



Domínio público/Wikimedia Commons

# **Gótico: o medo e o pessimismo como propulsores da criação literária**

*Oscar Nestarez*



### resumo

O presente texto pretende esquadrihar a expressão literária do gótico a partir de suas origens, no século XVIII, tendo em vista duas perspectivas: o fenômeno histórico, cultural e artístico que, a partir daquele momento e ao longo do século seguinte, transbordou das letras para outras áreas de conhecimento; e o gótico como poética, a qual, após o esgotamento de fórmulas e temas estabelecidos ao longo do período mencionado, passou a fornecer a moldura narrativa ideal para histórias ancoradas no medo e no pessimismo – emoções que inevitavelmente resultam da experiência humana neste mundo.

**Palavras-chave:** gótico; literatura gótica; medo; pessimismo.

### abstract

*This text intends to examine the literary expression of Gothic from its origins in the 18th century, taking into account two perspectives: the historical, cultural and artistic phenomenon that, from that moment on and throughout the following century, overflowed from fiction to other areas; and Gothic as a specific poetics, which, after the exhaustion of formulas and themes established throughout the aforementioned period, began to provide the ideal framework for narratives anchored in fear and pessimism – emotions that inevitably result from the human experience in this world.*

**Keywords:** Gothic; gothic literature; fear; pessimism.

**A**

rreprios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir. Por mais que tentemos dissimular, algum comando primitivo é disparado dentro de nós, e toda a racionalidade acumulada ao longo de séculos é subitamente aniquilada pela certeza de que nossa vida está em perigo. Trata-se do alerta primordial, item fundamental de nosso mecanismo de sobrevivência. Devido a isso, a humanidade assusta a si mesma desde o momento em que estabeleceu formas rudimentares de comunicação. Abandonados à própria sorte em um mundo hostil, nossos descendentes primatas já eram inquietos e curiosos. Queriam compreender e explicar todos os fenômenos que os cercavam, ainda que

isso lhes custasse a vida. As tempestades, o fogo, as nevascas, os vulcões em erupção, os ataques de animais: um território imenso, então intocado pela ciência, inspirou as criações mais delirantes. Lendas e mitos, ao redor da fogueira, eram transmitidos pelos mais idosos das tribos aos ouvidos dos mais jovens. A esse respeito, é conhecida a frase de um dos principais nomes da ficção literária de horror, o estadunidense Howard Phillips Lovecraft: “A mais forte e mais antiga emoção da humanidade é o medo, e a mais forte e mais antiga forma de medo é o medo do desconhecido”. A afirmação está no início de *O horror sobrenatural na literatura*,

---

**OSCAR NESTAREZ** é doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e ficcionista, autor de, entre outros, *Bile negra* (Avec Editora).

longo ensaio publicado pela primeira vez em 1927 e até hoje bastante referenciado em estudos dedicados ao gênero.

Os séculos se passaram, o homem foi compreendendo seus arredores, mas o fascínio exercido por narrativas sobrenaturais ou assustadoras, ainda que em suas formas mais rudimentares, não diminuiu. Pelo contrário: esses relatos passaram a ocupar as paredes de cavernas, os manuscritos, os pergaminhos e, enfim, as páginas de epopeias e documentos religiosos da Antiguidade. Prova disso é o Antigo Testamento (meados do século I) da *Bíblia*. Trata-se de uma leitura que, retirada do contexto religioso, apresenta inúmeros monstros (na forma de quimeras como Beemote e Leviatã) e eventos tão violentos quanto sangrentos. Outros documentos religiosos da Antiguidade, como o *Avesta* (a compilação de textos sagrados do zoroastrismo, anos 3 a 7 d. C.) e épicos de cavalaria (séculos X a XV, como as sagas arturianas e de Beowulf), também constituem exemplos da incorporação de excertos que despertam alguma reação negativa diante de perigos reais ou imaginários.

A despeito dessa incorporação, durante centenas de anos se observou o que Jean Delumeau (2009, p. 11) denominou “o silêncio sobre o medo”. Na Introdução de *História do medo no Ocidente*, o historiador francês lembra que, entre os séculos XIII e XVIII, os referenciais heroicos ganham vulto na sociedade ocidental, expressando valores prosaicos; com isso, as formas literárias de então reforçam “a exaltação sem nuance da audácia” (Delumeau, 2009, p. 14), característica decerto saliente em obras como *Sir Gawain e o*

*Cavaleiro Verde* (século XIV), de autoria desconhecida, e *A morte de Arthur*, de Thomas Malory (século XV). Segundo Delumeau (2009, p. 17):

“Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia – individual – dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus”.

Com o passar do tempo, e o reforço de acontecimentos históricos como a Revolução Francesa, “a preocupação com a verdade psicológica prevaleceu” (Delumeau, 2009, p. 18). De acordo com Delumeau, a literatura, concomitantemente à historiografia, foi restituindo ao medo o seu verdadeiro lugar. Em seu estudo, o historiador menciona, como exemplos dessa remissão, os contos de Guy de Maupassant, *La débâcle*, de Émile Zola, e *Diálogos das carmelitas*, do também francês Georges Bernanos (Delumeau, 2009, p. 18). Como bem sintetiza Delumeau (2009, p. 23), o medo é “um componente maior da experiência humana, a despeito de todos os esforços para superá-lo”. Assim sendo, é também um componente das expressões artísticas nascidas dessa experiência. Ainda que abafado – ou *silenciado* – por determinadas conjunturas

históricas e sociais, o medo jamais deixou de comparecer às narrativas concebidas pela mente humana.

Por outro lado, cabe salientar que, durante séculos, as passagens aterradoras inseridas na ficção tinham alguma finalidade específica: catequizar, propagar a fé, alçar figuras históricas à categoria de mitos etc. É imprescindível recordar, da mesma forma, que, a partir da Idade Média, a humanidade ocidental encontrava-se enredada pela hesitação entre a realidade e o sobrenatural; em outras palavras, parecia avançar no território do fantástico, conforme delineado por Tzvetan Todorov na *Introdução à literatura fantástica*. Contudo, de acordo com Samuel Sadaune, a noção de “fantástico”, na Idade Média, é bastante diferente da concepção atual. “O termo não existe na época: o homem medieval vive em um universo no qual há ‘maravilhamentos’: e isto vai do fenômeno inexplicável ao milagre” (Sadaune, 2012, p. 7, tradução nossa). Esse funcionamento é governado por uma cosmovisão segundo a qual

“[...] o universo é a criação de Deus, o qual colocou um fim ao caos em detrimento de um mundo organizado. Mas, mesmo que Deus tenha estabelecido a ordem, as forças das trevas tentavam (e, às vezes, conseguiram) instalar a desordem; e o próprio Deus se manifesta para perturbar, de maneira mais ou menos espetacular, mais ou menos longa, a ordem que ele criou” (Sadaune, 2012, p. 7, tradução nossa).

Ocorre que, com o surgimento das teorias iluministas, tal visão de mundo se

transforma, desencadeando novas escolas de pensamento sobre o tema.

A partir do século XVII, à medida que o Iluminismo se estabelece como corrente racionalista e filosófica na Europa Ocidental, as práticas e as instituições do continente passam por uma profunda reformulação. A razão torna-se o principal instrumento de reflexão, relegando ao segundo plano as verdades absolutas que alicerçavam as crenças do homem medieval. Pressionada também pela Revolução Industrial, a cultura humana orienta-se na direção dos princípios de racionalidade, de controle e de planejamento. Nas palavras de Alcebiades Diniz (2018, p. 214), “tal pressão, exercida de forma progressiva, levou a arte a uma busca por *alívio*, a uma reação diante desse recém-constituído império da factualidade, da causalidade”.

## DO SUBLIME AO GÓTICO

É nesse contexto reativo que ganha relevo o conceito de *sublime*, conforme estabelecido pelos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant. O segundo, na *Crítica da faculdade do juízo*, assim se refere a fenômenos naturais que despertam temor: “A visão de tais eventos [raios e trovões, vulcões, tornados, as corredeiras de um poderoso rio] torna-se mais atrativa quanto mais assustadora for, uma vez que estejamos em segurança” (Kant, 2012, p. 147). Burke, por sua vez, delinea o termo da seguinte forma:

“Tudo que é capaz de despertar as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo o que é de algum modo terrível, ou que se relaciona

a objetos terríveis, ou atua de maneira análoga ao terror, é uma fonte do *sublime*, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. [...] Quando o perigo ou a dor perturbam demasiadamente, não podem oferecer deleite algum, e são simplesmente terríveis; contudo, a certas distâncias e com ligeiras modificações, podem ser e são deleitosos, como experimentamos todos os dias” (Burke, 2001, p. 29, tradução nossa).

Em certa medida, Kant e Burke teorizam sobre a apreciação abrigada, protegida de ameaças – uma conceituação que, como se verificará, será fundamental para o estabelecimento de vertentes como o gótico e o próprio horror a partir da concepção de efeitos estéticos.

No campo literário, tal conjuntura vai fomentar o que Alcebiades Diniz (2018, p. 214) chama de “uma ficção baseada no espanto, notadamente aquele despertado por uma outra era, mais brutal e primitiva, na qual a racionalidade com frequência cedia espaço ao *terror* sagrado”. Trata-se da ficção gótica, que surge em 1764 com a publicação de *O castelo de Otranto*, relato supostamente medieval cuja autoria foi assumida pelo inglês Horace Walpole na ocasião da segunda edição do livro, que recebeu o subtítulo *Uma história gótica*. O termo “gótico” advém das antigas tribos dos godos, sendo utilizado como sinônimo de “bárbaro” e relacionado ao período medieval. Já a expressão “estilo gótico”, cunhada pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari no século XVI, carrega forte sentido pejorativo, já que era utilizada para diferenciar a arquitetura alemã da arte clássica,

assentada na proporção e na harmonia, espelhamentos da verdade e da razão.

Mas verdade e razão encontram pouco espaço na narrativa de Walpole. A “história gótica” é marcada pela ambiência medieval e por castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos. Assim, *O castelo de Otranto* figura como um verdadeiro inventário da cenografia que, ainda hoje, é fartamente utilizada na construção de uma história de horror. A partir de então, nada foi como antes: mais e mais romancistas buscaram refúgio no castelo medieval do gótico, como os também britânicos Charles Maturin, William Beckford, Matthew Gregory Lewis e Ann Radcliffe, entre inúmeros outros. As reverberações desta “tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno” (Walpole, 2019, p. 19) espalharam-se rapidamente pela Europa continental e causaram impacto específico na Alemanha, onde o gótico britânico deu origem a inúmeros subgêneros, como o *schauerroman* (romance de calafrios), com intensa produção de autores locais.

No *The Cambridge companion to gothic fiction* (2012), o pesquisador estadunidense Jerrold Hogle assim apresenta esse período inicial das narrativas góticas:

“Trata-se de um fenômeno totalmente pós-medieval, e mesmo pós-renascentista. Apesar de muitas formas literárias já existentes combinarem suas representações iniciais – da prosa e da poesia românicas até as tragédias e comédias de Shakespeare –, a primeira publicação a intitular-se *Uma história gótica* foi um falso relato medieval lançado

muito tempo depois da Idade Média: *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, impresso sob pseudônimo na Inglaterra em 1764 e reimpresso em 1765, em uma segunda edição com um novo prefácio que defendia abertamente uma ‘mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno’, o primeiro ‘todo imaginação e improbabilidade’, e o segundo presidido pelas ‘regras da probabilidade’ conectadas com ‘a vida comum’” (Hogle, 2002, p. 1).

Já o britânico Fred Botting delinea o gótico em termos mais amplos e estruturais:

“Gótico significa uma escrita do excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele lança sombras nos êxtases desesperados do idealismo e do individualismo românticos, bem como nas inquietantes dualidades do realismo e da decadência vitorianos. As atmosferas góticas – sombrias e misteriosas – assinalaram repetidamente o perturbador retorno de passados sobre presentes e evocaram emoções de terror e riso. [...] As figurações góticas continuam a lançar sombras no progresso da modernidade com contra-narrativas que revelam o outro lado de valores iluministas e humanistas. Gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, a excessos imaginativos e delírios, à maldade religiosa e humana, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual” (Botting, 1996, p. 1, tradução nossa).

A conceituação de Botting mostra-se abrangente. Ele chega a propor uma

*poética* gótica, que, de acordo com Júlio França (2017), configura “um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias”. Para França, tal modo se alicerça em três elementos principais, comumente chamados de “goticizantes”:

- “(i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...] (ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. [...] (iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras” (França, 2017, pp. 117-8).

Note-se que a concepção acima transcende o fenômeno cultural e social cir-

cunscrito a determinados contextos. A partir desses índices, pode-se determinar a manifestação do gótico em obras já muito distantes – tanto no tempo quanto no espaço – daquelas que inauguraram e consolidaram a vertente, ao passo que certos estudos se restringem apenas a esses períodos. Trata-se de duas formas de percepção das narrativas góticas, as quais, convém assinalar, a presente pesquisa pretende abarcar, ainda que priorize a segunda, de natureza historiográfica.

Assim sendo, aqui se adota o entendimento de que gótico designa uma expressão estética vinculada a um período e a localidades específicos, com aspectos e elementos bastante definidos. Por outro lado, os chamados elementos narrativos “gotizantes” servirão de índices para o reconhecimento dessa expressão em textos escritos séculos depois de seu surgimento.

Por ora, cabe destacar o ponto de concordância entre Hogle e Botting: o fato de que as narrativas góticas despontam no período “pós-medieval, e mesmo pós-renascentista”, “na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII”. Para o crítico italiano Mario Praz (1954, p. 26), trata-se de um período no qual a “beleza do horrendo tornou-se fonte não mais de conceitos, como no século XVII, mas de sensações”; tempos em que a beleza da Medusa tocou e moldou um novo tipo de sensibilidade, para a qual o horror se tornou fonte de prazer e, mais adiante, no Romantismo e no Decadentismo, se associou à própria beleza.

Assiste-se a um fenômeno de contornos bastante específicos que extrai sua força do entrelaço com a racionalidade ilu-

minista. A propósito, Alcebíades Diniz salienta que, por meio de uma ficção que se servia do sublime para oferecer satisfação aos leitores, os romancistas mencionados anteriormente propunham o resgate de um “efeito do passado medieval, de seus terrores e fúria” (Diniz, 2018, p. 215, grifo nosso). Olga Pampa Arán, em consonância com Diniz e mais orientada para os elementos narrativos da ficção gótica, assim conceitua:

“Enigma e suspense são as engrenagens que sustentam os universos narrativos do gótico e que governam todos os recursos que costuram as incontáveis peripécias da história, os motivos, o espaço-tempo representado e os personagens, por meio de um narrador onisciente que sabe dosar a informação para criar o mistério e o efeito psicológico de medo ou terror. A armadilha e a aparência governam a representação: nada é o que parece, tudo oculta um segredo, o mal fica mais perto a cada passo, o invisível se torna visível e o inanimado reivindica a vida” (Arán, 2020, tradução nossa).

Arán menciona as “engrenagens”, as “peripécias” e a “representação”, ou seja, destaca a *artificialidade* das narrativas góticas – o que Diniz (2018, p. 215) chama de “teatralidade que sobrevivia ao sabor de convenções”. De fato, na ficção gótica predominam truques cênicos, como alçapões, passagens secretas e fantasmagorias diversas; grassam, também, personagens de natureza comumente estanque, sempre heroicas ou sempre cruéis. Nessa conjugação, a ameaça de uma outra possibilidade, de caráter sobrena-



tural e de fato assustadora, ocupava o panejamento de fundo.

## OS EXCESSOS E AS AUSÊNCIAS DO GÓTICO

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária, as narrativas góticas fossem vistas como um fenômeno restrito à Europa, especialmente ao Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias artísticas de vários lugares. Detendo-nos agora mais especificamente nesta linha do tempo, cabe constar que a história do gótico se confunde, por meio de elementos goticizantes, 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 e pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao cinema e às narrativas intermediáticas do mundo contemporâneo. Dessa forma, mantendo-nos sob a perspectiva literária, compreender o desenvolvimento das principais formas narrativas ficcionais modernas – o romance e o conto – também significa estabelecer ligações com suas raízes góticas e seus desdobramentos.

No campo diegético, ao fomentar o medo, o assombro e o maravilhamento, a literatura gótica, em suas origens, investiu em sentimentos e em sensibilidades rebaixados pelo ideário iluminista, que vislumbrava na racionalidade a solução

para todos os problemas humanos (Stevens, 2000, p. 9). Contudo, o gótico sempre se apresentou também como um território de ambivalências. Enquanto alguns escritores como Horace Walpole exploravam as lacunas da racionalidade, outros, como Ann Radcliffe, faziam apologia a ela para curar os males do excesso de sentimento – ainda que explorassem, à exaustão, supostos eventos sobrenaturais e arroubos passionais. As narrativas góticas serviram, portanto, como formas literárias capazes de figurar tanto os temores do excesso, como postulou Botting, quanto os da ausência do conhecimento.

As temáticas relacionadas aos bônus e aos ônus de conhecimento têm uma longa história na literatura. Gilgamesh, na epopeia suméria que leva seu nome, vagava pelo mundo em busca do conhecimento da vida eterna. Já Hesíodo canta como Prometeu, ao prover a humanidade com a ferramenta do fogo e encurtar a distância entre deuses e humanos, libera a ira de Zeus sobre nossa espécie. Na mitologia judaico-cristã, por sua vez, a perdição de Adão e Eva está relacionada à interdita árvore do conhecimento. A tradição prossegue no mundo moderno, com a lenda de Dr. Fausto – disposto a oferecer sua alma a Mefistófeles em troca de conhecimento –, até chegar à sua figuração definitiva com *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que consolidaria o gótico como gênero narrativo moderno por excelência, ao tematizar a *hybris* do cientista e os produtos monstruosos da razão.

Para França, essa relação ambígua e tensa entre o ser humano moderno e sua capacidade de conhecer e transformar a realidade, presente no gótico, tem como

efeito mais perceptível uma profunda desilusão com os rumos da humanidade. A tensão entre os riscos da ausência e os do excesso do conhecimento tomou forma de uma linguagem artística repleta de convenções estilísticas e temáticas que não têm por objetivo produzir representações realistas do mundo. As narrativas góticas caracterizam-se, assim, por seu intenso e consciente caráter ficcional – a verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas através de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura (Punter, 1996, p. 137), capazes tanto de legitimar os eventos metaempíricos no plano da diegese quanto de promover o embate dialógico entre visões de mundo discordantes. Embora grandes questões políticas, sociais e culturais se manifestem nos enredos góticos, isso se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o gótico a ser constantemente confundido com uma forma artística *antirrealista*.

Mas investir contra as convenções do realismo não significa, contudo, ser avesso ao real. Os principais modelos de descrição e definição de “narrativa”, por serem muito influenciados por teorias miméticas, tomam como paradigmas os textos realistas e naturalizam a crença de que todo e qualquer aspecto de uma narrativa pode e deve ser explicado com base em nossos parâmetros cognitivos de conhecimento do mundo real. Consequentemente, tudo aquilo que não segue esse modelo implícito corre o risco de ser entendido como alienado ou escapista. Muito da força da

literatura gótica, porém, está justamente em sua violação programática dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam o conhecimento de mundo do leitor. Ou seja, ela seria antirrealismo, e não antirrealista.

Nesse sentido, parte das obras góticas pode ser descrita como *unnatural narratives* – narrativas que constroem mundos ficcionais “antinaturais”, resultantes de temporalidades reversas, eventos impossíveis do ponto de vista lógico, personagens com mentalidades não tipicamente humanas ou atos de narração não naturais (Alber; Nielsen; Richardson, 2010). Tomar uma narrativa como antinatural permite entender como ela se desvia da moldura do mundo real e, assim, torna-se capaz de trazer à tona e criticar aquilo que o discurso realista muitas vezes reprime, como a expressão da tensão existente entre as normas sociais e os medos e desejos inconscientes (Wood, 2002).

O gótico é, assim, a literatura em sua máxima potência. Assume-se como pura ficção, recusando a condição de sociologia não quantitativa que certo realismo literário, tão disseminado, insiste em produzir. Dessa forma, a ficção gótica dá continuidade a uma prática primordial do ser humano: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudem a lidar com nosso assombro diante do mundo que nos cerca.

Ao romper com as convenções realistas e investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de

uma sociedade – inclusive os tabus que o decoro do realismo burguês nem sempre podia abordar. Assim, longe de ser uma fuga da realidade, o gótico – com suas convenções, seus “maneirismos” e seus prazeres estéticos negativos (em especial o sublime terrível da tradição burkiana e o grotesco) – é o resultado de uma visão crítica de mundo eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional.

Em outras palavras, o que se chama de literatura gótica é, pois, o produto ficcional de uma visão sombria – cética, em alguns

casos; francamente pessimista, em outros – que se concretizou em uma forma literária caracterizada por uma série de convenções narrativas. As principais entre elas, como já mencionamos, são o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a figuração de monstruosidades. Servindo-nos de tal arcabouço teórico e de tais estruturantes, podemos reconhecer, 260 anos depois de sua eclosão, tanto a abrangência quanto a permanência da literatura gótica, esta moldura tão apropriada para acomodar a assustadora experiência de vivermos em um mundo que não cessa de nos assombrar.

## REFERÊNCIAS

- ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B. (orgs.). *A poetics of unnatural narratives*. Ohio, Ohio State University Press, 2010.
- ARÁN, P. “Gótico: elementos narrativos”, in C. Reis et al. (eds.). *Dicionário digital do insólito ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro, Dialogarts, 2020.
- BOTTING, F. *Gothic*. Londres, Routledge, 1996.
- BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madri, Editorial Tecnos, 2001.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- DINIZ, A. “As estranhezas insuspeitas e inexpugnáveis”, in *Contos de assombro*. Trad. Maria Aparecida Barbosa et al. São Paulo, Carambaia, 2018.
- FRANÇA, J. “O sequestro do gótico no Brasil”, in J. França; L. Colucci (eds.). *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro, Bonecker, 2017, pp. 111-24.

- HOGLE, J. *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. São Paulo, Forense Universitária, 2012.
- PRAZ, M. *The romantic agony*. Trad. Angus Davidson. Londres, Oxford University Press, 1954.
- SADAUNE, S. *Le fantastique au Moyen Âge*. Rennes, Éditions Ouest France, 2012.
- STEVENS, D. *The gothic tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. Trad. Oscar Nestarez. Barueri, Novo Século, 2019.
- WOOD, R. "The American nightmare: horror in the 70's", in M. Jancovich (org.). *Horror: the film reader*. Londres, Routledge, 2002, pp. 25-32.