

A MULHER E O ENIGMA: O DÍPTICO DE HORROR GÓTICO DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN EM OURO PRETO

THE WOMAN AND THE ENIGMA: THE GOTHIC HORROR DYPHTIC OF CARLOS HUGO CHRISTENSEN IN THE CITY OF OURO PRETO

Laura Loguercio Cánepa¹

Universidade Anhembi Morumbi

<https://orcid.org/0000-0003-3248-599X>

lcanepa@anhembi.br

RESUMO: Este artigo examina os filmes de longa-metragem de horror gótico *Enigma Para Demônios* (1975) e *A Mulher do Desejo (A Casa das Sombras)* (1975), ambos filmados na cidade de Ouro Preto pelo diretor, roteirista e produtor argentino Carlos Hugo Christensen. Para compreender como se dá o encontro da tradição gótica com esses filmes de Christensen, este trabalho observa, em um primeiro momento, a recorrência de certos temas relacionados ao gótico na filmografia do cineasta. Depois, relaciona os filmes às referências culturais da cidade de Ouro Preto. Em seguida, traz uma breve análise dos aspectos temáticos, narrativos e estilísticos dos dois filmes em questão. Em conjunto, essas observações têm como objetivo traçar a singularidade do díptico de Christensen na tradição do horror cinematográfico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; Horror Gótico; Carlos Hugo Christensen; Ouro Preto.

ABSTRACT: This paper investigates the gothic horror feature films *Enigma Para Demônios* (1975) and *A Mulher do Desejo (A Casa das Sombras)* (1975), filmed in the city of Ouro Preto by Argentine director, screenwriter and producer Carlos Hugo Christensen. To understand how the Gothic tradition meets these films by Christensen, this work observes, at first, the recurrence of certain themes related to the Gothic in the filmmaker's filmography. Afterwards, it relates the films to the cultural references of the city of Ouro Preto. Then, it brings a brief analysis of the thematic, narrative and stylistic aspects of the two films. These observations aim to trace the singularity of Christensen's dyptic in the tradition of Brazilian cinematic horror.

KEYWORDS: Brazilian Cinema; Gothic Horror; Carlos Hugo Christensen; Ouro Preto.

¹ Docente e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM – São Paulo).

1. INTRODUÇÃO

Compreender a extensão da influência da ficção gótica na produção cultural brasileira é um projeto que vem sendo perseguido por um número crescente de pesquisadores das áreas do cinema e da literatura no Brasil. Trata-se de uma discussão complexa, pois, como observa Júlio França (2017), a história do romance gótico se confunde com a própria história da narrativa ficcional moderna. Se as fontes originais dessa literatura se encontram na tradição do romance anglo-saxão iniciada no século XVIII, seu alcance na cultura dos países do Ocidente (e de suas colônias) se estende no tempo e no espaço, dando origem a fenômenos que vão da alta literatura à *pulp fiction*, das histórias em quadrinhos ao cinema autoral.²

Exemplo da aclimatação dos cânones góticos no Brasil e na América Latina pode ser encontrado no trabalho do cineasta argentino Carlos Hugo Christensen (1914-1999), com destaque para dois filmes de horror que ele realizou no Brasil em 1975, na cidade histórica de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais: os longas-metragens *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* (*A Casa das Sombras*),³ objetos de análise do presente artigo. Para compreender como se dá o encontro da tradição gótica com esses filmes de Christensen, este trabalho observará, em um primeiro momento, a recorrência de certos temas relacionados ao gótico na filmografia do cineasta. Depois, relacionará os filmes *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* às referências culturais da cidade de Ouro Preto. Em seguida, trará uma breve análise dos aspectos temáticos, estruturais-narrativos e estilísticos dos dois filmes em questão. Em conjunto, essas observações têm como objetivo traçar a singularidade do díptico de Christensen na tradição do horror cinematográfico brasileiro.

2. CINEMA E LITERATURA

O cineasta Carlos Hugo Christensen, nascido na cidade de Santiago del Estero em 15 de dezembro de 1914, no norte da Argentina, mudou-se para o Brasil em 1954, quando já era um diretor com carreira consolidada em seu país de origem, tendo tido experiências bem-sucedidas também no Chile e na Venezuela. Com pouco mais de dez anos de carreira, Christensen já havia recebido o prêmio *Un Certain Regard* de melhor direção no Festival de Cannes de 1951 para a produção venezuelana *Bairro da Perdição* (*La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde*, 1950); e depois seria o representante oficial do Brasil no Festival Internacional de Cinema de Veneza em 1955 (com o filme paulista *Mãos Sangrentas*, de 1954). Em 1959, seria premiado com o Urso de Prata do Festival de Berlim com outro filme brasileiro, *Meus Amores no Rio* (1958).

² Sobre diferentes manifestações do gótico na cultura brasileira, ver: FRANÇA, 2017 [b]; CAUSO, 2003; SILVA, 2020; SÁ, 2017; SÁ, 2012.

³ Segundo Primati (2014a), originalmente, o filme era intitulado apenas *A Casa das Sombras*, mas, no lançamento, teve de ser alterado depois que o filme *House of Shadows*, uma coprodução entre Estados Unidos e Argentina, de 1976, foi lançado no Brasil como *A Casa das Sombras*. Christensen então optou por um título mais sugestivo, mas manteve entre parênteses o original.

Com uma trajetória profissional que começou na ficção radiofônica na Argentina no final dos anos 1930 (PRIMATI, 2012) e se estendeu no cinema por quase seis décadas e cinquenta e três filmes (dezoito deles feitos no Brasil), Christensen não apenas dirigiu, como também escreveu e produziu a maioria de suas obras, demonstrando particular interesse por adaptar textos literários e teatrais. Suas adaptações se debruçaram sobre diferentes gêneros: do drama familiar ao conto erótico; da comédia de costumes ao filme de horror; do romance histórico ao *thriller* policial.

Na variada filmografia brasileira de Christensen, por exemplo, encontram-se obras como a comédia erótica *Uma pantera em minha cama* (1972), baseada na peça *La Dama Bianca*, de Aldo Benedetti; o faroeste *Caingangue – A Pontaria Do Diabo* (1974), escrito a partir de um argumento de Péricles Leal; o drama amoroso *A Intrusa* (1978), baseado em conto de Jorge Luis Borges; a história criminal *Anjos e Demônios* (1970), baseada no romance *Paulo e Virginia*, de Bernardo S. Pierre; o docudrama *O Rei Pelé* (1963), sobre o jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento, baseado em livro de Benedito Ruy Barbosa, com diálogos escritos por Nelson Rodrigues. O espectro de autores adaptados é amplo: do romancista escocês Robert Louis Stevenson ao poeta e cronista brasileiro Carlos Drummond de Andrade; do dramaturgo brasileiro Pedro Bloch ao contista estadunidense William Irish. Christensen ainda desenvolveu importantes parcerias com escritores que atuaram como seus roteiristas, como os já mencionados Nelson Rodrigues (1912-1980) e Pedro Bloch (1914-2004), além de Orígenes Lessa (1903-1986), que trabalhou com Christensen em seis filmes, incluindo as duas obras analisadas neste trabalho.

Como observa Primati (2012), é frustrante observar o esquecimento de que padece a obra de Christensen, mas isso se deve, pelo menos em parte, à dificuldade de acesso a seus filmes, já que estes nunca foram lançados em DVD ou Blu-Ray, e raramente foram exibidos na televisão. Primati (2012, p. 119) também observa que a variação linguística é outro problema, já que as realizações de Christensen se estendem por países de línguas e contextos cinematográficos diferentes. Como define Martin Maisonave (2014, n.p.), “traçar a linha do percurso cinematográfico de Carlos Hugo é fazer um desenho no mapa. As viagens pela América do Sul [...] tecem uma história do cinema latino-americano”. Para Maisonave (2014, n.p.), Christensen era “como um diretor em trânsito [...] e por essa razão seu cinema está em constante mutação”.

Pesquisadores e críticos que se debruçaram sobre a obra de Christensen (como GALLINA 1994; PRIMATI 2012; ORMOND 2014) apontam o ecletismo do cineasta como característica fundamental. Nesse sentido, o “*continuum* entre a matéria fílmica e a matéria literária” descrito por Ormond (2014, n.p.) pode ser dar coerência ao conjunto, com a busca de experiências universalizantes relacionadas a gêneros ou textos consagrados. A erudição literária e a parceria com escritores podem ter dado certa legitimidade às variações temáticas, sempre acompanhadas de referências a obras clássicas da pintura e da música.

O interesse pelos temas ligados à tradição gótica parece ser também um ponto frequente de retorno, especialmente no que se refere a tramas de mistério ou conspirações em torno de assassinatos, e isso é notório não apenas nas tramas, mas também nos títulos (que destacam as palavras ligadas à morte) e no material de divulgação (como os cartazes), em que se destacam os aspectos

sombrios (Figs. 1 e 2). O próprio Christensen afirmaria isso em entrevista concedida à revista *Filme Cultura*: “Com filmes de mistério sempre fui bem-sucedido [...]. Não posso me queixar do gênero, esses filmes tiveram sucesso de público e crítica” (ANDRADE, 1975, p. 21). Os filmes aos quais ele se referia, feitos nos anos 1940 e 1950, são, por exemplo, *La Dama De La Muerte* (Chile, 1946), adaptação de *O Clube dos Suicidas* (1878), de Robert Louis Stevenson; *La Muerte Camina Com La Lluvia* (Argentina, 1949), baseado na obra do escritor belga André-Stanislas Steeman; *No Abras Nunca Esta Puerta* (Argentina, 1952), adaptação de dois contos fantásticos de William Irish.



Figuras 1 e 2: Cartazes originais de *Si Muero Antes de Despertar* e *La Dama de La Muerte*
Fontes: *CineArPlay* <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/266> e *CineMaterial*: <https://www.cinematerial.com/movies/la-dama-de-la-muerte-i38445/p/pbuoxp8d>

O primeiro filme brasileiro de Christensen, *Mãos Sangrentas* (1954), realizado sob encomenda para o estúdio paulista Cia. Maristela, não envolvia a temática fantástica, e foi uma adaptação de texto do escritor Mario Donato sobre a fuga de mais de uma centena de presidiários ocorrida em 1952 no Instituto Correccional da Ilha Anchieta, no litoral de São Paulo. O sucesso internacional do filme fez com que o diretor encontrasse novas oportunidades para filmar no Brasil, e ele realizaria, em seguida, o filme de mistério *Leonora dos Sete Mares* (1956), baseado na peça teatral de Pedro Bloch, sobre um homem obcecado por uma *femme fatale* em cuja morte ele não acredita. Além dos filmes já mencionados dos anos 1970, Christensen ainda retomaria os temas fantásticos em seu último projeto, *A Casa de Açúcar* (1996), coprodução Brasil/Argentina, filmada no Brasil (mas nunca concluída)⁴, inspirada em conto homônimo da escritora argentina Silvina Ocampo.

⁴ Cf. Primati, 2012, p. 136.

3. GÓTICO E BARROCO

Nas três décadas em que viveu no Brasil, Christensen acompanhou transformações profundas no cinema brasileiro, entre as quais o auge e a decadência dos estúdios de cinema criados em São Paulo nos anos 1950; o surgimento do Cinema Novo e de empresas estatais voltadas à produção de cinema nacional (o INC, criado em 1966, e depois a EMBRAFILME, em 1969); a explosão dos filmes eróticos (tanto em suas versões requintadas quanto no circuito independente de *sexploitation*) nos anos 1970; a hiperinflação e a longa crise econômica dos anos 1980/1990. Ao longo desse período, ele também viu o sucesso de alguns filmes de horror brasileiros (particularmente os de José Mojica Marins, diretor de origem popular distante das pretensões eruditas de Christensen) e o prestígio que o gênero começava a adquirir no cinema internacional em produções grandiosas como *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, EUA, 1973, adaptação do romance homônimo de William Peter Blatty, publicado em 1971) e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, EUA, 1968, adaptação do romance homônimo de Ira Levin, publicado em 1967). Todas essas questões confluíram para a concepção de *Enigma Para Demônios* e *A Mulher do Desejo*, que deveriam ter sido uma “trilogia de horror satânico” (ANDRADE, 1975, p. 21) que restou inacabada.

Enigma Para Demônios e *A Mulher do Desejo* contam histórias de jovens mulheres de origem urbana dos anos 1970 – Elza e Sônia, respectivamente interpretadas por Monique Lafond e Vera Fajardo – que, ao mudarem-se para casas antigas na cidade de Ouro Preto, passam a ser assediadas pelas memórias de suas antepassadas, em tramas nas quais o que está em jogo é o domínio patriarcal sobre seus corpos. Segundo Christensen, “nenhuma cidade poderia substituir Ouro Preto como cenário para um filme com a atmosfera de *Enigma Para Demônios* [pois sua] misteriosa beleza e o peso de 300 anos de existência contribuíram para o clima de uma história que mistura suspense, poesia e terror – um *terror quase medieval* [grifo nosso]” (ANDRADE, 1975, p. 21). A escolha valeu a Christensen uma homenagem da Câmara Municipal de Ouro Preto, que outorgou a ele a Medalha de Aleijadinho, por ter feito da cidade o cenário de seu filme (PRIMATI, 2014).

Mas a ideia de ‘terror quase medieval’ mencionada pelo diretor, ainda que possa ser estranha a uma cidade fundada na América do Sul, no século XVIII, é uma boa pista a ser perseguida na presente análise, pois, ainda que Christensen não tenha usado especificamente a palavra *gótico* em sua entrevista, há uma ligação entre o gótico literário e as ideias de horror e medieval. As origens da ficção gótica estão em um estilo surgido em romances publicados na Grã-Bretanha no final do século XVIII, calcado em uma visão nostálgica e sombria do passado aristocrático, então em decadência no continente europeu. Como descrito por Anne Williams (1997), a quebra dos laços tradicionais e o surgimento de um novo modo de vida que começava a se urbanizar no século XVIII levou algumas escritoras e escritores a recorrerem a um imaginário inspirado na Idade Média para externar suas inquietações. A negatividade do passado e o desconforto com a situação presente promoveram atmosferas horríficas de aprisionamento representadas por fantasmagorias variadas; arquiteturas labirínticas e em ruínas; forças da natureza fora de controle; além da vilanização de figuras patriarcais aristocráticas ou ligadas à Igreja Católica.

Quando esse imaginário foi exportado para as Américas, o gênero sofreu adaptações e originou tradições próprias como a do gótico americano nos EUA (de que foram expoentes Edgar Allan Poe, no século XIX, e H.P. Lovecraft, no XX) e parte da literatura fantástica da América Latina. Ainda assim, não é comum que se discuta a ficção gótica como algo representativo da literatura brasileira. Para França, dentre os fatores que ajudam a explicar o apagamento da memória do gótico no Brasil, “sobressai a perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiros – e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial” (2017, p. 468). França (2017) destaca que essa concepção ignorava o fato de que a narrativa gótica não ficou presa ao período setecentista no qual surgiu, mas consolidou uma tendência artística em constante renovação que nos alcança até os dias de hoje. Assim, aponta o autor, algumas obras literárias brasileiras ficaram à margem dos estudos canônicos por integrarem essa tradição “que foi considerada alheia ao que se supunha ser – ou ao que deveria ser – a literatura brasileira” (FRANÇA, 2017, p. 467). Nos anos 2000, pesquisadores como Roberto Causo (2003), Daniel Serravalle de Sá (2010), Oscar Nestarez (2022), entre outros, vêm revisando essa posição, e podemos dizer que o mesmo tem se dado em relação ao cinema brasileiro, que apenas a partir dos anos 2000 passou a receber alguma atenção mais sistemática em suas obras ligadas ao gótico (CÁNEPA, 2015 e 2017; SÁ, 2017; REIS FILHO e SCHVARZMAN, 2022).

O próprio Christensen diria a Andrade, na entrevista já mencionada, que seu filme tratava de um tema “praticamente inédito no cinema nacional” (ANDRADE, 1975, p. 22). No entanto, algumas características recorrentes na tradição gótica já podiam ser encontradas no cinema brasileiro dos estúdios dos anos 1950 (CÁNEPA, 2010) e se repetem, de modo estruturante, nos dois filmes de Christensen, nos quais as protagonistas são jovens mulheres que precisam buscar saídas que lhes permitam sobreviver a ameaças terríveis de homens (ou de mulheres a serviço deles) que representam estruturas de poder tradicionais, decadentes e corrompidas. Filmadas principalmente em Ouro Preto, mas também em Mariana e Belo Horizonte, as obras trazem um estilo demasiadamente ornamentado que evidencia o peso do passado, com seus objetos (mausoléus, móveis antigos, retratos amarelados) e rituais (festas religiosas, rezas específicas para doentes ou mortos, visitas protocolares), em locais que parecem ter parado no tempo, com a recorrência de imagens de santos e de figuras angelicais ou demoníacas.

A escolha específica de Ouro Preto como locação para os filmes parece fazer sentido no projeto de Christensen. Inserida na topografia acidentada da Serra do Espinhaço, a cidade se formou no começo do século XVIII, a partir de arraiais de mineradores atraídos pela exploração de ouro, o que resultou no surgimento da Vila Rica de Albuquerque.⁵ O historiador Sylvio Vasconcellos definiu Vila Rica como “um dos frutos, talvez o maior, da admirável expansão portuguesa no Novo Mundo” (1977, p. 13). Para ele, “jamais se conformaria a metrópole em limitar sua avidez ao precário comér-

⁵ A origem de Ouro Preto está no arraial do Padre Faria, fundado pelo bandeirante Antônio Dias de Oliveira, pelo Padre João de Faria Fialho e pelo Coronel Tomás Lopes de Camargo e um irmão deste, por volta de 1698. Em 1711, foi alçada à posição de vila (Vila Rica) até tornar-se a Imperial Cidade de Ouro Preto, em 1823.

cio de paus de tinta, das exotices e do açúcar de sua nova colônia” (1977, p.13), e, com a descoberta de enormes jazidas de ouro na região de Minas Gerais, a migração de uma enorme população de brasileiros e portugueses intensificou as penetrações no território, sob estímulo da metrópole, com a concessão de favores aos responsáveis por novas descobertas. Segundo Vasconcellos, somente de 1705 a 1750, deixaram Portugal com destino às Minas Gerais cerca de oitocentas mil pessoas, o que levou a “choques e ódios cada vez mais frequentes e acirrados” na região, e a uma competição por *status* entre os moradores mais poderosos que ajuda a explicar a ostentação superficial da riqueza (1977, p. 19).⁶ Isso, somado à exploração do trabalho escravo de milhares de pessoas trazidas da África, à prevalência de imigrantes do sexo masculino e às condições pouco amigáveis do terreno⁷ criou um clima propício para a constituição de uma tradição local afeita a histórias violentas.

Como observa Fernanda Bueno (2019, p. 22), naquele período, o poder era representado pela Igreja e pelo Estado, na figura da Coroa Portuguesa. A arquitetura religiosa impunha seu poder pelas ordens leigas e irmandades e, segundo Bueno, ao considerar-se a gênese do tecido urbano da cidade de Ouro Preto, fica claro que as igrejas se tornaram condicionantes, sendo notável como a cidade se desenvolveu em um enlace com o ambiente natural. Nesse sentido, o encontro de arquitetura e das imagens religiosas com uma paisagem natural que se impõe por todos os lados dá à cidade um aspecto de disputa permanente entre cultura e natureza que pode ter inspirado o encontro proposto por Christensen do estilo artístico e arquitetônico ‘barroco mineiro’ (ou ‘rococó religioso’, segundo OLIVEIRA, 2003) de Ouro Preto com reminiscências do imaginário gótico. As imagens de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* combinam a exuberância da Natureza às construções antigas, à religiosidade e ao culto à morte observado na cidade (Figuras 3 e 4).

Historicamente, o gótico literário, surgido no final do século XVIII, é um fenômeno posterior à arte barroca, que se origina na Europa no século XV. Mas os termos *gótico* e *barroco* também remetem a estilos arquitetônicos distintos que compartilham características como a ornamentação excessiva, as qualidades dramáticas, os motivos religiosos e a ênfase no trabalho de iluminação natural. Assim, no caso específico do encontro entre o gótico e o barroco mineiro nos filmes de Christensen, tramas típicas da literatura gótica utilizam os espaços carregados e a religiosidade de Ouro Preto. Na Figura 3, de *Enigma para Demônios*, observa-se, no alto do quadro, a Igreja de Santa Ifigenia dos Pretos pairando sobre os prédios da cidade, cercada de névoa, incrustada em um morro de mata espessa e verdejante. A imagem articula a força da religião característica do barroco à natureza sempre ameaçadora e instável do gótico. Já na Figura 4, o frame de *A Mulher do Desejo* enquadra o Cemitério da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, aos fundos da Igreja de São Francisco de Assis, visto de cima em um enquadramento que remete às imagens tumulares muito populares no século XVIII, como as pinturas do artista romântico alemão Caspar David Friedrich, muitas vezes identificado com as imagens inspiradas em atmosferas góticas (CÁNEPA, 2015).

6 Segundo Vasconcellos, prevaleciam “os conceitos arquitetônicos então vigentes pelos quais as fachadas se consideravam elementos autônomos da construção” (1977, p. 41).

7 “[A] topografia de Vila Rica é, por assim dizer, bastante imprópria ao estabelecimento de uma povoação. Terrenos planos naturais são praticamente inexistentes. [...] Fixada entre as duas [igrejas] matrizes de Nossa Senhora do Pilar e da Conceição, configura-se a Vila com seus termos, praticamente, em torno dos Atalhos e bifurcações de um trecho de estrada que do litoral, passando pelos Campos, atinge o Mato Dentro, em busca do interior.” (VASCONCELLOS, 1977, p. 69).



Figuras 3 e 4: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

4. ELZA E SÔNIA

Enigma para Demônios e *A Mulher do Desejo* são histórias originais escritas por Christensen, com diálogos criados por Origenes Lessa, tomando como base referências literárias e cinematográficas ecléticas. Além das locações em Ouro Preto, há outros elementos em comum entre os filmes. Ambos têm trilhas musicais não-originais, que aproveitam a grandiloquência dos compositores românticos Jean Sibelius (*Valsa Triste*) e Richard Wagner (*Tristão e Isolda*), respectivamente. *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* também dão destaque aos ambientes de velhos casarões, habitados por pessoas ricas e por seus empregados e ajudantes (Figuras 5 e 6). Os dois filmes também contam com o mesmo ator em papéis masculinos centrais: José Mayer, estreando nas telas do cinema brasileiro (Figuras 7 e 8). Nas duas obras, o diretor e roteirista também mostra consciência das estratégias estilísticas e narrativas das histórias de inspiração gótica, e parece interessado em refletir sobre a condição das mulheres em um mundo patriarcal que começa a ruir quando elas desejam conduzir seus próprios destinos. Ao lado dessas mulheres, Christensen posiciona pares românticos que se mostram fracos e virtualmente incapazes de compreender os labirintos de terrores passados nos quais suas amadas estão envolvidas – o que só aumenta o isolamento delas. Mas o que inspira a ideia de ‘díptico’ proposta neste trabalho é o fato das duas tramas serem centradas em jovens mulheres que se parecem com outras, já mortas (Figuras 9 a 12), e por isso são jogadas no meio de conflitos familiares, em uma cidade marcada pela tradição religiosa e colonial do Brasil. Além dessas semelhanças, *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* destacam um objeto recorrente que os unifica: a flor (Fig. 13 e 14), que exerce papel crucial como elemento simbólico, narrativo e ornamental (PIRES, 2021).



Figuras 5 e 6: Vera Fajardo em frames de *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópia de VHS digitalizada.



Figuras 7 e 8: José Mayer em frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.



Figuras 9 e 10: Elza e Lúcia (Monique Lafond) em *Enigma para Demônios*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.



Figuras 11 e 12: Sônia Lúgia (Vera Fajardo) em *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.



Figuras 13 e 14: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Para analisar os componentes do díptico de Christensen, este trabalho adota como metodologia a *poética do cinema* proposta por David Bordwell em *Poetics of Cinema* (2008), obra na qual o autor apresenta uma análise abrangente dos dispositivos que cineastas adotam para produzir significados em seus filmes. Bordwell fornece um quadro teórico que tem como centro um ‘tripé’ formado por escolhas temáticas, estruturais-narrativas e estilísticas que, juntas, compõem as obras cinematográficas. Resumindo brevemente a descrição do autor, os aspectos da *temática* consideram o processo construtivo do assunto de que trata o filme, como a época em que se passa a história, as relações entre as personagens, as inspirações em outros textos etc. Já a *estrutura narrativa* observa a articulação de tempo, espaço e causalidade. Por fim, os aspectos do *estilo* dizem respeito ao uso das técnicas especificamente cinematográficas, a saber: encenação, cinematografia, edição e desenho de som. A presente análise irá observar alguns aspectos da composição dos filmes de Christensen, buscando destacar as muitas semelhanças, mas também algumas diferenças entre os filmes.

4.1 ENIGMA PARA DEMÔNIOS



Figura 15: Cartaz original do filme.

Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/111041947032476290/>

Enigma para Demônios foi o primeiro dos dois filmes a ser realizado, e teve como estrela Monique Lafond. Trata-se da história da jovem Elza que, ao perder o pai em Buenos Aires, regressa a Belo Horizonte, onde nascera, para receber a fortuna da mãe, Lúcia, já falecida. No aeroporto, ela conhece seu primo Raul (Mário Brasini), que a leva para Ouro Preto e a apresenta a seus tios, Ricardo (Rodolfo Arena) e Laura (Lícia Magna), que têm uma consultora espiritual, Jurema (Palmira Barbosa). Todos ficam muito impressionados com as semelhanças entre Elza e Lúcia – semelhanças que incluem uma suposta fragilidade emocional. Ao visitar o túmulo da mãe, Elza rouba uma flor e começa a receber telefonemas nos quais uma voz masculina lhe cobra a flor roubada. Após uma crise nervosa, ela recebe o tratamento do médico Luis (José Mayer) no sítio que pertencera à sua mãe. Junto com Luis, ela acaba descobrindo que sua família e Jurema estão envolvidas em rituais satânicos que exigem o sacrifício de mulheres – sua mãe e ela própria – ao demônio, o que também permite que se apropriem dos bens delas.

A inspiração para escrever a história partiu de uma pequena crônica, intitulada “Flor, Telefone, Moça”, escrita por Carlos Drummond de Andrade, em 1951, mas Christensen combinou o fiapo de história de Drummond a uma coleção de narrativas satânicas que estavam em voga desde meados dos anos 1960, como a trama de sucesso mundial *O Bebê de Rosemary*, que também trata de uma jovem considerada louca ao acreditar-se vítima de uma seita satânica. No cartaz do filme (Figura 15), são evidentes as referências aos clichês de representação de cultos satânicos no cinema,

como as pessoas vestindo roupas pretas e máscaras; a jovem mulher ameaçada; os tons vermelhos no pano de fundo. Mas o filme vai mais longe no diálogo com as histórias satânicas, encaixando-se na descrição de Rafaela Barbieri sobre as obras desse filão nos anos 1970, nas quais “identifica-se uma preocupação dos personagens com o prolongamento da vida terrena, especificamente aqueles que direcionam uma veneração à Satã, formando um grupo com práticas rituais, hierarquia, normas, indumentária específica” (BARBIERI, 2020, p. 89). Esses elementos satânicos, assim como a crônica de Drummond, no entanto, emolduram um tropo comum das histórias góticas, em que uma mulher jovem se sente pressionada a substituir uma outra que já está morta – e que pode ser a sua mãe, mas também a primeira esposa do seu marido, uma governanta desaparecida, uma antepassada distante etc. Na década de 1980, Mary Ann Doane publicou o ensaio *The Desire to Desire: The Woman's Films of The 1940s* (1987), no qual examinou os ‘filmes de mulher’, grupo de filmes hollywoodianos dos anos 1940 pertencentes a diferentes gêneros (principalmente o melodrama familiar e o romance) que se caracterizavam por ter como protagonistas personagens femininas. Os ‘filmes de mulher’ podem ser definidos como obras que têm como centro de seu universo narrativo uma personagem feminina que deve lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato dela ser mulher (NEALE, 2000). Isso faz com que, tradicionalmente, estejam ligados aos temas das esferas doméstica, familiar e amorosa heterossexual, privilegiando o elogio ao amor materno, à pacificação do lar, à fidelidade e ao autossacrifício das mulheres em nome da preservação do *status quo* patriarcal. Mas, em meio ao variado conjunto, Doane observa a existência de um híbrido ao qual denomina ‘filme de mulher paranoica’ (*paranoid woman's film*). Trata-se, segundo ela, de um tipo de obra com temática feminina feita nos moldes do *thriller* de mistério e do horror, chamada por autoras como Helen Hanson (2007) e Diana Wallace (2009) de *female gothic*, ou ‘gótico feminino’. Doane classifica esses filmes como paranoicos porque o sentimento de ameaça vivido pelas mulheres é colocado sob suspeita, estando sujeito a uma longa investigação que deverá verificar a validade do olhar feminino. Para Doane, nesses filmes, a inferioridade psicológica e social da mulher é o maior motivo de seu próprio terror.

Ao longo da década de 1940, produtores e diretores de prestígio em Hollywood, como David O. Selznick, Alfred Hitchcock, George Cukor e Fritz Lang realizaram *thrillers* com protagonistas do sexo feminino (quase sempre adaptações de livros ou peças teatrais), dando origem ao grupo específico de filmes femininos paranoicos observados por Doane, entre os quais *Rebecca – A mulher inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), *À meia-luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) e *O segredo atrás da porta* (*The Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948). A relação dos filmes femininos paranoicos com a tradição gótica é evidente, como mostra a análise de Vanoye e Golliot-Letté de *Rebecca*:

Rebecca pertence à tradição do filme gótico: a narrativa se desenvolve em grande parte num solar antigo cujas paredes trazem a marca de um passado longínquo e perpetuam a lembrança daqueles que lá viveram. A disposição dos cômodos, a importância desse ou daquele cômodo em detrimento de outro, o vínculo entre natureza e certos eventos e o local onde se desenvolvem, tudo isso é primordial em *Rebecca* e refere-se à organização do espaço do gótico. (VANOYE; GOLIOT-LETTÉ, 1994, p. 130)

Helen Hanson observa que, no século XVIII, os locais onde se passavam as histórias góticas centradas em personagens femininas costumavam ser sombrios e isolados, como castelos e edifícios em ruínas, mas na ficção gótica dos séculos XIX e XX, esses castelos gradualmente deram lugar às casas antigas, como construções de espaço de manutenção das tradições familiares (2007). Para a autora, as mudanças na organização sexual e doméstica durante a Segunda Guerra foi um dos motes explorados no ciclo de cinema gótico feminino dos anos 1940 (HANSON, 2007). A partir de meados dos anos 1950, o subgênero do filme de mulher paranoica/gótico feminino foi sendo substituído por representações horríficas mais explícitas, lidando mais abertamente com aspectos como a repressão sexual e a misoginia. Segundo David Greven (2011), no início dos anos 1960, os filmes de mulher e suas heroínas assumiram a forma do horror moderno, que repropôs o melodrama feminino e o expandiu a partir de *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

As observações de Greven podem ser confirmadas se observarmos clássicos do cinema de horror protagonizados por mulheres a partir dos anos 1960 como *Os Inocentes* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1960), *O Bebê de Rosemary* e *Carrie* (Brian De Palma, 1977), entre dezenas de outros. Nesses filmes, o espaço doméstico permanece como *locus* privilegiado para o horror feminino, e tradições imemoriais colocam as personagens em diferentes situações de perigo nas quais o fato de serem mulheres está na raiz de seu infortúnio. Os filmes brasileiros que fizeram experiências com o gótico feminino parecem circular em torno dessa tradição, que fora mobilizada por melodramas de mistério dos estúdios paulistas do começo dos anos 1950, e seria retomada por Christensen, de forma mais explicitamente horrífica, nos anos 1970 (CÁNEPA, 2015).

Mas, se os aspectos temáticos de *Enigma para Demônios* têm suas bases na tradição do gótico feminino, isso também ocorre na forma como se estrutura a própria narrativa do filme. Como descrito por Hanson (2007), a unidade narrativa gótica é normalmente regressiva, já que a narração intrincada força personagens e leitores a se moverem para trás e para frente, reprocessando seus conhecimentos em relação aos eventos misteriosos narrados. No filme de Christensen, a trama se desenvolve de modo não linear, com uma série de *flashbacks* que contam a história de Lúcia, uma mulher ousada e cheia de amantes, que morrerá tragicamente, e a contrapõem à da filha, uma moça bastante recatada, criada pelo pai em outro país, longe da influência da família materna. Por outro lado, Elza consegue se defender melhor do assédio dos familiares do que sua mãe: como em *O Bebê de Rosemary*, Elza acredita estar sendo vítima de uma trama satânica, mas, diferentemente do romance de Ira Levin e da desventura de Lúcia, a jovem consegue escapar antes de ser definitivamente destruída pela seita.

Quanto ao estilo adotado por Christensen para *Enigma para Demônios*, nota-se uma divisão em três partes que coincidem com o desenvolvimento da trama. Nos créditos de abertura e nos primeiros minutos, o filme recorre a procedimentos do cinema de horror moderno dos anos 1970, colocando em destaque objetos do estatuário (como visto em *O Exorcista*, Figuras 16 e 17), e usando uma montagem rápida entre planos oblíquos (Figuras 18 e 19), o que produz certa sensação de urgência e desequilíbrio. Também no começo do filme, vemos Elza e o primo deixarem o aeroporto de

Belo Horizonte em um moderno carro vermelho, em alta velocidade, sempre acompanhados pelos ruídos de motores e sons urbanos, e sem a presença de música, apenas com diálogos apressados em que o primo tenta seduzir a prima de várias maneiras, sem sucesso.



Figuras 16 e 17: Frames de *Enigma para Demônios* e de *O Exorcista*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas; DVD.



Figuras 18 e 19: Frames de *Enigma para Demônios*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Quando a estrada começa a se aproximar de Ouro Preto, no entanto, a *Valsa Triste* de Jean Sibelius começa a ser ouvida em fonte extra-diegética, e o ritmo do filme muda significativamente. A música se sobrepõe às imagens da cidade, e, à medida que Elza se afasta cada vez mais da região urbana (Figura 21), o ritmo e o visual do filme se aproximam de um estilo mais convencional – exceto nos *flashbacks* de Lúcia, nos quais os planos oblíquos retornam. Nessa segunda parte do filme (a mais *gótica* em termos dos clichês visuais), tem-se grande destaque para casarões, igrejas, cemitérios e pontos turísticos frequentados por Elza (Figura 22). O elenco parece dirigido para interpretações solenes, e os tons escuros se adensam à medida que Elza começa a sentir medo verdadeiro dos telefonemas que lhe cobram a flor roubada – o que faz com que sua sanidade seja questionada por ela mesma e por outras personagens.



Figuras 21 e 22: Frames de *Enigma para Demônios*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Finalmente, na terceira parte de *Enigma para Demônios*, Elza decide se isolar no campo, no velho sítio herdado da mãe. Nesse local, a sua família aproveitará seu isolamento para explorar uma espiral de loucura, juntamente com a performance, os ritos satânicos e a presença de um estranho homem, quase selvagem, que persegue e ameaça Elza pelos campos. Essa terceira parte do filme traz o horror mais explícito, com cenas sangrentas (Figura 29) e de ação, com a fuga protagonizada por Elza para escapar do cerco dos familiares (Figura 23). Nesse segmento do filme, percebe-se uma concepção visual que explora o contraste entre a calma do espaço rural em oposição cada vez mais explícita à seita satânica liderada por Jurema, com rituais noturnos, velas, roupas pretas e objetos na cor vermelha – o que inclui os indefectíveis crucifixos invertidos (Figura 24).



Figuras 23 e 24: Frames de *Enigma para Demônios*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas

Em resumo, é possível dizer que *Enigma para Demônios* é um filme bastante eclético tanto em seus aspectos temáticos quanto estilísticos, refletindo talvez certa hesitação do diretor quanto às possibilidades de abordagem do gênero horror na década de 1970. Para ele, que tivera experiência com os temas góticos em filmes muito menos explícitos, pode ter sido um certo desafio harmonizar um repertório clássico à tendência de filmes de horror ousados que faziam enorme sucesso no ci-

nema mundial entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970. Essa mesma hesitação parecerá resolvida de modo um pouco mais coerente no filme seguinte, no qual o coadjuvante José Mayer será alçado à posição de coprotagonista.

4.2 A MULHER DO DESEJO



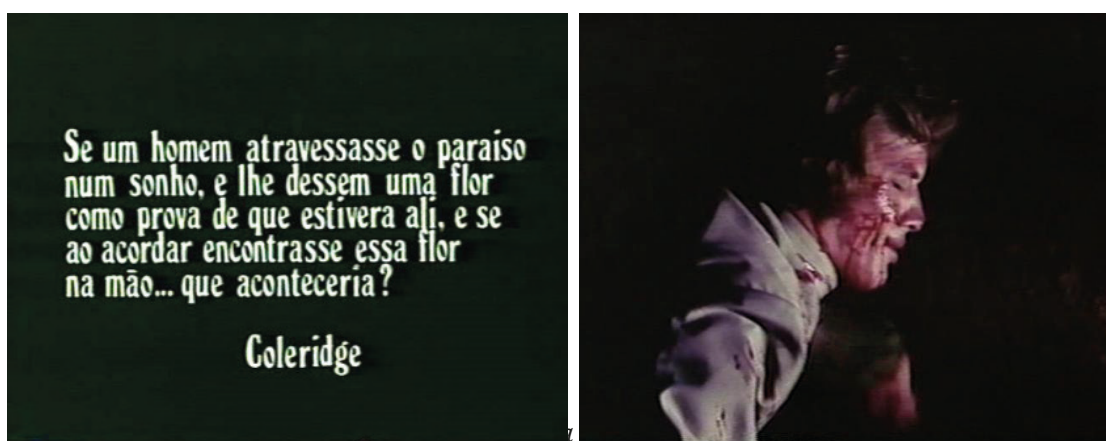
Figura 25: Cartaz original do filme.

Fonte: <https://filmow.com/a-mulher-do-desejo-t14546/>

A Mulher do Desejo (*A Casa das Sombras*) se inicia com as palavras do escritor romântico Samuel Coleridge: “Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali, e se ao acordar encontrasse essa flor na mão... que aconteceria?” (Figura 26). A trama parte dessa premissa, mas o caminho da flor será mais sombrio do que sugere a frase, guardando semelhanças com narrativas lovecraftianas como *O Caso de Charles Dexter Ward* (Reis; Schwarzman, 2018) e sobretudo com o roteiro do filme argentino *El Hombre que Amé* (1947), dirigido por Alberto de Zavalía (cf. SAPERE, 2014). O filme traz José Mayer e Vera Fajardo como o casal Marcelo e Sônia, que herda de um tio de Marcelo, Osman (Mayer), uma grande quantidade de bens em Ouro Preto. Mas, para tomarem posse deles, Marcelo e Sônia devem mudar-se para a casa do tio morto e aceitar a presença do seu mordomo, Nicolau (José Luis Nunes).

O casal aceita as condições, mas, ao ocupar a sombria casa de Osman, começa a ter experiências perturbadoras. O jovem herdeiro, após um sonho com o tio, aos poucos vai assimilando seus hábitos e características físicas, ficando obcecado por certa orquídea lilás (Figura 14) que surge na casa e parece representar a própria alma de Osman (já que orquídea semelhante fora enterrada jun-

to com o corpo do tio). O fato é que o velho acreditava que Sônia era a reencarnação de sua amada, Lígia, que se suicidara ao ser obrigada pela família a casar-se com ele. Então, junto ao mordomo e ao médico particular, ele armara um plano diabólico para encarnar no corpo do sobrinho e consumir o amor que não pudera ter em vida. Sônia percebe o conflito e apela para o jovem Padre Paulo (Neimar Fernandes), que consegue exorcizar o tio morto do corpo de Marcelo (Figura 27).⁸



Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Se o gótico feminino é um tema que unifica *A Mulher do Desejo* e *Enigma para Demônios*, há também diferenças significativas. Em primeiro lugar, nota-se o maior destaque às personagens masculinas (Marcelo/Osman, mas também o mordomo, o médico e o padre), inclusive com uma espécie de duplicação ou reflexo do drama feminino, pois desta vez não é apenas a mulher que é colocada sob a mesma ameaça que sua antepassada, mas também um homem cujo corpo é possuído e colocado à disposição de outro. Em *A Mulher do Desejo*, as oposições estruturais entre os temas do masculino e do feminino; do passado e do presente; do diabólico e do católico, se mostram mais consistentes do que *Enigma para Demônios*. Também, em *A Mulher do Desejo*, há um apelo mais evidente ao erotismo, como pode ser verificado no próprio cartaz (Figura 25). De fato, ao longo dos anos 1970, muitos filmes brasileiros feitos para o público adulto tinham um teor erótico bastante evidente, e Christensen soube explorar isso em *A Mulher do Desejo* ao centrar a sua história no desejo de Osman e ter uma relação carnal com Lígia/Sônia, mesmo que recorrendo a um complexo engodo sobrenatural e à violência. Nesse filme, assim como em *Enigma para Demônios*, a mulher consegue se salvar, mas isso ocorre pela parceria que estabelece com outro homem. Em *Enigma para Demônios*, tratava-se do médico Luís, enquanto em *A Mulher do Desejo*, esse papel caberá ao jovem padre.

No que se refere à estrutura narrativa, em *A Mulher do Desejo*, as idas e vindas da trama não se dão por *flashbacks*, como no filme anterior, mas pela experiência onírica de Marcelo e Sônia, que são tragados, por meio de sonhos cada vez mais reais, para o mundo de pesadelo de Osman. O choque entre sonho e realidade, que tem como índice recorrente a presença da orquídea lilás, vai se tornan-

⁸ Como curiosidade, destaque-se, a respeito do exorcismo, que os créditos de abertura apontam a “consultoria” de Dom Oscar de Oliveira, arcebispo de Mariana.

do menos romântico e mais horrífico, na medida em que se acompanha a transformação de Marcelo em Osman, e em que se desvenda a trama macabra que permitiu sua maldição. Como em *Enigma para Demônios*, cabe à mulher defender-se do que se passa e, ao mesmo tempo, provar a si mesma e aos outros que não está louca.

Finalmente, no que se refere às escolhas estilísticas, a inspiração gótica na composição visual é mais coerente e estruturante em *A Mulher do Desejo*. Isso pode ser percebido na forma como são retratadas as velhas construções de Ouro Preto e o interior da casa, que é sempre escuro, já que tanto Osman quanto o sobrinho fazem questão de manter as luzes apagadas, as janelas fechadas com poucos pontos de entrada de luz, e móveis antigos adornando paredes de pedra e grandes espaços vazios. Em *A Mulher do Desejo*, a exploração do espaço doméstico também é mais intensa do que em *Enigma para Demônios*, pois o filme faz da casa de Osman um reflexo de sua personalidade cheia de segredos que ‘sequestra’ a personagem feminina (Figuras 25 e 26). Não por acaso, o mordomo diz ao casal, pouco depois de sua chegada, que “casa é que nem gente: gosta ou não gosta, aceita ou se vinga; casa tem alma”.



Figuras 28 e 29: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figuras 29 e 30: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Um díptico é, originalmente, um objeto formado pela união de duas folhas ou tabuletas de madeira, marfim, osso ou metal. No mundo antigo, um díptico podia servir como caderno, certificado militar, correspondência. Nos primeiros tempos cristãos, era costume escrever em dípticos os nomes daqueles que, vivos ou mortos, eram considerados membros da Igreja. Na arte medieval, foi um formato frequente para a disposição de pinturas em altares de igrejas e esculturas em baixo relevo. A ideia de díptico nos ocorreu pelo fato dos dois filmes de Christensen se apresentarem como obras complementares que adquirem uma unidade notável ao revelar aspectos como o estilo erudito do diretor; seu diálogo com o cinema de horror mundial nos anos 1970; seu apreço pelos temas literários (no caso, do gótico feminino); sua visão da herança colonial em Minas Gerais como uma possibilidade de exploração do horror gótico no cinema brasileiro.

Nos dois filmes aqui comentados, o interesse de Christensen pela literatura transforma a cidade de Ouro Preto em cenário para histórias que articulam o repertório gótico tradicional às mudanças ocorridas ao longo do século XX, em particular após os anos 1960. Os filmes foram feitos no mesmo período em que o horror com matriz no gótico feminino fazia sucesso em várias cinematografias do mundo, como a italiana (em obras como *Suspiria*, de Dario Argento, lançada em 1977). Ao mesmo tempo, tratou-se de uma década de popularização e exploração midiática intensa de temas como satanismo e paranormalidade (BARBIERI, 2020). Também é preciso lembrar que, na década de 1970, concretizaram-se inúmeras conquistas dos movimentos feministas em diferentes países – inclusive no Brasil, onde o divórcio foi legalizado apenas em 1977. Assim, o apelo ao gótico como representação de um mundo tradicional em dissolução não parece casual. Nascido como um clichê, o gótico disseminou múltiplas e díspares influências e teve suas estratégias repetidas à exaustão, mas suas raízes profundas na observação da deterioração de regimes tradicionais não perderam completamente o potencial de reflexão histórica e política.

Não podemos nos furtar, contudo, a oferecer um olhar crítico sobre os dois filmes aqui comentados. A localização das tramas na cidade de Ouro Preto parece ter função alusiva à arquitetura de origem europeia, cujo papel decorativo é relevante, mas as histórias contadas em *A mulher do Desejo* e *Enigma para Demônios* poderiam se passar em qualquer parte do mundo. Para construir uma ambiência gótica 'típica', o diretor recorreu ao exagero ornamental, decorando seus cenários fechados com objetos antigos, símbolos católicos e satânicos e muitas sombras; e os espaços externos com imagens de cemitérios ou de construções decadentes. Ele também dirigiu os atores em tom solene e preencheu os filmes com trilhas musicais de compositores românticos europeus. Nas duas obras, mostrou consciência das estratégias estilísticas e narrativas das histórias de horror femininas de inspiração gótica, mas sua representação de tradições familiares particularmente idiossincráticas, assim como a alienação das personagens quanto à história de Minas Gerais ou do Brasil, produzem um resultado pouco interessante. As alusões a Coleridge e Drummond, da forma como estão colocadas, também confirmam o interesse por diluir obras de prestígio em citações de sucessos internacionais do cinema com certa dose de oportunismo. Nesse sentido, então, pode-se atribuir aos filmes de Christensen uma espécie de 'gótico genérico' no qual a cidade de Ouro Preto participa como um pano de fundo, talvez não suficientemente aproveitado na ficção de horror cinematográfica brasileira.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Yanet (Org.). *Imagem e exílio: Cinema e arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.
- ANDRADE, Valério. Carlos Hugo Christensen – Terror Demoníaco. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 21-24, 1975.
- BARBIERI, Rafaela Arienti. "Sabemos que em vossa morte há vida": reflexões sobre Satã e a morte a partir dos filmes *The Brotherhood of Satan* (1971) e *The Devil's Rain* (1975). *Todas as Musas*, Ano 11, Número, 02 Jan. – Jun., p. 88-97, 2020.
- BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- BUENO, Fernanda Alves Brito. *A paisagem de Ouro Preto como espacialização no tempo: A experiência e a vivência do Morro da Queimada*, 2019. 471 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Filmes brasileiros de mulheres paranóicas: O imaginário das segundas mulheres no cinema de horror brasileiro. *E-Compós* (Brasília), v. 14, p. 1-17, 2011.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. "Experiências brasileiras com a ficção gótica: Khouri, Christensen e o gótico feminino". In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Imagem e Exílio: Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015, pp. 150-172.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DOANE, Mary Ann. *The Desire to desire: the woman's films of the 1940's (Theories of representation and difference)*. Bloomington: Indiana U.P., 1987.

FRANÇA, Júlio. 'A melancolia dos invernos nos ardores do verão': a literatura brasileira e a tradição gótica. In: PINHO, Davi et ali (Org). *CONVERSAS sobre LITERATURA em tempos de CRISE*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017, p. 467-481.

GALLINA, Mario. *Carlos Hugo Christensen: Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

GALLINA, Mario. Vida e Legado de Carlos Hugo Christensen. In: PUPPO, Eugenio. (Org). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

GREVEN, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The woman's film, film noir and modern horror*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a hidden potential of Literature*. Stanford University Press, 2012.

HANSON, Helen. *Hollywood heroines: women in film noir and the female gothic*. Londres; Nova Iorque: I.B.Tauris, 2007.

MAISONAVE, Martin. Carlos Hugo Christensen, Saltos no Vazio. In: PUPPO, Eugenio. (Org). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

NESTAREZ, Oscar A. L. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*, 2022. 197 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NEALE, Steven. *Genre and Hollywood*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000.

ORMOND, Andreia. "Carlos Hugo Christensen: Desvendando o Enigma". In: PUPPO, Eugenio. (Org). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 10/03/2022.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003

PIRES, Julia Maria dos Santos Pinto. Arquitetura Barroca No Cinema De Horror De Hugo Christensen. In: *Anais do 21º Congresso de Iniciação Científica – CONIC-SEMESP*. Disponível em <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2021/trabalho-1000007219.pdf>. Acesso em 28/03/2023.

PRIMATI, Carlos. "Carlos Hugo Christensen: Sombras del miedo en Sudamérica". In: Díaz-Zambrana, Rosana; Tomé, Patricia. (Eds) *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror em Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra Editores: 2012, p. 118-141. Impreso.

PRIMATI, Carlos. A Mulher Do Desejo (A Casa Das Sombras). In: PUPPO, Eugenio. (Org). Retrospectiva Carlos Hugo Christensen. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014a. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

PRIMATI, Carlos. Enigma para Demônios. In: PUPPO, Eugenio. (Org). Retrospectiva Carlos Hugo Christensen. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014b. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

REIS FILHO, Lúcio; SCHVARZMAN, Sheila. A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010. *Galáxia*. São Paulo, v. 47, pp.1-21, 2022. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/54508>. Acesso em 28/03/2023.

SÁ, Daniel Serravale de. *Gótico Tropical: O Sublime e o Demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, Daniel Serravale de. The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's female gothic. *Revista Ilha do Desterro* n° 62, p. 293-318, Florianópolis, jan/jun 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p293>. Acesso em 28/03/2023.

SÁ. Daniel Serravale de. Zé Do Caixão y el gótico brasileño de José Mojica Marins. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Vol. 5, n° 8, p. 104-119, Pittsburgh, 2017. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6058420>. Acesso em 28/03/2023.

SAPERE, Pablo. Cine de Terror Argentino: El Hombre Que Amé. *QuintaDimension.com*, 23/07/2014. Disponível em: <http://www.quintadimension.com/content/cine-de-terror-argentino-el-hombre-que-ame>. Acesso em: 28/03/2023

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2006.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*. Grã Bretanha: Palgrave Macmillian, 2009.

WILLIAMS, Anne. Edifying narratives: The Gothic Novel, 1764-1997. In: GRUNENBERG, C. (ed.). *Gothic: transmutations of horror in late twentieth century art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

Submissão: 29 de março de 2023

Aceite: 20 de junho de 2023