

03

O CERRO DOS ENFORCADOS (1954), DE FERNANDO GARCIA: UM FILME FANTÁSTICO?¹

Jean Carlos Carniel (UNESP)

Luciene Marie Pavanelo (UNESP)

*Recebido em 06 fev 2018.**Aprovado em 08 mai 2018.*

Jean Carlos Carniel é Graduado em Letras (Português/ Inglês) pela UNESP. Mestrando da UNESP, campus de São José do Rio Preto, e Bolsista da FAPESP (processo nº 2016/25008-2). Desenvolve pesquisa de Mestrado sobre a ficção fantástica de Eça de Queirós. Dentre a sua produção bibliográfica destacam-se o artigo “Entre a neve, o poço e o pêndulo: o espaço em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe”, a ser publicado no livro *Novas leituras queirosianas: O primo Basílio e outras produções* (no prelo); o ensaio publicado em 2016 na *Revista Mosaico*, intitulado “Loucura: a inteligência sublimada em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe”; além do trabalho completo “Entre músicos, pintores e saltimbancos: os artistas de *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queirós”, nos Anais do XXVI Congresso Internacional da ABRAPLIP (2017). Áreas de interesse: Eça de Queirós, narrativa portuguesa, século XIX, narrativa fantástica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7417150008657685>. E-mail: jc.carniel@hotmail.com

Luciene Marie Pavanelo é Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Professora da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Atua na Graduação e na Pós-Graduação,

1 Título em inglês: “O CERRO DOS ENFORCADOS (1954), BY FERNANDO GARCIA: A FANTASTIC MOVIE?”

atualmente orientando alunos de Mestrado e Licenciatura na área de Letras, subárea Outras Literaturas Vernáculas, especialidade Literatura Portuguesa. Dentre a sua produção bibliográfica destacam-se o ensaio “A ciência como questão em Camilo e Machado, críticos do naturalismo”, publicado na revista *Machado de Assis em Linha* (8(15), 2015), o capítulo “Camilo Castelo Branco e as histórias que (não) fazem arrepiar os cabelos”, publicado no livro *Ficções do Mal em Camilo Castelo Branco* (Vila Nova de Famalicão/Portugal, 2016), e a coorganização do livro *Marginalidades Femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa* (Unimontes, 2017). Foi membro da Diretoria Executiva da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) na Gestão 2016-2017 e atualmente é membro do Conselho Deliberativo e Fiscal da Gestão 2018-2019. Áreas de interesse: narrativa portuguesa, século XIX, romance histórico, narrativa fantástica, romance naturalista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6898183969183850>. E-mail: lucienemp@gmail.com

Resumo: Objetiva-se, com este estudo, analisar o filme português *O cerro dos enforcados* (1954), dirigido por Fernando Garcia, adaptação cinematográfica baseada no conto “O defunto” (1895), de Eça de Queirós, com o intuito de verificar como se dá a transposição do texto queirosiano para a linguagem cinematográfica, sobretudo referente aos elementos do fantástico. Além disso, serão observadas as modificações que fazem com que a película de Garcia se afaste do conto de Eça de Queirós.

Palavras-chave: Adaptação; Fantástico; Eça de Queirós; Fernando Garcia.

Abstract: The objective of this study is to analyze the Portuguese film *O cerro dos enforcados* (1954), directed by Fernando Garcia, a cinematographic

adaptation based on the short story “O defunto” (1895) by Eça de Queirós, with the purpose of verifying the transposition of the Queirosian text into cinematographic language, especially referring to the elements of the fantastic. In addition, we will observe the modifications that make Garcia film departs from Eça de Queirós tale.

Keywords: Adaptation; Fantastic; Eça de Queirós; Fernando Garcia.

Há, na obra do escritor português Eça de Queirós (1845-1900), um grande diálogo com a estética fantástica. De acordo com António José Saraiva,

nas suas primeiras obras, as *Prosas Bárbaras* [...], Eça é um escritor do gênero a que depois se chamou “fantástico”, e nas últimas, que são vidas de santos, volta a esse caminho; as suas obras que foram chamadas “realistas” estão entre aquele começo e este fim “fantásticos”. São um intervalo numa série vasta; tendo em conta que mesmo na fase “realista” da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada têm de realistas, como *O mandarim*, *A cidade e as serras*, *A ilustre casa de Ramires*, e até onde falta qualquer propósito de coerência e de verossimilhança, como *A relíquia*. Sem falar de *O mistério da Estrada de Sintra*. (1995, p.149-150)

Segundo o estudioso, pode-se depreender que há um viés fantástico que perpassa a carreira literária do escritor de *Prosas Bárbaras*. Dessa forma, objetiva-se, com este estudo, analisar o conto “O defunto”, publicado inicialmente em 1895, no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, tendo como foco a versão cinematográfica dessa obra, realizada por Fernando Garcia, em

1954, sob o título *O cerro dos enforcados*, a fim de compreender de que maneira Garcia recupera – ou não – elementos do fantástico, presentes no conto de Eça, em seu trabalho.

“O defunto” é usualmente considerado um dos contos mais representativos da incursão fantástica de Eça. Marie-Hélène Piwnik (2009, p.19-20) afirma que esse texto é o de maior expressão entre os contos queirosianos de viés fantástico. Além disso, alguns estudiosos tendem a classificá-lo como uma obra que dialogaria com a estética gótica. Remo Ceserani, ao explicar as distinções desse gênero literário que floresceu na Inglaterra, entre os séculos XVIII e XIX, atenta-se para as suas características:

um gosto antigo e estetizante como pano de fundo histórico, o estilo e a ornamentação da Idade Média e do Renascimento [...], um gosto ambigualmente *iluminado* pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e a parapsicologia, das visitas e presenças de espíritos e fantasmas; uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter [...]. (2006, p.89 – grifo do autor)

Por sua vez, Maria Leonor Machado de Sousa afirma que seria possível constatar a presença do gótico na obra de Eça de Queirós. Dessa forma, podem-se observar as características desse gênero, destacadas por Ceserani, na produção contística do autor de *O crime do padre Amaro*, pois, de acordo com Sousa,

Eça foi um autor tipicamente gótico nos contos “O defunto”, “A aia”, “O tesouro”, “Engelberto”, aos quais é comum o ambiente medieval, onde são utilizados anacronicamente os ingredientes

fundamentais dos romances do século XVIII: traições, punhais, venenos, assassinios, o tétrico, o sobrenatural. (1979, p.67)

De forma semelhante, Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, ao analisar as dimensões fantásticas na obra de Eça, enquadra esse conto entre os limites do gótico e do romance negro²: “sem estabelecer grandes barreiras entre o ‘gótico’ e o ‘negro’, esse matiz fantástico estende-se (com todos ou quase todos os seus suportes), nos contos ‘Engelberto’, ‘O tesouro’ e ‘O defunto’” (2002, p.258). A pesquisadora expõe uma visão parecida com a de Sousa, ao afirmar que esses contos apresentam em comum um “ambiente medieval, de mistério, de terror e, muitas vezes, de crueldade” (SEQUEIRA, 2002, p.258).

Fica depreendido dessas afirmações que o elemento principal que evidenciaria o gótico em “O defunto” seria a retomada do passado medieval que, nessa obra, é marcado por um ambiente de mistério, bastante suscetível ao sobrenatural. Já no início do conto, o narrador situa o leitor em relação ao espaço e ao tempo da narrativa:

No ano de 1474, que foi por toda a cristandade tão abundante em mercês divinas, reinando em Castela el-rei Henrique IV, veio habitar na cidade de Segóvia, onde herdara moradias e uma horta, um cavaleiro moço, de muito limpa linhagem e

2 Para Sousa, o termo “negro” seria mais abrangente que “gótico”. A estudiosa atenta-se que “pouco a pouco, foi-se perdendo o caráter medieval, que passou a reduzir-se ao cenário de castelos assombrados ou abadias em ruínas para onde os criminosos levavam as vítimas. Outras correntes vieram aumentar a variedade dos temas, como o exotismo oriental e sobretudo a literatura de salteadores, criadas pela tragédia de Schiller *Die Räuber*. O termo ‘gótico’ perdeu assim a sua razão de ser, tendo-se generalizado em seu lugar o termo ‘negro’, de origem francesa, que permite cobrir toda a série de tendências que marcaram a evolução do panorama inicial” (SOUSA, 1979, p.7).

gentil parecer, que se chamava D. Ruy de Cardenas. (QUEIRÓS, 2009, p.283)³

A chegada de D. Ruy a Segóvia faz com que o ciúme de D. Afonso de Lara seja agravado, pois o cavaleiro moço, devoto de Nossa Senhora do Pilar, encanta-se com D. Leonor, esposa de D. Afonso, quando a vê, na igreja, aos domingos. Dessa forma, o ciúme será força motriz para as ações da narrativa. Destaca-se que o esposo de D. Leonor já era um homem ciumento antes da chegada do cavaleiro. O narrador descreve-o como:

Tão ciumento era o Sr. D. Afonso que só por lho haver severamente ordenado o seu confessor, e com medo de ofender a Senhora, sua vizinha, permitia esta visita fugitiva, a que ele ficava espreitando sofregamente dentre as reixas de uma gelosia os passos e a demora. (QUEIRÓS, 2009, p.284)

Contudo, a simpatia que D. Ruy sente por D. Leonor não é recíproca, uma vez que ela não corresponde aos olhares do jovem. Diante disso, o cavaleiro pensa “ela não quer, eu não posso, foi um sonho que findou, e Nossa Senhora a ambos nos tenha na sua graça!” (QUEIRÓS, 2009, p.287), fazendo com que o devoto da santa desista de olhar a dama casada. Apesar disso, uma das aias que acompanhava D. Leonor à igreja conta ao amo que um jovem constantemente observava, de forma apaixonada, a sua esposa. Isso faz com que D. Afonso planeje um plano para assassinar D. Ruy. Ele faz com que sua amada, forçosamente, escreva uma carta pedindo ao jovem cavaleiro que a encontre em sua casa de campo, em Cabril, com a intenção de matá-lo. Destacamos ainda que D. Leonor, ao escrever a carta,

3 Utilizamos, como referência, a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada por Carlos Reis. O conto encontra-se no volume *Contos I* (2009), editado por Marie-Hélène Piwnik.

desconhece quem seria D. Ruy, salientando que não haveria motivos para que o marido escrevesse tal carta, provando que as ações dele eram motivadas pelo ciúme doentio:

Quem era esse D. Ruy de Cardenas, de quem eu nunca ouvira, que nunca atravessara a sua vida, vida tão quieta, tão pouco povoada de memórias e de homens? E ele decerto a conhecia, a encontrara, a seguira ao menos com os olhos, pois que era coisa natural e bem ligada receber dela carta de tanta paixão e promessa. [...] Então, num relance, D. Leonor compreendeu a verdade, a vergonhosa verdade, que lhe arrancou um grito ansiado e mal sufocado. Era uma cilada! [...] Decerto por amor dela – pois que tal ódio do senhor de Lara, ódio que com tanta deslealdade e vilania se cevava, só podia nascer de ciúmes brutos, feros ciúmes, que lhe escureciam todo o dever de cavaleiro e de cristão. (QUEIRÓS, 2009, p.292-293)

Ao receber a carta, D. Ruy encaminha-se para Cabril, lugar aonde supostamente encontraria D. Leonor. Nesse trecho do conto, há a inserção do sobrenatural. Para chegar ao destino, o protagonista tinha que passar por um lugar conhecido como o Cerro dos Enforcados, descrito como:

Um sítio de tristeza e ruído, com os seus quatro pilares de pedra, onde se enforcavam os criminosos, e onde ficavam, balouçados da ventania, ressequidos do sol, até que as cordas apodrecessem e as ossadas caíssem, brancas e limpas da carne, pelo bico dos corvos. (QUEIRÓS, 2009, p.296)

Encontram-se, nessa passagem, alguns elementos que contribuem para que se crie uma expectativa de medo, suscetível para o surgimento do sobrenatural, já que tal lugar é descrito como

sendo um espaço de tristeza e de morte. Além disso, a descrição do noturno é propícia a um evento sobrenatural:

Depois, quando escureceu, e em torno às torres da igreja, começaram a girar os *morcegos*, e nas esquinas do adro se acenderam os nichos das Almas, o valente moço sentiu um *medo estranho*, o *medo* daquela felicidade que se acercava e que lhe parecia *sobrenatural*.

[...]

Num cômodo alto, seco, sem curva ou urze, ligados por um muro baixo, todo esbrechado, lá se erguiam, *negros*, enormes, sobre a *amareliidão do luar*, os quatro pilares de granito semelhantes aos quatro cunhais duma casa desfeita. Sobre os pilares pousavam quatro grossas traves. Das traves pendiam quatro *enforcados negros* e rígidos, no ar parado e mudo. *Tudo em volta era parado e morto como eles*. Gordas aves de rapina dormiam empoleiradas sobre os madeiros. Para além, rebrilhava lividamente a água morta da lagoa das Donas. E no céu a lua ia grande e cheia. (QUEIRÓS, 2009, p.297-299 – grifos nossos)

Dessa forma, tal passagem condiz com as considerações sobre o espaço do fantástico, traçadas por Filipe Furtado. De acordo com o teórico português,

o espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas. (1980, p.124)

Esse espaço noturno e escuro anuncia o evento insólito⁴, que ocorre no momento em que D. Ruy está próximo ao Cerro dos Enforcados. Uma voz o chama, inicialmente, ele pensa “que fora ilusão da morte ou ousadia de algum demônio errante” (QUEIRÓS, 2009, p.300). Contudo, ao se aproximar dos enforcados, ele percebe que a voz pertence a um dos mortos: “do lado deles soava a voz, que, sendo humana, só podia sair de forma humana! Um desses enforcados, pois, o chamara com tanta pressa e ânsia.” (QUEIRÓS, 2009, p.300). O enforcado diz que ele precisa ir ao encontro no lugar de D. Ruy. Dessa forma, o cavaleiro aceita a proposta do morto e pensa “que se esse homem não era mandado pelo Demônio, bem podia ser mandado por Deus!” (QUEIRÓS, 2009, p.302).

O defunto segue a Cabril e é recebido à punhalada por D. Afonso, que pensa ter atingido o suposto amante de sua esposa. Ainda com o punhal cravado no peito, o enforcado pede que D. Ruy o deixe no Cerro dos Enforcados. No dia seguinte, D. Afonso procura o corpo nas dependências de sua casa, mas não o acha, contudo, de volta à cidade, ele é noticiado de que um dos enforcados tinha um punhal cravado no peito. Ao se deparar que fora ele o autor daquele crime insólito, ele se recolhe em sua casa, começa a delirar e é encontrado morto por uma das criadas.

Dessa forma, tem-se, nesse conto de Eça, um elemento sobrenatural – a presença de um defunto que volta à vida – que

4 Para nós, o insólito se refere aos acontecimentos inusuais, isto é, pouco prováveis de acontecer, tal como os pressupostos defendidos por Flavio García. Para ele, “se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso.” (GARCÍA, 2007, p.20)

ajuda o protagonista a não ser vítima de uma cilada proposta por D. Afonso. Destacamos também que a vida dos mortos é um dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, tal como Ceserani propõe. O estudioso italiano comenta que esse tema não é novo na literatura, já que essa temática está presente em Virgílio e Dante, por exemplo; contudo, na literatura fantástica, “liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo” (CESERANI, 2006, p.80). Entretanto, nessa obra, a vida dos mortos não está ligada a um conceito científico, como o teórico propõe, mas religioso.

Como evidenciamos anteriormente, embora D. Ruy tenha titubeado acerca das intenções do defunto creditando a sua presença ao Demônio e posteriormente a Deus, após o cavaleiro ter colocado o defunto de volta ao Cerro, o morto diz a ele: “Senhor, por vontade de Deus é, por vontade d’Aquela que é mais cara a Deus!” (QUEIRÓS, 2009, p.307). Desta forma, não resta dúvida de que a presença insólita do defunto é positiva, uma vez que a sua aparição não teria sido provocada pelo Diabo, mas por Nossa Senhora do Pilar, madrinha de D. Ruy, contrariando os pressupostos defendidos por teóricos como Furtado, uma vez que, para o estudioso, “[...] só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar” (1980, p.22).

Ressaltamos também que, apesar de ficar evidente o caráter positivo dessa manifestação para D. Ruy, esse evento sobrenatural

provoca a morte de D. Afonso, pois, para o esposo ciumento, não haveria uma explicação racional que justificaria como o punhal fora parar no peito do enforcado, já que ele pensa que “fora ele que matara o morto!” (QUEIRÓS, 2009, p.312), fazendo com que ele comece a delirar e morra. Por outro lado, o caráter positivo da aparição do enforcado causa o *happy ending* para D. Ruy e D. Leonor, pois ambos se casam após a morte de D. Afonso.

Decorridas algumas considerações sobre o fantástico nesse conto – que, nesse caso, se daria pela presença de um defunto que retorna à vida –, passemos à análise da adaptação cinematográfica desse conto.

Destacamos, primeiramente, que a indústria cinematográfica sempre se interessou por obras literárias, como um material-fonte para seus filmes. Alves Costa (1978), ao fazer um histórico do cinema lusitano, aponta que, entre 1918 e 1919, a Invicta Films, uma empresa cinematográfica pioneira em Portugal, adaptou alguns textos literários, como “Frei Bonifácio”, conto de Júlio Dantas, e *A rosa do adro*, romance de Manuel Maria Rodrigues. Segundo o pesquisador, para a Invicta,

a produção [cinematográfica] deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público. (COSTA, 1978, p.27)

Além de essa afirmação sustentar que a literatura serve como fonte para o cinema – inclusive, menciona-se o interesse, por parte dos realizadores cinematográficos, pela obra de Eça de Queirós –,

apreende-se que, para a produtora, isso seria um dos possíveis fatores que supostamente causariam o sucesso de um filme, já que a adaptação de textos conhecidos do público agradaria aos espectadores do cinema nacional. Entretanto, o crítico rebaixa esses filmes, ao afirmar que,

das obras desses romancistas, ficará, na sua transposição para o cinema, pouco mais do que a ilustração, perdendo-se muito do que representam como pintura e análise de uma sociedade e de uma época. Conserva-se intacto o conflito, mas diluem-se as suas profundas motivações. (COSTA, 1978, p.27-28)

Embora estejamos comentando acerca de um período da história cinematográfica portuguesa anterior ao do filme que aqui analisamos, tais considerações são pertinentes, pois esboçam algumas questões que são frequentemente retomadas pelas teorias de adaptação.

Nas considerações de Costa, já se evidencia a preferência, por parte dos produtores, do convencional vetor *literatura* → *cinema*, isto é, a obra literária serve como recurso à indústria cinematográfica. Assim, podem nos ser úteis as considerações de Linda Hutcheon sobre a teoria da adaptação. A estudiosa considera que a “adaptação é uma derivação que não é derivada – um trabalho que é segundo sem ser secundário⁵” (HUTCHEON, 2006, p.9 – tradução nossa). Dessa forma, não vemos a obra adaptada inferior ao material-fonte. A teórica canadense também aborda que esse processo pode envolver a transposição de uma mídia para outra

5 No original: “an adaptation is a derivation that is not derivate – a work that is second without being secondary”. (HUTCHEON, 2006, p.9)

(um poema para um filme), ou de um gênero para outro (um épico para um romance), destacando também que, nessa transposição, pode haver mudanças de contextos, como inserir um ponto de vista diferente do material-fonte. Assim, consideramos naturais as mudanças ocorridas em uma adaptação cinematográfica, sejam elas motivadas pelo momento histórico-cultural da realização da obra ou por escolha dos produtores.

Com essa visão da qual se tem a obra adaptada no mesmo nível do material-fonte, não haveria motivos para se fazer julgamentos de valor envolvendo o texto literário e o filme, já que se deve entender cada obra (e, portanto, cada mídia) com a sua especificidade. Além disso, nas reflexões de Costa, notamos que a transposição do enredo de uma obra literária para o cinema não garante sucesso, pois o pesquisador critica a atitude dos produtores, atentando-se ao fato de que, nesses filmes, não haveria a análise de uma sociedade, nem de uma época. Dessa forma, o argumento de Costa corrobora as reflexões de Hutcheon discutidas anteriormente, uma vez que, na visão dos dois estudiosos, a adaptação seria suscetível a mudanças. Assim, a adaptação pode deixar de se apoiar totalmente no material-fonte para dialogar (ou não) com o seu momento de produção, embora Costa critique negativamente os filmes que não fazem esse diálogo. Desse modo, compreende-se, por outro lado, que seria fundamental se a película dialogasse com seu momento histórico.

Em seu estudo, Costa chega a citar o filme de Fernando Garcia. Segundo o pesquisador, o realizador “daria cabo de um saboroso conto de Eça de Queiroz: *O cerro dos enforcados*, transformando-o num pastelão à ‘film d’art’ com a agravante (crime premeditado) de trair o humor e o sentido com que Eça o escreveu” (COSTA, 1978, p.94).

Nota-se, no comentário de Costa, uma depreciação da obra de Garcia. De forma semelhante, Filomena Antunes Sobral destaca que “esta reinterpretação imagética não primou pelo sucesso, evidenciando-se a dificuldade em cativar o público” (2010, p.123). Além do mais, a pesquisadora cita em seu trabalho outra crítica negativa ao filme, como a de Luís de Pina:

Também Pina (1986, p.129) se refere ao fracasso deste filme que, segundo ele, padece de uma “excessiva estilização” e “ingenuidade temática”, o que acabou por ser prejudicial para o “tom declaradamente fantástico do conto”, bem como para a sua ambiência sobrenatural e religiosa. Ainda assim, na época, este filme simbolizou uma incursão pioneira do cinema nacional pelo elemento fantástico. (SOBRAL, 2010, p.123)

Assim, apesar de não ter sido um sucesso de público na época, Sobral aponta o pioneirismo do filme de Garcia na utilização de elementos fantásticos no cinema lusitano. Maria Manuel Baptista, em um estudo recente sobre essa adaptação cinematográfica, destaca que,

No caso de *O Cerro dos Enforcados*, o desastre na interpretação do conto de Eça de Queirós, cujo argumento é também da autoria de Fernando Garcia, é mais do que evidente, uma vez que se perde totalmente o sentido último da narrativa, bem como o tão característico tom humorístico e irônico do escritor português. Para além disso, nesta que viria a ser a sua última longa-metragem, Fernando Garcia falha rotundamente ao não saber lidar com o mínimo de eficácia ou convicção com o elemento fantástico e sobrenatural para que o conto de Eça remete. (2016, p.140)

Percebemos, dessa forma, que o filme de Garcia não teve uma aceitação crítica positiva. Entre os comentários destacados, entende-se que a película não obteve sucesso em termos de adaptação, nem de realização. Nota-se que os motivos elencados pelos pesquisadores referem-se ao fato de Garcia ter transformado o filme em um “pastelão”, contrariando o sentido do conto queirosiano; além disso, tais excessos podem ter contribuído para o fracasso da atmosfera fantástica presente em “O defunto”. Entretanto, de maneira similar à de Sobral, João Monteiro (2012), em seu artigo digital “História do breve cinema de terror português”, valoriza o filme de Garcia, ao destacar que

a estranheza desta sequência final e o domínio de Fernando Garcia do trabalho de câmara e do tempo cinematográfico promove esta sequência a momento único do cinema português, podendo mesmo afirmar mesmo que se trata do primeiro arremedo de um filme *zombie* (de matriz clássica). (2012, s/p)

Apesar de *O cerro dos enforcados* não ser sido considerado como uma boa obra de arte, segundo alguns críticos, essa película é reconhecida como uma das precursoras do cinema lusitano, ao inserir elementos do fantástico. Além do mais, mesmo que, para esses estudiosos, a obra de Garcia se distancie da de Eça, é preciso considerar que Hutcheon vê a adaptação como um processo de criação, isto é, para a pesquisadora, “o ato de adaptação sempre envolve tanto a (re)interpretação quanto a (re)criação⁶” (2006, p.8 – tradução nossa). Desse modo, entendemos que, mesmo que tais mudanças provoquem a inversão de sentidos do texto-fonte,

6 No original: “as a *process of creation*, the act of adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re-)creation”. (HUTCHEON, 2006, p.8 – grifos da autora)

tais escolhas do realizador não fazem com que a obra adaptada se desvincule do material-fonte, pois se trata de uma reinterpretação.

Dessa forma, analisaremos essa obra fílmica, com o objetivo de verificar os acréscimos e reduções do filme de Garcia em relação ao conto de Eça, destacando os elementos do fantástico inseridos na película.

Antes de adentrarmos aos elementos do fantástico, discutiremos sobre a caracterização dos personagens. Nos créditos iniciais, há a informação de que a película apresenta “argumento baseado no conto de Eça de Queirós ‘O defunto’”. Ademais, como pano de fundo dos créditos, tem-se o espaço medieval de uma vila. Após o término dos créditos, a câmera mostra várias pessoas, que estavam na rua, escondendo-se, ao ouvirem uma carruagem se aproximando. Percebe-se, portanto, uma grande dose de carga dramática. Além disso, é nessa cena que o espectador já toma conhecimento sobre as características de D. Afonso de Lara. O marido ciumento não permite que sua esposa seja vista pela população enquanto ela ora na igreja de Nossa Senhora das Mercês⁷; para isso, ele obriga o povo a se retirar da rua, enquanto D. Leonor estiver em público.

O início do filme já mostra o contraste entre os personagens que marcarão um suposto triângulo amoroso. D. Afonso, mencionado, pelos populares, como um “bruto e arrogante”, é um homem velho, que carrega uma enorme adaga na cintura. Além disso, são evidenciados os traços de ciúme presentes nesse personagem. Concordamos, dessa forma, com Baptista, que assinala que D. Afonso

7 No filme, a santa madrinha de Ruy é Nossa Senhora das Mercês; no conto de Eça, é Nossa Senhora do Pilar. Posteriormente trataremos dessa questão.

“é apresentado desde o primeiro momento como um pequeno tirano” (2016, p.146).

Observa-se, nas cenas iniciais, que o povo, apesar de descontente por ter que se esconder durante as visitas de D. Leonor, já que um dos presentes diz que “O fidalgo não manda em mim”, segue as ordens de D. Afonso. Além disso, essas pessoas pouco fazem para que esse costume seja interrompido, enquanto um dos presentes afirma: “O povo da cidade devia se queixar ao rei”, outro diz: “Ora, a corte é muito longe”, demonstrando que é melhor continuar seguindo esse hábito do que mudá-lo. Numa cena posterior, após D. Afonso ter conhecimento de que o recém-chegado lançou olhares para a sua esposa, em uma conversa com o padre Lúcio – personagem inexistente no conto queirosiano –, afirma que o jovem cavaleiro quer afrontar os seus direitos de senhor naquelas terras, contudo, o padre lembra D. Afonso de que as ordens dadas por ele vão além dos seus direitos. De forma semelhante, Gonçalo (também um personagem inventado por Garcia), um amigo de Ruy, diz que “ele não respeita os direitos de ninguém. A justiça é como ele bem a entende. Põe e dispõe. Tem de andar tudo ao sabor de sua vontade”, evidenciando o caráter tirânico de D. Afonso.

Ao contrário, D. Leonor é jovem e bela, usa um véu que lhe cobre o rosto, além de trajes claros e longos, fazendo com que sua descrição seja a da típica heroína frágil e virginal presente nas obras de ficção sentimentais, que poderia representar a inocência, fragilidade e castidade, tanto é que D. Ruy chega a compará-la a um anjo.

Por sua vez, a presença de D. Ruy é anunciada pelo som musical de seu assovio e, em seguida, vê-se ele chegar montado num cavalo

branco. Assim, se a descrição de D. Leonor é a da heroína indefesa, a imagem idealizada de D. Ruy é a do típico cavaleiro medieval. O jovem, ao se deparar com a população dentro de suas casas, afirma não temer D. Afonso, já que ele se diz tão fidalgo quanto ele. Dessa forma, ele contraria as ordens do marido ciumento, pedindo ao povo que volte às ruas. Um ancião chega a comentar que “O Sr. de Cardenas aprendeu as leis dos estudos, mas não aprendeu as leis de cá da terra”, reforçando as características de bravura e coragem, típicas de um cavaleiro.

Contudo, se considerarmos o material-fonte como um texto gótico, como sugere alguns estudiosos, a afirmação de Sousa talvez seja pertinente para pensar sobre a caracterização desses personagens de Garcia. A pesquisadora afirma que

o romance “gótico” é essencialmente um romance sentimental, em cuja intriga de amor intervêm o sobrenatural e o misterioso, geralmente ao serviço de potências maléficas, mas que não conseguem destruir os heróis, assistidos pela justiça imanente que protege a virtude. (SOUSA, 1979, p.7)

Percebemos que tal afirmação pode ser questionada se aplicada ao conto de Eça, pois apesar de haver um romance sentimental, embora neutralizado até o final da narrativa, já que D. Leonor desconhece as intenções de D. Ruy e acaba se apaixonando pelo jovem cavaleiro somente após a morte do marido, o sobrenatural ocorre por intenções positivas, supostamente providas por Nossa Senhora do Pilar, que teria sido a responsável pela ressurreição do morto, a fim de ajudar o protagonista – e não por forças maléficas, como Sousa postula. Na obra queirosiana, o vilão é D. Afonso – homem possessivo e ciumento, que tenta assassinar o suposto

amante da esposa, contudo, ele tem os planos fracassados devido à intervenção do defunto.

Entretanto, a obra de Garcia é excessivamente sentimental; ao contrário do conto de Eça, D. Leonor tem conhecimento das intenções de D. Ruy e parece corresponder à sua paixão. O jovem cavaleiro chega a encontrá-la algumas vezes enquanto ela se refugia na Quinta de Cabril, chegando a dizer à amada que “o melhor amor é o amor sem esperanças”. Tal como no conto, a aparição sobrenatural apresenta uma intenção positiva, ligada a Nossa Senhora das Mercês. Chama-nos, porém, a atenção a mudança que o cineasta faz no nome da santa: no conto de Eça, trata-se de Nossa Senhora do Pilar, enquanto no filme ela é chamada de Nossa Senhora das Mercês. O nome da Santa na adaptação cinematográfica – “mercê” como sinônimo de “graça” e “favor” – reforça a ideia de que a intervenção do defunto teria sido obra dela. Ao contrário, na narrativa queirosiana há uma ambiguidade, o que diminui a sua carga moralista: como afirma Baptista, “o conto de Eça [...] não deixa de atribuir à Santa [...] o sucesso de uma empresa que parecia ter sido querida mesmo no céu. Mas, não deixa Eça de sublinhar o papel central aqui desempenhado pelo cadáver do enforcado” (2016, p.145). No filme, por outro lado, ao tirar o foco do defunto e dirigi-lo à Santa, “o desenlace é feito no registro do milagre” (BAPTISTA, 2016, p.145).

Observa-se, contudo, que apesar dessas singularidades, tanto o texto de Eça quanto o filme de Garcia apresentam algumas características que seriam comuns ao gótico, levando em consideração as concepções traçadas por Sousa, como o romance sentimental, reforçado na adaptação cinematográfica

pela aparente correspondência de D. Leonor ao amor de D. Ruy, além da presença do sobrenatural.

Além disso, Garcia aumenta a carga dramática em sua obra, ao inserir novos episódios, por exemplo, na passagem em que D. Afonso encomenda o assassinato de D. Ruy. Contudo, o encarregado – um homem que estava a roubar as suas propriedades – fracassa, já que, no momento em que ele iria atirar uma flecha no cavaleiro, ele escorrega de um barranco, chegando a pedir ajuda ao homem que iria matar. Em meio a um episódio dramático – a iminente morte do herói –, o cineasta acaba inserindo uma cena cômica, o que a torna mais interessante.

Passando aos elementos do fantástico presentes no filme de Garcia, verifica-se que o elemento sobrenatural, tal como no conto, traz consequências positivas para os envolvidos, pois protege o herói da emboscada armada por D. Afonso e, portanto, é responsável pelo *happy ending*. Posteriormente, ao descobrir que D. Ruy permanecia vivo e que teria apunhalado um homem que já estava morto, D. Afonso acaba morrendo de um problema cardíaco, anunciado desde o início do filme – o personagem é mostrado diversas vezes apertando o peito, como se estivesse com dor – e agravado pelas fortes emoções por ele vivenciadas.

Destaca-se que a película de Garcia não mostra o casamento, pois a obra termina com um encontro, na igreja, entre D. Ruy e D. Leonor, vestindo roupas escuras – porém, sem o véu que antes lhe cobria o rosto (provavelmente uma imposição do marido), causando a admiração das pessoas, tamanha a sua beleza. Contudo, em uma conversa com o padre Lúcio, D. Ruy destaca suas intenções de se casar com a jovem, após ela cumprir o tempo do luto.

Em uma cena que é inexistente no conto de Eça, explora-se o elemento fantástico. Ela se dá após D. Afonso saber que o cavaleiro lançou olhares para a sua esposa. Movido pelo ciúme, D. Afonso ouve vozes que repetem trechos da conversa que ele tivera com o padre Lúcio, como a frase: “O ciúme é a tentação do demônio”. Desta forma, poderia haver uma associação entre o estado emocional de D. Afonso com o Diabo. Além do mais, o quarto escuro e noturno, iluminado por velas, faz com que tal espaço seja verossímil ao sobrenatural. Esse efeito é reforçado pelo som de um assovio, o mesmo ouvido por D. Afonso no dia em que o jovem cavaleiro conhece a sua esposa, e pelo barulho de cascos de cavalos, que supostamente seriam de D. Ruy. Esse assovio faz os cães do fidalgo ficarem eriçados, contudo, o esposo ciumento não consegue encontrar a fonte desses ruídos. Destaca-se, ademais, que a emissão sonora é exagerada por um efeito que faz com que se ouçam ecos, realçando a possível presença fantástica.

Dessa forma, lembramos que, para Tzvetan Todorov,

é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra. (2010, p.38-39)

De acordo com o teórico búlgaro, a literatura fantástica é caracterizada pela hesitação⁸ do leitor. O fantástico, segundo essa concepção, é bem delimitado, localizado entre os limites do estranho e do maravilhoso, em que a hesitação do leitor é condição necessária. Desse modo, pode-se definir como estranho os acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas que no final são explicados racionalmente, o que não altera as leis da natureza. Já o maravilhoso pode ser definido como os acontecimentos que recebem novas leis da natureza e terminam com uma aceitação natural do sobrenatural. No fantástico, por outro lado, a dúvida entre o real e o imaginário deve permanecer após o término da história.

Assim, percebe-se que nessa cena é mantida a hesitação, segundo a aceitação de Todorov, pois há a dúvida se essa sequência poderia representar sons sobrenaturais ou uma alucinação de D. Afonso. A oscilação entre aceitar uma explicação natural ou sobrenatural é que daria o efeito do fantástico, segundo Todorov e Furtado.

Cabe destacar que, no filme, o tirano morre logo após se retirar do Cerro dos Enforcados, depois de confessar ao padre Lúcio que fora ele que supostamente matara o enforcado, ao contrário do conto, no qual ele morre depois de ter momentos de delírio. Assim, Garcia aproveita esse elemento presente no conto de Eça (a alucinação), ao adicionar uma cena fantástica que não está presente no texto queirosiano.

8 Por sua vez, Filipe Furtado também evidencia que a ambiguidade está presente na narrativa fantástica: “no essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambiguidade de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas”. (1980, p.132)

Ademais, uma diferença significativa entre o conto de Eça e o filme de Garcia está na forma como o elemento insólito do defunto é inserido nas duas obras, uma vez que a narração do texto queiroziano é linear, ao contrário da película.

Na obra de Garcia não é narrado na ordem dos acontecimentos o encontro de D. Ruy com o cadáver, no Cerro dos Enforcados. O espectador primeiro assiste à emboscada preparada por D. Afonso: nessa cena, não é mostrado o rosto do homem apunhalado. Ainda assim, nessa sequência há a presença do insólito, uma vez que, após ser atingido pela adaga, o corpo do suposto D. Ruy não é encontrado. Uma das aias afirma para D. Leonor que os capangas de D. Afonso falaram que foi feitiço ou “coisa de bruxaria”. Ademais, logo após o crime, o marido ciumento volta a ouvir a suposta frase “o ciúme é a tentação do demônio”, aumentando o caráter insólito da sequência.

É somente após a cena da morte de D. Afonso que o espectador fica sabendo o que realmente aconteceu. O padre, após ter ouvido a confissão do fidalgo, procura D. Ruy para saber o que sucedeu com ele, além de explicar ao cavaleiro as circunstâncias da carta enviada supostamente por D. Leonor. Assim, o cavaleiro relata ao padre o que se passara na noite anterior. O encontro entre D. Ruy e o defunto no Cerro dos Enforcados é, portanto, narrado posteriormente.

Para Baptista, essa cena do filme não é tão surreal e macabra como no conto de Eça. A pesquisadora aponta que

este efeito não é conseguido no filme de Garcia que pouco dá ver ao espectador sobre os acontecimentos noturnos no “Cerro dos Enforcados”. Tal fato, talvez se tenha ficado a

dever às dificuldades técnicas e narrativas que uma tal cena comporta ao ser passada para a linguagem cinematográfica com os meios dos anos 50 em Portugal, mas também porque a compreensão de Garcia relativamente a este momento narrativo parece remeter para o domínio da misteriosa “bruxaria” tão condenada pela igreja católica da época, em nada participando do tom fantasmagórico e irónico da cena descrita por Eça. [...] No filme de Garcia este é talvez dos momentos menos conseguido, ficando muito longe de provocar qualquer terror ou sequer espanto ao espectador, perante a breve passagem por um conjunto de cadáveres pendurados, lugar que devia ter forte impacto visual e emocional e provocar até repulsa, uma vez que foi escolhido para título do próprio filme, afastando a titulação original de Eça, incontornavelmente mórbida. Ora, neste Cerro dos Enforcados nada é verdadeiramente mórbido, fantasmagórico ou sobre-humano [...]. (BAPTISTA, 2016, p.144-145)

Entretanto, para nós, essa cena teria alguns elementos do fantástico, pois embora curta, percebemos, nessa sequência, que Garcia utiliza a ambientação noturna, com poucas luzes, com a utilização de efeitos sonoros que imitam trovões e raios, para que a presença do sobrenatural se torne verossímil. Todavia, diferentemente do conto, em que D. Ruy, por um momento, hesita em creditar a presença do morto ora ao Diabo e ora a Deus, na obra de Garcia, esse efeito é atenuado, ficando mais evidente de que se trata de uma intervenção divina, vinda para ajudar o jovem cavaleiro. Assim, após D. Ruy narrar ao padre os acontecimentos da noite anterior, fica sugerido que essa aparição fora a mando de Nossa Senhora das Mercês, madrinha de D. Ruy.

Garcia, portanto, altera a narração linear do conto de Eça, com a intenção de tornar ainda mais insólita a cena do suposto assassinato, uma vez que o espectador não sabe que o homem apunhalado é o defunto, aumentando o tom de mistério e suspense. Ademais, o padre inserido pelo realizador torna-se um personagem importante para a narrativa, já que é ele quem ouve as duas versões dos eventos insólitos. No entanto, essas modificações não agravam o teor insólito da obra, a fim de causar medo, por exemplo, pois a explicação do evento sobrenatural é explicada de forma religiosa, já que o defunto seria uma espécie de milagre para proteger D. Ruy e D. Leonor.

Consideramos, portanto, que, apesar de muitos críticos rebaixarem a obra de Garcia, pelo fato de ele não respeitar as mesmas características que o texto queirosiano, além de ele acrescentar certa carga dramática à sua obra e carecer de recursos para representar os elementos do fantástico, essa película deve ser vista como uma adaptação promissora das obras de Eça, por ser uma das pioneiras⁹ a adaptar um conto considerado fantástico, distanciando-se, dessa forma, de produtores que tinham por predileção obras canônicas e consideradas realistas, como *O primo Basílio*, foco dos adaptadores, com no mínimo três adaptações

9 De acordo com Sobral (2009), “no que diz respeito às adaptações cinematográficas derivadas do patrimônio literário de Eça, destacam-se *O Primo Basílio* (Portugal/ Georges Pallu 1922), *El Primo Basílio* (México/ Carlos de Nájera 1934), *El Deseo* (Argentina/ Carlos Schlieper 1944, tendo por base o romance *O Primo Basílio*), *O Cerro dos Enforcados* (Portugal/ Fernando Garcia 1954, a partir do conto ‘O Defunto’), *O Primo Basílio* (Portugal/ António Lopes Ribeiro 1959), *Os Lobos* (Portugal/ curta-metragem de Pedro Bandeira Freire 1978, com base no conto ‘O Tesouro’), *Amor e Cia* (Brasil/ Helvécio Ratton 1998, uma adaptação de Alves e C.⁹), *El Crimen del Padre Amaro* (México/ Carlos Carrera 2002), *O Crime do Padre Amaro* (Portugal/ Carlos Coelho da Silva 2005), *O Mistério da Estrada de Sintra* (Portugal/ Jorge Paixão da Costa 2007), *O Primo Basílio* (Brasil/ Daniel Filho 2007) e *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (Portugal/ Manoel de Oliveira 2009).”

até o momento de produção de *O cerro dos enforcados*. Em seu estudo sobre as adaptações queirosianas para o cinema, Sobral aponta que *O primo Basílio*, por exemplo, recebeu várias releituras até o momento de produção de *O cerro dos enforcados*. Para a estudiosa, esse interesse “deriva dos conteúdos de cunho universal controversos e, ao mesmo tempo, apelativos (triângulo amoroso/adultério/romance proibido) passíveis de serem reinterpretados de acordo com estéticas distintas ou estilos diferentes” (SOBRAL, 2010, p.123). O conto “O defunto” não traz esses conteúdos destacados pela pesquisadora, pois não se trata de uma história de adultério, com um romance proibido, e sim de uma história de ciúme infundado. O cineasta Garcia, por sua vez, acaba transformando o argumento do conto queirosiano num filme que traz exatamente esses conteúdos apelativos, pois desloca o foco do ciúme para o romance proibido, ao mostrar os encontros de D. Ruy e D. Leonor – que não acontecem no conto de Eça – e a aparente correspondência dela aos sentimentos do herói. Essa mudança de foco pode justificar a opção do diretor em filmar essa narrativa, apesar de poucos adaptadores se debruçarem sobre a parte da obra de Eça que não seja considerada canônica.

Embora críticos depreciem os recursos do fantástico utilizados por Garcia, nota-se, pelos comentários de Sobral e de Monteiro, levantados ao longo desse estudo, que essa película também pode ser considerada não só como uma obra pioneira ao explorar os recursos do fantástico no cinema lusitano, mas também ao abordar o tema dos mortos-vivos.

Assim, terminamos com uma provocação ao leitor deste trabalho e possível espectador da obra de Fernando Garcia. Apesar

de termos elencado algumas características destacadas por críticos que depreciam a adaptação cinematográfica, recuperamos as reflexões levantadas por Hutcheon, ao apontar que a adaptação deve ser vista como uma reinterpretação. Portanto, os acréscimos e reduções observáveis no trabalho do cineasta lusitano devem ser vistas, de fato, como “adaptações” motivadas por diversas razões, como a de, por exemplo, trazer conteúdos mais apelativos ao público, na tentativa de se aproximar mais de suas expectativas. Acreditamos, portanto, que tais desenvolturas permitem que o filme de Garcia se distancie do conto de Eça, sem que isso seja considerado como um defeito. Desse modo, cabe ao público assistir a essa obra e verificar se esse filme pode ou não ser considerado fantástico, seja no modo de narrar ou em termos de qualidade.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Maria Manuel (2016). “O papel hegemónico do cinema no Estado Novo – a adaptação cinematográfica do conto ‘O defunto’, de Eça de Queirós”. In: LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel. (Orgs). *Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação*. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais; Santa Maria: UFSM, Programa de Pós Graduação em Comunicação. p.138-148. In <http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/ESTUDOS%20CULTURAIS%20E%20INTERFACES%202016.pdf>. Acesso em 4.Jan.2018.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR.
- COSTA, Alves (1978). *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GARCIA, Fernando (1954). *O CERRO dos enforcados*. Portugal: Nacional Filmes. 1 DVD. (118 min).

GARCÍA, Flavio (2007). “O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: _____. (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.11-22.

HUTCHEON, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

MONTEIRO, João (2012). *História do breve cinema de terror português*. In <http://blog.stress.fm/2012/09/historia-do-breve-cinema-de-terror.html>. Acesso em 4.Jan.2018.

PIWNIK, Marie-Hélène (2009). “Introdução”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. p.15-32.

QUEIRÓS, Eça de (2009). *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SARAIVA, António José (1995). “O manto da fantasia”. In: *A tertúlia ocidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros*. 2.ed. Lisboa: Gradiva.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo-Branco de (2002). *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras.

SOBRAL, Filomena Antunes (2009). “Eça de Queirós no audiovisual”. *Actas do Congresso Internacional Comunicação, Cognição e Media*. Braga: Edições Aletheia. vol. 1, p.405-417. In <http://hdl.handle.net/10400.19/501>. Acesso em 4.Jan.2018.

_____ (2010). “Diálogos entre literatura e cinema: adaptação cinematográfica de narrativas queirosianas”. *Actas da Conferência Internacional Cinema, Arte, Tecnologia, Comunicação*. p.121-127. In <http://hdl.handle.net/10400.19/498>. Acesso em 29.Dez.2017.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1979). *O “horror” na literatura portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.

TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à Literatura Fantástica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva.