

O GÓTICO EM WILLIAM FAULKNER E LÚCIO CARDOSO: UMA LEITURA COMPARADA

Marina Sena¹

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

O presente artigo busca analisar os elementos góticos dos contos “Céu escuro” (1940) – e de suas narrativas relacionadas, a saber: “Um capítulo de romance” (1940) e “História de Cristiana” (2) (1944) –, do escritor brasileiro Lúcio Cardoso, e “Uma rosa para Emily” (1930), do escritor norte-americano William Faulkner. A hipótese de trabalho é a de que as realizações do Gótico de ambos os escritores, a despeito de suas diferentes nacionalidades, possuem diversas semelhanças, a saber: as casas retratadas como *loci horribiles* e a tematização de terrores familiares e de uma aristocracia rural decadente, apenas para citar alguns. Busca-se, assim, comprovar que o Gótico é uma poética consistente e com elementos narrativos identificáveis. Como fundamentação teórica, serão utilizados os trabalhos de Júlio França (2020), Fred Botting (2014) e Catherine Spooner (2007), entre outros.

Palavras-chave: Gótico; Lúcio Cardoso; William Faulkner; Literatura Comparada

GOTHIC IN WILLIAM FAULKNER AND LÚCIO CARDOSO: A COMPARATIVE READING

Abstract

This article aims to analyze the Gothic elements of the short stories “Céu escuro” (1940) – and their related narratives: “Um capítulo de romance” (1940) and “História de Cristiana” (2) (1944) –, by the Brazilian writer Lúcio Cardoso, and “A rose for Emily” (1930), by the American writer William Faulkner. The hypothesis is that the Gothic achievements of both writers, despite their different nationalities, have several similarities, such as: the houses described as *loci horribiles* and the thematization of family terrors and a decadent rural aristocracy, just to name some. Thus, we seek to prove that the Gothic is a consistent poetic, with identifiable narrative elements. As a theoretical foundation, the works of Júlio

^{*} Tradutora e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora da dissertação *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista* (2017) e da tese *O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso* (2021). E-mail: marinafsena@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4213-0343>



França (2020), Fred Botting (2014) and Catherine Spooner (2007) will be used, among others.

Keywords: Gothic; Lúcio Cardoso; William Faulkner; Comparative Literature

Introdução

Fred Botting (1996, p. 55), ao comentar a diluição que a poética gótica sofreu no Novecentos, afirma: “[n]o século XX, o Gótico está em todos os lugares e em lugar nenhum”. David Stevens (2000) também levanta a questão: para o teórico, a dificuldade de falar sobre Gótico estaria na característica de a palavra ter sentidos complementares ou, frequentemente, contraditórios. Assim, o termo correria o risco de se tornar um conceito vazio, sem significação ou sentido real. Nick Groom (2012), seguindo a mesma linha de pensamento, sugere que o conceito de “Gótico” se tornou um termo “guarda-chuva”, utilizado para designar as mais diversas manifestações culturais de transgressão, marginalidade e alteridade. Michael Kelly (1998), por sua vez, aponta que, devido à persistência e à difusão do Gótico, parece ser impossível reduzi-lo a uma única essência.

No campo dos estudos literários, haveria duas maneiras essenciais de se compreender o Gótico. Como afirma David Punter (1996, p. 12), “depende de como nós identificamos ou definimos a ficção gótica, seja como um gênero historicamente determinado ou como uma tendência mais persistente e abrangente dentro da ficção como um todo”. A primeira acepção entende o Gótico como um fenômeno literário e histórico, que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e no início do XIX. Essa visão não exclui a possibilidade de outros revivalismos góticos nos séculos posteriores, pois, como David Stevens sugere, o Gótico setecentista em si foi um revivalismo da preocupação com temáticas medievais e fantasiosas. A segunda maneira é compreender o Gótico como uma tendência do pensamento humano, de sentimentos e de modos de expressão que não são limitados nem a uma temporalidade nem a espaços específicos. Nessa visão, o Gótico seria um fenômeno transistórico — ou, ao menos, um fenômeno que permeia toda a história moderna ocidental. Para Stevens, as duas formas de compreensão não seriam necessariamente incompatíveis. Em ambas as visões, o Gótico se configuraria, no campo da arte, como uma estética negativa:

A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas — não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror. (BOTTING, 2014, p. 2)

Assim, o Gótico seria atraído essencialmente por poéticas e efeitos estéticos de cunho negativo: o sublime burkeano, o grotesco e o melodrama, apenas para citar alguns. Na visão de Júlio França (2017), o Gótico seria a consubstanciação de uma visão desencantada de mundo em uma linguagem artística altamente estetizada que, surgida no contexto cultural dos fins do século XVIII, teria se

adaptado, em seus diversos revivalismos, às ansiedades e aos desafios da sociedade moderna. Nas palavras do pesquisador:

Sua amplitude, permanência e pujança cultural estendem-se até a contemporaneidade (cf. PUNTER, 1996; BOTTING, 2014). A história do Gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao atual ambiente das narrativas intertextuais e intermediárias do mundo contemporâneo. O Gótico é, sobretudo, um fenômeno moderno. (FRANÇA, 2017, p. 112-3)

Tal consubstanciação se caracterizaria por um conjunto de aspectos literários essenciais para a estruturação da narrativa gótica: i) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; ii) o passado caracterizado como uma temporalidade ameaçadora, que ressurge para assombrar o presente; iii) a caracterização de personagens como monstruosidades por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias (cf. FRANÇA, 2017).

Além desses elementos fundamentais, pode-se observar, nas narrativas góticas, uma série de características recorrentes, ainda que não essenciais (cf. FRANÇA, 2020): i) o desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais; ii) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; iii) a produção do medo como efeito estético; iv) o aprofundamento psicológico das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; v) a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas; vi) narradores autodiegéticos e paranoicos, frequentemente mórbidos e que narram num modelo de fluxo de consciência; vii) focos narrativos que exploram os eventos narrados através de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos; e viii) temáticas ligadas ao Mal, presente em lugares, na temporalidade e em personagens.

O presente artigo busca analisar os elementos góticos dos contos “Céu escuro” (1940), “Um capítulo de romance” (1940) e “História de Cristiana” (2) (1944), do escritor brasileiro Lúcio Cardoso, e “Uma rosa para Emily” (1930), do escritor norte-americano William Faulkner. A hipótese de trabalho é a de que as realizações do Gótico de ambos os escritores, a despeito de suas diferentes nacionalidades, possuem diversas semelhanças. Busco, assim, comprovar que o Gótico é uma poética consistente e com elementos narrativos identificáveis.

Sombras novecentistas

Nomeando desde um estilo arquitetônico medieval até uma subcultura de moda e arte contemporânea, a palavra “Gótico” demonstra uma considerável flexibilidade e uma capacidade de adaptação aos mais diferentes contextos. A partir

do século XX, a poética sofreria uma dispersão ainda mais profunda. Fred Botting, comentando esse fenômeno, fará uma lista das diversas vertentes literárias e culturais do Gótico que persistem na contemporaneidade:

Gótico moderno, Gótico pós-moderno, Gótico feminino... Gótico *queer*, Gótico imperial, Gótico pós-colonial... Gótico escocês, irlandês e galês, corpos góticos, tecnologias góticas, cultura gótica, Gótico digital... *Southern Gothic*, *American Gothic*, Gótico de Indiana, Gótico de Minnesota, *The American Gothic Cookbook*. (BOTTING, 2008, p. 12)

Na lista acima, coexistem manifestações temporais do Gótico — moderno e pós-moderno — com outras geográficas — escocês, irlandês e sulista, por exemplo. Há também vertentes ligadas a questões de gênero e sexualidade — feminino e *queer* — e aos estudos pós-coloniais — imperial e pós-colonial. O pesquisador enumera não apenas ramificações da tradição, mas também objetos culturais que podem ser designados como góticos: corpos e tecnologia. Por fim, Botting cita um livro de culinária, *The American Gothic Cookbook*, para demonstrar a tamanha dispersão cultural do Gótico. Ao se expandir através do tempo, temáticas e nacionalidades, “o Gótico torna-se não só mais visível como também mais difícil de localizar” (BOTTING, 2008, p. 12).

Para Botting (2008, p. 12), à medida que avança em direção ao século XXI, o Gótico implode enquanto gênero e “começa a comer a si mesmo”, isto é, passa a ser tema de suas próprias narrativas e a fazer referência às suas próprias convenções em uma dinâmica autorreflexiva e frequentemente satírica. Um bom exemplo do apontamento feito por Botting seria a obra televisiva *A família Addams* (1964-1966) e as respectivas adaptações cinematográficas que foram feitas nas décadas seguintes.

Considerando essa incrível expansão da poética, não apenas a literatura e o cinema sofreriam sua influência, mas a própria experiência humana passaria a ser “goticizada”. Esse argumento também é defendido por Lucie Armitt (2011), para quem os séculos XX e XXI seriam permeados de eventos góticos, como as duas grandes guerras e o atentado terrorista de 11 de setembro. O Gótico também estaria entranhado no discurso político, nas violentas notícias exibidas diariamente nos noticiários, e em debates sobre a AIDS e o meio ambiente (cf. ARMITT, 2011, p. 10). Nesse sentido, “[o] Gótico, então, tornou-se um modo de se ler a cultura, não apenas um fenômeno cultural a ser lido” (ARMITT, 2011, p. 10). Apesar da inegável dispersão que ocorre no século XX, as visões de Fred Botting e Lucie Armitt são potencialmente problemáticas, pois, para tais estudiosos, o Gótico teria gradualmente perdido suas especificidades enquanto fenômeno artístico e se confundido com toda a sorte de eventos. Nessa perspectiva, seria impossível identificar obras ficcionais completamente góticas a partir do século XX. Mas teria o Gótico realmente se diluído a tal ponto de não existir mais enquanto uma tradição literária?

Na contramão desse argumento, David Punter aponta para a permanência da poética gótica na literatura inglesa. Para o teórico, há uma bifurcação impor-

tante no século: por um lado, há uma forte produção de histórias de fantasmas, principalmente no começo do século. Escritores como M. R. James e Arthur Conan Doyle seguem essa tradição que, de acordo com Punter (1996, p. 68), seria “imensamente popular, apesar de sua falta de originalidade e repetição constante de temas e imagens com as quais já cruzamos antes”. Por outro, temáticas desenvolvidas pelo Gótico — como a exploração da paranoia e o medo da barbárie — continuam sendo abordadas por romances no decorrer de todo o Novecentos, especialmente nas últimas quatro décadas, por autores como Mervyn Peake, John Hawkes, Joyce Carol Oates e James Purdy (cf. PUNTER, 1996).

Parece haver, ainda, mais caminhos dos que os apontados por Punter. Catherine Spooner (2007) chama atenção para a presença da poética gótica no Modernismo europeu, e comenta como muitas das principais obras desse movimento literário possuem características típicas do Gótico. A autora aponta, entre os influenciados pela tradição, a coleção de contos *Dublinenses* (1914), de James Joyce, “com suas ruas citadinas opressivas e padres arruinados” (SPOONER, 2007, p. 40) e o poema “A terra desolada”, de T. S. Eliot, escrito em 1922, que possuiria uma série de figuras que podem ser associadas ao Gótico, como a *femme fatale*. Para Spooner, ainda que tais textos não possam ser considerados completamente góticos, assim como fazemos com as narrativas de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis, eles contêm “incidentes, episódios, imagens, momentos e traços góticos: o Gótico, podemos dizer, assombra-os” (SPOONER, 2007, p. 40). Além disso, tanto a narrativa gótica como a narrativa modernista teriam uma estreita relação com a passagem do tempo, e com a relação da história com o presente. A principal diferença estaria na forma como os textos góticos demonstram, lexicalmente, tal preocupação. Ao contrário dos textos modernistas, que tendem a se aproximar do Realismo, o Gótico se valeria de um léxico voltado para efeitos do medo e do horror, aproximando-se da literatura popular (cf. SPOONER, 2007, p. 42)

O Modernismo norte-americano também foi afetado por influxos góticos. Narrativas que empregavam, a um só tempo, o fluxo de consciência — que alternava perspectivas e apresentava o mundo de maneira subjetiva — e elementos típicos do Gótico — como a personagem monstruosa e o retorno do passado — deram forma ao que viria a ser conhecido como *Southern Gothic*.

Flannery O’Connor, em seu famoso ensaio “Alguns aspectos do grotesco na ficção sulista estadunidense” (1969), comenta a presença de personagens psicologicamente perturbados na ficção do *Southern Gothic*. Ainda que não utilize o termo “Gótico” e sim “grotesco”, a autora chama a atenção para o seguinte fato:

Embora o escritor de ficção grotesca não considere seus personagens nem um pouco mais monstruosos que o tradicional homem decaído, seu público, que não pensa assim, perguntará (ou mais frequentemente, dirá a ele) por que ele escolheu dar vida a almas tão mutiladas. (O’CONNOR, 2019, p. 285)

Mais adiante, a escritora continua:

Fantasmas podem ser muito imponentes e instrutivos. Projetam sombras estranhas, em particular, na nossa literatura. Em todo caso, o personagem monstruoso só alcança alguma profundidade literária quando é percebido como uma representação de nosso exílio essencial. (O'CONNOR, 2019, p. 286)

Assim, a escritora considera os monstros humanos como uma parte essencial desse tipo de prosa, e como parte da própria existência humana. Já Bridget Marshall (2013, p. 3), a respeito de outro aspecto narrativo do Gótico, o *locus horribilis*, comenta que o principal espaço característico dessa vertente são as *plantations*, que fazem alusão a um passado sombrio e à terrível história da escravidão no sul do Estados Unidos. Nas palavras da pesquisadora:

Histórias góticas incluem um passado que revela a verdadeira história de tais construções, incluindo tortura, estupro e outros crimes cometidos por senhores brancos contra escravos negros. *Plantations* reais, tal como suas versões na ficção gótica, frequentemente apresentavam cômodos secretos e até mesmo espaços especificamente utilizados para a punição de escravos. (MARSHALL, 2013, p. 7)

Marshall também destaca que o tema da deformidade e da loucura são essenciais para esse tipo de ficção. Já para Fred Botting (2014), autores do *Southern Gothic* — como William Faulkner, Flannery O'Connor e Carson McCullers — retratariam um mundo regido pelo absurdo e pelo grotesco, visto pela perspectiva de “desajustados, aberrações e descontentes” (BOTTING, 2014, p. 157). Matt Foley (cf. 2016, p. 291), assim como Botting, considera Faulkner um dos principais escritores da vertente, cujos contos e romances empregariam uma série de tropos tipicamente utilizados em textos voltados para a produção de efeitos como o medo e o horror.

No Brasil, Lúcio Cardoso foi reconhecido, ao decorrer do século XX, como um criador de narrativas sombrias. Alfredo Bosi, por exemplo, aponta: “Desde *Maleita* [...], Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de **atmosferas de pesadelo**” (BOSI, 2017, p. 441. Grifo meu.). Já Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 540. Grifo meu.) salienta que em *Crônica da casa assassinada* (1959) “é nítida, entre outras coisas, **a lição neogótica**”. Expressões como as grifadas são possíveis indícios da influência de uma poética específica na obra do autor: o Gótico. Tal hipótese vem sendo comprovada nos últimos anos, com trabalhos como “O gótico ‘masculino’ e a tese do fema ter sido um leitor ativo do autor norte-americano. Recentemente, a tese *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmicas da opressão* (2020), de Rogério Sáber, realizou tal aproximação entre os dois escritores, descrevendo como o autor brasileiro se valia de estratégias narrativas comuns às do gótico sulista. Apesar de os trabalhos sobre Gótico e Cardoso ainda rarearem, a tese intitulada *O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso* (2021), escrita pela autora do presente artigo, buscou se aprofundar nos aspectos góticos de parte da obra cardosiana.

Alguns elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados nas obras cardosiana e faulkneriana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas, por conta de seus desvios morais; iii) as casas retratadas como *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de ambos os ficcionistas; e iv) a tematização de terrores familiares e de uma aristocracia rural decadente. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas dos escritores: uma visão de mundo negativa, consubstanciada numa linguagem que explora um campo semântico igualmente negativo e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

Velhos fantasmas

Enquanto o Gótico oitocentista tem como um dos principais *locus horribilis* o castelo, na ficção gótica produzida durante o século XIX, “o castelo gradualmente [dá] lugar à velha casa: a um só tempo construção física e representante da linhagem familiar, ela tornou-se o espaço onde medos e ansiedades retornam ao presente” (BOTTING, 1996, p. 3.). O espaço doméstico se destacaria por ser um dos mais importantes espaços utilizados pela ficção gótica oitocentista, e teria duas caracterizações principais (cf. MAJLINGÓVA, 2011, p. 20). Na primeira, a casa seria um espaço doméstico, onde a personagem principal — frequentemente uma mulher — vive feliz e segura. Tal situação permanece até que o protagonista é forçado a deixar a casa, muitas vezes por meio de uma violência exercida pelo vilão. A segunda caracterização é a da casa assombrada, e a ameaça está contida nesse espaço, muitas vezes condensada num segredo do passado que aterroriza os moradores.

Assim, a casa enquanto *locus horribilis* herdaria do castelo a qualidade de lugar mal-assombrado. Não por acaso, o espaço narrativo doméstico exercerá um papel fundamental na produção dos efeitos de medo.

Tal tradição será mantida no decorrer de todo o Novecentos. O *locus* será caracterizado por sua relação com um passado terrível e pela incerteza que acompanha os eventos supostamente sobrenaturais que ocorrem ao decorrer das tramas. A casa será apresentada como “sensível e maligna, independentemente de quaisquer fantasmas que possam estar presentes (e frequentemente não há nenhum)” (BAILEY, 1999, p. 5). O espaço será retratado como um local de transgressões e de ameaças físicas aos personagens. Além disso, frequentemente será descrito como em decadência, onde podem ser encontradas diversas marcas de passagem temporal — como uma decoração antiquada e objetos de outros séculos. Poderemos ver, também, que tais estruturas serão profundamente desgastadas.

O *locus* decadente, frequentemente ligado a uma aristocracia em declínio e com diversas marcas do passado, vem, geralmente, acompanhado de uma forte aversão ao moderno por parte dos personagens de Faulkner e Cardoso. Nesse sentido, tempo e espaço serão construídos conjuntamente para a produção de efeitos de medo.

A narrativa “Uma rosa para Emily” conta a trajetória de Emily Grierson, uma mulher que, apesar do nome de sua família, vive de maneira precária e solitária no sul dos Estados Unidos. Emily é profundamente apegada ao passado, e tende a negar a modernidade que chega à sua cidade. O narrador, ao comentar como tal modernidade contrasta com o modo de vida da protagonista, menciona:

Com o tempo as lojas de ferragens, as garagens foram invadindo e tomando conta da rua até que só restou **a casa da Srta. Emily, altaneira e abandonada**, isolada na sua decadência, circundada de postos de gasolina e depósitos de algodoão. (FAULKNER, 1972, p. 173. Grifo meu.)

A casa em que vive Emily localiza-se numa parte outrora central, “situada num bairro que tinha sido um dos mais elegantes da cidade” (FAULKNER, 1972, p. 173), mas que depois fora abandonada pela elite local. Assim, torna-se um símbolo do passado na pequena Jefferson, e a senhora transfigura-se, para os moradores da cidade, em “uma tradição, um dever e uma preocupação; uma espécie de obrigação hereditária da cidade” (FAULKNER, 1972, p. 173). Apesar da importância de Emily para o lugar, devido principalmente ao nome de sua família, a protagonista vive profundamente isolada e não aceita visitas de ninguém. A única pessoa com quem interage diretamente é seu empregado Tobe, que executa todo o tipo de tarefas domésticas.

Desde 1854, a família Grierson fora isenta de pagar impostos pelo então prefeito da cidade, Coronel Sartoris, fato que não era aceito pela nova geração que ocupava os postos administrativos. Uma reunião foi feita, e decidiu-se que uma junta iria à casa dos Grierson para conversar com a senhorita Emily sobre os impostos. Quando chegam à casa, este é o cenário que encontram:

Um velho negro levou-os pelo *hall*, **escuro e cheirando a mofo**, até uma sala toda decorada com móveis de couro, **amarelados pelo tempo**. Ao menor movimento levantam-se **ondas de poeira fosca**; quando o criado tentou abrir uma das persianas, os visitantes viram que **os móveis estavam todos rasgados**. Sobre a lareira um retrato a *crayon* do pai Srta. Emily. (FAULKNER, 1972, p. 174. Grifos meus.)

A descrição demonstra não apenas o fato de que Emily vive numa temporalidade diferente dos outros personagens como também uma vida de pobreza, apesar de pertencer a uma classe aristocrata. Apesar disso, é preciso considerar o fato de que “os Grierson sempre se consideraram superiores aos outros” (FAULKNER, 1972, p. 176). Nesse sentido, o passado e a decadência social estão estritamente ligados nessa narrativa.

O principal episódio relatado pelo narrador aconteceu na juventude de Emily, quando todos pensaram que ela iria se casar. O caso foi um escândalo, visto que o homem viera do Norte. As mulheres da cidade comentavam: “— É claro que uma Grierson não vai levar a sério um sujeito do Norte, ainda mais um

trabalhador braçal!”. O namorado, porém, supostamente a abandona, e nunca mais é visto.

Logo em seguida, surge um mau cheiro que vem da casa de Emily, mas ninguém da cidade consegue ter a coragem para enfrentá-la. Nessa perspectiva, a fala do juiz é representativa: “— Co’ os diabos — interrompeu o juiz —, o senhor pretende que acusemos uma senhora da dignidade de Emily Grierson de cheirar mal?” (FAULKNER, 1972, p. 176). O episódio é esquecido, e, depois do abandono de seu namorado, Emily nunca mais tivera relações de proximidade com outra pessoa.

Décadas depois, quando Emily vem a falecer, os habitantes da cidade finalmente podem entrar em sua casa, que é objeto da curiosidade de todos. Depois do velório, um grupo de pessoas explora o local e se depara com um quarto trancado:

Já sabíamos que havia um quarto no andar de cima em que ninguém tinha entrado nos últimos quarenta anos e que certamente teria que ser arrombado. Esperaram o enterro de Emily Grierson e depois voltaram para a casa. A violência do arrombamento levantou uma poeira espessa que tomou conta da casa. Um ar mortuário parecia imperar no quarto principal, sobre as cortinas cor-de-rosa, os abajures, a penteadeira, os jogos de cristal e os estojos de prata manchada colocados sobre as mesas. (FAULKNER, 1972, p. 181)

Mais uma vez, observamos as marcas do passado e da decadência presentes na casa: a “poeira espessa” e “os estojos de prata manchada” indicam a passagem do tempo. Além disso, há uma ambientação lúgubre que pode ser notada pelo “ar mortuário” que preenche o quarto. Tal ambientação não é gratuita, uma vez que, logo em seguida, o grupo encontrará um cadáver com um “sorriso profundo e descarnado” (FAULKNER, 1972, p. 182). O cadáver é do antigo namorado de Emily, que todos pensavam tê-la abandonado. Ele, na verdade fora assassinado por ela com arsênico. O cheiro que, quarenta anos antes, haviam atribuído à casa de Emily, vinha do corpo apodrecido do homem. Assim, ainda que Emily tenha tentado esconder seu passado num quarto trancado, ele retorna, depois da sua morte, para os moradores da cidade.

Em “Céu escuro”, de Lúcio Cardoso, vemos uma articulação semelhante entre passado familiar e casa decadente. Sua publicação deu-se de duas formas: primeiro como folhetim e depois como um livreto da revista *Vamos Ler!*, pertencente ao jornal *A Noite*, no ano de 1940. Entretanto, como aponta Valéria Lamego (cf. 2012, p. 198), a narrativa estreara em 1938, n’*O Jornal*, com o conto “A morte de Mateus”, que se configura como um trecho de *Céu Escuro*.

A prática de Cardoso de publicar trechos de seus romances e novelas em revistas e jornais não é desconhecida. Ele também faria isso com a novela *Inácio* (1944), por exemplo. A partir dessa constatação, Lamego inclui mais três contos que são referentes ao universo de *Céu escuro*: “Diante do rio” (1944), “História de Cristiana (1)” (1944), “História de Cristiana (2)” (1944), todos lançados no suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A manhã*. Além desses, pode ser adicionado o conto “Um capítulo de romance” (1940), publicado no *Diário de Notícias*. A

pesquisadora acredita que havia um desejo, por parte de Lúcio, de ampliar sua novela para uma segunda edição.

A análise das narrativas confirma a precisão do comentário de Lamego. São os mesmos personagens, o mesmo espaço, os mesmos conflitos dramáticos, e, se quiséssemos ir mais longe, poderíamos incluir todas as quatro narrativas em uma mesma história — que se inicia com a doença de Mateus e se encerra com a aproximação entre Manuel e Bárbara.

Céu escuro conta a história da morte de Mateus e da relação de seu irmão, Manuel, com Desterro, a fazenda da família. Eclipsado pelo irmão mais velho durante toda a sua vida, Manuel deseja ser o senhor da propriedade, e vê no falecimento de seu irmão a oportunidade para tal. Há, entretanto, entre o protagonista e seu objetivo, sua irmã, Mariana, e todo o passado dos antigos senhores. A narração se inicia com o protagonista, Manuel, na casa de Bárbara, que mais tarde descobriremos ser uma prostituta. Subitamente, ele se perde em lembranças:

Com um brusco movimento de impaciência, [Manuel] fechou as venezianas e foi se atirar na cama de Bárbara, os olhos fechados, as mãos sobre os ouvidos, para não ver nem ouvir a surda manifestação de vida que nascia daquele mundo amaldiçoado. [...] Durante um minuto subiu ao seu pensamento a lembrança de Mateus; insensivelmente, os olhos fixos na veneziana que ia escurecendo aos poucos, **pôs-se a lembrar** os derradeiros dias do irmão, extraindo os mínimos detalhes da **confusa massa de acontecimentos** que bruscamente havia alterado para sempre o curso tranquilo do seu destino. (CARDOSO, 2012, p. 200-1. Grifos meus.)

A princípio, temos dois segmentos temporais: a linha 1, que se apresenta como o tempo mais recente da história, onde Manuel “pôs-se a lembrar”; e a linha 2, na qual “uma confusa massa de acontecimentos [...] havia alterado” o destino de Manuel. Analisando o uso do pretérito perfeito, podemos supor que 1 é o segmento em que a história se encerra e, por isso, configura-se como o tempo diegético mais recente. Nesse sentido, teríamos a seguinte progressão do tempo de história: Doença de Mateus → Morte de Mateus → Manuel na casa de Bárbara, lembrando.

A construção verbal desse parágrafo colabora para a imprecisão temporal e para o estabelecimento subjetivo do tempo, ambos essenciais para o desenvolvimento da narrativa. A expressão “confusa massa de acontecimentos” reforça ainda mais essa ideia. É a partir desse tempo impreciso que Manuel voltará a um passado indeterminado e observará, em retrospecto, o processo de morte de seu irmão. No terceiro parágrafo, o protagonista passa a se lembrar da fazenda onde crescera, Desterro:

“Desterro”, a **sombria fazenda** em que sempre habitara, emergiu vagarosamente na sua lembrança. E reviu Mateus na larga sala de jantar, adormecido sobre a mesa de madeira escura, um dos poucos móveis **que tinha sobrado do tempo do avô Silvestre**. A luz de uma lâmpada solitária iluminava escassamente a sua figura desalinhada, tombada para a frente, uma das mãos roçando o assoalho empoeirado, como se aproximasse

mais, atraído por aquela estranha imobilidade, reparou em duas coisas que lhe chamaram particularmente a atenção: o pescoço carnudo, vermelho, cheio de grossas veias inchadas e **o cinturão de couro** que conservava fortemente seguro na mão pousada sobre a mesma. Via-se pelo coldre vazio que não estava destinado a transportar o revólver; ao contrário, era outro, bem outro, o destino daquele cinturão. (CARDOSO, 2012, p. 201-2. Grifos meus.)

A caracterização de Desterro como “sombria” é um primeiro indicativo de que a fazenda é um *locus horribilis*, tal como o narrador faulkneriano retrata a casa de Emily. Nela, o passado retornará frequentemente, conforme podemos ver pelo móvel “que tinha sobrado do tempo do avô Silvestre” e pela presença do cinturão de couro que Mateus “conservava fortemente seguro” junto a si. Apesar de ser um objeto desejado e utilizado pelos personagens da narrativa, ele é uma forte marca de um passado terrível, uma vez que também representa o avô, tal como as agressões por ele praticadas. A violência familiar presente no conto mostra sua relevância quando Manuel reflete sobre a importância da morte do irmão:

Uma estranha impressão obrigou-o a respirar profundamente: é que lhe parecera estar presenciando o fim de alguma coisa e que uma nova vida ia começar. Nesse rápido momento lembrou-se de um desejo há muito escondido no fundo do seu coração: se Mateus morresse, seria ele o senhor de “Desterro”, das suas aleias graves plantadas de mangueiras e cajueiros, da sua cacimba seca, dos seus quartos esquecidos, de tudo enfim, como até aquele minuto o irmão o tinha sido. **Todos os maus-tratos, pancadas, gritos e opressões que tinham feito dele um ser inofensivo e assustado retornavam ao pó das suas lembranças, para se reerguerem inteiramente transformadas num desejo absoluto de domínio e impiedade.** Pensou no cinturão de couro roçando o tapete esfiapado e ocorreu-lhe a ideia de que também poderia usá-lo, caso fosse preciso. (CARDOSO, 2012, p. 204. Grifo meu.)

Num “rápido momento”, Manuel lembra-se de que deseja ser o senhor de Desterro e, em seguida, dos maus-tratos e injustiças que sofrera durante a sua vida. O trecho tem a principal função de descrever os horrores do passado de Manuel e as violências infligidas por Mateus. É possível supor que tais violências tenham sido causadas pelo cinturão, uma vez que o objeto se configura como um forte símbolo de poder e crueldade na família. Na primeira alusão ao cinturão, algumas páginas antes, o narrador afirma: “Mateus tinha herdado do avô Silvestre o costume de bater nas negras, se bem que já estivessem longe do tempo dos escravos” (CARDOSO, 2012, p. 202). Tal trecho já aponta que Mateus tinha um temperamento violento, tal como seu avô. Se em “Uma rosa para Emily” o episódio terrível do passado é o assassinato do antigo noivo da protagonista, na narrativa de Cardoso, o mesmo se configura como as agressões físicas exercidas por meio do cinturão.

O passado também se manifesta de forma fantasmagórica, principalmente na narrativa “História de Cristiana (2)”. Já no início do conto, os personagens têm a sensação de que Mateus teria retornado à casa, como um fantasma:

Cristiana escondera o rosto nas mãos, sem poder dominar o pranto que subia de novo. Depois tudo voltou a tomar no silêncio primitivo. De repente **Manuel julgara ver Mateus** abrir a porta e se aproximar. **Fora como se uma onda da antiga atmosfera de terror invadissem mais uma vez a velha sala.** Também Mariana devia ter sentido alguma coisa, pois os seus olhos tinham-se dilatado, fixos na porta que abria. Já não eram mais três pessoas as que estavam ali, mas uma quarta se introduzira, sentara-se na cadeira, fitava-os da quietude em que tinham mergulhado para sempre. Quanto tempo tinham permanecido sob o domínio da **misteriosa aparição?** O vento agora mal sacudia as vidraças. Lá fora Luzerna deixara escapar um uivo prolongado. Então Mariana fizera um gesto, rompera o encantamento:

— Manuel — dissera com tranquilidade —, vá buscar os objetos de Cristiana. (CARDOSO, 2012, p. 244. Grifos meus.)

A presença de Mateus é descrita em termos sobrenaturais, como uma “misteriosa aparição”. O suposto retorno do antigo senhor da fazenda causa medo aos personagens, conforme o trecho: “Fora como se uma antiga atmosfera de terror invadissem mais uma vez a velha sala”. Nesse sentido, o excerto tem como objetivo causar medo como efeito de recepção. A vinda espectral de Mateus será, ainda, reforçada pela seguinte passagem:

[Manuel] hesitara, pensara ainda em rebelar-se. Mas tudo lhe parecia diferente, como se de fato um novo senhor tivesse penetrado na Fazenda. Era impossível fugir à impressão quase física deixada pela sombra do irmão – e de repente compreendeu que tinha renunciado à Desterro para sempre, não porque temesse a vinda do Dr. Batista ou o poder de Mariana, mas sim porque jamais o espectro do passado se afastaria daquelas salas. (CARDOSO, 2012, p. 244-5)

A percepção do protagonista é a de que Mateus permanece em Desterro, mesmo depois de morto. Consequentemente, o desejo de Manuel de tornar-se senhor da fazenda, que fora exposto em *Céu escuro*, não poderá ser concretizado, uma vez que “jamais o espectro do passado se afastaria daquelas salas”. Se o passado gótico é terrível e sombrio, o futuro não oferece melhores perspectivas (cf. SILVA, 2019).

A morte e o passado se fazem presentes, em sua forma fantasmagórica, na narrativa:

E naquele instante, diante da trouxa aberta, também Mariana devia ter compreendido. **Toda a Fazenda parecia se inclinar ante a surda imposição dos mortos.** Lá estavam eles, não apenas como Mateus, apoiado à mesa, mas ocupando **a escada com seus corpos pesados, as cadeiras, o espaço vazio da sala** – lá estava a sua mãe estendida na rede, o livro aberto, o avô apoiado à bengala, outros mais distantes, faces mais pálidas, vultos que apenas emergiam da eternidade indevassável em que tinham mergulhado. (CARDOSO, 2012, p. 247)

Não apenas os personagens, mas também o espaço — a fazenda Desterro — é preenchido pela presença do passado, assim como acontece com a casa de Emily Grierson. Os antepassados ocupam “a escada com seus corpos pesados, as cadeiras, o espaço vazio da sala”. Em ambas as narrativas — *Céu escuro* e “História de Cristiana (2)” — o retorno do passado exerce papel fundamental para o desenvolvimento da trama, pois nunca é apresentado de forma pacífica: é um passado opressivo, repleto de horrores e monstros humanos — como Mateus e o avô Silvestre —, que perturba psicologicamente os moradores de Desterro. E mais do que isso: o passado se impõe ante os personagens, de forma que nunca poderá ser esquecido.

Outro aspecto que se destaca em *Céu escuro* é o *locus horribilis*. Quando, no início da narrativa, Manuel começa a se lembrar de Desterro e da morte de seu irmão Mateus, é assim que se rememora da casa:

Sempre tivera **horror** à sua casa, às suas escadas carunchosas, aos seus móveis enormes, **desafiando o tempo**, aos seus quartos vazios e inúteis, marcados cada um pela lembrança de uma morte. Um avô, um tio, uma parenta longínqua, todos tinham agonizado debaixo daqueles **candeeiros que rangiam ao descer nas correntes de ferro**; todos tinham exalado o último suspiro com as mãos recurvas agarradas ao cortinado de pano escuro. **E era desse ar de morte** e ao mesmo tempo de coisa inviolada que teimava em se perpetuar, **que Manuel tinha horror**; a sua infância, **arrastada entre as sombras dessas velhas mortes**, fora cheia de sobresaltos, de **constantemente angústias e terrores noturnos**. Mas no instante em que encontrara o homem adormecido, sentiu que essa perturbadora impressão já não vinha dos móveis nem das paredes, mas daquela atitude de abandono, **como se a fazenda surgisse vitoriosamente** do corpo amortalhado pelo sono. (CARDOSO, 2012, p. 203. Grifos meus.)

A casa é descrita de modo a ressaltar sua atmosfera mórbida. O narrador menciona o “ar de morte” e a infância de Manuel “arrastada entre as sombras dessas velhas mortes”. O espaço também é degradado com “escadas carunchosas”, “móveis enormes, desafiando o tempo”, “quartos vazios e inúteis” e “candeeiros que rangiam ao descer nas correntes de ferro”. Além disso, o espaço é psicologicamente opressor, uma vez que Manuel sofria de “constantemente angústias e terrores noturnos”. Tais características negativas conferem à casa de Desterro a qualidade de lugar mau. Apesar de todos esses pormenores, “a fazenda surg[e] vitoriosamente”, durante o período que Mateus está doente. Assim, mesmo com toda a sua decadência e morbidade, o espaço não perde sua força, tais como os antepassados da família que são mencionados em “História de Cristiana (2)”.

Uma terceira narrativa, ainda, vem complementar a caracterização da fazenda Desterro: o conto “Um capítulo de romance”. A história se passa após a morte de Mateus, quando Mariana decide se casar com um homem não nomeado, para que a família não precise vender a fazenda. O conto consiste em uma discussão entre Manuel e a irmã, pois ele é contra o casamento. Vejamos o trecho abaixo:

E ele [Manuel] sentira chegar pela janela aberta todos os rumores da noite, o grito das aves noturnas, o coaxar dos sapos nas cacimbas cheias pelas últimas chuvas, os grilos, tudo o que parecia formar **o hausto pesado da própria Fazenda** e que os acompanhava há tantos anos, através de tantas noites vividas em comum, **de tantos tormentos e de tantos segredos fechados naqueles quartos como em frios sepulcros**— segredos que só se evadiam para se perder através da janela, na atmosfera purificada pelo perfume virgem das mangueiras. (CARDOSO, 1940, p. 13. Grifos meus.)

Aqui, a fazenda é retratada quase como um ente vivo, dona de um “hausto pesado”, como se fosse capaz de respirar. Novamente, o passado possui papel de relevância: os quartos, descritos como “frios sepulcros”, são locais de segredos e de tormentos. O caráter sombrio da casa é ainda mais explorado na seguinte fala de Mariana:

— Não, compreender você não compreende. Nunca compreendeu nada. Nem mesmo se lhe dissessem que eu estava à morte e a Fazenda prestes a ser vendida. É o sangue desta casa, é a sua poeira maldita que cega a todos os olhos, que nos transforma em seres mais duros, mais egoístas do que se fôssemos de pedra. (CARDOSO, 1940, p. 13)

O trecho é significativo, pois reforça a caracterização da casa como um personagem — Mariana menciona o seu “sangue” — e também destaca a malignidade contida no espaço, com “sua poeira maldita que cega a todos” e sua capacidade de tornar a todos “mais duros, mais egoístas do que se [fossem] de pedra”. Nesse sentido, os personagens seriam fruto do próprio espaço: não seria por acaso que seres terríveis como Mateus e Silvestre tenham passado sua existência numa casa igualmente aterrorizante. Mais adiante, Mariana afirma: “Continuarei eternamente **nesta casa terrível, presa entre estas paredes geladas**, morta para tudo o que poderia ser meu” (CARDOSO, 1940, p. 13. Grifo meu.). Novamente, a morbidade da casa e seu caráter de lugar mau são corroborados.

Considerações finais

No conto de William Faulkner, a figura de Emily é extremamente avessa à modernidade e cultiva o passado em todos os aspectos de sua vida. Além disso, o próprio cadáver também encarna uma forma fantasmagórica do passado. A casa onde habita a protagonista articula-se com a temporalidade gótica, exibindo diversas marcas do passado e da morte.

Já nos contos de Lúcio Cardoso, que se ambientam na fazenda Desterro, a morte também se configura como elemento principal. A casa, tal como a de Emily Grierson, possui diversos traços de um passado aterrorizante, tanto em sua mobília como em sua atmosfera. Uma das principais articulações com esse passado é o cinturão, utilizado como um instrumento de agressões físicas. A única diferença seria a de que, nas narrativas de Cardoso, o passado assume uma forma potencialmente sobrenatural, representada pela suposta aparição espectral de

Mateus. Em ambos os casos, o passado retorna de forma aterrorizante, seja para os habitantes de Jefferson, seja para os moradores de Desterro.

Diante do exposto, podemos ver que ao menos dois elementos do Gótico se manifestam de forma semelhante nas narrativas, que retratam famílias ligadas a uma aristocracia decadente e que se encontram impossibilitadas de se desligar de seus respectivos fantasmas do passado, ainda que metafóricos. Nesse sentido, fica corroborada a semelhança entre os contos de William Faulkner e a de Lúcio Cardoso, escritores que, em suas obras, consubstanciaram uma visão de mundo negativa e desencantada com os rumos da modernidade, típica da poética gótica.

Notas

1. É relevante mencionar que o conto “História de Cristiana (2)” nada mais é do que uma continuação direta e temporalmente imediata de “História de Cristiana (1)”. Como foram publicados separadamente, entretanto, tratarei como contos distintos.
2. É possível supor que o homem em questão seja um personagem apresentado em *Céu escuro*: Dr. Batista, o médico da família. Ele é descrito como alguém rude e de “olhinhos miúdos, [com] um brilho diminuto e complacente, como o sinal de torpe vassalagem” (CARDOSO, 2012, p. 208). Muitos suspeitam de que é criminoso e Manuel nutre por ele certo ódio. A hipótese de Batista ser o noivo de Mariana é corroborada por um trecho de “História de Cristiana (2)” em que o narrador menciona que Manuel “compreendeu que tinha renunciado à Desterro para sempre, não porque temesse a vinda do Dr. Batista ou o poder de Mariana” (CARDOSO, 2012, p. 245. Grifo meu.).

Referências

- ARMITT, Lucie. *Twentieth-Century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.
- BAILEY, Dale. *American nightmares; the haunted house formula in American popular fiction*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. *Limits of horror; Technology, bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd. ed. Londres: Routledge, 2014.
- CARDOSO, Lúcio. Um capítulo de romance. *Diário de Notícias*, p. 13-24, nov. 1940.
- CARDOSO, Lúcio. *Céu escuro*. In: Cardoso, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. p. 200-235.
- CARDOSO, Lúcio. História de Cristiana (2). In: Cardoso, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. p. 244-7.
- CLERY, E. J., MILES, Robert. *Gothic documents: a sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- COLAVITO, Jason. Oh the Horror! Why skeptics should embrace the supernatural in fiction. In: COLAVITO, Jason. *Horror and Science: essays on the horror genre, skepticism & scientology*, p. 12-18, 2011. *E-book*. <http://www.jasoncolavito.com/free-ebooks.html>. Acesso em: 14 set. 2011.

- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FAULKNER, William. Uma rosa para Emily. In: HAINIG, Peter (org.). *Antologia Macabra*. Tradução de Barbara Heliodora e Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972. p. 173-182.
- FOLEY, Matt. Gothic 1900 to 1950. In: HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew. *The Encyclopedia of the Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2016. p. 287-293.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (orgs.) *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- FRANÇA, Júlio. O pacto com o Diabo nas raízes da literatura gótica: *The Monk*, de M. G. Lewis. In: ARAÚJO, Nabil (org.). *Refigurações de Fausto; entre literatura e mito*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 108-131.
- GROOM, Nick. *The Gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- KELLY, Michael. Gothic Aesthetics. In: *Encyclopedia of Aesthetics*, v.2. New York: Oxford University Press, 1998. p. 326-329.
- LAMEGO, Valéria. Nota introdutória. In: CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. p. 197-199.
- LONGUEIL, Alfred E. The word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism. *Modern Languages Notes*, v. 38, n. 8, p. 453-460, dez. 1923.
- MAJLINGOVÁ, Veronika. *The Use of Space in Gothic Fiction*. Master's diploma thesis. Department of English and American Studies – Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, 2011.
- MARSHALL, Bridget. M. Defining Southern Gothic. In: ELLIS, Jay (ed.). *Critical Insights; Southern Gothic Literature*. New York: Grey House Publishing, 2013. p. 3-18.
- MARNIERI, Maria Teresa. Castles, Forests, and Literary Syncretism. An Analysis of Horace Walpole's *The Castle of Otranto*. *Revista de Línguas Modernas*, n. 28, p. 43-58, 2018.
- MATURIN, Charles Robert. *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio*, v. 1. Londres: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807.
- O'CONNOR, Flannery. Alguns aspectos do grotesco na ficção sulista estadunidense. Tradução de Ana Resende e Laís Alves. In: (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, ano 9, n. 18, 1º vol., p. 281-9, jun. 2019.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 1: the Gothic tradition. Essex: Longman, 1996.
- PUNTER, David. *The literature of terror; a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 2: the modern Gothic. New York: Longman, 1996b.
- REEVE, Clara. *The old English baron*. California: CreateSpace, 2018.
- SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso; formas e dinâmica da opressão*. 2020. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924); uma poética negativa*. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

- SMITH, Andrew; WALLACE, Jeff. Introduction. *In*: SMITH, Andrew; WALLACE, Jeff. Introduction. (org.). *Gothic Modernisms*. Nova York: Palgrave, 2001. p. 1-10.
- SPOONER, Catherine. Gothic in the twentieth century. *In*: SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007. p. 38-48.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Recebido em: 28/01/2022

Aceito em: 19/04/2022