

10

O GÓTICO NOS TRÓPICOS: INFLUÊNCIAS DA ESTÉTICA GÓTICA NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970

OLIVER MIKAEL MORAES NEVES LOPES
FABIO CAMARNEIRO

OLIVER MIKAEL MORAES NEVES LOPES

Graduando em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Pesquisador na Universidade Federal do Espírito Santo.

Pesquisador no grupo de pesquisa Pesquisa em Arte, Subjetividade e Tecnologia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6468879608612272>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5216-3705>.

E-mail: oliver.lopes@edu.ufes.br.

FABIO CAMARNEIRO

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, pela ECA-USP, em 2016.

Professor da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Líder do grupo de pesquisa Pesquisa em Arte, Subjetividade e Tecnologia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5820527580375928>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1767-3610>.

E-mail: fabio.camarneiro@ufes.com.br.

RESUMO: Este trabalho explora as influências da estética gótica em dois filmes de horror produzidos no Brasil durante a década de 1970: *As filhas do fogo* (Walter Hugo Khouri, 1978) e *Enigma para demônios* (Carlos

Hugo Christensen, 1975). O objetivo é compreender como a estética, originalmente europeia, é adaptada para a realidade brasileira, em que o passado colonial e escravagista funciona como assombração para a sociedade brasileira contemporânea. Ao lançar mão de elementos do gótico, os filmes terminam por abordar questões sociais relevantes para a época em que foram realizados, criando um diálogo entre forma estética e crítica social.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Cinema de horror. Cinema brasileiro. Gótico brasileiro.

ABSTRACT: This study investigates the influence of Gothic aesthetics on two Brazilian horror films from the 1970s: *As filhas do fogo* (Walter Hugo Khouri, 1978) and *Enigma para demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1975). It aims to analyze how this European-origin aesthetic is reinterpreted within the Brazilian context, where the colonial and slave-holding past serves as a spectral presence haunting contemporary society. Through their deployment of Gothic elements, these films engage with pressing social issues reflective of the era in which they were produced, suggesting a dialogue between aesthetic form and socio-historical critique.

KEYWORDS: Gothic. Horror cinema. Brazilian cinema. Brazilian Gothic.

INTRODUÇÃO: DEFININDO O GÓTICO

A literatura gótica, que tem como marco inicial o romance *O castelo de Otranto* de Horace Walpole publicado em 1764, foi uma reação ao Iluminismo que enfatizava a razão, a lógica e a ciência, enquanto o gótico e o Romantismo buscavam explorar o lado sombrio e irracional da experiência humana, abordando temas relacionados à morte, à insanidade, à decadência e ao sobrenatural. Sua proximidade com o gênero do horror e sua origem

essencialmente moderna permitiram que as obras da literatura gótica representassem uma canalização de medos, ansiedades e dramas típicos da modernidade: a solidão e o isolamento na sociedade capitalista, o estranhamento diante de avanços tecnológicos e científicos, o medo do outro na figura do estrangeiro, além da decadência de símbolos da aristocracia (grandes castelos isolados, condes misteriosos, nobres donzelas atormentadas por monstros etc.), que podem ser relacionados à fase de transição entre modelos econômicos (Carroll, 2003).

No cinema, o gótico deixou sua marca em adaptações de clássicos da literatura, sendo *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922) uma produção alemã do início dos anos 1920 e adaptação do romance *Drácula*, de Bram Stoker, o exemplo de maior sucesso. A linguagem audiovisual permitiu a exploração do gótico como estética visual, mesclando as descrições imagéticas da literatura com explorações próprias de cada autor ou produção, auxiliando, assim, na construção de um entendimento geral do que caracterizaria uma estética gótica.

Dentre tais características, podemos citar: o *locus horribilis*, ambientação em cenários isolados e grandiosos — e, muitas vezes, decadentes — como castelos, mansões e casarões; uma forte presença da natureza local; elementos remanescentes do passado, principalmente da era medieval (no contexto europeu); temas considerados sombrios, como morte, loucura, traição e decadência; estilo e tonalidade melancólicos; e elementos de horror e suspense, podendo ou não estar relacionados ao sobrenatural.

O objetivo deste artigo é perceber como essas características aparecem preservadas ou metamorfoseadas em dois filmes brasileiros realizados na década de 1970: *As filhas do fogo* (Walter Hugo Khouri, 1974) e *Enigma para demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1974).

A (NÃO) HISTÓRIA DO GÓTICO NO BRASIL

No Brasil, a história da produção, circulação e recepção de obras com traços da estética gótica ou da literatura fantástica é marcada por certa tendência à marginalização. Esse apagamento pode ser percebido desde a crítica literária do século XIX, que teve importante papel na formação de nosso cânone literário, fenômeno descrito por Júlio França e Oscar Nestarez (2022) ao analisarem a rejeição da crítica literária oitocentista a autores como Álvares de Azevedo — apontado como o mais influente expoente do gótico na literatura brasileira — e a quase total falta de reconhecimento das influências do gótico nos trabalhos de, por exemplo, Machado de Assis ou Aluísio Azevedo. Padrão similar ocorreu na historiografia do cinema nacional. Como herança da tradição crítica literária descrita por França e Nestarez, uma visão, por muito tempo dominante, entendeu o cinema brasileiro como solo fértil para narrativas com foco em dramas de cunho social e político, em chave estética realista ou alegórica. Assim, as produções ligadas ao gótico, ao horror e à ficção fantástica, ainda que há muito tempo presentes (Cánepa, 2008), foram sempre colocadas, até muito pouco tempo atrás, à margem do cânone, inclusive na preservação e circulação dessas obras.

No contexto da crítica literária, França e Nestarez atribuem esse fenômeno, em primeiro lugar, à construção da literatura nacional que tentou rejeitar tudo aquilo que era entendido como “modismos europeus”, desejando se estabelecer de maneira independente:

A exaltação de cenários nacionais, o indianismo, e as narrativas focadas em temas relevantes para a comunidade intelectual e artística da época enxergavam nas ramificações do romantismo europeu um modismo não cabível ao movimento que surgia. (França; Nestarez, 2022, p. 14-27)

Outro argumento seria de ordem geográfica, e pensaria o gótico como indissociável do clima mais frio e da vegetação característicos da Europa ocidental. Assim, o clima tropical do Brasil — e seu estereótipo do país ensolarado, com matas fechadas e vegetação colorida e abundante — não teria relação com as narrativas ou as temáticas características do estilo gótico.

Já um terceiro argumento contra o gótico tropical afirmaria que o gótico, na Europa, estaria fortemente ligado à lembrança de uma Idade Medieval que o Brasil e o continente americano jamais experimentaram.

Com relação ao argumento geográfico, Daniel Serravalle de Sá (Romancing The Gothic, 2023) diz que uma marca estilística do gótico na literatura brasileira seria a justaposição entre o familiar e o estranho. Ao aplicar referências europeias e anglo-americanas a elementos caracteristicamente brasileiros, as obras resultantes ainda pertenceriam, de uma maneira muito própria, ao contexto nacional. Serravalle liga esse hibridismo estético às ideias de um

choque violento ou de uma invasão, temas facilmente relacionados ao tema à ditadura ou ao processo de colonização.

A ideia do gótico como um “modismo europeu” não leva em consideração que se trata de um movimento essencialmente moderno, cuja ascensão se deu no contexto da Revolução Industrial, e que atuou, como também é característico do horror, como catalisador de medos e ansiedades das sociedades modernas. Em território brasileiro, ainda que um passado medieval ou uma aristocracia decadente não façam parte da história, o processo colonizador — com suas ramificações e seus horrores, seus pontos cegos e seu caráter de assombração — se estende até os tempos atuais. Assim, não seriam as casas grandes das fazendas escravocratas brasileiras, guardadas as devidas diferenças, equivalentes aos castelos decrepitos da Europa? Não seria nosso processo colonial suficientemente repleto de horrores para inspirar narrativas que busquem, no passado, sentimentos de medo e desespero? E, ainda, não seria a representação de nossa vegetação abundante e clima ensolarado uma escolha deliberada na formação do cânone literário do século XIX, que tentava construir certa imagem para nosso país?

Há de se questionar também se não existe uma ligação direta entre o apagamento e a marginalização das narrativas fantásticas com um projeto de embranquecimento cultural do imaginário popular, visto que as culturas dos povos originários e dos povos de origem africana são repletas de misticismos e espiritualidade, e não era incomum associar narrativas fantásticas e lendas populares à baixa instrução intelectual e à supersticiosidade ligada

a comunidades mais pobres (França; Nestarez, 2022). Nas obras que iremos analisar, os elementos sobrenaturais são inicialmente desacreditados pelos personagens de postura mais cética, que os atribuem aos medos de outros personagens, a uma suposta impressionabilidade da mente feminina ou à baixa instrução de personagens de classes menos favorecidas.

AS FACES DO CINEMA DE HORROR NO BRASIL

Laura Cánepa, em sua tese de doutorado, propõe uma catalogação do cinema de horror produzido no Brasil que busca territorializar a produção desses filmes, “destacando-se aspectos recorrentes que se manifestaram nos filmes ao longo dos ciclos históricos, de acordo com diferentes tendências estéticas e temáticas cuja existência se quer demonstrar” (Cánepa, 2008, p. 160).

Essa abordagem é particularmente conveniente à presente pesquisa por traçar padrões e semelhanças estéticas e/ou narrativas dentro da produção do cinema de horror no Brasil, o que nos mostra que os dois filmes aqui analisados não são eventos isolados, mas parte de um corpus maior, produções que merecem ser entendidas dentro de fronteiras que compreendam suas particularidades dentro da história do cinema brasileiro. Da filmografia levantada pela autora, existem dois pontos a se destacar: em relação à categorização de tais filmes, Cánepa relata que um grande desafio foi identificar e localizar certas obras que, apesar de conterem elementos narrativos e atmosféricos característicos do gênero de horror, não eram classificadas como tal, mesclando-se com gêneros de maior apelo comercial — vide, por exemplo, a quantidade de

filmes eróticos que flertam com o horror (Cánepa, 2006). Em certo nível, isso se assemelha ao apagamento sofrido pela literatura gótica brasileira, cuja presença foi mascarada através de uma consciente e deliberada descaracterização. No cinema, vemos outra vez as ideias de não-pertencimento do horror às narrativas nacionais, ao mesmo tempo em que observamos a natureza mutável do gênero e sua incorporação livre por parte de realizadores que enxergam o potencial narrativo dos elementos horríficos (Caetano; Gomes, 2020, p. 182).

Consequência disso, o segundo ponto a ser destacado na obra de Cánepa é a percepção de relações temáticas e estéticas entre obras de diferentes autores, décadas e “categorias”, de forma que é possível apontar recorrências dentro dos filmes de gênero produzidos no Brasil. Tomemos como exemplo *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972). Filme de comédia, que se encaixaria na definição de horror paródico, possui também diversos elementos narrativos que o aproximam do horror clássico. Na trama, uma jovem de família conservadora, que ficou viúva em sua noite de núpcias, é assombrada pelo fantasma do marido ao ser cortejada por outro homem que deseja tirar sua virgindade. Como vimos, a figura da jovem heroína atormentada, o fantasma de um amante perdido e os temas de repressão à sexualidade são amplamente encontrados em narrativas góticas.

AS FILHAS DO FOGO, DE WALTER HUGO KHOURI

Em sua tese, Cánepa aponta os melodramas femininos dos estúdios paulistas na década de 1950 como uma espécie de predecessores do que viria a ser o horror nacional que surgiria

na década seguinte. Essa relação de herança se dá pela notável influência de obras focadas em personagens femininas, em filmes como *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) e *Gaslight* (George Cukor, 1944), emuladas em melodramas nacionais que perseguem a linguagem e a estética do cinema hollywoodiano. Os filmes daí surgidos contam a história de belas e frágeis mulheres que se veem perseguidas, enlouquecidas ou aprisionadas em lugares estranhos por homens instáveis e cruéis. Mesmo sem adotar explicitamente nenhum elemento sobrenatural, a atmosfera construída em tais obras é essencialmente gótica — com presença de uma natureza sublime, de locações antigas e isoladas, de maldições familiares etc. — pavimentando, assim, o caminho para o cinema gótico nacional. O próprio Khouri contribuiu para o corpus fílmico desses melodramas com *Estranho encontro*, de 1958. O diretor possui apenas dois longas classificados pela crítica como do gênero de horror: *O anjo da noite*, de 1974, e *As filhas do fogo*, de 1978, ambos admitidos como herdeiros da onda melodramática dos anos 1950.

Nos filmes citados, as duas protagonistas se chamam “Ana”: a do filme de 1974, interpretada por Selma Egrei, e a de *As filhas do fogo*, por Rosina Malbouisson. Ambas são jovens que saem de suas cidades natais e acabam envolvidas em sinistros dramas familiares que terminam de maneira trágica, com o uso de locações isoladas em meio a uma natureza de tons sublimes. O primeiro filme se inspira abertamente na literatura clássica, especificamente no livro *A volta do parafuso*, de Henry James, enquanto *As filhas do fogo* incorpora também elementos de lendas urbanas e do folclore local.

Na trama de *As filhas do fogo*, a estudante paulista Ana faz uma viagem para visitar sua amiga (e, logo, descobriremos, amante) Diana, descendente de alemães e herdeira de uma grande propriedade de terras em Gramado, Rio Grande do Sul. A cidade é apresentada em grandes planos abertos, com a pequena figura de Ana caminhando sozinha entre construções em estilo colonial e a vegetação característica da região — que remete vagamente a alguma paisagem europeia. Em voz over, a narração da personagem relata uma sensação de inquietação e hostilidade que parece emanar da cidade e de seus habitantes. O sentimento de estar sendo observada é combinado com planos-detulhe que mostram elementos da natureza e os olhos que supostamente perseguem a personagem.

Sobre as paisagens do medo, França diz que:

As percepções que os indivíduos têm dos lugares, entretanto, não são apenas idiossincráticas, elas respondem a determinadas condições culturais. Uma ‘paisagem do medo’ é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico. No caso da ficção, os aspectos geofísicos e socioculturais são sempre dependentes da perspectiva de quem os descreve (narradores, personagens) e da de quem os experimenta (personagens, leitores). (França, 2013, p. 2)

Assim, a escolha da cidade de Gramado ganha importância para a construção da atmosfera gótica: cidade de clima frio, vegetação típica de paisagens mais temperadas, com forte influência cultural de imigrantes europeus e repleta de memórias do passado colonial. Nesse ambiente, a casa de Diana— uma propriedade imensa e isolada—

habitada apenas pela jovem e por alguns funcionários, é cercada por uma vegetação que o filme afirma ser nativa da Alemanha e ter sido trazida ao Brasil pelo avô de Diana, que mandara destruir a flora local para abrigar seu pequeno bosque europeu. Sua intenção era cercar completamente a propriedade, isolando-se, assim do mundo exterior. Além disso, a história do lugar, como relatado por Diana, é marcada por tragédias misteriosas: seu avô foi encontrado morto entre as árvores; sua mãe, em um rio nos limites entre a propriedade e a mata. A ausência de seu pai é explicada pelo medo de que destino parecido possa se abater também sobre ele.

A família de classe alta e decadente, de passado misterioso, também pode ser apontada como elemento característico das narrativas góticas. Os pais de Diana, que pouco aparecem no filme, têm importância esmagadora na história, atuando como fantasmas que assombram — literal e metaforicamente — a narrativa. Além disso, o comportamento instável de Diana, por exemplo, pode ser entendido como resultado da violência psicológica infringida pelo pai e pelo trauma da morte inexplicada da mãe.

O elemento sobrenatural é introduzido pela personagem de Dagmar, interpretada por Karin Rodrigues, uma mulher envolvida com parapsicologia que afirma conseguir se comunicar com espíritos através de um gravador e de outras parafernalias radiofônicas, o que remete a outra marca recorrente do horror gótico brasileiro: o uso da tecnologia de época como instrumento de conexão com o sobrenatural e/ou o macabro, que Khouri aplicou primeiro em *Anjos da noite* e que também está presente em *Enigma para demônios*, de

Christensen. Em entrevista ao crítico Jairo Ferreira, Khouri admitiu seu fascínio por estudos de parapsicologia que tratavam do uso de tecnologia para se comunicar com os mortos, e afirma que construiu a trama de *As filhas do fogo* com base nesse interesse.

Foi sempre minha intenção captar o sentido poético e trágico que o fenômeno das vozes de pessoas mortas registradas em aparelhos eletrônicos sugere. E a partir dessa posição concebi uma história de clima fantástico e atemporal, onde as épocas e os acontecimentos se misturam e se sucedem em sincronicidade, ampliando, assim, o espectro dos fenômenos parapsicológicos além do registro das vozes. (Ferreira, 1979)

Diana revela que Dagmar e sua mãe, Silvia, eram muito próximas, e é através dos aparelhos de Dagmar que o espírito dela parece tentar se comunicar, porém apenas Ana parece conseguir ouvi-la. É também na casa de Dagmar, lugar com ares fantásticos e repleto de personagens estranhos, que vemos algumas aparições físicas de Silvia, geralmente através de espelhos, sobrepondo-se à das jovens meninas, sem ser notada por nenhuma das personagens.

Além do histórico familiar violento de Diana, vemos a sexualidade feminina como outro ponto central da trama. Primeiro, com a relação entre as meninas, que a família de Ana desaprova; segundo, em Mariana, a empregada (e única personagem negra do filme), que Diana acusa de ser uma “devoradora de homens” e que eventualmente se relaciona com o viajante que aparece na propriedade para pedir comida; e, uma terceira vez, em relação à mãe de Diana, quando fica implícito que ela e Dagmar possuíam também um relacionamento romântico. De fato, as figuras masculinas do filme parecem existir de

forma distanciada das personagens femininas, e sua presença está sempre relacionada à violência ou à sua ameaça, como no caso do mendigo, que mais tarde invade a casa e confessa ter fantasias de violentar as jovens garotas, antes de ser ameaçado por Diana com a arma do avô e aparecer misteriosamente morto no dia seguinte, no mesmo rio onde a mãe da jovem foi encontrada.

O ciclo de tragédias se fecha no arco final do filme, quando Ana e Diana comparecem à festa dos Colonos, celebração com ares de paganismo, inspirada nas tradições europeias trazidas pelos imigrantes durante o período colonial. Ao chegarem ao local, elas encontram apenas uma grande fogueira e um estranho homem mascarado que lhes oferece bebida, antes de irem para a casa de Dagmar, agora muito mais vazia e sombria do que em suas visitas anteriores. Aqui se encontra o clímax do horror do filme. Em uma sequência com ares de pesadelo, Dagmar insiste que nunca houve festa alguma, e que a tia que as jovens afirmam ter conhecido já havia morrido há anos. É neste momento que o espírito de Sílvia volta a aparecer, apavorando Ana e revelando sua relação com Dagmar. Em desespero, Diana atira contra a médium usando o revólver de seu avô — o mesmo que o pai utilizava para aterrorizar a ela e à mãe —, mas, ao tentar escapar, descobre a casa completamente tomada por uma vegetação densa, a mesma que sua família havia tentado destruir.

O filme adota inúmeros efeitos visuais clássicos dos filmes de horror para a construção de sua atmosfera, desde a caracterização do espaço como um lugar hostil, nas cenas iniciais, até o uso de cores e sombras para reforçar a tensão e o tom emocional. Sua narrativa

hermética, que não favorece a criação de uma história linear no sentido clássico, foi usada propositalmente por Khouri para criar uma experiência cinematográfica que se aproximasse mais de um pesadelo fantástico do que de uma narrativa convencional. O próprio elemento do horror atua no filme mais como um veículo sobre o qual o melodrama se desenrola, criando “um efeito de mistério que levasse o espectador a querer sentir, mais do que entender, a experiência fantástica que o filme procurava transmitir” (Cánepa, 2008, p. 257).

O filme teve significativa repercussão na crítica, tanto positiva quanto negativa, e rendeu comparações entre o estilo de Khouri e o de José Mojica Marins, reconhecido ícone do cinema de horror brasileiro, sendo um “poético” e outro “agressivo”, respectivamente. Este talvez seja um dos mais fortes argumentos em defesa desse filme como obra do gótico brasileiro: uma experiência singular em comparação a outras formas de horror que estavam sendo feitas no país. Khouri encara o gótico com sutileza, e se propõe a enxergar o sublime e o terrível na natureza local e a misturar tropos narrativos já consagrados no imaginário brasileiro com uma tradição literária considerada estrangeira.

ENIGMA PARA DEMÔNIOS, DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Carlos Hugo Christensen foi um cineasta argentino, filho de dinamarqueses, que atuou no Brasil durante as décadas de 1950 a 1980. O diretor já tinha reconhecimento por suas produções em outros países da América Latina, em grande parte adaptações literárias, com notável afinidade com os gêneros de horror e mistério, podendo ou não conter elementos sobrenaturais em suas tramas. Durante os trinta

anos em que rodou seus filmes em solo brasileiro, Christensen deu início à sua não concluída trilogia de horror satânico, composta pelos filmes *Enigma para demônios* (1975), *A mulher do desejo* (1975) e por um terceiro filme que não chegou a ser lançado (Cánepa, 2008).

Ambos os filmes da trilogia interrompida se passam na cidade de Ouro Preto e compartilham, além da locação, temáticas narrativas características do gótico, como a figura do duplo, as maldições familiares e a jovem protagonista atormentada por forças sombrias e ameaçada pela loucura. Este trabalho analisará o filme *Enigma para demônios*, estrelado por Monique Lafond e José Mayer, filmado também, em parte, na cidade de Mariana.

Lafond interpreta Elza, uma jovem que retorna ao Brasil para tomar posse de uma herança materna e viver com sua família após a morte de seu pai, com quem vivia na Argentina. Elza visita o local de enterro de sua mãe e, distraidamente, apanha uma flor de um dos túmulos. A partir daí, passa a ser perseguida por misteriosos e ameaçadores telefonemas que exigem a flor de volta. A narrativa é baseada em um conto de Carlos Drummond de Andrade que, por sua vez, inspirou-se em uma lenda urbana que repete a temática da comunicação com o sobrenatural que se dá por meio da tecnologia da época.

Similar à ambientação de Gramado em *As filhas do fogo*, Christensen também apresenta a cidade de Ouro Preto como um cenário sublime: grandes planos abertos que realçam tanto as construções em estilo colonial da cidade histórica quanto a presença da natureza local, em contraste com a figura, muitas vezes, pequena

e solitária da personagem, forasteira da região. O diretor também faz extenso uso da arquitetura barroca das igrejas e cemitérios da cidade para criar o contraste entre o imagético religioso cristão e os temas de satanismo discutidos no decorrer da trama. Em entrevista à revista *Filme Cultura* em abril de 1975, o diretor fala de Ouro Preto como a locação insubstituível para o filme, ao qual se refere como um “terror quase medieval” (Cánepa, 2008, p. 263).

É possível apontar diversas outras similaridades temáticas e estilísticas entre os filmes de Khouri e Christensen. A narrativa de *Enigma Para Demônios* também é assombrada pelos pais da protagonista, que se fazem presentes apenas em flashbacks ou por intervenção do sobrenatural. Elza, aos poucos, descobre a instabilidade mental de sua mãe — uma mulher considerada sexualmente promíscua e propensa a surtos —, suposta praticante de alguma religião sombria, que sofreu uma misteriosa morte acidental, segundo os relatos de seus tios e de seu primo, que a acolhem no Brasil. A presença de Lúcia, a mãe, é reforçada pela própria garota, cuja semelhança com a falecida é apontada por todos que a conheciam, aproximando-se da figura do duplo, tema comum das narrativas góticas.

Estilisticamente, Christensen aposta em uma fotografia que se aproveita de jogos de luz e sombra para construir a atmosfera misteriosa necessária para o tom da trama. Os grandes espaços vazios dos casarões coloniais parecem envolver seus personagens nas sombras, a decoração dos cômodos é luxuosa e antiquada, servindo como uma representação visual do status socioeconômico decadente dos personagens, e a natureza local é apresentada

de maneira quase agressiva e selvagem, sendo constantemente associada a uma sensação de perigo iminente e oculto, como pode ser exemplificado na primeira aparição da personagem Jurema— mulher mais velha e dotada de supostos poderes paranormais, semelhante à Dagmar de *As filhas do fogo*. A personagem é introduzida em um plano que a emoldura entre plantas decorativas, e sua presença é recorrentemente acompanhada de elementos naturais. Na fotografia, podemos também apontar os enquadramentos com inclinação vertical usados em algumas cenas de alta tensão, aumentando a sensação de estranhamento com seus ângulos exagerados.

Outro elemento presente nas obras de ambos os diretores é o eco das relações coloniais. Ambas as protagonistas são herdeiras de grandes terrenos e propriedades, onde são servidas por personagens interpretados por atores pretos e pardos. No filme de Khouri, ao menos a empregada Mariana tem nome, personalidade e agência, apesar de sua posição de servidão. Já a empregada anônima, na obra de Christensen, mal tem rosto: no canto da tela, silenciosa e de cabeça baixa envolta em sombras, não tem subjetividade além de seu trabalho. Sua presença serve como indicador da classe social da família branca, tanto quanto a mobília e as joias que as patroas usam. Quando os misteriosos telefonemas começam, a família da jovem é orientada pelo personagem de José Mayer, o médico Luís, a levar a menina para a fazenda da falecida mãe, em Mariana, onde poderá fugir do tormento. Quando a perseguição não cessa, a sanidade de Elza é questionada, tendo como base a possibilidade de que as mazelas sofridas pela mãe estejam se manifestando na

filha. É revelada, porém, a existência de um culto satânico, do qual a família materna da personagem era parte, ao lado de outras figuras da elite da região. Inspirado diretamente nos *sabbaths* descritos nas páginas do *Malleus Maleficarum* — documento do século XV usado pela inquisição na caça às bruxas —, o grupo era responsável pelas ligações que atormentavam a jovem e conspirava para sacrificá-la ao diabo e se apossar de sua herança. Elza consegue escapar, com a ajuda de Luis, e sua família acaba morrendo num incêndio na fazenda, mas o filme termina com a bruxa Jurema reorganizando os membros do culto para retomar seus feitos malignos.

É interessante apontar um certo conservadorismo presente nas histórias de Christensen. Além das explícitas relações raciais citadas acima, as relações sociais e de classe também são bem demarcadas, vide o contraste entre as famílias de classe alta — civilizados da cidade grande — e os moradores simples da pequena cidade de Mariana — retratados de maneira quase caricata — como caipiras supersticiosos, rudes e de baixa instrução. Mais a fundo, o crime anterior do grupo satânico — o assassinato brutal da filha de um comerciante local — permaneceu impune e anônimo, enquanto os ataques contra a jovem herdeira levam ao clímax de ação do filme. Cánepa cita, em sua tese, o pesquisador Afrânio Mendes Cattani sobre os filmes de Christensen:

A expressão voluptuosa do desejo prenuncia a sanção concretizada em finais trágicos que se deixam arrastar pela tentação. Assim, apesar do [seu] cinema ter sido, na época considerado bastante transgressor, acaba paradoxalmente, reafirmando a moral tradicional. (*apud* Cánepa, 2008)

Dessa forma, vemos que, nos dois exemplos escolhidos de gótico brasileiro, encontram-se elementos similares o suficiente para, ao mesmo tempo, estabelecer paralelos linguísticos, estilísticos e narrativos entre si, e enquadrar-se no subgênero do gótico. Igualmente, percebem-se contrastes característicos das visões de dois diretores diferentes dentro de um contexto semelhante, o que nos poderia levar a pensar sobre as razões que tornaram o Brasil, na década de 1970, um terreno fértil para a produção de tal tipo de cinema de horror fantástico.

A ESTÉTICA GÓTICA FORA DE SEU HABITAT

Enquanto o gótico europeu expressa o elemento da “volta ao passado”, fazendo referência à era medieval, as nações colonizadas tendem a referenciar as sequelas da violência colonial com o mesmo intuito. Em ambos os casos, o gótico se mantém, entre outras coisas, como um reflexo das ansiedades associadas às mudanças de modelo econômico e das relações sociais que definem a vida em comunidade nesses países.

Nos exemplos do gótico brasileiro, notamos essa reprodução das relações coloniais na escolha das locações, na escolha dos protagonistas das narrativas, nas dinâmicas das relações entre os personagens e na forma como personagens de diferentes classes sociais e etnias são retratados.

Para além do cenário nacional, essa relação com o colonialismo pode ser ilustrada em outros países colonizados, como, por exemplo, na pesquisa de Rebecca Duncan sobre o gótico sul-africano

(Romancing The Gothic, 2021). A autora explica que a literatura gótica daquele país se proliferou após o fim do Apartheid, em 1994, e cresceu durante a fase transicional do milênio e do sistema político da época. Ela também reforça o forte viés político ligado ao movimento e a forma como a violência presente nas narrativas de horror é retratada como uma arma estatal de controle e opressão.

Tais relações são encontradas também na tradição gótica estadunidense, onde o gótico é não apenas parte da tradição narrativa do país, como também é regionalizado, adotando características específicas de acordo com seu contexto de produção: o gótico sulista, por exemplo, subgênero no qual podemos classificar obras como *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, e *O morro dos ventos uivantes*, entre outros, é marcado pelas fortes tensões raciais e faz frequentes referências aos conflitos precedentes, resultantes da Guerra Civil norte-americana, conflito cuja principal causa foi a controvérsia em relação à legalidade da escravização de pessoas negras no país (Bjerre, 2017).

De certa forma, podemos pensar nesse gótico de terceiro mundo como uma variação do subgênero europeu dotada de uma característica particular: o uso, intencional ou não, da narrativa e da estética góticas como ferramenta para explorar a cicatriz coletiva do processo colonizatório e suas ramificações. Se um dos argumentos usados para justificar a rejeição das primeiras manifestações do gótico na literatura brasileira foi que o subgênero não “condizia” com a imagem do Brasil que se tentava construir através de nossas expressões artísticas, podemos pensar no papel político

que tal imagem tentava elaborar. A imagem internacionalmente popularizada do brasileiro como um povo alegre e amigável e de nossas paisagens naturais como ensolaradas e cheias de vida soa como uma tentativa de colorir com cores vibrantes a história sombria de uma nação fundada na violência, na dominação e na desigualdade. Neste sentido, rejeitar o gótico é recusar-se a enxergar os horrores do passado e ignorar seus fantasmas no presente.

CONCLUSÃO: GÓTICO, SOCIEDADE E COLONIALISMO

A breve tradição do horror clássico no cinema brasileiro— iniciada na década de 1950 e cuja influência pode ser encontrada até os dias de hoje— é, até o momento, o exemplo mais sólido daquilo que este estudo propõe chamar de cinema gótico brasileiro.

Apesar de ter surgido como uma tentativa dos estúdios paulistas de reproduzir o cinema clássico hollywoodiano, o horror clássico rapidamente incorporou em seu repertório elementos da cultura e do contexto social brasileiro, emancipando-se, assim, do status de mera imitação. Além disso, o gênero é depois retrabalhado em outros modos de produção, que não os estúdios paulistas (Doria, 2016, p. 17).

Ao analisarmos os longas de Khouri e Christensen, é possível notar como o contexto sociocultural brasileiro afeta o desenvolvimento das narrativas inspiradas no movimento literário europeu, aproximando-as da realidade nacional ao reproduzir estruturas sociais e elementos culturais nacionais em conjunto com os traços presentes no gótico europeu. Na esfera visual, a estética gótica aparece através da

adoção de elementos essencialmente brasileiros, como as paisagens urbanas, rurais e naturais, retratando-as de maneira sublime, afastando-se, assim, de uma visualidade tropical tipicamente associada aos cenários locais, reforçando o sombrio e o misterioso que, por muito tempo, foram ocultados nos cenários brasileiros. A incorporação de lendas urbanas e de elementos folclóricos também atua na caracterização do gótico brasileiro como um gênero próprio e independente de sua fonte europeia.

É impossível deixar de criticar a ideia de uma suposta “incompatibilidade estética” entre o gótico e a cultura brasileira. Revisitando o argumento de Daniel Serravalle de Sá (*Romancing The Gothic*, 2023), que descreve o hibridismo necessário para o surgimento do gótico brasileiro como uma relação de choque e invasão, podemos questionar se, ao marginalizar manifestações que trazem o gótico — um conceito tão enraizado no contexto europeu medieval para uma realidade terceiro mundista pós-colonial —, não estaríamos reafirmando o europeu ocidental como padrão. Não seria a subversão dessa mesma estética uma forma de se apropriar e ressignificar uma das inúmeras manifestações da influência colonial presentes em nosso repertório cultural e estético? Inserir signos, histórias e cenários locais no campo do gótico seria uma forma de explorar possibilidades estéticas que desafiam nossos cânones estéticos. Reconhecer a presença do gótico brasileiro pode ser um passo importante no processo de descolonizar o imaginário fantástico e, dessa forma, permitir que novas linguagens possam explorar os aspectos sombrios, tanto individuais quanto coletivos, da história do Brasil pós-colonial.

REFERÊNCIAS

A MULHER DO DESEJO. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen. Brasil: Embrafilme, 1977. (87 min.), son., cor, Português.

A VIÚVA VIRGEM. Direção: Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrocine, 1972. (100 min.), son., cor, Português.

AS FILHAS DO FOGO. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Lynx Filmes, 1978. (98 min.), son., cor, Português.

BJERRE, Thomas Ærvold. Southern Gothic Literature. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2017.

CAETANO, L. P.; GOMES, P. Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, n. 54, v. 47. São Paulo, p. 180-201, 2020.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 498f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror; ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 2003.

DORIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. 2016. 151f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DUNCAN, Rebecca. *South African Gothic: Anxiety and Creative Dissent in the Post-Apartheid Imagination and Beyond*. Cardiff: University of Wales Press, 2018.

ENIGMA PARA DEMÔNIOS. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen. Brasil: Produções Cinematográficas, 1975. (98 min.), son., cor, Português.

ESTRANHO ENCONTRO. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Estúdios Vera Cruz, 1958. (90 min.), son., preto e branco, Português.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonade, 1979.

FRANÇA, Júlio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Internacionalização do Regional*, Campina Grande, 2013.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Org.). *Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839- 1899)*. São Paulo: Fósforo, 2022.

GASLIGHT. Direção: George Cukor. Estados Unidos: MGM, 1944. (114 min.), son., preto e branco, Inglês.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *The Malleus Maleficarum*. New York: Cosimo Classics, 2007.

NOSFERATU. Direção: Friedrich W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922. (94 min.), mudo, preto e branco, Alemão.

O ANJO DA NOITE. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: LM Produções Cinematográficas, 1974. (84 min.), son., cor, Português.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940. (130 min.), son., preto e branco, Inglês/Francês.

ROMANCING THE GOTHIC. The South African Gothic with Dr. Rebecca Duncan, 2021, (2h 5min 39seg.) In: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IOCfD4mz5YM&>. Acesso em: 16 set. 2024.

ROMANCING THE GOTHIC. Landscapes of Fear: The Brazilian Gothic with Dr Daniel Serravalle. 2023, (56min 46seg.) In: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vW62B1dFsB4>. Acesso em: 16 set. 2024.