

## As ligações criminais do Gótico

Julio Cesar Jeha<sup>1</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** Gótico e ficção de crime se encontram unidos desde a origem e apenas o racionalismo de críticos modernistas os separou no século XX. Este artigo busca mostrar essa ligação por meio da análise de textos fundacionais, tanto da literatura gótica quanto da ficção de detetive, mostrando como traços de uma estão presentes na outra. A comparação percorre o modernismo e o pós-modernismo para mostrar que essas duas manifestações literárias se encontram unidas pelo crime.

**Palavras-chave:** Crime na literatura. Ficção de detetive. Ficção criminal. Ficção gótica.

Para os pesquisadores da literatura gótica, não é surpresa a dificuldade de definição do objeto de estudo. Na introdução a *The gothic*, David Punter e Glennis Byron, por exemplo, mencionam as diferentes definições do Gótico e optam por se ater apenas aos parâmetros que o balizam e deixam a cada leitor a tarefa de decidir o que entende pelo gênero. O Gótico parece se encontrar na mesma situação daquele elefante da fábula indiana, que um grupo de cegos tenta descrever usando apenas as mãos: cada um descobre nele apenas uma parte e as partes não combinam. Longe de me colocar na posição de quem convoca os cegos para essa tarefa exasperante e tem a visão completa do animal, situo-me entre os apalpadores, que tateiam em busca de uma descrição do fenômeno, sem pretensão nenhuma de saber o que seja o Gótico em sua inteireza. No entanto, alguma definição deve ser proposta, para que saibamos do que estamos falando. Alguém que pretenda descrever suas experiências sem conectá-las com o que o resto do mundo conhece está fadado à incompreensão, à incomunicabilidade e, portanto, ao silêncio.

O Gótico, seja em forma de ficção ou filme, seja o original (em termos históricos) ou as suas manifestações mais tardias, se dá geralmente num espaço confinado, onde um segredo do passado ameaça a integridade física ou psicológica das personagens. A ameaça pode assumir a forma de fantasmas ou monstros que invadem esse espaço para manifestar crimes que não

---

<sup>1</sup> Professor Associado 4 da Universidade Federal de Minas Gerais onde atua na área de Letras, com ênfase em “O Mal na Literatura”, trabalhando principalmente com literatura norte-americana, literaturas em inglês e literatura comparada.. Especialista em Análise de Sistemas de Informação pela Fundação João Pinheiro (1978); Mestre em Inglês pela UFMG (1986). Doutor em Estudos Literários pela UFMG (1991). Fez estágios de Pós-doutorado na Brown University (1997-98 e 2005-06) e na PUC Minas (2006 e 2011-2012). Foi editor da revista *Aletria* e atua como parecerista *ad hoc* do CNPq, da Comissão *Fulbright*, FAPESB e FAPESP. É pesquisador do CNPq, com bolsa de produtividade, e da FAPEMIG, com bolsa Pesquisador Mineiro.

podem mais ficar ocultos (HOGLE, 2002, p. 2). A narrativa oscila entre a imaginação e o improvável de um lado e, do outro, nas leis da probabilidade da vida comum, como preconiza Horace Walpole no prefácio à primeira edição de *O castelo de Otranto*, livro que iniciaria a linhagem do romance gótico inglês. Ao primeiro polo, que opera num regime de suspense com ameaças veladas à vida, segurança e sanidade das personagens, Ann Radcliffe (1826) dá o nome de terror. Ao outro, que coloca o protagonista frente a frente com a violência repulsiva da dissolução física ou psicológica, estilizando explicitamente as normas que regulam o dia a dia, com consequências que chocam e revoltam o leitor, ela dá o nome de horror.<sup>2</sup> Em ambas as vertentes, o que motiva as histórias é um crime cometido, mas não punido, que ameaça destruir o indivíduo, quando não o grupo, ao qual ele pertence. Essa motivação parece, então, caracterizar o Gótico como uma das diversas formas da ficção de crime, ainda que possa ser considerado um ancestral de algumas delas.

A literatura de crime em língua inglesa, no sentido de algo escrito sobre transgressões morais ou éticas, antecede o surgimento tanto do Gótico quanto da história de detetive. Ela pode ser encontrada nos séculos XVI e XVII, nos inúmeros panfletos e folhetos que contavam os crimes hediondos de assassinos, assaltantes e bandoleiros. No século XVIII, os delitos impulsionam a narrativa, tanto de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, quanto de *O castelo de Otranto*, de Walpole. A partir da publicação do livro de Walpole, em 1764, as literaturas em inglês retrataram homens poderosos que se viam forçados a confessar seus crimes secretos pressionados por assombrações ou tormentos psicológicos, mas também por personagens que levantavam evidências dos seus malfeitos (BELL, 2003, p. 15). O crime, a partir desse romance, “é reservado a homens carismáticos e poderosos; [...] tem ressonâncias peculiares dentro da família; [...] ocorre com um grau de distanciamento, no passado, mas tem efeitos viscerais no presente” (SPOONER, 2010, p. 245). No século seguinte, os crimes faziam parte das obras mais conhecidas de escritores como Honoré de Balzac, Charles Dickens, Fiódor Dostoiévski e Edgar Allan Poe, que, como se sabe, cria o primeiro detetive literário.

Ainda que os grandes vilões e detetives sejam quase sempre homens, as mulheres também têm parte ativa nesse gênero literário. Como Maureen T. Reddy escreve, em “Women detectives” (2003), os romances góticos de Ann Radcliffe giram, em grande parte, em torno de investigações feitas pelas mulheres vítimas do vilão tirânico. Em *The mysteries of Udolpho* (1796), por exemplo, Emily, uma jovem inocente e só no mundo, se vê prisioneira de

---

<sup>2</sup> Para uma discussão das categorias propostas por Radcliffe, ver o artigo de Robert D. Hume, “Gothic versus romantic: a reevaluation of the gothic novel”.

Montoni, um homem amedrontador, em Udolpho, um local misterioso e aterrorizante. Ela ocupa o lugar da donzela em perigo do romance gótico clássico, que será salva pelo herói, com quem se casará. Porém, longe de ser uma vítima, Emily age como um detetive: resiste a Montoni e o desafia enquanto tenta salvar a vida de sua tia; explora a mansão, em busca da verdade sobre o seu carrasco e em busca de um meio de escapar. A detecção de Emily vai inspirar Jane Austen ao criar Catherine Morland em *Northanger Abbey* (c. 1798, 1817), uma sátira ao Gótico e às suas leitoras. Se o Gótico pode ser, principalmente, um modo de representação, como Punter e Byron (2004, p. xix) defendem, os seus autores e suas autoras parecem afirmar o papel fundamental desempenhado pelo crime e sua solução.

A ficção de crime parece ter se iniciado com o alemão E. T. A. Hoffmann, mais conhecido por seu conto “O homem de areia” (1817), que Sigmund Freud analisou para fundamentar seu estudo sobre o “estranho familiar”, um dos componentes do Gótico. Hoffmann escreveu também *A senhorita de Scuderi* (1818), que já contém os elementos que mais tarde definiram a ficção de detetive:

[...] o assassinato, ou série de assassinatos, no início e sua solução no final; o inocente suspeito e o culpado insuspeito; a detecção, não pela polícia, mas por alguém de fora, uma mulher solteira ou um poeta, aos quais se junta o bastante comum, mas não obrigatório, quarto trancado” (ALEWYN, 1983, p. 73). (Minha tradução).

Tal como seus contemporâneos Johann Ludwig Tieck, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Clemens Brentano e Joseph Freiherr von Eichendorff, Hoffmann escreveu romances que começam com enigmas e perguntas e terminam com soluções e respostas. Esses autores se empenhavam em representar um mundo no qual o ordinário e o prosaico deixavam entrever o extraordinário e o incompreensível, onde o sobrenatural operava livremente. Para os românticos alemães em geral e para Hoffmann em particular, o mistério é a condição do mundo e toda aparência é apenas o hieróglifo de um sentido oculto.

Em *Contos sinistros* e nas outras “peças noturnas” de Hoffmann, escreve Richard Alwyn (1983, p. 74), o estranho familiar é quase sempre uma sensação ligada a um crime oculto no passado – ou no futuro. Assim como Edgar Allan Poe depois dele e Tieck antes dele, Hoffmann bebeu de uma corrente sombria que surgiu na Inglaterra ao final do século dezoito, inundou a Europa e fertilizou o romantismo: o Gótico. Para um público submetido a uma dieta de racionalismo, o Gótico oferecia os frutos proibidos do mistério e do medo, que pareciam varridos pela ideologia iluminista. Se o invólucro horripilante – castelos em ruínas em montanhas desoladas, onde a tempestade uiva e a lua lança uma luz incerta – do conto

gótico é retirado, resta um cerne similar ao do romance de detetive: vários fenômenos estranhos e inexplicáveis se tornam pistas para conexões secretas, as quais se revelam, aos poucos, consequências ou presságios de crimes terríveis, cujas raízes estão enterradas no passado e que são resolvidos no final, quando o criminoso é desmascarado e levado à justiça. Surge daí a relação entre Gótico e mistério: traços góticos perpassam quase todas as histórias de crime, assim como crimes, especialmente no passado, motivam quase todas as histórias góticas.

Embora Poe não tenha sido o primeiro a escrever sobre um mistério e a busca por sua solução, foi ele quem introduziu o termo “detetive” no universo literário. Ao criar a ficção de detetive, ele se baseou tanto em ideais iluministas e racionais quanto na sensibilidade e na narrativa gótica. Em “Os crimes da rua Morgue”, Poe, tal como Hoffmann antes dele, transfere o Gótico do seu isolamento tradicional para o aglomerado urbano. Ao fazer isso, incorpora em seu conto ideias contemporâneas sobre a cidade: visto que era impossível mapeá-la com exatidão, sempre restavam zonas escuras onde atos horrendos supostamente ocorriam (PEACH, 2006, p. 61). A rua Morgue é uma viela, miserável e desolada, uma versão parisiense dos bairros que autores ingleses como Charles Dickens associavam ao crime e à violência.

A sensibilidade gótica capturou o lado tenebroso de um século dezenove que se orgulhava da industrialização, impulsionada pelo progresso cientificista. O assassinato da prostituta de luxo Helen Jewett, em Nova York, como tantos outros crimes da época, produziu múltiplas narrativas porque, numa cultura que tornara secular, nos diz Karen Halttunen (2000), a verdade era contestável, flutuante e incerta, enquanto o mal tinha origem extrínseca, não essencial e ambiental. A incerteza da verdade criou um público leitor, uma identidade e uma cultura. Mais importante, a narrativa gótica reforçou o poder ideológico do ideal iluminista: caracterizado como “monstro moral”, o assassino não cabia na noção de uma natureza humana inerentemente boa. Halttunen (2000, p. 131) sugere que o poder da ficção de detetive tem raízes nas narrativas de assassinato do século dezenove:

Uma vez que tomamos consciência de que a construção cultural de assassinato como mistério precedeu a “invenção” da literatura de detetive, o caminho está aberto para compreender a literatura de detetive como uma solução fantasiada para o problema de incerteza moral no mundo do crime de verdade. (Minha tradução).

O causador de horrores, como o assassinato de George Parkman – um bem-nascido agente imobiliário de Boston cortado em pedaços por um conhecido professor de Harvard – era,

nessa perspectiva, um alienígena moral, um monstro que estaria à vontade entre as paredes arruinadas de um castelo gótico.

Ainda no século dezenove, as novas práticas científicas forneciam maneiras de teorizar o desvio comportamental e possibilitaram discernir, nas áreas pouco iluminadas das cidades, o mais recente vilão gótico, o criminoso como produto do passado. Por um lado, Charles Darwin e Herbert Spencer derrubavam qualquer pretensão a uma superioridade humana ao proporem uma origem na lama, tanto literal quanto metafórica, ainda presente no indivíduo e na sociedade. Por outro lado, Cesare Lombroso (1911, p. xii) propunha que o criminoso era “uma anomalia, parte patológica e parte atávica, o ressurgir de um estágio primitivo”. (Minha tradução). Os escritores góticos, então, estavam certos ao descreverem o passado como algo que não se torna jamais passado. Mais ainda, o mundo seria uma prisão gótica da qual o ser humano tenta, inutilmente, escapar.

Essa visão claustrofóbica do mundo ganha força com o desenvolvimento das metrópoles modernas e vai ser representada tanto na literatura de crimes quanto nas novas formas do Gótico em ambos os lados do Atlântico. As Nova York, São Francisco, Los Angeles, Chicago ou Miami da ficção de crimes entre as décadas de 1920 e 1950 apresentam um mundo que está no fim de um processo, um mundo inundado pela corrupção, social ou individual, que isola o detetive em seus embates, tanto com a polícia quanto com os bandidos (MOORE, 2006, p. 60). Elas são um pesadelo em *Nightmare town* (1948) e venenosas em *Red harvest* (1929), de Dashiell Hammett; um antro de quadrilhas e políticos corruptos, em *Santuário*, de William Faulkner; palcos para cenas de crueldade e torpeza inigualáveis em *The bastard* (1929) e *Poor fool* (1930), de Erskine Caldwell. A cidade apresenta-se como o reino satânico, onde a Queda ocorre dia após dia, aumentando a concentração do mal nos bares e cassinos, nas instituições e nas sedes do poder público.

A partir de 1950, o foco tende a se concentrar em um bairro, ou mesmo uma rua: um local fechado onde ocorre a perdição dos desvalidos do romance policial (JEHA, 2011, p. 114). Tal como a Campos Elíseos, em *Um bonde chamado desejo* (1951), de Tennessee Williams, a rua é o palco onde se desenrola o drama da queda do protagonista. É a rua sem retorno ou a rua dos perdidos, como nos romances homônimos de David Goodis, vias que não levam a lugar nenhum e de onde é impossível escapar. A força das ruas alcança seu ápice no romance *The moon in the gutter* (1953), também de Goodis, no qual um estivador procura o homem que violentou a sua irmã, que se suicidou de vergonha. No final do livro, o autor do

estupro continua incógnito, mas, numa epifania tenebrosa, o irmão compreende que o verdadeiro culpado é a rua onde a vítima havia nascido.

Paralelo a esse desenvolvimento da ficção de crime como o retrato de um mundo transformado em inferno pelos próprios seres humanos, surgiu uma corrente que tentava se aproximar cada vez mais do racionalismo e do projeto científico da modernidade, mas não conseguia deixar o Gótico completamente de lado. Hans Bertens e Theo D'haen (2001, p. 10-11) dão como exemplo de escritores nessa linha a autora de *best-sellers* Mary Roberts Rinehart e sua seguidora, Mignon Eberhart, que publicaram histórias de detetives com temas do romance gótico que os autores masculinos contemporâneos tinham tentado eliminar da cena de crimes literários.

Segue nessa vertente Agatha Christie, cujo livro *Testemunha ocular do crime* (em inglês, *4.50 from Paddington*, de 1957) traz uma Miss Marple vinculada à modernidade, com raciocínio metódico e objetivo. A narrativa, no entanto, ecoa os melodramas góticos do século dezenove, como a morte de uma jovem inocente na propriedade de uma família rica e a ocultação do cadáver num sarcófago, em exposição no meio de outras antiguidades.

Também moderno era Faulkner, cujo livro *Santuário* (1931) tem vários dos ingredientes de um romance policial: assassinato, sequestro, contrabando de bebidas e um julgamento sensacionalista (GLOVER, 2003, p. 143). Faulkner é o criador do Gótico Sulista, uma versão regional americana do gênero inglês, que enfatiza o grotesco, o macabro e a violência. Em *Santuário*, o autor revela, “por trás dos incidentes de uma história de crimes, o domínio do mal sobre o mundo: sobre a sociedade, sobre a mulher e sobre [o detetive], tomado de desejos incestuosos inconfessáveis” (JEHA, 2011, p. 111). Essa entropia gótica move-se continuamente, sem desvio ou interrupção, rumo ao aniquilamento do vilão e do herói que tenta salvar a vítima.

Em *Psicose*, de Robert Bloch (1959), cuja versão cinematográfica empurrou o livro para o segundo plano, a destruição é tanto física quanto psicológica. Norman Bates, o protagonista, se debate entre representações mentais da mulher mãe e da mulher amante. Incapaz de resolver o conflito, ele passa a odiar mulheres. Enciumado porque a mãe arrumou um namorado, Bates os envenena, mas conserva a múmia da mãe em sua casa gótica, onde se veste como ela, talvez perseguido pela culpa, talvez para ocultar seus crimes de si mesmo.

Mais contemporaneamente, pode-se localizar o Gótico em, entre outros, *O psicopata americano*, de Bret Easton Ellis. A obra narra em primeira pessoa os crimes de Patrick Bateman, um banqueiro de Wall Street que é também um torturador, estuprador, *serial killer*,

necrófilo e canibal. O impacto do livro vem da descrição gráfica da violência, da narrativa sem emoção e da impossibilidade de Bateman ser denunciado, apesar da atrocidade dos seus atos: expô-lo significaria abaixar o preço de propriedades, o que se deve evitar a todo custo num ambiente capitalista. Na versão pós-moderna de Ellis, o Gótico denuncia o consumismo da década de 1980, a morte do afeto na cultura capitalista tardia e a convivência entre interesse financeiro e desrespeito à lei. Essa tentativa de subversão não é gótica em si, mas, antes, usa o discurso gótico como instrumento para o seu objetivo.

O excesso gótico transparece na ficção de crime dos fins do século XX também através da repulsa pelo horror do corpo e o jogo de superfícies, como propõe Catherine Spooner (2010, p. 254-255). Ou ainda, como indica Lee Horsley, “[a] ficção de crime do final do século XX cada vez mais mostra aos seus leitores a abertura física dos corpos, a exposição psicológica de mentes doentias e a inscrição de traumas pessoais nos corpos das vítimas” (2005, p. 112). A desintegração de fronteiras entre dentro e fora, corpo e mente, vilão e vítima nessas narrativas, para não mencionar uma preocupação com mortalidade e apodrecimento, marcam tais histórias como góticas. *O silêncio dos inocentes*, escrito Thomas Harris em 1989, ilustra isso de maneira exemplar. As barreiras entre detetive e criminoso, homens e mulheres, assassinos e vítimas se dissolvem até se tornarem imperceptíveis. Concretamente, o assassino serial Buffalo Bill tenta construir, com as peles de suas vítimas, uma “roupa de mulher” que lhe permita ultrapassar a fronteira dos gêneros. Metaforicamente, Hannibal Lecter, o maior criminoso, mas também o melhor cérebro ajudando o FBI, tem uma habilidade quase sobrenatural de *get under the skin* entrar sob a pele das pessoas (isto é, descobrir seu ponto fraco).

Nos dias de hoje, o Gótico se adaptou – bem demais, eu diria – ao gosto do consumidor, criando vampiros e lobisomens adolescentes, o que dá força à sua classificação como uma literatura infantojuvenil. Ao mesmo tempo, ele continua permitindo uma leitura metafórica, isto é, o Gótico não como objeto, mas como signo, o que lhe acrescenta incontáveis possibilidades de significação e, assim, mantém vivos os estudos sobre ele. Tal qual o monstro que costuma retratar, o Gótico adquire uma sobrevida nessas novas correlações estabelecidas com outras áreas da cultura.

O Gótico parece estar predicado no cometimento de um crime e sua detecção, quando não nas suas consequências para as gerações futuras do perpetrador. Seria o caso, então, de estudá-lo como um subgênero da literatura de crimes? Não me parece que devemos chegar a tanto, pois o Gótico permite várias abordagens que, por sua vez, permitem diferentes leituras

de fenômenos culturais. No entanto, me parece também que o crime como elemento fundacional do Gótico tem sido menosprezado, o que, nesse caso específico, não é recomendável. Como sabemos, no Gótico, tudo que é relegado ao esquecimento volta para nos assombrar.

**Referencias bibliográficas:**

ALEWYN, Richard. The origin of the detective novel. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (Eds.). *The poetics of murder: detective fiction and literary theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 62-78.

BELL, Ian A. Eighteenth-century crime writing. In: PRIESTMAN, Martin (Ed.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 7-18.

BERTENS, Hans; D'HAEN, Theo. *Contemporary American crime fiction*. Houndmills: Palgrave, 2001.

CALDWELL, Erskine. *The bastard; Poor fool*. London: New English Library, 1983 [1929; 1930].

CHRISTIE, Agatha. *Testemunha ocular do crime*. Tradução de Henrique Guerra. Porto Alegre: L&PM, 2009 [1957].

FAULKNER, William. *Santuário*. Lisboa: Bertrand Ed., 2010 [1931].

GLOVER, David. The thriller. In: PRIESTMAN, Martin (Ed.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 135-154.

GOODIS, David. *Street of the lost*. Greenwich: Fawcett, 1957 [1952].

GOODIS, David. *The moon in the gutter*. London: Serpent's Tail, 1998 [1953]. Edição brasileira: *A lua na sarjeta*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GOODIS, David. *Street of no return*. Lakewood: Centipede Press, 2007 [1954].

HALTTUNEN, Karen. *Murder most foul: the killer and the American gothic imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

HAMMETT, Dashiell. *Red harvest*. New York: Vintage, 1992 [1929].

HAMMETT, Dashiell. Nightmare town. In \_\_\_\_\_. *Nightmare town: stories*. New York: Picador, 2001, p. 3-41 [1948].

HARRIS, Thomas. *O silêncio dos inocentes*. Trad. Antônio Gonçalves Penna. São Paulo: Record, 2000.



HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In \_\_\_\_\_. *Contos sinistros*. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 19-52.

HOFFMANN, E. T. A. *A senhorita de Scuderi*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 [1818].

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1-20.

HORSLEY, Lee. *Twentieth-century crime fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HUME, Robert D. Gothic versus romantic: a revaluation of the gothic novel. *PMLA*, v. 84, n. 2, March 1969, p. 282-290.

JEHA, Julio. A ficção de crimes norte-americana e o mal moderno. In: SANTOS, Josalba F. dos; GOMES, C. M.; CARDOSO, A. L. (Org.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011, p. 105-121.

LOMBROSO, Cesare. Introduction. In: FERRERO, Gina Lombroso. *Criminal man: according to the classification of Cesare Lombroso*. New York: G. P. Putnam's, 1911 [1876], p. xi-xx.

PEACH, Linden. *Masquerade, crime and fiction: criminal deceptions*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The gothic*. Malden: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. *The New Monthly Magazine*, 1826, p. 145-152.

REDDY, Maureen T. Women detectives. In: PRIESTMAN, Martin (Ed.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 191-208.

SPOONER, Catherine. Crime and the Gothic. In: RZEPKA, Charles J.; HORSLEY, Lee (Ed.). *A companion to crime fiction*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 245-257.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto*. In: FAIRCLOUGH, Peter (Ed.). *Three gothic novels*. Harmondsworth: Penguin, 1968, p. 87-148.

WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado Desejo*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2008.

### **Criminal liaisons of the Gothic**

**Abstract:** Gothic and crime fiction share an origin, and only the rationalism of modernist critics separated them in the twentieth century. The present paper attempts to show this connection by means of the analysis of foundational texts of both gothic and detective fiction, pointing out how traces of one can be found in the other. The comparison runs through modernism and post-modernism to show that these two literary manifestations are connected by crime.

**Key words:** Crime in literature. Detective fiction. Crime fiction. Gothic fiction.

**Recebido em:** 10 de abril de 2014.

**Aprovado em:** 28 de agosto de 2014.