular, entender os diálogos entre a *Schauerliteratur* alemã e o gótico inglês, sobre a questão James Watt afirma que “enquanto um termo de autodescrição para romances e ficção romanesca, ‘alemão’ era muito mais corrente do que ‘gótico’ na década de 1790” (WATT, 1999, p.70).³ James Watt sugere que para impulsionar a venda de livros de ficção de terror e mistério, ou ficção “escapista”, na expressão do crítico, o mercado editorial inglês se valia da reputação do romance alemão como estratégia de promoção dos seus produtos literários.

Adiante, em seu artigo intitulado “German Gothic”, Hans-Ulrich Mohr (1998) afirma que só recentemente o termo *gotischer Roman* passou a ser aceito por acadêmicos alemães, tendo sido introduzido no meio universitário por professores que trabalham na área de literatura inglesa e norte-americana. O crítico afirma que, enquanto o significado do termo gótico no contexto da literatura inglesa setecentista está relacionado ao “primitivo”, “grosseiro”, “medieval”, à “emoção excessiva” e “sexualidade exacerbada ou desviante”, na Alemanha, o adjetivo *gotisch* não é comumente associado à literatura, mas possui uma qualidade histórica ligada à ancestralidade da nação, um termo reminiscente das antigas tribos germânicas que saíram do mar Báltico em corrente migratória durante o século III a.C. (MOHR, 1998, p.63-68). Ainda que o uso literário da palavra gótico tenha principiado em tempos recentes na Alemanha, isso não quer dizer que o país não tenha produzido um tipo de literatura ligado ao terror, ao mistério e aos excessos.

Assim como a Inglaterra teve uma produção literária fantástica e aterrorizante de cunho local e específico, a qual tem em Walpole um dos seus primeiros expoentes, e que depois passa a ser chamada de romance gótico pela crítica literária; a Alemanha também produziu suas próprias manifestações ficcionais envolvendo pavores e mistérios, com características originais e distintas da tradição inglesa. Típicas do século XVIII, tais narrativas ficaram conhecidas como *Ritter-, Räuber- und Schauerroman* e são, respectivamente, histórias de cavaleiros, donzelas e aristocratas, muitas vezes vivendo em uma sociedade feudal corrupta; narrativas de ladrões/rebeldes/justiceiros que abandonam o convívio social preferindo viver perto da natureza, com frequência ambientadas na região da Floresta Negra; enredos que põem em foco aparições sobrenaturais, crimes hediondos, torturas e outras atrocidades capazes de provocar calafrios nos leitores.⁴ Os romances *Der Geisterseher* (1789), de Friedrich Schiller; *Hasper*

³ No original: “As a term of self-description for novels and romances, ‘German’ was much more current than ‘Gothic’ in the 1790s”.

⁴ O livro *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*, publicado em 1859, por J. W. Appell, desenvolve

a *Spada: Eine Sage aus dem Dreizehnten Jahrhunderte* (1792), de Carl Gottlob Cramer; e *Das Petermännchen* (1793), de Christian Heinrich Spiess, podem ser citados como exemplos de obras que contêm o elemento “*Schauer*” e que contribuem para o estabelecimento de imagens literárias e elementos narrativos encontrados nas obras posteriores de Christian August Vulpius, Johann Ludwig Tieck e Joseph Alois Gleich.

Tendo em vista os intensos contatos literários que se deram entre Inglaterra e Alemanha no contexto do final do século XVIII, este artigo busca demonstrar o papel importante que o *Schauerroman* alemão desempenhou na formação do romance gótico inglês tomando como exemplo o romance *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis.

Matthew Lewis: formação e trajetória de um germanista inglês

Matthew Gregory Lewis nasce em 9 de julho de 1775, em Londres, e inicia sua educação no Marylebone Seminary, onde ele e seus colegas somente são autorizados a conversar em francês (PECK, 1961, p.5). Aos quatorze anos, ele demonstra sua precocidade e sua paixão pelo teatro – um dos seus interesses duradouros – ao escrever a peça *The East Indian*, a qual seria apresentada no Theatre Royal Drury Lane sete anos depois. Posteriormente ele estudaria na tradicional Westminster School e depois em Christ Church, uma das faculdades constituintes da Universidade de Oxford, recebendo o título de bacharel em 1794, e o de mestre, em 1797. Seu pai, um oficial de alta patente no Ministério da Guerra britânico, tinha planos de que o filho seguisse a carreira diplomática e, por isso, Lewis costumava passar parte de suas férias escolares no exterior, estudando idiomas e se preparando para a futura profissão.

Em 1792, passa um período de seis meses em Weimar aperfeiçoando seus conhecimentos sobre a língua alemã. Durante a estada, conhece Johann Wolfgang von Goethe e Christoph Martin Wieland. Na ocasião, faz uma versão para o inglês do poema épico *Oberon* (1780), de Wieland, a qual lhe teria rendido o respeito e a admiração dos novos colegas como linguista e tradutor (PECK, 1961, p.13). Todavia, entre os diferentes tipos de textos literários com os quais teve contato na Alemanha, são as obras de dramaturgos como Jakob M. R. Lenz, Heinrich L. Wagner, Friedrich M. Klinger, Friedrich Schiller que marcariam seu trabalho futuro. As peças desses autores em geral associadas ao *Sturm und Drang*, movimento que rompe com a literatura da racionalidade e da sensibilidade, apresentam uma dramaticidade que tende a exaltar sentimentos de dor, estados mentais atormentados

um estudo sobre gênero populares e público leitor na Alemanha do século XVIII, sendo ainda um dos melhores levantamentos históricos sobre o assunto. Note-se aqui que Appell não utiliza o termo *gotischer*.

e situações assustadoras que despertam arrepios, calafrios e outras sensações de medo que caracterizam o elemento “*Schauer*”.

A literatura mais impactante e tenebrosa que havia disponível na tradição inglesa até então eram as tragédias jacobinas, algumas passagens de *Hamlet* (1601) e *Macbeth* (1603), *Lost Paradise* (1667), de John Milton, e a poética mística da Graveyard School. Nesse sentido, o contato com o movimento *Sturm und Drang* e com narrativas *Schauerromantik* fornecem a Lewis uma miríade de horrores sem precedentes: histórias de terror e suspense, de fantasmas e demônios, de emoções fortes e “gênio”, de revolta e violência, com frequência de cunho sádico. São precisamente esses aspectos mais excessivos e brutais do *Sturm und Drang* alemão que ele irá incorporar ao seu repertório de ideias e, em seguida, aclimatar ao romance gótico inglês.

Por intermédio de seu pai, Lewis obtém o posto de adido na embaixada britânica em Haia, em 1794. Contudo, ele considerava a função enfadonha e, para aliviar o tédio, costumava frequentar bares locais e visitar aristocratas que debandavam da França revolucionária (ANDERSON, 1973, p.vii). Nesse mesmo ano escreve *The Monk*, “em apenas dez semanas”, como ele costumava se gabar (TROTT 1998, p.147). Publicado anonimamente, o romance sacudiu a fleumática sociedade inglesa ao representar um crime triplo: parricídio, estupro e incesto cometidos por um padre católico chamado Ambrosio. Entre outros horrores, o romance trazia cenas de invocação do diabo, aparições de espectros e mulheres sendo queimadas nas fogueiras da Inquisição. Apesar do seu conteúdo chocante para os padrões da sociedade inglesa da época, a qual estava habituada aos terrores mais sutis que haviam definido o romance gótico sob a influência de Ann Radcliffe (NORTON, 1999), o livro de Lewis rapidamente se torna um sucesso de vendas. Nesse mesmo ano ele atinge a maioridade civil e é eleito membro do parlamento pelo partido Whig, passando a representar a cidade de Hindon, em Wiltshire, na Câmara dos Comuns – coincidentemente ele ocupa a cadeira que pertenceu a William Beckford, autor do romance gótico *Vathek* (1786) (SAGE, 2006, p.52-72).

Apenas na segunda edição, Lewis resolve assumir a autoria do romance e coloca a iniciais MP (membro do parlamento) após o seu nome. Entretanto, após a revelação da identidade do autor, dá-se uma grande celeuma e o livro passa a ser taxado de blasfemo e obsceno pelos setores mais conservadores da sociedade. Lewis chega a responder a um processo judicial, sendo forçado a recolher volumes e a suprimir das edições seguintes palavras e trechos considerados passíveis de causar ofensa ou indignação. Desse imbróglio Lewis ganharia o apodo de Matthew “The Monk” Lewis ou simplesmente de “Monk” Lewis, um chiste sobre sua homossexualidade. O autor jamais se libertaria completamente do estigma de ser um homem licenciado. A quarta edição do livro, publicada em 1798, apresenta modificações substantivas no que diz respeito à linguagem e às expressões provocativas utilizadas; já não

havia menções a tentativas de assassinato, sedução e descrições de corpos despidos. Todas as referências à atividade sexual, incluindo a famigerada cena de violação na cripta, são retiradas e, por decisão própria, Lewis nunca mais voltaria a escrever outro romance.⁵ Apesar das reações adversas, nenhum dos detratores do romance chegou a negar o talento e capacidade de Lewis e, em uma carta ao seu pai, o autor pondera sobre os acontecimentos ligados à repercussão negativa do romance.

Vinte anos não é uma idade em que a prudência é mais de se esperar. A inexperiência me impediu de distinguir aquilo que causa ofensa mas, logo que compreendi a ofensa cometida, fiz a reparação que estava em meu alcance: revisei o trabalho cuidadosamente e eliminei cada sílaba que poderia ser entendida como a menor alusão à imoralidade. Esta, aliás, não foi uma tarefa difícil pois, a objeção [ao romance] repousa totalmente nas expressões muito fortes, e nas palavras escolhidas sem cuidado, e não nos sentimentos, personagens ou na tendência geral do trabalho⁶ (IRWIN, 1976, p.47).

Após *The Monk* o trabalho de Lewis segue caminhos diferentes e, a partir de 1797, ele passa a se dedicar à produção de peças teatrais e tradução de romances e dramas, sobretudo de autores alemães, dentre as quais podem ser citadas *Kabale und Liebe* (1784), de Schiller, cujo título em inglês ficou *The minister*; o drama *Rolla, or, the peruvian hero*, uma tradução de *Die Spanier in Peru; oder, Rollas Tod* (1796), de August von Kotzebue; escreve uma peça intitulada *The spectre castle: a drama in five acts*, a qual é encenada em diferentes teatros ao redor do mundo, embora não tenha se mantido relevante até aos dias atuais. Em 1802, Lewis já havia se estabelecido como um dramaturgo popular e abandona a política permanentemente para se dedicar apenas à escrita profissional. Em 1805 verteu para o inglês o romance *The Bravo of Venice: a romance*, tradução de *Abällino, der Grosse Bandit* (1792), de Johann Heinrich Daniel Zschokke. Em seguida adapta o livro para o teatro sob forma da peça *Rugantino; or, The Bravo of Venice: a grand romantic melodrama in two acts*, a qual ficaria em cartaz até 1826 nos Estados Unidos (McEVOY, 1998, p.xxxviii). No ano seguinte traduz e publica o romance *Elisabeth, Erbin Von Toggenburg* (1789), de Christiane Naubert, cujo título em inglês ficou *Feudal Tyrants, or, The Counts of Carlsheim and Sargans*. O papel de Lewis na divulgação

⁵ Louis Peck (1961, p.34-35) desenvolve um trabalho minucioso de comparação entre as diferentes edições. O pesquisador aponta como a palavra *lust* (luxúria) foi suprimida e como expressões, a exemplo de *ravisher* (estuprador ou raptador) e *incontinence* (intemperança ou sensualidade), foram trocadas por termos mais neutros e/ou “inofensivos”.

⁶ No original: “*Twenty is not the age at which prudence is most to be expected. Inexperience prevented my distinguishing what should give offence; but as soon as I found that offence was given, I made the only reparation in my power: I carefully revised the work, and expunged every syllable on which could be grounded the slightest construction of immorality. This, indeed, was no difficult task, for the objection rested entirely on expressions too strong, and words carelessly chosen; not on the sentiments, characters, or general tendency of the work*”.

da literatura alemã na Inglaterra do final do século XVIII foi muito significativo: não apenas promove obras de escritores germânicos entre membros da alta sociedade britânica da qual fazia parte, a exemplo de Lord Byron (para quem leu *Faust*), do casal Shelley e de Sir Walter Scott, mas, também, valendo-se de sua habilidade de saber interpretar as obras alemãs acima mencionadas numa linguagem fácil e moderna, Lewis traduz poemas, romances e leva aos palcos ingleses muitas peças do teatro alemão, ajudando a popularizar um repertório de temas e imagens entre o público britânico e transformando o que se entendia por ficção de terror, medo e mistério no período.

Após a morte do seu pai, em 1812, Lewis herda os latifúndios que a família possuía em Savanna-la-Mar, Jamaica, e encerra sua carreira de escritor profissional. Em 1815, ele viaja ao que se chamava então de Índia Ocidental a fim de inspecionar suas propriedades. Nesse período de sua vida Lewis demonstra uma consciência humanitária que talvez possa ser entendida como um contraponto à sua reputação infame. Consta que ele era favorável à causa abolicionista e que apoiou o Slave Trade Act, de 1807, decreto que proibiu a comercialização de escravos no Império Britânico – o Slavery Abolition Act só de daria em 1833. Todavia, Lewis acreditava que a emancipação completa naquele momento resultaria apenas em rebeliões e derramamento de sangue (PLASA, 2009). Em 1816 ele faz amizade com o famoso defensor da causa abolicionista William Wilberforce, com quem discute modos de se fazer reformas que possam melhorar as condições dos escravos. Durante uma segunda visita à Jamaica, com o intuito de se tornar mais familiarizado com os negócios da família e almejando melhorar as condições da população escrava, Lewis contrai febre amarela e morre durante a viagem de regresso à Inglaterra. Seu corpo foi atirado ao mar e o diário que ele manteve sobre a experiência de ser dono de engenho na Jamaica, intitulado *Journal of a West India Proprietor* (1815-1817), foi publicado postumamente, em 1834.

Influências germânicas e a recepção crítica do romance

A segunda edição do romance *The Monk*, publicada em outubro de 1796, na qual Lewis coloca seu nome e divulga seu *status* de membro do parlamento, desencadeou um verdadeiro pandemônio de opiniões críticas divergentes. Tal polêmica se deu dentro de um quadro mais amplo ligado ao processo de desenvolvimento e consolidação do gênero romance na Grã-Bretanha setecentista, o qual foi marcado por debates acalorados a respeito das características, intuídos, escopo, problemas dessa nova forma literária em evolução, e o debate sobre o romance de Lewis foi um dos mais intensos. Mediante prefácios, posfácios e notas autorais os romancistas tentavam delinear a natureza do romance, muitas vezes oferecendo esclarecimentos sobre suas motivações e reflexões teóricas sobre o gênero. O prefácio de Horace Walpole à segunda edição do *The castle of Otranto*,

a gothick story (1765) fornece um perfeito exemplo dessa prática literária ao explicar a fusão entre a velha ficção romanesca (*romance*, em inglês) e o novo gênero romance (*novel*) dentro da narrativa que ele criou. Tal atividade reflexiva também se estendeu aos periódicos, jornais e revistas literárias da época e contou com a participação de resenhistas, editores, jornalistas, leitores e outros tipos de comentaristas culturais que ofertavam suas próprias concepções sobre o gênero romance e os propósitos a que ele deveria servir.⁷

A breve nota explicativa que Lewis escreve para introduzir *The Monk* trata de apontar seus modelos literários, entre as quais ele menciona uma lenda persa chamada “Santon Barsisa”; uma história do folclore alemão sobre uma freira que sangra e cujo fantasma aparece no castelo de Lauenstein (a qual ele chama de *The Bleeding Nun*); uma balada dinamarquesa sobre um ser fantástico que habita rios e lagos (*The Water-King*), a balada espanhola “Belerma y Durandarte”, e “Gaiferos y Melisandra” uma canção popular espanhola citada em Dom Quixote. Lewis encerra sua nota dizendo: “agora eu fiz uma confissão completa de todos os plágios sobre os quais tenho conhecimento mas, não duvido, muitos outros podem ser encontrados, dos quais estou totalmente inconsciente no momento”.⁸ Essa quase retratação que serve de introdução ao *The Monk* deixa complexo o conceito de plágio (ou recriação a partir de materiais de diversas fontes) quando este não se ancora em outros trabalhos literários, mas em contos populares, lendas locais e demais fontes de conhecimento público que têm por base a tradição oral. A ideia é que tal material narrativo circula livremente ao longo dos séculos entre nações e seria legítimo se apropriar de seus temas, imagens, cenários e situações e, até mesmo, reinventar esses elementos, como fez James McPherson em *Ossian* (1762) e, de certa forma, como faria posteriormente Sir Walter Scott em seus romances históricos de inspiração “bardística”.

Lewis também assimila – direta e indiretamente –, no entanto, uma variedade de incidentes, enredos, cenários e temas oriundos de obras de escritores alemães, os quais ele retrabalha e incorpora ao seu romance. Por exemplo, a balada “The Water-King” (LEWIS, 1998, p.289), ele teria encontrado em uma coleção de poesia de Johann Gottfried Herder, chamada *Volkslieder* (1778), na forma do poema “Der Wassermann”, e Lewis certamente conhecia a coletânea de contos de fadas *Volksmärchen der Deutschen* (1786), de Johann Karl August Musäus. A ideia central de outra balada que aparece em *The Monk*, intitulada “Alonzo the Brave and Fair Imogine” (LEWIS, 1998, p.313) remete ao poema *Lenore* (1773), de Gottfried August Bürger; ambos os textos representam a aparição de uma amante-fantasma e têm como cenário o túmulo como ninho de amor. *Der Geiterbanner*, de Ludwig

⁷ Para uma discussão mais detalhada sobre a concepção do romance inglês, ver Vasconcelos (2002).

⁸ No original: “I have now made a full avowal of all the plagiarisms of which I am aware of myself; but I doubt not, many more may be found, of which I am at present totally unconscious”.

Flammenberg, traduzido por Lewis para o inglês como *The Necromancer* (1794), guarda inúmeras semelhanças com o episódio dos bandidos na floresta Estrasburgo retratado em *The Monk* (LEWIS, 1998, p.75-81). A lenda cristã do judeu errante, que já circulava na Europa desde a Idade Média e que no século XVIII aparece no poema “Der Ewige Jude” (1783), de Christian Friedrich Daniel Schubart, e em *Der Geisterseher* (1789), de Schiller, também parece servir de material para o autor inglês (LEWIS, 1998, p.177).

Um dos episódios mais evidentes de empréstimo literário é, todavia, uma passagem quase que literal de *Die Teufelsbeschwörung* (1791), de Georg Leonhard Wächter, traduzida por Lewis como *The sorcerer* (1795), na qual o vilão cai de um penhasco mas não morre instantaneamente, fica paralisado no fundo do abismo. Em seguida, o antagonista é atacado por insetos que chupam seu sangue e pássaros que lhe bicam a carne e os olhos causando grande dor; essa mesma cena é reproduzida no final de *The Monk*, correspondendo à punição e destino do padre-vilão Ambrosio. Muitas outras fontes têm sido procuradas e sugeridas, mas é importante salientar que esses elementos retirados da literatura alemã no romance de Lewis fazem parte de um conjunto maior de convenções vigentes no final do século XVIII. Entretanto, a busca por fontes diretas é um trabalho complexo (talvez irrelevante) e muitos romances desse período compartilham o mesmo estoque de episódios, personagens e às vezes até mesmo frases completas. Ainda que a crítica literária de origem inglesa tenha convencionado chamar tal repertório de “gótico” (por exemplo, TOMPKINS, 1961; HADLEY, 1978; HALL, 2005), as traduções e adaptações feitas por Lewis só podem ser denominadas “góticas” na medida em que são escritas em inglês e que se inserem em um contexto local específico conectando literatura e sociedade, como veremos a seguir. Em razão de seu diálogo com a literatura alemã, Lewis sofreu muitas recriminações; entretanto, as críticas mais graves que recebeu foram acusações de seus compatriotas sobre a falta de decoro e irreligião do romance.

O periódico eclesiástico *The British Critic: a New Review* publicou que o livro veicula “luxúria, homicídio, incesto e todas as atrocidades que podem trazer desgraça à natureza humana reunidas, sem a desculpa da probabilidade, ou mesmo da possibilidade, de serem explicadas”.⁹ Em uma coluna para o periódico *Critical Review*, o poeta Samuel Taylor Coleridge declara que *The Monk* é “um romance o qual, se um pai visse nas mãos de um filho ou filha, ele deveria, compreensivelmente, ficar pálido”; o poeta ainda afirma que passou a prestar atenção nesse livro tão somente pelo seu sucesso repentino e acrescenta que “o autor é um homem de posição e fortuna. Sim! O autor de *The Monk* subscreve-se um LEGISLADOR! Nós

⁹ No original: “Lust, murder, incest, and every atrocity that can disgrace human nature brought together, without the apology of probability, or even possibility, for their introduction” (*The British Critic*, n.7, p.677, 1796). Citado por Emma McEvoy (1998) em sua nota de apresentação ao romance.

olhamos e trememos!”.¹⁰ A revista *European Magazine and London Review* afirma que o romance é um acervo de “plágio, imoralidade e extravagância desmedida”, e a *Scots Magazine* publica que o livro de Lewis é um atentado à decência e à fé religiosa, sugerindo que a Procuradoria Geral britânica deveria mover uma ação contra Lewis por impiedade, anticatolicismo e sexualidade explícita.¹¹

A principal crítica dirigida ao romance dizia respeito ao problema da moralidade. Segundo essas orientações mais conservadoras, as representações de sexualidade e o desrespeito pela religião institucionalizada seriam insultantes e ameaçavam corromper a juventude. Note-se aqui que tal tipo de invectiva baseia-se no pressuposto de que a ficção tem o poder de influenciar a realidade. Sobre a função social do romance, uma leitura muito influente nesse sentido foi *The pursuits of literature* (1796), de T. J. Matthias (1805); um trabalho de cunho satírico que asseverava que a literatura era capaz de derrubar o Estado. Para esse setor conservador da sociedade, já que não era possível deter o crescimento e a popularização do novo gênero, era então necessário distinguir a literatura bem intencionada daquela potencialmente subversiva. O romance deveria cumprir uma função educacional e de caráter formativo – de modo semelhante ao *Bildungsroman* – apontando o caminho da virtude e preenchendo um papel ideológico na sustentação do projeto de nação inglês. Além disso, pela conjuntura sócio-político do final do século XVIII, aos olhos dos ingleses, tais “ataques à moralidade”, como os do romance de Lewis, eram com frequência associados aos levantes revolucionários que ocorriam na França, pois pareciam se identificar com o conflito passional, o comportamento excessivo e as conspirações violentas que aconteciam do outro lado do canal da Mancha (SÁ, 2010, p.41).

Esse conservadorismo que se nota na Grã-Bretanha na década de 1790 não foi, contudo, um comportamento generalizado. Saíram em defesa de Lewis seu editor Joseph Bell, os críticos Thomas Dutton e Henry Frances Robert Soame, e este último compara Lewis a Dante Alighieri por sua audácia e poder de renovação da linguagem (IRWIN, 1976, p.47-8). A revista *Monthly Mirror* afirma que não se recordava de “ter lido uma produção mais interessante” e, no número seguinte, publica uma resenha intitulada “Apology for The Monk”, na qual valoriza o final moralizante do romance (que encerra com a punição do padre Ambrosio) invertendo as críticas sobre a “imoralidade” do livro ao declarar que “esse lindo romance é bem calculado para promover a causa da Virtude”.¹² O Marquês de Sade enxergou

¹⁰ No original: “a romance, which a parent saw in the hands of a son or daughter, he might reasonably turn pale” e “the author is a man of rank and fortune. Yes! The author of *The Monk* signs himself a LEGISLATOR! We stare and tremble” (*Critical Review*, n.19, p.197, 1796). Citado por Markman Ellis (2000, p.110).

¹¹ No original: “plagiarism, immorality, and wild extravagance”. Citado por Louis Peck (1961, p.24 e 27).

¹² No original: “to have read a more interesting production” (*The Monthly Mirror*, v.2, June 1796).

um significado político singular nos romances ingleses, ele os via como uma resposta à ansiedade e ao medo causado pela Revolução Francesa. Em “Idée sur les romans”, texto de prefácio ao romance *Crimes de l’amour* (1800), Sade afirma que os romances góticos ingleses são “o fruto essencial dos choques revolucionários que toda a Europa sentiu”.¹³ Adiante, nesse mesmo texto, Sade declara que prefere a literatura de Lewis à de Radcliffe, considerando “O Monge superior, em todos os aspectos, às bizarras explosões da brilhante imaginação de Radcliffe (sic)”.¹⁴ Para o Marquês, a superioridade do romance de Lewis estaria no fato de ele representar o crime como ele se dá na vida, em vez de ceder à escritura de quimeras como fazia Radcliffe.

Enquanto Lewis se utiliza de incidentes extraordinários e brutais, do irracionalismo das paixões e da representação mais explícita da sexualidade, lições aprendidas com o *Schauerroman* (um exemplo cabal é a cena em que Agnes acorda na cripta do convento ao lado do cadáver putrefato do seu bebê e ouve Ambrosio estuprando e assassinando sua irmã), a literatura de Radcliffe se caracteriza pela descrição de belezas naturais que evocam o sublime burkiano, pela ênfase nos elementos melodramáticos que remetem aos romances de Richardson, e a sexualidade representada de modo mais suave para o leitor inglês. Essas diferenças vão servir de base para a elaboração de teorias que dividem o gótico inglês em duas vertentes literárias ditas “masculina” e “feminina”, e representadas respectivamente por Lewis e Radcliffe.

Terror, horror e os góticos masculino e feminino

A distinção entre os termos “terror” e “horror” no contexto do romance gótico inglês foi estabelecida ainda no início do século XIX pela escritora Ann Radcliffe em um ensaio intitulado “On the Supernatural in Poetry” (1826). Nesse texto a romancista declara que o terror se define em termos de indeterminação e potencialidade, ele “expande a alma e desperta as faculdades mentais para um grau mais alto da vida” despertando o sentimento do Sublime.¹⁵ Em contraste, o horror é brutal e explícito, ele “contraí, congela e quase as aniquila” [as faculdades mentais].¹⁶ Radcliffe complementa tal reflexão afirmando que

Citado por Louis Peck (1961, p.24).

¹³ No original: “*le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l’Europe entière se ressentait*” (SADE, 1970, p.55).

¹⁴ No original: “*le Moine, supérieur; sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillant imagination de Radcliffe (sic)*” (SADE, 1970, p.55).

¹⁵ Ann Radcliffe faz uma leitura estética do tratado filosófico de Edmund Burke sobre a natureza do belo e do sublime. Ver: Burke (1993).

¹⁶ No original: “*expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life*” e “*contracts, freezes, and nearly annihilates them*”. Publicado em *New Monthly Magazine and Literary Journal*,

Eu entendo que nem Shakespeare, nem Milton em suas ficções, nem o Sr. Burke pelo seu raciocínio, buscaram em qualquer instância legitimar o horror como uma fonte do sublime, no entanto todos eles concordam que o terror é fonte do mais alto grau; e onde reside a grande diferença entre o terror e o horror mas, na incerteza e na obscuridade que acompanham o primeiro, respeitando o pavor do mal.¹⁷

Em outras palavras, o terror seria um sentimento de antecipação, angústia e/ou ansiedade que precede o choque de ver algo assustador, estando ligado ao pensamento e à imaginação (e por ser ativado mediante processos mentais ela o considera um sentimento superior). O horror, por sua vez, tem por base uma reação física que acontece ao se presenciar uma cena sangrenta, nojenta e/ou de alguma forma impactante, a qual gera fortes sentimentos de repulsa. Quando Radcliffe teorizou sobre esses conceitos acreditava-se que ela tinha em mente estabelecer uma distinção entre as suas próprias obras e aquelas mais impactantes que proliferaram após a publicação de *The Monk* (MILES, 1995, p.44). Posteriormente, críticos como Ellen Moers iriam usar essa diferenciação entre os conceitos “terror” e “horror” para defender a existência de um gótico masculino (ligado ao horror) e um gótico feminino (ligado ao terror).

A expressão “*Female Gothic*” ou gótico feminino foi cunhada por Ellen Moers em 1977, oferecendo um modo alternativo de pensar sobre o romance gótico. Seu texto focou o papel central desempenhado pelas mulheres na formação da literatura gótica, tanto como escritoras quanto como personagens. Todavia, Moers não foi a primeira pessoa que destacou o problema do gênero sexual em romances góticos, seu conceito crítico e posição política sobre a centralidade das mulheres na literatura gótica é elaborada em diálogo com um texto de Robert Hume (1969), que anteriormente havia usado as definições radcliffianas de terror e horror para afirmar a preponderância do romance de Lewis em relação à autora. O argumento de Hume é de que a obra de terror de Radcliffe transmite domesticidade e conservadorismo e que foi preciso um outro tipo de gótico, escrito por homens, para expressar de um modo mais aberto atos de violência e vilania. A alegação é tendenciosa e pode ser rebatida de diversas maneiras. Platzner (1971) procurou contra-argumentar voltando seu foco de análise para os textos em si (em oposição à leitura feita dentro de categorias rígidas) pois nenhum romance é monolítico, eles oscilam entre momentos de horror e de terror, e Moers (1977) destacou a questão do gênero sexual do personagens, inclusive a credibilidade da

n.16, p.145-52.

¹⁷ No original: “*I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between terror and horror; but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreader evil*”. Publicado em *New Monthly Magazine and Literary Journal*, n.16, p.145-52.

descrição de mulheres no romance gótico, bem como a representação dos homens nesse romance, os quais querem casar com as mulheres ou tentar matá-las, ou as duas coisas. Mais recentemente, a utilidade dessa divisão do gótico em duas categorias distintas tem sido questionada em diferentes medidas. Não obstante, costuma-se esquecer de que ao se referirem a Lewis como o representante de gótico masculino, há por trás da categoria uma bagagem que tem sua origem no *Schauerroman* alemão.

Conclusão

No decorrer do século XVIII formas literárias alemãs e inglesas dialogaram de modo significativo, estabelecendo relações de influências mútuas (PASCAL, 1968, p.140). Nesse intercâmbio, os autores alemães leram e se apropriaram de Shakespeare, Edward Young, e James McPherson (o forjador de Ossian), e, por sua vez influenciaram nas obras de Coleridge, Wordsworth, Byron e Lewis. Todavia, enquanto o romance gótico inglês, que vigorou no final do século XVIII, se tornou uma área de pesquisa influente dentro da grande área de Estudos Anglo-Americanos, análises sobre o *Schauerroman* alemão ainda são raras de se encontrar, seja em periódicos especializados, seja em compêndios dedicados à história da literatura alemã. Em parte isso se deve a uma antiga pecha contra fenômenos culturais populares que levou o *Schauerroman* a ser rotulado como trivial e insatisfatório. Apesar dos questionamentos sobre o conceito de cânone literário desenvolvidos a partir dos anos 1960, os quais permitiram a multiplicação dos objetos de estudo, ainda quase não se encontram pesquisas sobre o *Schauerroman* feitas a partir de uma perspectiva teórica moderna que leve em consideração fatores sociais e culturais específicos. Assim como o romance gótico inglês refletiu questões locais específicas relacionadas ao medo provocado pela Revolução Francesa e à moralidade religiosa, há de certo no *Schauerroman* elementos que articularam incertezas, ansiedades e tabus internos da sociedade alemã setecentista.

Este artigo buscou valorizar o romance inglês pelos processos de transferências culturais, alinhando *The Monk*, uma obra central do gótico inglês, ao *Schauerroman*. Mediante um estudo de caso, o artigo buscou investigar, analisar e discutir processos de circulação e apropriação de temas e procedimentos que foram característicos do processo de internacionalização do gênero romance e assim recuperar uma possível rede de leituras que formaram um romancista tão importante para a tradição gótica inglesa como Matthew Lewis. Buscou-se demonstrar que o romance gótico de Lewis aproveita diversas fontes e sugestões da literatura alemã, particularmente aquelas ligadas ao *Sturm und Drang* e ao *Schauerroman*. Tal aspecto diferencia a obra de Lewis do traço típico do gótico inglês, representado pela linguagem do sentimento de Radcliffe. A distinção entre os dois foi proposta em termos das categorias “gótico

masculino” e “gótico feminino”; todavia, aquilo que diferencia as obras desses dois romancistas ingleses são os propósitos estéticos e padrões narrativos diferentes (ainda que ambos se utilizem de um repertório comum de temas, cenários e imagens literárias). Lewis aposta no repulsivo, na licenciosidade e na ironia para criar sua marca característica e, por causa dessa transgressão das normas sociais, da ousadia e da ruptura com as noções estabelecidas de providência, ele recebeu a condenação da crítica dos seus compatriotas. Pela lógica da transculturação, fica aqui sugerido que o romance inglês recebeu uma contribuição significativa do *Schauerroman* e aponta-se a necessidade de pesquisas especializadas sobre esses diálogos literários entre Inglaterra, Alemanha e outros países a fim de compreender o efeito que elas tiveram sobre a sociedade de outrora e atual.

SÁ, D. S. de. *The Monk: an English Schauerroman*. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.155-171, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This article focuses on literary contacts between England and Germany in the late eighteenth century context. Taking as an example the novel The Monk (1796) by Matthew Gregory Lewis, this paper seeks to demonstrate the important role played by German Schauerroman in the formation of the English Gothic novel.*

■ **KEYWORDS:** *Matthew Gregory Lewis. The Monk. Gothic novel. Schauerroman. Literary contacts.*

Referências

ANDERSON, H. (Ed.) **Preface to *The Monk***. Oxford: Oxford UP, 1973.

APPELL, J. W. **Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur**. Leipzig: W. Engelmann, 1859.

BIRKHEAD, E. **The tale of terror: a study of the Gothic romance**. Boston: Book Jungle, 2008.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.

CARPEAUX, O. M. **A literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ELLIS, M. **The history of gothic fiction**. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.

FLAMMEMBERG, L. **The necromancer**: or the tale of the black forest. London: Robert Holden, 1927.

HADLEY, M. L. **The undiscovered genre**: a search for the German gothic novel. Bern: Peter Lang, 1978.

HALL, D. **French and German Gothic Fiction in the Eighteenth Century**. Bern, Peter Lang, 2005.

HUME, R. Gothic Versus Romantic. **PMLA**, n.84, p.282-90, 1969.

IRWIN, J. M. G. **“Monk” Lewis**. Boston: Twayne Publishers, 1976.

LEWIS, M. **The Monk**. Editado por Emma McEvoy. Oxford: Oxford UP, 1998.

_____. **Journal of a West India Proprietor**: kept during residence in the Island of Jamaica. New York: Kessinger Publishing, 2007.

_____. **The castle spectre**: a drama. Charleston – South Carolina: Nabu Press, 2010.

MATTHIAS, T. J. **The pursuits of literature** [1796]. 13.ed. London: T. Becket, 1805.

McEVOY, E. **Introduction to *The Monk***. Oxford: Oxford UP, 1998.

MILES, R. **Ann Radcliffe**: the great enchantress. Manchester: Manchester UP, 1995.

MOERS, E. **Literary women**. New York: Anchor Press, 1977.

MOHR, H.-U. German Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The handbook to gothic literature**. New York: New York UP, 1998. p.63-8.

NORTON, R. **The mistress of Udolpho**: the life of Ann Radcliffe. London: Leicester UP, 1999.

PASCAL, R. **The German novel**. Manchester: Manchester UP, 1968.

PECK, L. F. **A life of Matthew G. Lewis**. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1961.

PLASA, C. Conveying away the Trash: Sweetening Slavery in Matthew Lewis’s Journal of a West India Proprietor, kept during a Residence in the Island of Jamaica. In: PLASA, C. (Ed.) **British and Caribbean literatures of sugar**. Liverpool: Liverpool UP, 2009.

PLATZNER, R. Gothic versus Romantic: a rejoinder. **PMLA**, n.86, p.266-74, 1971.

RADCLIFFE, A. On the supernatural in poetry. **The New Monthly Magazine**, n.7, p.145-52, 1826.

SÁ, D. S. de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em *O Guarani*. Salvador: Edufba, 2010.

SADE, Marquês de. **Idées sur les romans**. Editado por Jean Glastier. Bordeaux: Ducros, 1970.

SAGE, V. Gothic novel. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The handbook to gothic literature**. New York: New York UP, 1998. p.81-90.

_____. Black Venice: conspiracy and narrative masquerade in Schiller, Zschokke, Lewis and Hoffmann. **Gothic Studies**, v.1, n.8, p.52-72, 2006.

SCHILLER, F. **Os bandoleiros**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

_____. **Ghost-seer**, or the Aparitionist. New York: Indybooks, 2004.

SUMMERS, M. **The gothic quest**: a history of the gothic novel. New York: Russell & Russell, 1964.

TOMPKINS, J. M. S. **The popular novel in England, 1770-1800**. London: Methuen & CO LTD., 1961.

TROTT, N. Lewis, Matthew (1775-1818). In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The handbook to gothic literature**. New York: New York UP, 1998. p.146-49.

VARMA, D. P. **The gothic flame**: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. New York: Russel & Russel, 1966.

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

WÄTCHER, L. **The Sorcerer**: a tale from the German of Veit Weber. London: Galle Ecco, 2010.

WATT, J. **Contesting the gothic**: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

WORDSWORTH, W. Preface to 'Lyrical Ballads' [1802]. In: HUTCHINSON, T. (Ed.) **The poetical works**. London: Oxford University Press, 1990.

ZSCHOKKE, J. Heinrich Daniel. **The Bravo of Venice** (1805). Translated from the German by Matthew Lewis. Disponível em: <<http://www.blackmask.com>>. Acesso em: 15 jun. 2005.

Recebido em 12/11/2012

Aceito para publicação em 13/07/2013



