

IMAGENS GÓTICAS NA OBRA DE KATE CHOPIN: O CAPÍTULO 13 DE *O DESPERTAR*

Aparecido Donizete ROSSI
UNESP – FCL-AR
adrossi@fclar.unesp.br

Resumo: *O despertar* (*The Awakening*, 1899), obra mais importante de Kate Chopin (1850 – 1904) e um dos marcos da literatura norte-americana do final do século XIX, é escrito em linguagem e repleto de imagens líricas. Dentre essas imagens há algumas que revelam um lado sombrio e perigoso da existência, um lado regido por forças incontroláveis e malignas que não permitem esquecer que o terror e o horror — as Trevas, ou o Gótico — são aspectos inexoráveis do imaginário, da psique e da sociedade humanas. O conjunto principal dessas imagens presentes em *O despertar* encontra-se no décimo-terceiro capítulo da narrativa. Esse capítulo constitui uma espécie de suspensão do enredo, momento em que a protagonista Edna Pontellier e seu amante vão à missa em uma ilha próxima do local onde estão hospedados. Durante a cerimônia, Edna não se sente bem e é levada à casa de Madame Antoine, uma antiga moradora do local. Nessa casa a protagonista se restabelece e, ao final do dia, retorna de barco, junto do amante, à pensão onde está hospedada. A ação, aparentemente simples, é inteiramente envolvida em símbolos e imagens que evocam a presença do gótico: a igreja onde Edna assiste a missa é uma igreja gótica; na casa de Madame Antoine ela ouve histórias antigas, de amores trágicos, após fazer uma espécie de última ceia; e na travessia de barco até o local onde está hospedada seu imaginário é tomado por imagens de fantasmas e sombras. Nestas reflexões pretende-se analisar os elementos góticos presentes no capítulo XIII de *O despertar*, de modo a apontar como Kate Chopin se utiliza das convenções desse gênero literário para tecer suas críticas ao patriarcado e ao falocentrismo ocidentais.

Palavras-chave: Gótico; Kate Chopin; *O despertar*; Falocentrismo

Surgido em 1764 com o romance *O castelo de Otranto* [*The Castle of Otranto*], de Horace Walpole, o Gótico tem perpassado e deixado as marcas da sombra e do medo em toda a literatura ocidental. Apesar de uma estética surgida no século XVIII, “suas raízes estavam espalhadas pela história literária e social, esperando que alguém as recolhesse e criasse a nova forma” (VIDAL, 1996, p. 7); e foi durante o século XIX que esse modo de fazer literatura ganhou seus principais contornos: forma e conteúdo próprios, específicos, que o caracterizam e que o tornam produtivo em termos de geração e subversão de significados.

A assim denominada maquinaria gótica, o *modus operandi* do Gótico, articula-se por meio de um conjunto de fatores estruturais e temáticos que, manipulados intencionalmente pelo autor-narrador, tencionam a geração do medo, emoção ambígua que evoca, ao mesmo tempo, a preservação, enriquecimento e fortalecimento da vida (o sublime) e os perigos inerentes à curiosidade humana frente ao desconhecido e ao insinuado (o paradoxal fascínio pelo medo). Seis fatores podem ser elencados como linhas-mestras dessa articulação¹:

1. A presença do elemento assustador, que pode ser sobrenatural ou apenas um efeito de sobrenaturalidade que, posteriormente, será explicado por meio das leis da razão — isso constitui aquilo que Todorov chama de “sobrenatural explicado” (2004, p. 51);
2. A produção do efeito aterrorizante, cerne da geração do medo. Esse efeito tem diversas nuances, podendo transitar, mas não necessariamente se ater ou se fixar, entre

¹ A categorização que segue é inspirada nas reflexões desenvolvidas na palestra “A literatura e suas sombras”, ministrada pela Prof.^a Dra. Karin Volobuef (UNESP – FCL-Ar) no dia 12 de novembro de 2013 durante o evento Halloween Harry: Horror & Bruxas, realizado na UNESP – FCL-Ar.

o horror causado pelo sobrenatural revelado; a abjeção, repulsa, perda da sanidade ou silenciamento da linguagem frente à monstruosidade indescritível; e a ambiguidade, o mistério e a hesitação — características da ficção fantástica emprestadas pelo Gótico — diante da presença do *unheimliche* e/ou do efeito de sobrenaturalidade;

3. A ambiência gótica, ou o que Lovecraft chama de “atmosfera” (2007, p. 17), que se delinea por meio da construção do espaço-tempo na narrativa. No geral, há uma predominância dos elementos das Trevas na composição dessa ambiência. Isso, no entanto, não é uma regra;
4. A perspectiva narrativa, ou o modo como o enredo é contado. Esse fator é instaurado pelo narrador, havendo uma recorrência, na literatura gótica, à narração em primeira pessoa em razão de que tal perspectiva potencializa o efeito de verossimilhança da história, o que, conseqüentemente, potencializa o efeito aterrador;
5. A tensão causada pelo suspense, ou o modo de progressão (eufórico ou disfórico) do enredo. A geração da tensão depende da manutenção do suspense: enquanto houver suspense, haverá tensão, e esta poderá ser manipulada para potencializar o elemento assustador, o efeito aterrador ou a ambiência gótica;
6. A própria estratégia de construção narrativa, que pode ser cronológica (começo, meio e fim) ou acrônica (*medias res*, *ultimas res*, analepses, prolepses), a qual vai cerzir os demais fatores listados.

No decorrer dos séculos XIX e XX, a maquinaria gótica foi aperfeiçoada e transformada. O resultado desse desenvolvimento trouxe ao Gótico o ganho de dois *status*: o de arte e o de posicionamento filosófico frente à Existência. O Gótico ganha o *status* de arte ainda no século XIX: inspirada no fato de que a arquitetura gótica já havia se estabelecido há séculos como um modelo estético de construção, a literatura do século XIX, ao aperfeiçoar a maquinaria gótica em obras como **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, **O morro dos ventos uivantes** [**Wuthering Heights**, 1847], de Emily Brontë, **O médico e o monstro** [**Strange Case of Dr. Jackyll and Mr. Hyde**, 1886], de Robert Louis Stevenson, **Drácula** (1897), de Bram Stoker, além das obras de E. T. A Hoffmann, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, dentre diversos outros e outras, estabelece o Gótico como arquitetura narrativa, como modo de gerar significação.

O *status* de posicionamento filosófico adquirido pelo Gótico está diretamente relacionado ao seu *status* de arte, pois ao estabelecer-se como arquitetura narrativa, o gênero instituiu um posicionamento crítico e questionador frente ao Iluminismo do século XVIII, ao Positivismo do início do século XIX e ao Cientificismo que ressurgiu no final do referido século e no início do século XX. Através de obras que objetivam trazer à tona a subjetividade reprimida, os terrores da noite, os horrores do inconsciente e as discrepâncias e incoerências do Realismo — em outras palavras, tudo que foi deliberada e preconceitualmente varrido para baixo do tapete por uma sociedade e cultura científicas e tecnicistas —, o Gótico se torna um modo de pensar a sociedade e a cultura por meio de sua arquitetura narrativa peculiar, um modo de subverter as significações pré-estabelecidas pela Metafísica Ocidental, excludentes e preconceituosas por natureza.

É nessa imbricação de *status*, nessa inter-relação artístico-filosófica regida pela indecidibilidade do produzir e subverter significação, que o Gótico emerge como tradição do fazer literário. Como tal, uma extensa gama de autores e autoras flertou e flerta com o gênero, ora diretamente, ao produzir uma literatura exclusivamente gótica (caso de Poe e Stoker, por exemplo), ora indiretamente, ao produzir uma literatura intermitentemente gótica ou, o que é de particular interesse nesta reflexão, apropriar-se de elementos e características do Gótico com a finalidade de gerar significações e subversões de significação específicas que, de uma forma ou de outra, não poderiam ser geradas ou acessadas por meio de outros recursos artístico-literários. Poderia-se denominar, para fins de reflexão, *espectro irreduzível do Medo*

ao conjunto dessas significações específicas que só podem ser articuladas por meio da recorrência a aspectos da maquinaria gótica, uma vez que o Medo é, *per se*, um dos espectros da Existência, um dos paradigmas filosóficos, psicológicos, históricos, sociais e políticos que possibilitam o Existir.

É ao espectro irredutível do Medo que recorre Kate Chopin (1850 – 1904), escritora estadunidense do final do século XIX, em várias de suas obras, especialmente naquelas de maior destaque junto ao público e à crítica. Uma dessas obras, o romance **O despertar** [**The Awakening**, 1899], destaca-se por trazer uma quantidade marcante de cenas e aspectos construídos por meio da recorrência a elementos da maquinaria gótica, sempre com um propósito crítico: há a narração da lenda de um fantasma que assombra a região onde se desenvolve o enredo; há a aparição de uma mulher vestida de negro, com um rosário nas mãos, todas as vezes que a protagonista, Edna Pontellier, está junto de seu amante, Robert Lebrun; há a citação de dois versos do poema “Um camafeu” [“A Cameo”, 1866], de Swinburne, em um momento de grande importância para a narrativa — “Um camafeu” é um poema sobre as paixões humanas e sobre a consequência do entregar-se a essas paixões, qual seja, a Morte; e há o capítulo XIII.

O capítulo XIII de **O despertar** constitui um momento de transição no enredo da obra. Até esse capítulo, o que se tem é a apresentação das linhas principais do enredo, a estruturação de uma simbologia — a simbologia da água — como metáfora do desenvolvimento psíquico-espiritual da protagonista, a caracterização das personagens e o envolvimento da protagonista com seu amante. É a partir desse capítulo, no entanto, que Edna Pontellier começa a empreender uma série de ações pessoais concretas, para além do simples fato de ter um amante, na busca de concretizar o objetivo de se tornar uma mulher independente frente ao Patriarcado. É flagrante que o capítulo em si está posicionado em suspenso dentro da narrativa e, ao mesmo tempo, como momento de suspensão do próprio desenvolvimento do enredo, pois se articula no *entre* um antes e um depois e fora construído como uma espécie de narrativa encaixada, ao mesmo tempo conectada e desconectada do enredo principal da obra. Essa narrativa encaixada é estruturada em começo, meio e fim e tonalizada com elementos de novela de cavalaria, os quais remetem a um passado distante que é muito estimado na tradição da literatura gótica.

Nesse interregno, o capítulo XIII insere-se nos momentos em que Edna e seu amante estão vivenciando uma série de experiências em companhia um do outro na ilha de Grand Isle, um local distante da cidade de New Orleans². Dentro desse contexto, os dois decidem ir à missa em um outro local, a ilha de Grand Terre, menor e ainda mais afastada da costa da Louisiana. Durante a missa, Edna se sente mal e é levada por Robert até a casa de Madame Antoine, uma nativa da pequena ilha cujo semblante lembra a Vênus de Willendorf e que detém habilidades de um narrador benjaminiano. Na casa da velha senhora, Edna tem um momento de autoerotismo sozinha no quarto que lhe fora designado. Depois de se deitar e dormir por algumas horas, ela se levantar, come, bebe e encontra-se, então, com o amante e com a velha senhora, que narra a ambos várias histórias que compõem o imaginário da região. Ao anoitecer, o filho de Madame Antoine leva, em seu barco, Edna e Robert de volta à Grand Isle.

Um primeiro aspecto que se destaca na composição desse capítulo em relação aos demais capítulos de **O despertar** e ao todo do enredo da obra é propriamente o fato de que ele está *entre* o antes e o depois, entre a Edna Pontellier adúltera e a Edna Pontellier independente. Tanto o adultério quanto a independência feminina eram — e talvez ainda sejam — vistos como tabus pelo Patriarcado. Para marcar esse tabu, essa interdição que sempre impôs sofrimento à mulher por ser incutida como crime em seu imaginário, e para, ao

² New Orleans é a principal referência geográfica da obra. No entanto, a maior parte do enredo de **O despertar** ocorre para além das margens praianas da grande cidade.

mesmo tempo, criticar a ética e a moral patriarcais que instituíram esse e outros tabus, Kate Chopin recorre a elementos marcantes do espectro irreduzível do Medo, notadamente no início e o final do capítulo.

Na conclusão do capítulo XII é dito que Edna e Robert “[f]oram juntos até a curiosa igreja gótica de Nossa Senhora de Lurdes, toda cintilante sob o brilho do sol em suas cores marrom e amarelo” (1994, p. 52). Essa informação serve como prólogo ao capítulo XIII, que se abre com a afirmação de que “[u]ma sensação de abatimento e torpor se abateu sobre Edna durante o serviço. Sua cabeça começou a doer e as luzes do altar dançavam diante de seus olhos. Em outra ocasião ela poderia ter se esforçado para recuperar a compostura; mas seu único pensamento era deixar a atmosfera sufocante da igreja” (1994, p. 52 – 53). Há aqui a instauração de uma ambiência gótica com a referência à igreja de Nossa Senhora de Lurdes. Há também a insinuação da presença de um elemento assustador no torpor que se abate sobre a protagonista, o qual não é explicado e que está claramente ligado à igreja gótica e ao culto religioso que nela estava sendo realizado.

A descrição dessa igreja é bastante peculiar, pois destoa da arquitetura desse tipo de construção. Trata-se de um templo diminuto, cintilante à luz do sol e colorido de marrom e amarelo, cores que se destacam em conjunto. Esses elementos contrastam de modo gritante com a igreja gótica tradicional, que tem a grandeza das catedrais (e normalmente é uma catedral), é escura por dentro e por fora e sua coloração varia do cinza ao preto. O contraste se reforça ao se notar que a igreja gótica delineada por Chopin é dedicada à Nossa Senhora de Lurdes, cujo culto já se tornou famoso na França pela procissão noturna de velas acesas, como se a marcar a resistência da luz às trevas; e se estabelece como aspecto inerente à igreja gótica quando se pensa no quão contraditório é a realização de uma missa cristã em uma igreja cuja arquitetura é, por definição, pagã.

Não se pode, por certo, ler esse jogo de contrastes como uma ironia ou desarticulação de um elemento clássico do Gótico arregimentadas por Chopin, uma vez que o efeito do interior do local — uma “atmosfera sufocante”, uma ambiência que, dadas as proporções diminutas do lugar, remete à configuração de uma tumba — provocou um mal-estar na protagonista. Antes, porém, tal jogo de contrastes instaura a ambiguidade como metáfora do estatuto dúbio do próprio capítulo XIII, uma narrativa encaixada em meio ao todo narrativo de **O despertar**. Há aqui, também, a metáfora da situação ambígua vivida pela protagonista, dividida entre o papel de esposa e mãe bem-quista aos olhos patriarcais e o papel da adúltera, em tudo reprovável a esses mesmos olhos. Dentro dessa metáfora situacional, não há como Edna se sentir bem nesse ambiente em razão de sua condição de pecadora diante dos preceitos da religião: o próprio ambiente e o rito nele realizado funcionam como elementos acusadores. O Cristianismo, que alinhado à Metafísica Ocidental, seu duplo secular, se constitui como a base do Patriarcado, torna-se, na ambiência do capítulo XIII, o elemento assustador cujo efeito aterrorizante impacta a ponto de provocar torpor e abatimento, vertigem e náusea, residindo aqui, talvez, uma das críticas mais contundentes de Kate Chopin à sociedade masculinista, crítica essa empreendida por meio de elementos da literatura gótica.

Uma segunda nuance que merece ser destacada na composição do capítulo em questão, a qual também é construída por meio de aspectos do espectro irreduzível do Medo, é o paradoxal fenômeno da transubstanciação pagã da protagonista, que deixa de utilizar o adultério como válvula de escape para sua situação sociocultural repressora (a condição de esposa e mãe) para se tornar uma mulher independente, para quem o adultério deixa de fazer sentido porque o casamento e a maternidade já não são mais elementos de repressão, mas sim condições de livre escolha e que podem ser tidas como transitórias. Lido de outra forma, Edna transfigura-se: deixa de ser uma simples mulher mortal para abraçar a condição da divindade, livre de todo e qualquer laço corporal, emocional ou espiritual.

De acordo com a narrativa do capítulo XIII, Edna é levada por Robert à casa de Madame Antoine, pois não estava se sentindo bem. A velha senhora a recebeu e a levou para um quarto da casa, onde ela pode descansar. Depois de despir-se, a protagonista se deitou na cama limpa, grande, “estranha e singular” (CHOPIN, 1994, p. 54) segundo suas próprias palavras, alva como a neve e com “o doce cheiro de louro” (id., *ibid.*). A cama, como se pode notar, assemelha-se a um altar ou a um leito divinal. Após tocar-se eroticamente, a senhora Pontellier dormiu e, ao acordar, dirigiu-se a um cômodo vizinho onde encontrou “um pão pardo crestado e uma garrafa de vinho [...]. Edna mordeu um pedaço de pão pardo, rasgando-o com seus dentes fortes e alvos. Verteu um pouco de vinho no copo e o bebeu” (CHOPIN, 1994, p. 55). Os elementos simbólicos da cena não poderiam ser mais claros: há um diálogo direto com a imagem da última ceia de Cristo, o instante da instauração do principal dos dogmas das religiões cristãs: o mistério da Eucaristia, que está relacionado tanto à divindade da figura de Cristo quanto à sua ressurreição.

Em outras palavras, Kate Chopin articula, por meio de jogos simbólicos e metafóricos de significação, uma referência ao sacrifício, elemento importante pertencente ao espectro irreduzível do Medo. Sua protagonista, no entanto, não se entrega passivamente a esse ritual, pois o modo com que rasga o pão com os dentes demonstra uma resistência violenta à abnegação típica e esperada do gesto de (auto)sacrifício. Fato é que, após essa “última ceia”, Edna Pontellier se libertará das prerrogativas patriarcais impostas ao feminino para, no ápice de seu despertar para a independência narrado nos dois últimos capítulos da obra, lançar-se ao mar em um mergulho lírico que é lido até hoje, pela crítica especializada, como um suicídio, ainda que tal leitura seja bastante discutível e tenha sido revista por Sandra Gilbert no ensaio “The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire”³ (1983).

O trajeto do despertar para a independência de Edna acelera-se e aprofunda-se a partir dessa “última ceia” — que é partilhada apenas com o leitor — até o ponto em que “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa” (CHOPIN, 1994, p. 147 – 148). A Eucaristia cristã vivenciada por Edna no capítulo XIII resulta, dessa forma, na emergência de Afrodite, a deusa pagã do amor erótico, símbolo dos prazeres do *sexe pur* para o Patriarcado, mas também a corporificação imagética dos temores mais profundos no imaginário masculinista, o medo que assombra esse mesmo Patriarcado, qual seja a castração, já que Afrodite emerge justamente como resultado do ato cósmico da castração de Urano por Cronos e é, ela mesma, um desdobramento da figura da Grande Mãe, fonte igualmente do acalanto e do horror. Por meio da sua “última ceia”, a senhora Pontellier se transubstanciou no arqui-medo do Patriarcado, no medo que possibilita tanto o Cristianismo quanto a Metafísica Ocidental, os quais constituem modos de lidar, de enfrentar ou de negociar com esse arquétipo aterrorizante: o medo do feminino, um medo que está inexoravelmente “compreendido na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor), ou seja, no próprio cerne da condição humana.

O Medo, outrora articulado como um dos espectros da Existência, não é apenas ou genericamente medo, mas sim Medo do Feminino, e sua configuração não causa terror e horror, ou as emoções ambíguas trazidas pelo sublime ou pelo fascínio pelo próprio sentimento de medo, apenas no ente masculino, mas também no ente feminino, pois apesar da mulher ter parte indelével e inexorável com tal configuração, esta não lhe é plenamente dominável ou compreensível. Assim, o Medo do Feminino permanece mistério para o próprio feminino que o gera e que lhe é inerente, pois não se pode perder de vista que, na sua condição de efeito, o Medo é fenomênico, revela-se e se oculta, ou desvela-se, de modo apenas parcialmente controlável e inteligível. Boa parte de seu acontecimento permanece

³ GILBERT, Sandra M. The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire. **The Kenyon Review** – New Series, Gambier (OH): Kenyon College, v. 5, n. 3, p. 42 – 66, Summer 1983.

enigma. O Medo é, dessa forma, talvez uma outra palavra para o filosofema *alethéia*, o desvelamento da verdade na realidade empírica.

Por fim, o capítulo XIII de **O despertar** se conclui com as cortinas das sombras fantasmagóricas, vaticínios, por certo, da insurgência e da permanência do Medo do Feminino. “A noite desceu, com a lua a iluminá-la. Edna podia ouvir as vozes sussurrantes de homens mortos e o tilintar abafado do ouro”, diz a voz narrativa. “Quando ela e Robert entraram no barco de Tonie, com sua vela latina vermelha, nebulosas formas fantasmagóricas se projetavam nas sombras e entre os juncos, e navios fantasmas vogavam céleres sobre a água à procura de abrigo” (CHOPIN, 1994, p. 57).

Claro efeito da contação de histórias de Madame Antoine sobre o imaginário da protagonista e do contato com elementos do espectro irreduzível do Medo presentes, como se verificou, na igreja de Nossa Senhora de Lurdes e na casa da velha senhora, a conclusão do capítulo traz uma composição imagética da atmosfera clássica do Gótico — a noite, a lua, o fantasma (nesse caso, de piratas), a sombra e o navio fantasma — junto da evocação de textos conhecidos pertencentes a essa tradição, marcadamente o poema “A balada do velho marinheiro” [“The Rime of the Ancient Mariner”, 1798], de Coleridge, e a sequência da chegada de Drácula na Inglaterra no romance homônimo⁴. O início do capítulo XIV da obra reintroduz Edna no empirismo sôfrego de sua realidade cotidiana de esposa e mãe, o que reforça o caráter formalmente ambíguo, ao mesmo tempo conectado e desconectado do enredo principal de **O despertar**, que se observa na construção do capítulo em discussão.

Esse final quase fantástico que se observa no capítulo XIII conclui a moldura Gótica que encerra a transubstanciação e transfiguração da protagonista no arqui-medo patriarcal e no mistério para o feminino, espinhas dorsais da geração e subversão de significação que arregimenta a obra mais importante de Kate Chopin. Iniciado com a imagem da igreja gótica e finalizado com a imagem do navio fantasma, o capítulo XIII delinea os contornos assombrosos, ao mesmo tempo sublimes e aterrorizantes, do templo que, de uma só vez, gesta, salvaguarda e dá ao mundo um avatar de Afrodite chamado Edna Pontellier. A igreja gótica do início é o templo em si, sua estrutura principal, ambígua, destoante e contrastante, características recorrentes do Gótico; o quarto em que Edna descansa na casa de Madame Antoine é o interior desse templo, onde impera, de modo místico e transformador, o espectro irreduzível do Medo; e o navio fantasma do final do capítulo, bem como o mar no qual flutua e as sombras que o envolvem, configura o espaço externo desse conjunto. Como a arquitetura do templo de Afrodite em Paphos, no Chipre, a arquitetura do templo no qual Edna Pontellier se transforma no avatar da deusa, no arqui-medo patriarcal e no mistério para o feminino, constitui-se em uma construção que dá para o mar e que é margeada pela fantasmagoria. À mulher que adentra seu interior é concedida a dádiva da revelação e da transubstanciação na própria deusa; e não há outro navio que não seja o fantasmagórico capaz de atracar em suas margens aportáveis, pois só aquilo que está *na* margem — nesse caso, na margem entre a vida e a morte, que é a condição do navio fantasma —, ou aquilo que *é* margem, consegue aproximar-se desse espaço-tempo de transformações e transfigurações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHOPIN, Kate. **O despertar**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005 (Biblioteca Pólen).

⁴ Drácula viaja da Romênia para a Inglaterra em um navio. Ao se aproximar da costa inglesa, o vampiro conjura uma tempestade e suga o sangue de todos os tripulantes da embarcação antes de aportar, recriando ou reatualizando, desse modo, a imagética do navio fantasma.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 7 – 10.