

09

**OPERAZIONE PAURA (1966), DE MARIO BAVA**

GABRIEL WIRZ LEITE

**GABRIEL WIRZ LEITE**

Doutorando em Estudos Literários, pela UFMG.

Mestre em Literatura e Cultura, pela UFBA, em 2019.

Participante no Grupo de Estudos em Literaturas Fantásticas – ELF – UFMG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2006797568164951>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7291-6972>.E-mail: [gabrielwirz451@gmail.com](mailto:gabrielwirz451@gmail.com).

**RESUMO:** Os tropos das produções ficcionais góticas do século XVIII se desdobraram em diversos registros estéticos e midiáticos ao longo dos séculos seguintes, do cinema à moda. A partir dos estudos sobre o gótico de Botting (1996), Punter (1996a; 1996b) e França (2017), este trabalho analisa como são articuladas as características do gênero na imagem fílmica de *Operazione paura* (1966), do cineasta italiano Mario Bava, obra que apresenta uma complexa referência intermidiática relacionada não apenas à literatura setecentista, mas também a pinturas do século XVII, a exemplo do uso da técnica *chiaroscuro* feita no filme.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gótico. Terror. Italiano. *Operazione Paura*. Mario Bava.

**ABSTRACT:** Tropes of eighteenth century gothic fiction can be found in many mediatic and art productions during the last centuries, from cinema to fashion design. By the

characteristics of gothic fiction mentioned by Botting (1996), Punter (1996a; 1996b) and França (2017), here we analyze how these characteristics are presented in the filmic image of Mario Bava's *Kill, baby...kill!* (1966), a movie that presents a complex intermedia intertextuality which relates not only to eighteenth century literature but also to seventeenth century painting, for example by the usage of the *chiaroscuro* technique in the film.

**KEYWORDS:** Gothic. Terror. Italian. Kill, baby... kill!. Mario Bava.

O século XVIII apresentou ao mundo europeu uma mudança que desestabilizou as bases que estruturavam a ordem sociopolítica marcadamente religiosa da Europa medieval e absolutista. A ascensão do racionalismo resgatado da Antiguidade Clássica e adaptado aos problemas intelectuais setecentistas possibilitou o desenvolvimento das ciências da natureza e do método científico, por demais distintos das antigas explicações religiosas a respeito do mundo. A virada epistemológica promovida pelo surgimento da ciência moderna e dos ideais do Iluminismo é diretamente relacionada às revoluções burguesas, que difundiram os valores desta nova classe que entrava em ascensão, em contestação ao *ethos* aristocrático e religioso da Idade Média e do *Ancient Régime*. A burguesia e o discurso iluminista — associado a uma pretensão de dar fim às supostas trevas que caracterizariam a Idade Média — promoveram, também, uma modificação nos pressupostos do que hoje se compreende como arte: os próprios conceitos de arte e de estética tal como conhecidos hoje advêm da terceira crítica kantiana, que postulou a experiência estética como contemplação

desinteressada e autônoma, supostamente liberta das antigas funções sociais, às quais a arte esteve atrelada. Isto é, se, até o século XVIII, obras pictóricas, poéticas, dramáticas, musicais etc. estavam associadas a instâncias como reis, o clero e o mecenato, a partir de então, a criação artística tornava-se alegadamente autônoma e livre, esta uma palavra tão cara aos ideais iluministas.

Algumas das principais teorias do romance, como as de Watt (2000 [1957]) e Lukács (2000 [1916]), ou mesmo trabalhos mais recentes, como ensaios presentes na coletânea organizada por Moretti (2009), associam a ascensão do gênero romanesco à consolidação do mundo burguês e da modernidade, de modo que, como indica Magris (2009, p. 16), o romance não é concebível sem o mundo moderno, ele é o próprio mundo moderno e a mutável expressão deste. Magris (2009, p. 16) argumenta que, decerto, o termo romance remonta à época medieval — as notáveis histórias fantásticas de cavalaria, por exemplo —, mas poderia-se dizer que tais obras, quando merecem ou justificam o nome romance, já trazem aquelas características de modernização, para o bem e para o mal, e de ambivalência que definem o romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares serializadas como folhetins, que fascinaram o público antigo, como mais tarde o burguês; e a polifônica contaminação de gêneros — e especialmente de registros e temas — considerados altos e baixos.

Em sua famosa obra, Watt (2000, p. 13) infere que o desenvolvimento do romance inglês, chamado de *novel*, está associado à articulação de um realismo formal que reflete uma reorientação individualista presente no pensamento setecentista que remete ao *cogito* cartesiano. Para Watt (2000, p. 14), o romance tem, por função primordial, dar a impressão de fidelidade à experiência humana, de modo que esse pressuposto formal orientou as obras de escritores como Defoe, Fielding e Richardson. Em vez de castelos, nobres, cavaleiros e seres fantásticos, como nas narrativas europeias dos séculos anteriores, os protagonistas das novas obras eram pessoas comuns, com nomes reconhecíveis e membros da própria burguesia inglesa, que tomava o lugar da aristocracia na organização social pautada no contratualismo social iluminista. Afinal, a disseminação da publicação de livros atingia uma nova classe média, ao contrário de um passado no qual apenas aristocratas tinham acesso à leitura, à escrita e à erudição. O personagem Robinson Crusoe, de Defoe, é um emblemático exemplo nessa mudança das narrativas inglesas da primeira metade do século XVIII: o protagonista do romance, publicado em 1719, é um burguês senhor de terras que naufraga enquanto pretendia visitar as suas *plantations* nas colônias americanas e relata sua experiência por meio de um diário, artifício formal que serve como um índice que reforça as ideias de experiência e individualidade.

Porém, na segunda metade do século XVIII, foram publicadas obras que evidenciavam notáveis divergências em relação aos pressupostos realistas dos romances ingleses escritos até então.

Se o novo gênero romanesco pautava-se no *ethos* racionalista do iluminismo e pavimentava a ascensão da modernidade, começaram a circular narrativas que iam de encontro ao que estava sendo escrito. Enquanto o racionalismo iluminista reivindicava as luzes para iluminar as trevas, almejando um suposto progresso, surgiram histórias ambientadas em locais soturnos, lúgubres, com tramas macabras e seres sobrenaturais que desafiavam a compreensão racional. A crítica literária frequentemente considera *O castelo de Otranto* (2019 [1764]), de Horace Walpole, como a obra seminal deste novo modo narrativo, denominado popularmente como gótico — o termo aparece no subtítulo de Walpole, caracterizado como *a gothic story*, isto é, uma história gótica. A trama de Walpole apresentou alguns dos tropos mais recorrentes do gênero: cenários sombrios arruinados, intrigas maquiavélicas, segredos do passado que retornam para assombrar o presente e o desenvolvimento do suspense narrativo permeado por ameaças sobrenaturais. Botting (1996, p. 1) argumenta que as atmosferas góticas, lúgubres e misteriosas, repetidamente, sinalizaram o desconcertante retorno do passado sobre o presente e evocaram emoções de terror e riso. No século XX, e até mesmo no século XXI, de diversas e ambíguas formas, figuras góticas continuam a ofuscar o progresso da modernidade com contra-narrativas que retratam o outro lado do iluminismo e dos valores humanistas. O gótico, portanto, é a antítese do iluminismo (Botting, 1996, p. 21).

Para Botting (1996, p. 1), o gótico condensa as muitas ameaças percebidas aos valores humanistas, ameaças associadas a forças naturais e sobrenaturais, excessos imaginativos e ilusões, o mal

humano e religioso, à transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Em um momento histórico que presenciava mudanças, como o surgimento da narrativa teleológica da modernidade pautada na ideia de caminhar para o futuro em prol do progresso, o gótico olhava para as ruínas da história e do passado. Como indica França (2017, p. 2498), no mundo europeu setecentista, “tomava forma um novo horizonte de expectativa, sintetizado em um conceito-chave, elaborado em fins do século XVIII: a ideia de progresso, e a conseqüente esperança de um aperfeiçoamento constante, em nome do melhoramento da existência humana”.

Contudo, as narrativas góticas que começaram a circular no campo literário questionavam essa afeição ao futuro. Botting (1996, p. 3-4) infere que, ao apresentar passados que o pensamento do século XVIII concebia como bárbaro e incivilizado, as ficções góticas aparentavam promover vícios e violência, dando um passe livre para ambições egoístas e desejos sexuais situados além das prescrições da lei ou do dever familiar.

A centralidade dada à usurpação, intriga, traição e assassinato em narrativas góticas aparentavam celebrar comportamentos criminosos, realizações de ambições egoístas, paixão voraz e o enaltecimento do desejo carnal, indica Botting (1996, p. 4), de modo que a transgressão é uma característica-chave das narrativas góticas. Tais terrores, ao emergir da escuridão de um castelo ou dos gracejos de atributos sombrios de um vilão destas histórias, também eram uma fonte de prazer, estimulando excitações que borravam as definições de razão e moralidade, de forma que os críticos da época

temiam que tudo isso poderia encorajar o declínio de leitores à depravação e à corrupção, atesta Botting (1996, p. 4). É notável como tais características das narrativas góticas britânicas setecentistas se desdobraram séculos depois em outros lugares, como no Brasil, evidenciando a importância e a longevidade do gótico. O romance *Crônica da casa assassinada* (2021 [1959]), do escritor Lúcio Cardoso, é um exemplo disso: desde a sua publicação, e até mesmo hoje, pode chocar quem o lê. A obra tematiza a decadência de uma família mineira — a arruinada chácara dos Menezes funciona como o *locus horribilis* da narrativa, termo utilizado por França (2017) — e apresenta tabus, como incesto, traição, suicídio e travestismo, este último ainda mais chocante à sociedade católica brasileira conservadora dos anos 1950.

Embora tenha se popularizado a partir da literatura setecentista e se desdobrado em diversas outras artes e mídias, como o cinema, a música ou mesmo a moda, o termo gótico também refere-se a um estilo arquitetônico medieval, “caracterizado principalmente pela verticalidade das grandes catedrais, os arcos ogivais, os grandes vitrais, o excesso de decoração, as gárgulas etc”. (França, 2017, p. 2495). O gótico, indica França (2017, p. 2495), passou a ser utilizado de forma pejorativa no Renascimento para se referir às construções medievais que, pelos padrões clássicos, eram consideradas sem refinamento, monstruosas, desordenadas e não artísticas. Punter (1996a, p. 5) atesta que se conhecia muito pouco a respeito da história da Idade Média, chamada pejorativamente de Idade das Trevas, e é bem conhecido que o século XVIII possuía um senso, de certa forma,

encurtado de cronologia passada, e, de ser um termo mais ou menos sugestivo de atributos desconhecidos da Idade das Trevas, a palavra gótico tornou-se descritiva de todas as coisas que fossem anteriores à metade do século XVII. Outra conotação acompanhou esta: se gótico dizia respeito ao barbarismo pós Roma e ao mundo medieval, seguiu-se que ele foi um termo que poderia ser usado em oposição à noção de clássico. Se o clássico era bem organizado, argumenta Punter (1996a, p. 5), o gótico era caótico; se o clássico era simples e puro, o gótico era ornado e complicado; se os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos — como evidenciado na tradição pastoral da Europa setecentista e que se desdobrou no Brasil por meio dos poetas árcades mineiros —, o gótico representava excesso e exagero, o produto da selvageria e do incivilizado.

Além de passar por diversas modificações formais ao longo do tempo, como a transposição das ruínas de castelos para centros urbanos e assimilações culturais, a exemplo do *southern gothic*, nos Estados Unidos, e da realização do gótico no Brasil (França, 2021), que expressaram demandas e características históricas e culturais de seus locais e épocas, o gótico também se desenvolveu como um interessante modo narrativo no cinema a partir das primeiras décadas do século XX. Como arte nova advinda da fotografia, a adaptação de obras literárias foi uma forma de afirmação do cinema enquanto arte e de valoração estética. O filme *Nosferatu* (1922), de Murnau, por exemplo, realizou uma adaptação não-autorizada do romance *Drácula* (2014 [1897]), de Bram Stoker, e consagrou-se como um dos mais emblemáticos filmes de terror já feitos.

A obra de Murnau fez parte de um movimento artístico moderno conhecido como expressionismo alemão, que englobou a literatura, as artes plásticas e o cinema durante as décadas de 1910 a 1930. No cinema, foi marcante como essas obras tematizaram características góticas de modo intermediário, pelas categorias propostas por Rajewsky (2012) e abordadas por Diniz (2018) a respeito da intermedialidade, ao se apresentarem como narrativas de terror que evidenciavam tropos que remetiam aos romances góticos setecentistas, além de remeterem, também, à pintura seiscentista, experimentando com a imagem e com o jogo fotográfico de luzes, argumento que será aprofundado mais à frente.

Rajewsky (2012, p. 16) indica que intermedialidade tem servido como um termo guarda-chuva utilizado por diversas abordagens críticas, “sendo que a cada vez o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações”. A noção recente de intermedialidade, que diz respeito a um fenômeno antigo como a relação entre as diferentes artes, expande antigas noções, como estudos interartes, e abarca pesquisas e reflexões críticas sobre a “diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados ‘arte’ são unanimemente reconhecidos como tal” (Diniz, 2018, p. 43).

Porém, como atesta Diniz (2018, p. 43) ao retomar o pensamento de Claus Clüver, é inegável que todos estes produtos são constituídos por mídias, o que leva à adoção do termo intermedialidade como

o mais adequado por abarcar todos os tipos de inter-relação e interação entre elas. Se mídia, nos termos de Clüver (2023, p. 9), é aquilo que transmite um signo ou uma combinação de signos para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais, conceito que enquadra mais facilmente mídias como o rádio e a televisão, para Diniz (2018, p. 43) “a dança ou a música ou a pintura — ‘artes’ que também podem comunicar através de seus signos — se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos”. Pode-se adicionar o cinema e a literatura a esta lista de manifestações sígnicas também. No entendimento de Rajewsky (2012, p. 18), intermediático, “portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. O cinema, na verdade, é enquadrado por Rajewsky (2012, p. 24) em uma subcategoria de intermidialidade em um sentido restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como filmes, óperas, histórias em quadrinhos etc. Rajewsky (2012, p. 24) argumenta que

a qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está presente em sua própria materialidade e contribui, em sua própria maneira específica, para a constituição e significado do produto. (Rajewsky, 2012, p. 24)

Em *Operazione paura* (1966), conhecido popularmente pelo título em inglês *Kill, baby...kill!* (1966), o cineasta italiano Mario Bava

realiza uma obra que apresenta as mais tradicionais características associadas às narrativas góticas setecentistas, por meio da construção de uma imagem fílmica que remete, de modo intermediário, não apenas a tais romances, mas também à pintura seiscentista e, intramidiaticamente, ao expressionismo alemão. A intermedialidade está articulada na obra, portanto, não apenas pela combinação de mídias inerente ao cinema, mas pelo caráter de referência intermediária que estrutura o filme, ao retomar a ficção gótica e a pintura seiscentista. A referência de uma mídia a outras, como um filme se referir a textos literários e a obras pictóricas, ou a um gênero específico — neste caso, a ficção gótica —, também é uma forma de intermedialidade pelos termos de Rajewsky (2012, p. 24). Escrito por Mario Bava, Romano Migliorini e Roberto Natale, o enredo do filme pode ser considerado até mesmo arquetípico do gótico: após a misteriosa morte de uma mulher em uma igreja abandonada logo no começo do filme, a personagem Irena Hollander, interpretada por Mirella Panfini, o médico legista Dr. Paul Eswai, interpretado por Giacomo Stuart, é chamado para o vilarejo de Karmingam, localizado nos montes Cárpatos — mesma região onde se encontra a Transilvânia, famosa por ser o local associado ao conde Drácula —, para realizar uma autópsia, com o objetivo de investigar o que pode ter ocorrido. Durante o procedimento, o médico é apresentado à estudante de medicina Monica Schufftan, interpretada por Erika Blanc, que retornou ao vilarejo recentemente para visitar as lápides dos seus pais. Ao longo do filme, esta será apresentada como uma heroína da narrativa, representando uma arquetípica construção

de personagem feminina que se vê deparada por ameaças tanto de ordem real — as pessoas — quanto sobrenatural.

É notável como as ruínas de Karmingam e a lúgubre mansão Graps — onde reside a baronesa Graps, local que o médico também visitará — são arquetípicos dos cenários e ambientações das narrativas góticas setecentistas. Botting (1996, p. 2) argumenta que o maior locus dos enredos góticos, o castelo, foi soturnamente predominante na ficção gótica inicial. Decaídos, sombrios e cheios de passagens secretas, o castelo esteve ligado a outras construções medievais, como abadias, igrejas e cemitérios, principalmente, que, em seus estados arruinados em geral, remetiam a um passado feudal associado à barbaridade, superstição e medo. Nesse sentido, arquitetura, particularmente de estilo medieval — embora precisão histórica não seja uma preocupação principal dessas narrativas —, sinalizava a separação temporal e espacial do passado e de seus valores em relação aos do presente, argumento que converge com as considerações de Punter (1996a, p. 7) a respeito da relação do gótico com a arquitetura medieval. Os prazeres do horror e do terror surgiam de figuras há muito idas, atesta Botting (1996, p. 2).

**Figura 1 – O Dr. Paul Eswai chega ao vilarejo, em meio a ruínas**



**Fonte: *Operazione paura*, 1966, 7min., 16seg.**

A retratação que Mario Bava faz em seu filme do cenário é exemplar do locus característico das narrativas góticas, ao ponto de intensificar o efeito estético de modo intermediático por meio da imagem fílmica. O cinema é uma arte visual plurisemiótica, que advém da fotografia, caracterizada por apresentar imagens em movimentos, de modo que, como afirma Martin (2005, p. 27), “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa”, e, além disso, “[...] o movimento é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem fílmica” (Martin, 2005, p. 27). Para Martin (2005, p. 30), a imagem fílmica exprime uma realidade estética de valor afetivo provocado nos espectadores, de forma que, quando o realizador de um filme pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada

— que deixa de ser apenas um mero registro técnico da realidade captada por câmeras — é determinante e, através dele, o papel criador da câmera é fundamental.

Nesse sentido, o cinema provê uma imagem artística a partir da realidade, uma imagem não realista e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. Sensorial, a imagem fílmica age com uma força considerável devido a todos os tratamentos purificadores e intensificadores que, simultaneamente, a câmera pode provocar no real em estado bruto, argumenta Martin (2005, p. 31): a mudez do cinema antigo, o papel não realista da música e das iluminações artificiais, os diversos tipos de planos e de enquadramentos, os movimentos de câmera, o retardador, o acelerado e demais outros aspectos de linguagem fílmica. Além dos aspectos imagéticos, os recursos sonoros, por exemplo, auxiliam na criação dos sentimentos de suspense, terror e horror — estes dois últimos tais como definidos por Ann Radcliffe, em seu ensaio póstumo *On The Supernatural In Poetry* (2017), para quem o terror se relacionaria com o suspense crescente no desenvolvimento de uma narrativa, capaz de elevar as percepções e imaginação do leitor, enquanto o horror seria um efeito estético inferior e que paralisaria, provocando choque.

**Figura 2 – O cemitério local**

**Fonte:** *Operazione paura*, 1966, 17min., 10seg.

Para Botting (1996, p. 9), ao abordar convergências dos romances góticos com o cinema, tanto nas telas quanto em determinados livros, narrativas góticas apresentam um aspecto mais seriamente figurativo ou autoconsciente. Nesse sentido, os filmes de terror ecoam preocupações sobre narrativa que estão embutidas na escrita gótica desde o seu começo, preocupações sobre os limites, efeitos e o poder da representação artística na formação de identidades, realidades e instituições. Os dispositivos góticos, infere Botting (1996, p. 9), são todos signos da superficialidade, engano e duplicidade de narrativas e imagens verbais ou visuais. Nesta época contemporânea que se tornou cada vez mais cética a respeito dos valores e das práticas associadas à modernidade, e que percebe tais valores como ficções poderosas ou grandes narrativas, terrores e horrores novos, ainda familiares,

emergem para apresentar a dissolução de toda ordem, significado e identidade em um jogo de signos, imagens e textos. Um dos principais horrores que espreitam através da ficção gótica é o sentido de que não há escapatória do obscurecido labirinto da linguagem.

No vilarejo, o Dr. Paul se depara com uma população arredia que não vê com bons olhos a sua presença; são pessoas acostumadas a lidar com outras formas de explicação do mundo: buscam auxílio à bruxa local, Ruth, interpretada por Fabienne Dali, para se proteger da ameaça sobrenatural representada pelo fantasma de uma criança, a personagem Melissa Graps, interpretada por Valerio Valeri. A escolha do fantasma assassino de uma criança para representar antagonismo e ameaça é um expressivo exemplo dos tabus tematizados pelas narrativas góticas. Os tabus, como apontado por Punter (1996a, p. 4), são uma forma de articular excesso, desejos reprimidos e transgressão. A modernidade burguesa religiosa e moralista dos séculos XVIII e XIX desenvolveu uma noção de infância que atribuía às crianças um papel de futuro da nação, de modelo de cidadania, algo atrelado às concepções iluministas e às ideias de progresso disseminadas com a ascensão da modernidade. Como indica Perrot (2009, p. 134), as crianças tornaram-se, a partir de então, objeto de todos os tipos de investimento: “Afetivo, claro, mas também econômico, educativo, existencial. Como herdeiro, o filho é o futuro da família, sua imagem sonhada e projetada, sua forma de lutar contra o tempo e a morte”.

Dessa forma, a retratação do fantasma de uma criança de 8 anos assassina contraria todas essas prerrogativas burguesas. Em uma era que desenvolveu sistemas filosóficos, científicos e psicológicos para

definir e classificar a natureza do mundo exterior, os parâmetros da organização humana e sua relação com as atividades mentais, a transgressão é importante não apenas como uma interrogação de normas e valores recebidos, mas também na identificação, reconstituição e transformação de limites, atesta Botting (1996, p. 5).

Após ser visitada pelo fantasma da menina, a personagem Nadienne se vê assombrada e chega a colocar ao redor do seu torso um vinhedo espinhoso que, de acordo com a bruxa Ruth, poderia protegê-la da morte a ser provocada pela criança. O médico e o inspetor Krüger são informados pelos habitantes locais e pelo burgomestre Karl da ameaça do fantasma da criança, mas mostram-se incrédulos em relação a isso.

Desse modo, o médico e o inspetor colocam-se como antíteses racionalistas — sintomáticas da modernidade e do racionalismo científico — das explicações de ordem sobrenatural e das crenças locais, estas características do gótico e que representam justamente o passado recalcado que assombra o racionalismo moderno. Até mesmo a escolha dos nomes dos personagens são características das narrativas góticas setecentistas: como argumenta Punter (1996a, p. 9-10), essas histórias costumavam atribuir nomes italianos e germânicos a seus personagens.

**Figura 3 – O fantasma de Melissa Graps**

**Fonte:** *Operazione paura*, 1966, 30 min., 10seg.

Incrédulo quanto às alegações dos aldeões a respeito do fantasma assassino de uma criança, o Dr. Paul resolve investigar e reunir mais informações na mansão da decadente aristocrata da região, a baronesa Graps, interpretada por Giovanna Galletti, arquetípica vilã das narrativas góticas antigas, permeadas por aristocratas vis, imorais e perversos. Na mansão Graps, chamada de Villa Graps no filme, a vilã informa sardonicamente ao legista que não há inspetor Krüger algum por lá, enquanto este acaba por ser encontrado morto no cemitério anexo à Villa Graps, local retratado emblematicamente com toda a morbidez característica do gótico. Enquanto caminha pela velha mansão em busca da saída, o Dr. Paul se depara com o assombroso fantasma da criança Melissa Graps, que provoca desestabilizantes sentimentos de pavor por meio

das suas risadas ao longo do filme. Até mesmo a armadura de um cavaleiro medieval, próxima ao fantasma da garota, funciona como índice alusivo ao gótico setecentista, especificamente ao romance *O castelo de Otranto* (2022 [1764]), no qual há uma assombrosa armadura gigante que é marcante ao longo da narrativa.

**Figura 4 – Melissa Graps retratada por meio do uso do *chiaroscuro***



Fonte: <https://quinlan.it/2019/12/27/operazione-paura/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

É marcante como o jogo de luzes e sombras expressa a técnica pictórica do *chiaroscuro*, famosa por seu uso no Renascimento do século XVI, em especial por artistas como Caravaggio e Da Vinci, e em obras do século XVII, como as do pintor Rembrandt. Embora Da Vinci também tenha utilizado o *chiaroscuro* em algumas de suas obras, o uso da técnica por Caravaggio é considerado mais emblemático: o pintor buscou levar ao extremo uma representação crua da realidade, a ponto de chocar as pessoas, que chegaram, em alguns casos, a achar até ultrajante a forma que o pintor retratava os

santos católicos, como se estes fossem pessoas comuns e simples. Um dos exemplos mais famosos é a pintura que Caravaggio fez de São Matheus, recusada, em um primeiro momento, pela igreja que havia encomendado a obra, de modo que o pintor precisou fazer uma adaptação para que sua pintura pudesse ser aceita. Como indica Gombrich (2000, p. 304), Caravaggio rejeitava os ideais clássicos de arte e suas concepções de beleza, buscando retratar as coisas do mundo — assim como suas interpretações da bíblia —, quer elas fossem consideradas belas ou feias. Nos termos de Gombrich (2000, p. 307), que utiliza a palavra naturalismo para associar às obras de Caravaggio, o pintor italiano almejava “ver os eventos sagrados ante seus próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa do seu vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem mais reais e tangíveis”.

Dessa forma, até a sua maneira de tratar a luz e a sombra reforçou essa finalidade. “A luz não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante em seu contraste com as sombras profundas” (Gombrich, 2000, p. 307). Embora a obra de Caravaggio tenha sido mal vista por alguns dos seus contemporâneos, ela teve um efeito decisivo sobre artistas subsequentes, como Rembrandt.

Figura 5 – O *chiaroscuro* na pintura *Filósofo em meditação* (1632), de Rembrandt



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Rembrandt - The Philosopher in Meditation.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Rembrandt_-_The_Philosopher_in_Meditation.jpg). Acesso em: 07 fev. 2025.

Para Gombrich (2000, p. 333), Rembrandt usou com maestria o jogo de luz e sombras em suas pinturas, conferindo poder e força ao contrastar tons escuros com cores vivas e brilhantes. Assim, infere Gombrich (2000, p. 333), o resultado é que a luz, em alguns dos quadros de Rembrandt, parece quase ofuscante. Mas Rembrandt nunca usou esses efeitos mágicos do *chiaroscuro* pelo mero amor ao efeito; eles serviam sempre para adensar o dramatismo da cena.

O desenvolvimento do *chiaroscuro* ao longo do século XVII foi marcante para conferir dramaticidade a obras que tematizavam a finitude da vida e a transitoriedade, permeadas por um imaginário religioso associado ao *memento mori*, pensamento sintomático de uma época marcada pela Contra-Reforma e que ainda não havia superado uma Europa repleta de cadáveres por conta da peste bubônica. Tais obras costumam ser enquadradas em um estilo denominado *Vanitas*, palavra latina que significa vaidade. Embora popularmente se atribua o termo barroco de forma generalizada a obras artísticas e filosóficas criadas entre os séculos XVI e XVII, neste texto, evita-se o uso desse termo, problematizado pela crítica recente, como pode ser lido no estudo aprofundado de Hansen (2001), que contesta a excessiva generalização provocada pelo emprego do termo barroco, popularizado apenas a partir de Wölfflin. Em *Operazione paura* (1966), é notável como a imagem criada na cena da morte da personagem Nadienne, que impala a si mesma a mando do fantasma de Melissa Graps, remete à cruzeira e à dramaticidade de uma pintura de Caravaggio, datada de 1598-1599, intitulada *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* (1598-1599), uma interpretação de uma história bíblica:

**Figura 6 – A morte de Nadienne**



Fonte: *Operazione paura*, 1966, 56min., 03seg.

**Figura 7 – *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* (1598-1599), de Caravaggio**



Fonte: [https://arteref.com/wp-content/uploads/2019/03/Caravaggio\\_Giuditta\\_che\\_taglia\\_la\\_testa\\_a\\_Oloferne\\_1598-1599.jpg](https://arteref.com/wp-content/uploads/2019/03/Caravaggio_Giuditta_che_taglia_la_testa_a_Oloferne_1598-1599.jpg). Acesso em: 07 fev. 2025.



A fotogenia da luz, nesse sentido, é tida como uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para o filme e, em última análise, uma iluminação artificial é preferível, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente. O jogo de luzes no cinema, desse modo, é um importante fator de dramatização para ilustrar sentimentos sombrios, violentos e passionais. Em consonância com Martin (2005), Eisner (1985, p. 25) argumenta que o pendor para contrastes violentos, que a literatura expressionista transpôs para fórmulas feitas a machado, bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, encontraram, na arte cinematográfica, um modo de expressão ideal. As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar um modo de evocação mais adequado, ao mesmo tempo concreto e irreal. Para a alma torturada da Alemanha de então, que havia vivido os terrores da Primeira Guerra Mundial, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exutório, infere Eisner (1985, p. 25).

Martin (2005, p. 72-73) indica que é no expressionismo alemão “que se deve procurar a origem de uma certa magia da luz”, cuja tradição se perpetuou nas décadas seguintes e exerceu uma forte influência no cinema norte-americano, que recebeu diretores de origem germânica, como Fritz Lang. O desenvolvimento das iluminações e do *chiaroscuro* no cinema possibilitou a criação de ambiências e cenários de tonalidade trágica, além de promover os mais diversos efeitos pela utilização de fontes luminosas anormais

ou excepcionais, como a utilização de sombras salientes lançada pelo expressionismo, que podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso fator de angústia devido à ameaça do desconhecido que deixam entrever, argumenta Martin (2005, p. 74).

**Figura 9 – O uso do *chiaroscuro* para retratar Mefistófeles em *Faust* (1926), de Murnau**



Fonte: <https://cinemagraphe.com/faust-1926.php/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

Um emblemático exemplo do uso de sombras salientes é visto em *Nosferatu* (1922), quando o vampiro, interpretado por Max Schreck, sobe as escadas da residência dos Hutter para assombrar a personagem Ellen Hutter, interpretada por Greta Schröder. Em *Operazione paura* (1966), Mario Bava realiza uma cena que notavelmente se assemelha ao filme de Murnau, ao ponto de poder

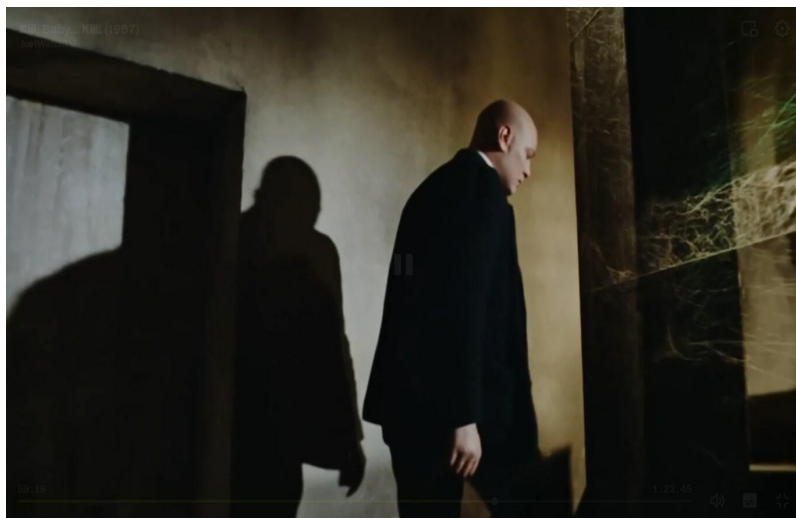
ser considerada uma referência: após a morte do inspetor Krüger e do retorno do Dr. Paul ao vilarejo junto com Monica Schufftan, o burgomestre Karl informa que a jovem estudante de medicina, na verdade, não era filha dos Schufftan, e que lhe mostraria uma documentação para comprovar isso, revelando sua verdadeira ascendência. Porém, após subir as escadas rumo ao local onde guardava tais papéis, Karl é forçado a se matar pelo fantasma da garota Melissa Graps, e os documentos são queimados. A tensão criada nos momentos que antecedem a morte do personagem é articulada por meio das sombras salientes ao subir as escadas, tal como em *Nosferatu* (1922).

**Figura 10 – O vampiro em *Nosferatu*, de Murnau (1922)**



Fonte: <https://www.makma.net/nosferatu-murnau/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

**Figura 11 – O personagem Karl sobe as escadas rumo à sua morte**



**Fonte: *Operazione paura*, 1966, 59min., 10seg.**

**Figura 12 – Escadaria em espiral em *Operazione paura* (1966)**



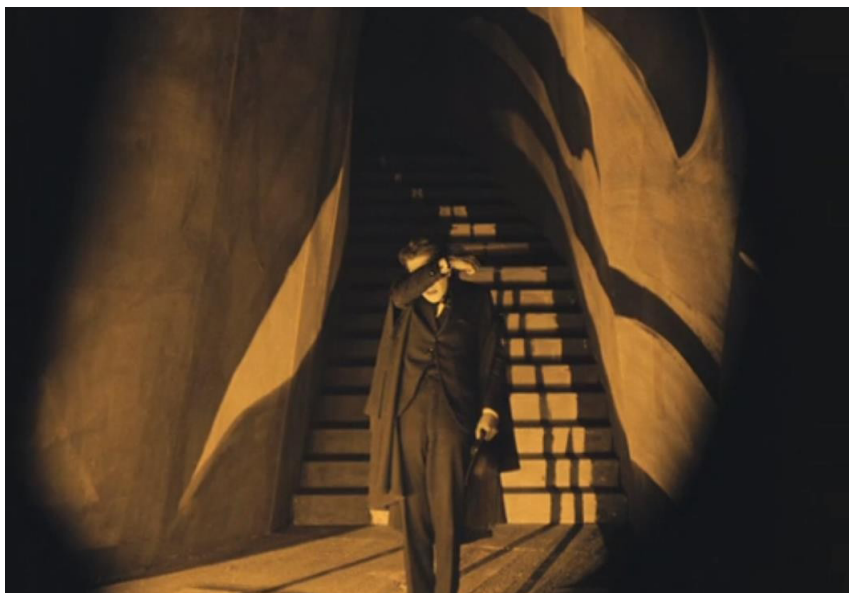
**Fonte: *Operazione paura*, 1966, 34 min., 49seg.**

Outras referências ao expressionismo alemão podem ser vistas em *Operazione paura* (1966), a exemplo da tensão provocada por meio de impactantes construções visuais que demonstram o recurso do *chiaroscuro* ao retratar escadas em espiral. Em sua primeira ida à Villa Graps, o Dr. Paul encontra-se encurralado em uma escadaria espiral retratada por um forte jogo de luzes e sombras, alusão notável aos expressionistas alemães. A mesma escadaria tenebrosa reaparece mais ao final do filme, quando o médico e Monica percorrem, assombrados pela mansão dos Graps, momento no qual descobrem a verdade sobre Monica e o seu passado, que retorna para lhe aterrorizar: a jovem também é filha da baronesa Graps, e os Schufftan, na verdade, eram criados dos Graps. Após a trágica morte da criança Melissa, quando corria para pegar um brinquedo enquanto os aldeões se distraíam com um evento local, a baronesa Graps, revelada como médium, invoca o espírito da filha morta para se vingar dos aldeões do vilarejo. Eisner (1985, p. 87) argumenta que muito pode ser dito a respeito da marcada predisposição dos cineastas alemães por escadas e corredores, afirmando que “o corredor é, sob todos os aspectos, o lugar ideal para o jogo do claro-escuro” (Eisner, 1985, p. 87). Eisner (1985, p. 87) prossegue sua argumentação e indaga-se:

Deixemos aos psicanalistas o cuidado de descobrir no gosto por escadas e corredores todos os recalques que lhes agradam. Não poderíamos, contudo, admitir que as escadas representam para o psiquismo dos alemães, mais fascinados pelo *Werden* (o ‘devir’) do que pelo *Sein* (o ‘ser’), uma ascensão, e que os degraus significam os seus estágios? E não nos será permitido pensar, se considerarmos o respeito pela simetria tão manifesto nos alemães, que, por

aproximação, a simetria de uma escada adquire para ele uma aparência de equilíbrio, de harmonia? (Eisner, 1985, p. 87, grifos da autora)

**Figura 13 – Escadaria em *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920)**



**Fonte: <https://charcoalstereo.wordpress.com/>. Acesso em: 07 fev. 2025.**

Um outro recurso interessante de construção da imagem fílmica é feito em *Operazione paura* (1966) para expressar efeitos estéticos relacionados ao gótico: o enquadramento do ângulo da câmera por meio da tomada baixa, também conhecida como ângulo contra-*plongée*, que expressa, justamente, filmagens feitas de baixo para cima. Em muitos casos, o uso da tomada baixa é feito para atribuir grandiosidade aos personagens filmados, mas, neste caso específico, o efeito provocado é justamente o pavor perante a grandiosidade do desconhecido no locus sombrio, assombrado pela ameaça sobrenatural do fantasma da criança.

Quando estão no vilarejo, em um determinado momento, o Dr. Paul e Monica deparam-se com o sino da igreja, que, assombrado pelo fantasma de Melissa Graps, soa pavorosas badaladas. Como argumenta Botting (1996, p. 3), em contraste com a beleza, caracterizada por contornos proporcionais observáveis pelos olhos de quem contempla algo, o sublime é associado à grandeza e magnitude. Paisagens montanhosas e íngremes, como os Alpes, estimulam emoções poderosas de terror e admiração no observador. A imensa escala desses locais oferece um vislumbre de infinitude e de um poder aterrorizante, intimações de uma força metafísica que está além do conhecimento racional e da compreensão humana. No domínio expansivo aberto pelo sublime, todo o tipo de objetos imaginativos e temores situados na natureza ou além desta podem proliferar em uma profusão maravilhosa do sobrenatural e do ridículo, do mágico e do pesadelo, do fantástico e do absurdo.

**Figura 14 – Dr. Paul Eswai e Monica Schufftan contemplam o campanário, vistos de costas**



**Fonte: *Operazione paura* (1966), 42min., 50seg.**

Na parte final do filme, após a revelação do parentesco de Monica com a baronesa Graps e com a finada Melissa — esta era, na verdade, a irmã mais velha de Monica —, o fantasma da criança persegue sua irmã pela Villa Graps. A bruxa Ruth chega à mansão e confronta a baronesa, de modo que ambas acabam morrendo. Com a morte da baronesa, o fantasma de Melissa Graps finalmente desaparece e Monica consegue ir embora na companhia do Dr. Paul enquanto o dia amanhece, após a terrível noite. Assim, o filme chega ao seu desfecho. Durante os últimos momentos na mansão Graps, é apresentada uma interessante referência intermediática — que, na verdade, já havia aparecido na tela durante a primeira ida do Dr. Paul Eswai à Villa Graps: um mórbido retrato em pintura da criança Melissa Graps, ao lado de um crânio, que se assemelha às pinturas seiscentistas, evidenciando, mais uma vez, o intenso jogo intermediático presente no filme. Além da referencialidade à literatura gótica que estrutura o filme, tal recurso, a retratação a uma pintura dentro de um filme, que por sua vez remete a um estilo particular de pintura seiscentista, o *Vanitas*, também enquadra-se na intertextual subcategoria de intermedialidade no sentido restrito de referências intermediáticas proposta por Rajewsky (2012, p. 25). O retrato não apenas faz alusão a pinturas do século XVII, mas reforça os efeitos de pavor e terror provocados por um passado que insiste em se presentificar fantasmagoricamente, compondo o locus lúgubre da imagem fílmica. Rajewsky (2012, p. 25) argumenta que

as referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição

de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, 'referência individual'), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (*Systemreferenz*, 'referência a um sistema'). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. (Rajewsky, 2012, p. 25, grifos da autora)

**Figura 15 – O retrato de Melissa Graps**



**Fonte: *Operazione paura*, 1966, 39min., 50seg.**

**Figura 16 – Autorretrato do pintor holandês Edwaert Collier no estilo *Vanitas*, de 1684**



**Fonte:** <https://mydailyartdisplay.uk/2018/08/01/the-vanitas-paintings-of-evert-collier/>. Acesso em: 08 fev. 2025.

Embora Punter (1996a; 1996b) apresente um importante, denso e incontornável trabalho para quem pesquise o gótico e a literatura de terror hoje, há um ponto cego na sua argumentação a respeito do gótico no cinema: quando afirma-se que a importância do cinema de terror produzido até 1980, considerado por ele como internacional, encontra-se nos filmes norte-americanos do gênero produzidos entre os anos 1930 a 1950 e nos britânicos produzidos na década de 1960, especialmente os realizados pela *Hammer Film Productions*. Apesar de existirem ganhos ao escolher um recorte específico mencionado pelo próprio Punter (1996b, p. 96), há uma perda decorrente da

omissão a outros campos culturais, algo que culmina na desvalorização estética das produções omitidas e reforça um protagonismo das expressões estéticas do mundo anglófono. O expressionismo alemão, por exemplo, é referido como um momento importante da história do cinema de terror, mas seria interessante se o crítico tivesse escrito mais sobre as obras dessa época. Punter (1996b) omite o cinema de terror japonês, por exemplo, que tem características muito próprias e até hoje produz diversos filmes com vasta circulação, ao ponto de serem assimilados pela indústria de Hollywood, vide *O chamado* (2002), versão norte-americana do filme japonês *Ringu* (1998). Além disso, um outro exemplo, e que mais interessa a esta argumentação, é a vasta produção italiana feita a partir dos anos 1960, encabeçada pelo próprio Mario Bava e por outros cineastas importantes, como Dario Argento e Lucio Fulci.

As obras de Mario Bava têm uma importância tão grande, ao ponto deste ser considerado por Koven (2006, p. 4) como o fundador do subgênero *giallo*, o terror italiano permeado por narrativas de mistério detetivescas atreladas à várias mortes sangrentas. A palavra *giallo* significa, na verdade, a cor amarelo, predominante nas capas de narrativas policiais publicadas na Itália, nos anos 1920 e 1930. Posteriormente, o termo foi associado ao novo subgênero fílmico desenvolvido a partir dos anos 1960, enquadrado por Koven (2006, p. 5) como uma forma de cinema vernacular, termo utilizado em seu estudo para substituir o termo popular. O cinema vernacular, em seu entendimento, busca olhar para o cinema subalterno não como este deveria ou não adequar-se aos preceitos do cinema modernista,

paradigma de valoração estética e de uma suposta alta arte, mas para o que essas obras fazem de acordo com as próprias vontades de seus realizadores.

Os filmes *giallo* são caracterizados por Koven (2006, p. 4) pelos seguintes tropos: violência gráfica contra mulheres que representavam padrões de beleza; os diversos assassinatos marcantes provocados por meio de navalhas, estrangulamentos, esmagamentos, incêndios etc.; o icônico e arquetípico disfarce dos assassinos nos filmes *giallo*, composto por luvas negras de couro, sobretudo pretos, chapéus pretos e frequentemente uma luva, também preta, cobrindo a cara; e a narrativa detetivesca amadora, na qual geralmente pessoas comuns que testemunham assassinatos buscam solucionar estes crimes, enquanto a polícia falha em fazer o seu trabalho. Em sua assimilação cultural dos livros de mistério de origem anglófona, o *giallo*, como indica Koven (2006, p. 2), provocou o efeito contrário nos filmes de terror norte-americanos feitos a partir dos anos 1970: os filmes do subgênero de terror *slasher*, popularizado por *serial-killers* mascarados, perturbados psicologicamente, que, com frequência, tornam-se entidades sobrenaturais, e, no entendimento de Koven (2006, p. 2), são uma versão norte-americana do *giallo*, quando estes articulam suas narrativas com buscas detetivescas, principalmente.

Não é muito difícil perceber este jogo de trocas culturais ao comparar-se um filme como *Ecologia del delitto* (1971), popularmente conhecido pelo título em inglês *A Bay of Blood*, do próprio Mario Bava, com a longa franquia *Sexta-feira 13*, famosa pelo vilão

mascarado Jason Voorhees, iniciada com o filme *Sexta-feira 13* (1980), dirigido por Sean Cunningham. No filme italiano, uma série de mortes violentas provocadas por facões, enforcamentos por corda e inusitados objetos perfurocortantes ocorrem em casas nos arredores de um lago, iniciadas com o assassinato de uma rica idosa proprietária da localidade. Dentre as inúmeras mortes do talvez mais sangrento filme de Bava, são notáveis os assassinatos de um grupo de jovens adultos que se aloja em uma casa defronte ao lago, basicamente uma das premissas narrativas da franquia *Sexta-feira 13*. À sua própria maneira, tal franquia de filmes evidencia um desdobramento de importantes tropos góticos — *o locus horribilis*, representado pelo lago, a ameaça de caráter sobrenatural e a presença fantasmagórica do passado representada pelo assassino Jason Voorhees e sua história pessoal — articulados com as preocupações culturais e sociais dos anos 1970 e 1980. Apesar do filme de Bava não apresentar uma ameaça sobrenatural, mas a própria perversidade e mesquinhez dos seres humanos — à exceção do inocente grupo de jovens, todos os personagens se matam entre si, até mesmo uma criança atira nos pais enquanto ri —, as semelhanças entre *Ecologia del delitto* (1971) e *Sexta-feira 13* (1980) são marcantes demais para serem ignoradas. Dentre as semelhanças, são notáveis as cenas de uma jovem mulher nadando nua no lago antes da sua morte no filme de Bava, que parecem assimiladas pela franquia norte-americana — diversas cenas similares ocorrem nos vários filmes da franquia *Sexta-feira 13*. Pode-se argumentar que algumas das bases para o *giallo* e para o *slasher* norte-americano podem ser encontradas em *Psicose* (1960), de

Alfred Hitchcock, como a presença de um assassino psicologicamente perturbado que mata uma jovem mulher representante dos padrões de beleza da sua sociedade. Porém, obras como as de Mario Bava e as de Dario Argento intensificaram essas bases ao tornar as mortes mais sangrentas — articuladas com a busca detetivesca amadora — e ao fazer maiores experimentações estéticas em geral, como a expressividade do uso de cores e dos recursos de iluminação, ou como as icônicas trilhas sonoras destes filmes, a exemplo das compostas pelo grupo Goblin para os filmes do Dario Argento.

Portanto, pela argumentação desenvolvida aqui, faz-se pertinente explorar e discutir os filmes dirigidos por Mario Bava, como *Operazione paura* (1966), que evidencia um marcante jogo plurisemiótico, intertextual e intermediático. É uma pena que ainda são poucos os trabalhos disponíveis em português sobre as obras deste diretor, ofuscado por outros realizadores que protagonizam os paradigmas de valoração estética e os holofotes críticos, que, com frequência, deram e dão mais atenção a obras de cunho considerado realista ao se tratar do cinema italiano em geral — algo também percebido no campo literário brasileiro, que historicamente valorizou obras realistas em detrimento de obras associadas ao insólito ficcional. *Operazione paura* (1966) demonstra como as ruínas do passado persistem em se presentificar, ao apresentar uma rede intertextual e intermediática que conecta o medievo, a pictórica do século XVII, a literatura gótica do século XVIII e o cinema do século XX. A contemporaneidade não cessa de evidenciar os fracassos da modernidade e dos seus projetos de progresso e desenvolvimento, como as recentes crises climáticas têm pavorosamente demonstrado.

O gótico permanece atual, questionando os paradigmas teleológicos de historiografia crítica, e vislumbres deste modo estético estão presentes mesmo nas mais recentes obras apocalípticas e pós-apocalípticas do século XXI. Como argumenta Cardoso (2020, p. 126), o espaço apocalíptico “também é construído com base no repertório visual do gótico, em particular numa reelaboração da estética gótica das ruínas”, de modo que o apocalíptico, assim como o gótico, também é um gênero de questionamento da modernidade. E o contemporâneo, ensina Agamben (2009), não deve se focar nas luzes de sua época, mas perceber a escuridão de seu tempo como algo que lhe concerne.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CARAVAGGIO, Michelangelo. *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*. 1598-1599. Pintura, óleo sobre tela, 145 x 195 cm.
- CARDOSO, André. Entre a presença e a ausência: A estética da destruição em Black River e The Cage. In: *Porto Das Letras*, n. 4, v. 6. Porto Nacional, p. 123-145, 2020.
- CARDOSO, Lúcio (1959). *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CHAMADO. Direção: Gore Verbinski. Produção: Graham King. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2002. 1 DVD (115 min.), son., color.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, n. 2, v. 1. Belo Horizonte, p. 5-23, nov. 2023.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade: perspectivas no cinema. In: *RuMoRes*, n. 24, v. 12. São Paulo, p. 41-60, 2018.
- COLLIER, Edwaert. *Autorretrato*. 1684. Pintura, óleo sobre tela, 35 x 30 cm.
- DRACULA. Direção: Tod Browning e Karl Freund. Produção: Tod Browning e Carl Laemmle Jr. Estados Unidos: Universal Studios, 1931. 1 DVD (75 min.), son.

*ECOLOGIA del delitto*. Direção: Mário Bava. Produção: Giuseppe Zaccariello. Itália: Nuova Linea Cinematografica, 1971. 1 DVD (84 min.), son., color.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. Tradução de Lúcia Nagib. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

*FRANKENSTEIN*. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Estados Unidos: Universal Studios, 1931. 1 DVD (71 min.), son.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro do ABRALIC* – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, p. 2492-2502, 7-11 de agosto de 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?ano=2017>. Acesso em: 07 fev. 2025.

FRANÇA, Júlio. Ainda sobre o gótico no Brasil: o caso de Noite na taverna. In: WERKEMA, Andréa (Org.). *“Cuidado, leitor”*: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. Rio de Janeiro: Alameda Editorial, 2021.

*GABINETE do Dr. Caligari*. Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film AG; Decla Film, 1920. 1 DVD (71 min.), son.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: Revista De Literatura Brasileira*, n. 2, v. 1. São Paulo, p. 10-67, 2001.

KOVEN, Mikel. *La Dolce Morte*: Vernacular Cinema and The Italian Giallo Film. Oxford: The Scarecrow Press, 2006.

LUKÁCS, Georg (1916). *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance* — Vol. 1, a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORETTI, Franco (Org.). *O romance* — Vol. 1, a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

*NOSFERATU, uma sinfonia do horror*. Direção de Friedrich Murnau. Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau. Alemanha: Prana-Film, 1922. 1 DVD (94 min.), son.

*OPERAZIONE paura*. Direção: Mario Bava. Produção: Nando Pisani e Luciano Catenacci. Itália: F.U.L. Film, 1966. 1 DVD (85 min.), son., color.

PEREDA, Antonio de. *Alegoria da vaidade*. 1684. Pintura, óleo sobre tela, 139,5 cm x 174 cm.

OXFORD WORLD'S CLASSICS (1826). Oxford: Oxford UP, 2017.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle (Org.). *História social da vida privada 4: Da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

*PSICOSE*. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 DVD (109 min.), son., color.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. Vol. 1 — The Gothic Tradition. 2.ed. New York: Routledge, 1996a.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day* Vol. 2 — The Modern Gothic. 2.ed. New York: Routledge, 1996b.

RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. In: RADCLIFFE, Ann. *The Italian*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextual e “remediação”. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

*RINGU*. Direção: Hideo Nakata. Produção: Taka Ichise. Japão: Toho, 1998. 1 DVD (96 min.), son., color.

*SEXTA-feira 13*. Direção: Sean Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980. 1 DVD (95 min.), son., color.

STOKER, Bram (1897). *Drácula*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.

VAN RIJN, Rembrandt. *Filósofo em meditação*. 1632. Pintura, óleo sobre tela, 34 x 28 cm.

WALPOLE, Horace (1764). *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2019.

WATT, Ian (1957). *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.