

A arte da literatura gótica no contexto da Inglaterra setecentista

Camila Mello

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutoranda em Literatura Comparada.
Mestre em Literaturas de Língua Inglesa.
e-mail: mello.camila@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é o de apresentar uma coletânea de dados sobre a recepção dos primeiros e mais influentes romances góticos ingleses do século 18, bem como apresentar algumas ideias interessantes que os autores de tais obras teceram sobre a arte de escrever. Para tal, começamos com o contexto histórico da Inglaterra no século 18, passamos para o nascimento da literatura realista e da literatura gótica, e terminamos com concepções e críticas dos autores góticos setecentistas sobre sua arte.

Palavras-chave: 1. romance gótico. 2. literatura inglesa. 3. Inglaterra setecentista

Muito se sabe sobre a situação da literatura na Inglaterra no século 18. Que os preceitos do Iluminismo e o advento da Revolução Industrial fomentaram certas mudanças na arte da escrita não é novidade. Que tais mudanças correspondiam aos anseios da emergente classe média também não nos espanta. Que os consagrados autores ingleses de tal cenário histórico indicaram em diversos prefácios o tom realista e prescritivo de suas obras não é informação nova. Em plena efervescência do espírito racionalista, o gênero gótico nasceu como uma resposta às limitações que tal ideologia prefigurava. Assim como seus contemporâneos realistas, os escritores de literatura gótica também pensavam sobre a escrita, também refletiam sobre o seu tempo, e também lidavam com a crítica e com seus demais leitores.

O objetivo deste trabalho, portanto, é o de apresentar uma coletânea de dados sobre a recepção dos primeiros e mais influentes romances góticos ingleses do século 18, e apresentar também algumas concepções interessantes que os autores de tais obras teceram sobre a arte de escrever. Para tal, este trabalho está dividido nas seguintes partes: contexto histórico da Inglaterra no século 18, o nascimento da literatura realista e da literatura gótica, e concepções dos autores góticos setecentistas sobre sua arte. Ao final, uma pequena conclusão será oferecida, na qual pretendo tecer alguns comentários fundados em minhas leituras sobre o conteúdo em questão.

Contexto

A maior marinha do mundo. Uma das melhores condições de vida da Europa. Mobilidade social. Revolução Industrial. Império sólido. Comércio interno e externo prósperos. Expectativa de vida crescente. Mudanças em questões humanitárias. Não foi por acaso que os 8.8 milhões de ingleses do final do século 18 se mostravam tão orgulhosos em relação a seu país já em meados de 1759 (MCDOWALL, 2000, p. 109).

Pela primeira vez na história da Inglaterra, foi no século 18 que o Parlamento – composto por ministros que representavam uma parte ínfima da população – deteve o real poder de decisão no país. Não foi a primeira vez, no entanto, que Inglaterra e França entraram em uma disputa armada. Em 1756, oito anos após o fim do último conflito, os dois países brigaram mais uma vez por postos comerciais. Surpreendentemente, foi a atitude pacífica do rei George III – que assumiu o trono em 1760 – que realmente beneficiou os lucros mercantis da Inglaterra: George III se colocou contra o desperdício de lutar uma guerra e fez as pazes com a França, focando todos os seus esforços no alargamento do lucro inglês.

Em território nacional, a receita da Revolução Industrial estava à mão: bastou juntar capital, força de trabalho, demanda por novos produtos, reformulações políticas e facilidade de transporte para que as antigas indústrias rurais se transformassem em poderosas fábricas onde o braço humano foi substituído pelos fios das máquinas. Efeitos sociais? Sim, vários. Desemprego, insatisfação, miséria, poluição, e a organização de trabalhadores abandonados em pequenas associações. Mais tarde, rebeliões armadas e, com elas, o medo se instalou no Parlamento: será que a população inglesa iria se revoltar como fizeram na França?

Havia quatro principais grupos nas cidades da Inglaterra setecentista: os mercadores poderosos, os mercadores não tão bem-sucedidos, os artesãos, e um número enorme de pessoas que não tinham habilidades específicas e que vagavam pelas ruas realizando trabalhos menores. Em 1700, a Inglaterra ainda era um país de pequenas vilas. Tais vilas já eram cidades formadas no fim do século – o que foi uma mudança extremamente rápida para os padrões da época. Todas as cidades tinham mau cheiro. Todas funcionavam como verdadeiros centros disseminadores de doenças. Nenhuma tinha sistema sanitário ou ruas pavimentadas ou iluminação adequada. Foi apenas na segunda metade do século 18 que Londres recebeu seu primeiro sistema de iluminação. Depois de 1760, algumas cidades pediram ao Parlamento que viabilizasse a cobrança de taxas populares para que ruas fossem pavimentadas.

A classe média tornou-se força influente na política, na economia e na cultura. Ela não só ocupava lugares no Parlamento e contribuía para o crescimento da nação, como também foi a maior representante e difusora dos ideais iluministas. Um exemplo interessante é fornecido por David McDowall em *An Illustrated History of Britain*: diz-se que foi no século 18 que, pela primeira vez, as noções de afeto e carinho contaminaram a vida cotidiana das famílias inglesas de classe média. Esse fenômeno estaria ligado à concepção de que todo ser vivo é um corpo individual e que, portanto, merece certos cuidados (MCDOWALL, 2000, pp. 119-20). Ora, essa ideia não alimentou apenas uma nova dinâmica familiar, mas também uma nova percepção da classe média em relação a si própria. O individualismo gerou o desejo pelo privado, e isso mudou várias características da sociedade inglesa setecentista: toda a força de trabalho, a dinâmica das cidades e os acontecimentos culturais visavam celebrar o homem e suas qualidades.

Vale ressaltar que, para as classes mais pobres, o individualismo não era uma realidade. Na verdade, a distância entre as classes mais prósperas e as mais miseráveis era exorbitante em vários outros aspectos. Um movimento religioso inédito, o Metodismo, apareceu no século 18 oferecendo esperança e afeto para o novo proletariado – tanto ao indivíduo que trabalhava agora ao lado de máquinas, quanto ao que perdeu seu ofício por causa delas.

Mesmo aqueles que não podiam votar por não atingirem o patamar econômico necessário, aqueles que administravam comércios menores, e até aqueles que se encontravam em condições piores, mesmo esses se interessavam pela vida política de seu país. Entre 1750 e 1770, a publicação de jornais aumentou consideravelmente. A pavimentação de estradas possibilitava a circulação de jornais e livros com uma velocidade nunca antes vista – podia-se ir de Londres a Liverpool em dois dias. A leitura de jornais nutriu discussões políticas populares. Clubes de conversa se reuniam em diversas cidades para discutir questões nacionais. O Parlamento passou a permitir que repórteres presenciassem sessões e divulgassem imediatamente os assuntos abordados. A Inglaterra do século 18 viu o surgimento da opinião pública.

Nascimento

O momento histórico que esbocei acima de forma resumida apresentou os ingredientes que ajudaram a expansão da publicação e da leitura de romances na Inglaterra setecentista: as inovações industriais impulsionaram a impressão de livros e o crescimento das cidades significou mais leitores, mais espaços para a leitura, e mais possibilidades de aquisição de livros. Mas além disso, não foi apenas a questão mercantilista dos livros que sofreu mudanças: a concepção de literatura e o fazer literário também foram abalados. Vejamos, em termos gerais, de que forma as páginas dos romances ingleses do século 18 refletiram um contexto em plena mutação.

As manifestações literárias inglesas setecentistas que me interessam aqui são os romances ditos realistas e os romances góticos. Gostaria de discutir apenas um autor de cada gênero e uma obra de cada autor, por uma questão de objetividade do presente trabalho. Acredito que *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe sejam obras bastante representativas, e portanto me apoiarei nelas.

Na Introdução de seu *Tom Jones*, Fielding afirma que um autor deve considerar-se um homem público, e não alguém que escreve para apenas um indivíduo, ou para uma quantidade muito reduzida de leitores. Fala também sobre a matéria de sua obra: a vida comum, o homem comum, a linguagem comum. Já prevendo que tal escolha poderia provocar críticas, Fielding afirma que é a forma como o escritor trata assuntos triviais que dá ou não boa reputação à obra. Em suas palavras, mesmo que o leitor tenha restrições sobre a ficção que aborda eventos tão triviais, ele ou ela ficará muito feliz ao ler sobre os “princípios mais elevados da nossa nação” (FIELDING, [1749] 2000; todas as obras aqui citadas foram traduzidas por mim). O que me parece interessante no conteúdo que pontuei na Introdução de *Tom Jones* é que Fielding cria novas definições e oferece novos padrões literários: ele não só redefine o que um autor deve ser, como também explica e justifica sobre quais temas ele deve escrever.

No livro IX, capítulo V, o autor define um herói da seguinte forma: “Os heróis, apesar da concepção elevada que possam ter de si, ou que o mundo lhes atribui, certamente tem mais do mortal que do divino em si” (FIELDING, 2000). Considero esse pequeno fragmento muito interessante, pois ele corresponde perfeitamente à ideia da escrita do e sobre o homem comum, mencionada na introdução do romance. E Fielding repete esse tipo de comentário em outros momentos do livro, como se quisesse sussurrar no ouvido do leitor: *Percebam, estou escrevendo sobre o homem comum, não há nada de extraordinário, infundado ou místico aqui.*

Já no livro 18, capítulo X, no meio de uma conversa, o personagem Allworthy diz a Jones:

[...] mas a vilania, meu garoto, quando descoberta é irreparável; as marcas que tal ato deixa, tempo algum apaga. Os censores da humanidade perseguirão o desgraçado, seu julgamento o abaterá em público; e se a vergonha o exilar, ele irá para o refúgio com todos os terrores de uma criança medrosa que, apavorada por monstros, se despede de todos e vai dormir. Então, sua consciência suja o atormentará (FIELDING, 2000).

Nessa passagem, podemos ver concretamente como a ideologia de uma era marca presença nas páginas de um romance: o tema da conversa entre os dois personagens – de fato, o tema de inúmeros diálogos em *Tom Jones* – é a discussão sobre a moral, os bons costumes, os bons exemplos a serem seguidos. É devido a essa característica que *Tom Jones* é também designado como um romance prescritivo. Em outras palavras, a ideia de retratar o indivíduo e de exaltar a vida comum – mas sem esquecer que é o padrão da classe média que interessava difundir – está presente em diversos diálogos moralistas, como o do fragmento acima.

Na Introdução de *The Mysteries of Udolpho*, Terry Castle esboça uma justificativa para o sucesso da obra: “Uma dica pode estar na palavra chave do título: mistérios. [Radcliffe] desejava despertar nos leitores uma sensibilidade para o sobrenatural – para forças invisíveis agindo no mundo” (RADCLIFFE, 1998: xxi). Sabemos que alguns preceitos iluministas resultaram na racionalização de sentimentos e na substituição de um imaginário fantástico por outro mais realista e ligado ao cotidiano do homem comum. O autor da Introdução de *Udolpho* aponta exatamente para a inovação de uma escritora como Radcliffe. Contra a corrente do racionalismo, impulsionada por Fielding e outros realistas, os autores góticos setecentistas exaltavam o inexplicável, o sensório, o sublime.

Como um exemplo do último, é dessa forma que é retratada a reação da protagonista Emily perante os Alpes: “Mesmo sendo selvagens e românticos, esses cenários tinham muito menos do sublime em si que os Alpes que guardam a entrada da Itália. Emily sentia-se elevada, mas não foi tomada por aquela emoção de admiração indescritível que vivenciou continuamente em sua passagem pelos Alpes” (RADCLIFFE, [1794] 1998, p. 226). Eis aí uma pequena prova de que o questionamento dos preceitos do Iluminismo contaminou a obra de Radcliffe: a autora não camuflou as volúpias emocionais da frágil personagem perante magníficas montanhas – e essa mesma estratégia está presente em diversos outros romances góticos setecentistas.

É o que acontece novamente quando Emily vê o castelo de Montoni: “Silencioso, solitário e sublime, parecia o soberano daquele lugar, e desafiava todos aqueles que ousavam invadir seu reino. Quanto mais a luz do entardecer se aprofundava, suas paredes ficavam mais terríveis, e Emily continuava a olhar” (RADCLIFFE, 1998: 227). Mais uma vez, percebemos que a autora abre diversas brechas em sua narrativa para a descrição de sentimentos e reações exaltadas, mesmo que tais descrições não possam ser racionalmente justificadas.

Crítica

Como já especifiquei na introdução deste trabalho, o meu objetivo é o de apresentar uma coletânea de dados sobre a recepção dos primeiros e mais influentes romances góticos ingleses do século 18, e compartilhar também algumas concepções interessantes que os autores de tais obras teceram sobre a arte de escrever. Até agora, tracei o contexto histórico da Inglaterra setecentista e destaquei dois exemplos de manifestações literárias em diálogo com tal contexto. Agora, podemos focar nossa atenção nos romances e contos góticos mais influentes da Inglaterra setecentista, que também são objeto de estudo de minha tese de doutorado, em andamento. Essas obras são: *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, *The Castle of Otranto* (1765) de Horace Walpole, *Vathek* (1787) de William Beckford, e *The Monk* (1796) de Matthew Lewis.

Acredito que o mais interessante ao juntarmos informações sobre o panorama da recepção e da escrita de romances góticos ingleses no século 18, é que os preceitos mais sólidos para tal sociedade se evidenciam repetidamente, e em relação a várias obras. Em primeiro lugar, para termos uma ideia da circulação de textos góticos no século 18 na Inglaterra, “os contos ou fragmentos góticos começaram a aparecer em revistas logo após a publicação de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole em 1764, e ficaram muito comuns após 1790, quando a loucura pelo gótico literário atingiu seu auge na Grã-Bretanha” (POLIDORI, 1997: xvi). A efervescência da publicação de livros aumentou o trabalho dos críticos da época. Sabemos que a ideia do ofício de um crítico literário sofreu transformações ao longo dos tempos. No século 18, podemos perceber que os autores já consideravam o julgamento dos críticos e até dialogavam com eles em seus prefácios e introduções:

A escolha de Lewis de incluir uma paródia na edição revisada de *The Monk* sugere sua consciência sobre a posição inconsistente de muitos de seus detratores que, assim como

Coleridge, admiravam sua poesia e ao mesmo tempo insistiam que o romance todo deveria ser resultado das perversões de seu autor (WILSON, 1997).

[...] então sinto-me bastante interessado em vossa decisão sobre os méritos deste trabalho. [...] Prossigam, incríveis e generosos árbitros do gosto nacional, em suas carreiras gloriosas e esplêndidas, direcionem sua raiva sob aqueles que degradam a literatura com suas discussões e vãs filosofias (BECKFORD, 1993, pp. 157-9).

A questão da autoria, percebe-se, também aparece como tema ainda em discussão. Ao abrirmos um romance gótico do século 18, é quase certo que iremos encontrar uma quantidade elevada de citações e epígrafes. Isso é um fenômeno que não cabe analisar aqui, mas seria muito interessante lidar especificamente com a intertextualidade nessas obras. O que cabe trazer à tona agora é que a paródia e o pastiche acabaram levantando uma discussão entre autores góticos e críticos sobre a autoria. O cuidado com tal tema é ressaltado nessa análise sobre uma coletânea organizada por Lewis:

A autoria na editoração de *Tales of Wonder*, uma coletânea de baladas, expõe sua relação com a ideologia do gênio Romântico. O cuidado com o qual atribui cada poema da obra sugere sua percepção aguçada da importância crescente da originalidade e, portanto, do ato de nomear como meio para assegurar a posse autoral dos textos literários em circulação (WILSON, 1997).

E essas discussões não ocorreram apenas em torno da autoria dos fragmentos, mas também em torno da conduta dos autores. É muito interessante observar que Matthew Lewis teve sua vida pessoal confundida com a vida do monge de seu romance, a ponto de ser conhecido como e chamado de “Monk” Lewis:

Lewis escreveu nos primórdios do Romantismo, quando as ideias de auto-expressão na arte e a conexão tênue entre a vida do artista e seu trabalho eram novas e excitantes. Para nós, pode parecer ingênuo que ele tenha ficado satisfeito em ser identificado com sua ficção e seu herói, mas naquela época, tal identificação oferecia uma nova forma de ler e novas maneiras de ver o mundo e o lugar do indivíduo nele, mesmo que fosse um lugar perturbador (WILSON, 1997).

Também é interessante observar as características de um gênero ainda prematuro sendo elaboradas nas palavras dos próprios autores góticos da época. A inovação do gótico literário fica evidente, por exemplo, na introdução de *The Castle of Otranto*. Há o claro embate entre manter as estratégias e estruturas que evocam o imaginário gótico (as imagens sublimes, os momentos de horror, os personagens ambíguos) ou justificá-las ao leitor, torná-las mais digeríveis:

Qualquer que sejam suas opiniões, ou qualquer que sejam os efeitos causados, esta obra só pode ser apresentada ao público como um meio de entretenimento. Mesmo assim, um pedido de desculpas faz-se necessário. Milagres, visões, necromancia, sonhos, e outros eventos sobrenaturais foram abolidos dos romances hoje em dia. Não era esse o caso quando o autor escreveu, e muito menos quando a história em si aconteceu. [...] Se esse ar miraculoso for perdoado, o leitor não encontrará nada mais que seja indigno de sua atenção. Permitam a possibilidade dos fatos, e todos os atores se comportarão como pessoas se comportariam nas devidas situações (WALPOLE, 1996).

Ann Radcliffe nos deixou uma coletânea de correspondências que, inicialmente, não foram destinadas ao público mas que passaram por um processo de arrumação e seleção. Um determinado grupo de escritos da autora compõe o “On The Supernatural in Poetry”, que pode ser caracterizado como um ensaio crítico. Nesse documento, dois personagens, Mr. S. e W., discutem sobre a obra de Shakespeare. Em meio a comentários bastante interessantes, Radcliffe insere algumas ideias sobre a utilização de elementos sobrenaturais em um texto literário:

[...] em se tratando de superstição popular, está certo usar noções corriqueiras e vestir suas bruxas como velhas senhoras da cidade na qual devem ter aparecido.

Desde que tais noções nos preparem para a surpresa que o poeta deseja provocar, concordo; mas para esse objetivo, tudo o que for familiar e comum deve ser evitado.

Então o que acontece quando cenas violentas de terror nos chocam demasiadamente por aparecerem em momentos de alegria, como, por exemplo, na cena do banquete em *Macbeth*?

Elas chocam, nesse caso, pela força do contraste, mas o efeito, apesar de forte, é raso: é o arrepio do horror que elas comunicam em vez do sentimento solene e profundo induzido por situações mais elaboradas (RADCLIFFE, 2002).

A partir desse fragmento, podemos elucubrar com mais segurança sobre a relação entre uma das maiores autoras do gótico literário e o próprio gênero: a utilização de determinadas estratégias da narrativa gótica correspondia a toda uma reflexão sobre tais estratégias. Assim como as correspondências de William Beckford, organizadas em *The Red Copy Book*, podem servir como base para sugerirmos que a escrita gótica não era apenas uma questão de estilo literário, mas também uma expressão fiel da maneira como o autor vivia, um resultado do modo como entendia seu mundo:

Uma névoa constante ronda meus olhos, e, através dela, vejo objetos tão embaçados e volúveis, que suas cores e formas me enganam. [...] Resolvi usufruir dos meus Sonhos, minhas fantasias e toda minha singularidade, ainda que isso seja pesado e muito inovador para o Mundo ao meu redor (BECKFORD, 1997).

Mesmo tomado por uma disposição fantasiosa, Beckford também foi extremamente cuidadoso ao defender sua obra, assegurando que “não economizou esforços na composição” de *Vathek*, e que, sabendo que o indivíduo setecentista “moderado, honrável e iluminado, julgaria” o uso de sentimentos escandalosos como algo “execrável”, seu “principal cuidado foi o de manter a obra livre de tais elementos” (BECKFORD, 1993, pp. 157-8). Isso que forma um paradoxo com a citação anterior. A meu ver, uma explicação plausível para tal paradoxo é que, a fim de viabilizar a publicação, a compra e a circulação de uma obra, o seu autor ou autora utilizavam artifícios diversos, e um deles poderia ser a falsa concordância com os padrões estilísticos e conceituais da época.

Conclusão

A fim de apresentar um panorama sobre a recepção dos primeiros e mais influentes romances góticos e também algumas concepções interessantes que os autores de tais obras teceram sobre a arte de escrever, vimos o contexto histórico da Inglaterra no século 18 e depois analisamos em termos gerais de que maneira a literatura realista e a literatura gótica responderam a tal contexto.

O cenário literário da Inglaterra setecentista foi extremamente movimentado e inovador. Inúmeros conceitos e hábitos literários já consolidados hoje ainda eram bas-

tante incipientes naquela época. Além disso, fica evidente que cada autor lidou com tais mudanças de forma particular. Mesmo assim, podemos perceber que, em sua grande maioria, todos apresentavam uma consciência madura sobre a faceta mercantilista da literatura: inúmeros autores parecem explicar o teor de suas obras como uma espécie de “jogada de marketing”. Mas os prefácios, introduções e correspondências que serviram a esse objetivo acabaram se tornando espaço para a discussão de inúmeros conceitos inéditos.

Em relação à literatura gótica, especificamente, é bem interessante perceber que os autores setecentistas já pareciam ter a percepção de que suas obras divergiam do sistema vigente, isto é, que sua escrita não estava seguindo os preceitos racionalistas que as outras obras exaltavam. Os relatos em prefácios também mostram que a forma como os autores escolheram escrever era uma opção feita de acordo com objetivos específicos: contar uma história usando estratégias narrativas que evocavam o fantástico, por exemplo, era uma escolha norteada pela função que a escrita tinha para cada autor.

Dois últimas observações me parecem ser pertinentes aqui: a primeira é que não podemos esquecer que os autores setecentistas também eram os leitores setecentistas. É fácil encontrar em páginas da internet alguns depoimentos de Coleridge, por exemplo, sobre *Udolpho* e *The Monk*. Lewis assume a enorme influência que Radcliffe e Walpole tiveram em sua obra. A habilidade fenomenal de Lewis em lidar com fragmentos poéticos influenciou inúmeros autores (dentre eles, Walter Scott) e inaugurou uma nova maneira de ler e entender a poesia. Considero essa interligação importante, pois ela é retrato da efervescência cultural e intelectual da época, e acredito que é a partir do diálogo entre autores e obras que os gêneros literários se solidificam e, mais tarde, se modificam.

Outro fato que chama a atenção: todas as obras góticas do século 18 fascinaram e também repeliram seus leitores. Uma ótima recepção da obra combinada com uma enxurrada de críticas negativas e protestos explícitos por parte dos leitores era fenômeno recorrente e usual. Todas as obras góticas que citei neste trabalho tiveram imenso impacto e foram lidas por um vasto público (dentro dos limites da época), mas também foram alvo de inúmeros ensaios que atacavam, em geral, a falta de realismo e de verossimilhança na narrativa.

De qualquer forma, amados ou detestados, os romances góticos da Inglaterra setecentista contribuíram, e muito, para a formação de uma nova era literária no mundo ocidental.

Referências bibliográficas

BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. London: Penguin, 1993.

_____. *Red Copy Book*. Beckford.c18.net, 1997. Disponível em: <<http://beckford.c18.net/wbrcbindex.html>>. Acesso em: 06 jan. 2008.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*. Vols. I & II. Harvard Classics Shelf of Fiction. New York: P.F. Collier & Son, 1917; Bartleby.com, 2000. Disponível em <www.bartleby.com/301/>. Acesso em: 05 jan. 2008.

LEWIS, Matthew. *The Monk: A Romance*. London: Penguin, 1998.

MCDOWALL, David. *An Illustrated History of Britain*. Essex: Longman, 2000.

POLIDORI, John. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. New York: Oxford University Press, 1997.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. On The Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, vol 16, no. 1, 1826, 145-152. Litgothic.com, 2002. Disponível em: < http://www.litgothic.com/Texts/radcliffe_sup.pdf>. Acesso em 09 fev. 2008.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Gutenberg.org, 1996. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/etext/696>>. Acesso em: 09 fev. 2008.

WILSON, Lisa M. "Monk' Lewis as Literary Lion". Ron.umontreal.ca, 1997. Disponível em: <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/literary.html>>. Acesso em: 03 jan. 2008.