

A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010

Lucio Reis Filho¹

<https://orcid.org/0000-0002-6759-6123>

Sheila Schvarzman¹

<https://orcid.org/0000-0003-1593-4925>

¹ - Universidade Anhembi-Morumbi
São Paulo (SP). Brasil.

Resumo: H. P. Lovecraft (1890-1937), escritor norte-americano de horror e ficção científica, foi publicado pela primeira vez no Brasil nos anos 1960. Na década seguinte, o cinema brasileiro se apropriaria de seu trabalho pela primeira vez, de forma tímida. No novo milênio, particularmente nos anos 2010, Lovecraft alcançou o pico de sua popularidade no país, com diversos cineastas independentes se apropriando de sua obra. Considerando esse fenômeno cultural significativo, abordaremos neste artigo adaptações, alusões à sua obra, bem como o diálogo de filmes brasileiros com as narrativas do escritor.

Palavras-chave: H. P. Lovecraft; Lovecraft no cinema brasileiro; cinema brasileiro de horror; anos 1970; anos 2010.

Abstract: *Lovecraft's uncanny presence in Brazilian cinema: expressive appropriations in the 1970s and 2010s* - The American horror and science fiction writer H. P. Lovecraft (1890-1937) was first published in Brazil in the 1960s. In the following decade, Brazilian cinema would appropriate his work for the first time, albeit timidly. In the new millennium, particularly in the 2010s, Lovecraft reached the peak of his popularity in the country, with many

independent filmmakers appropriating his work. Based on this important cultural phenomenon, in this paper we will address such adaptations and the appropriations in Brazilian culture, as well as the allusions to Lovecraft's stories in these films.

Keywords: H. P. Lovecraft; Lovecraft in Brazilian cinema; Brazilian horror cinema; 1970s; 2010s.

Introdução

Propomos observar como o cinema brasileiro se apropriou do escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), da escassez de filmes inspirados em sua obra nas décadas finais do século XX aos novos ares criativos da produção independente no novo milênio. Ao fazê-lo, ensejamos revisitar um território quase inexplorado. Para tanto, ancoramos nossa pesquisa nos estudos de adaptação de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2006) e Noël Carroll (1999), bem como nas noções de intermedialidades e transnacionalidades, as quais nos permitem examinar a transposição dos textos de Lovecraft e seus elementos para o cinema brasileiro.

Reconhecido mundialmente por sua expressiva obra, Lovecraft se tornou referência para o cinema a partir dos anos 1960, quando seus contos de horror e ficção científica passaram a inspirar uma nova geração de realizadores em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, lançando a semente de uma devota base de fãs. No Brasil, edições importadas da sua obra, notadamente as traduções francesas, bem como os livros de bolso norte-americanos e as primeiras traduções em língua portuguesa¹, influenciaram escritores, poetas e críticos literários, ecoando também no cinema brasileiro. Contudo, o reconhecimento de Lovecraft não foi imediato no país², onde sua popularidade cresceria principalmente no século XXI — ainda que houvesse leitores brasileiros de sua obra desde, pelo menos, os anos 1960. Isso coincide com a proeminência que o cinema brasileiro de horror ganhou no novo milênio. Na década de 2010, que viu crescer o interesse pelo gênero, com a publicação de diversos autores, filmes como *Nervo Craniano Zero* (2012) e *Mar Negro* (2013), bem como os curtas *Estrela Radiante* (2013), *Nua por Dentro do Couro* (2014)

1 Tradução do *The Dunwich horror and others*, a coletânea *O que Sussurava nas Trevas* (1966) introduziu a obra de Lovecraft ao público brasileiro, com três contos: *The Whisperer in Darkness* (1930), que empresta seu nome ao livro; *The Call of Cthulhu* (1927); e *The Colour out of Space* (1926).

2 O pico de sua popularidade só ocorreria no novo milênio. Desde 2015, o mercado editorial brasileiro vive o que a imprensa chamou de “renascimento de Lovecraft” (PELLI, 2015). Na parte final deste artigo, veremos como esse renascimento também se deu no cinema.

e *A Cor que Caiu do Espaço* (2016) dialogam tanto com a ficção de Lovecraft quanto com o cinema de horror produzido no exterior. Tais filmes, que serão aqui analisados, representam pequena parcela do cinema brasileiro, pequeníssima se comparada à produção de outros países, mas instigante.

Podemos dizer que não houve, no Brasil, algo que se pudesse classificar exatamente como uma ‘adaptação tout court’ de um conto de Lovecraft para o cinema, mas sim aproximações ou apropriações, muitas vezes também do cinema para o cinema, o que resulta em mediações de temas, atmosfera, ambientações, situações e personagens das fontes literárias. Recorrendo às definições de Hutcheon, vemos que esse “processo de apropriação” (2013, p.19) não se enquadra no primeiro critério, de “transposição admitida de outra obra reconhecível”, mas sim no segundo e no terceiro, respectivamente: “ato criativo e interpretativo de apropriação” e “envolvimento intertextual com a obra adaptada” (2013, p.8). No caso das adaptações de Lovecraft, tal processo se apoiaria, sobretudo, no “heterocosmo” invocado pela autora — de ambientações, personagens, eventos e situações —, ou seja, nos elementos da narrativa, mais do que na materialização de estados mentais ou sensações (2013, p.15).

Segundo Stam, “qualquer romance pode gerar número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (2006, p. 27). No caso das adaptações cinematográficas dos romances, como aponta o autor, o romance original ou “hipotexto” é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reatuação, transculturalização. Nesse sentido, vemos o romance original como “expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (2006, p. 50).

Noël Carroll atesta a relação entre filme de horror e literatura de horror — “tanto no sentido óbvio de que não raro os filmes de horror são adaptados de romances de horror quanto no sentido de que muitos dos escritores do gênero foram muito influenciados pelos ciclos anteriores de filmes de horror” (1999, p.13-14). O cinema brasileiro, à medida que se apropria de temas e convenções do horror, notadamente de Lovecraft, suas releituras e adaptações, faz emergir, nos filmes resultantes, aspectos da sociedade

e da cultura brasileiras. Dessa forma, assim como Stam, daremos atenção à “transferência de energia criativa”, às “respostas dialógicas específicas”, a “leituras”, “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, bem como as “críticas” (2006, p. 51). Estas últimas, nos filmes analisados, trazem o patriarcalismo, a discriminação e a violência cotidianas, o racismo contra negros, a exploração da religião, a mentalidade escravista e a organização ‘naturalmente’ desigual, perpetuada por séculos nessa sociedade. A adaptação de Lovecraft pelo cinema brasileiro também será vista como um ato antropofágico, o que nos remete à ideia modernista de “antropofagia”, que Stam relaciona à “intertextualidade” e considera relevante tanto para o filme quanto para a adaptação (2006, p.27).

Panorama das adaptações de Lovecraft no Brasil

Os anos 1970-1980

Apesar da recepção favorável de Edgar Allan Poe e outros escritores, e das críticas positivas das adaptações de Roger Corman nos anos 1970, o cinema brasileiro não encontrou expressão cultural privilegiada no horror. Em lugar disso, houve um amálgama de formas locais com o vernáculo ubíquo do cinema norte-americano, segundo definição de David Bordwell (1985). As produções comerciais persistiram lado a lado com o neorealismo e o cinema moderno, mas, com a realidade política, social e cultural se impondo, o horror precisou se ajustar e adaptar. Ao invés das mansões e almas penadas da literatura, as criaturas fantásticas do folclore sincrético — combinação das tradições indígenas, africanas e europeias — proveram material para filmes infanto-juvenis, como *O Saci* (dir. Rodolfo Nanni, 1951), adaptação do livro homônimo de Monteiro Lobato. Dessa forma, o gênero só poderia se manifestar junto desse repertório e com o gosto particular de alguns diretores, como veremos abaixo.

Os filmes de Walter Hugo Khouri e outros cineastas dos anos 1960/70 expressam uma dimensão universalista. Ainda que dependesse de recursos e processos socioculturais próprios, o cinema brasileiro moderno absorveu técnicas narrativas e protocolos estilísticos de gêneros estabelecidos, tais como o horror. Em sua tese de doutorado (2008), Laura Cánepa catalogou a vasta filmografia de horror do cinema brasileiro, destacando a grande variedade de temas e estilos. O levantamento revela a ausência quase total de apropriações de Lovecraft, embora saltem à vista pelo menos dois exemplos:

A Mulher do Desejo – A Casa das Sombras (1975)³, de Carlos Hugo Christensen, e *A Força dos Sentidos* (1978), de Jean Garret.

Christensen (1914-1999) nasceu na Argentina, país com longa tradição na literatura fantástica de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Ele próprio, como observou Cánepa (2008), adaptou textos famosos e obscuros, em geral relacionados aos temas dessa tradição. *La dama de la muerte* (1947) é adaptação do *The Suicide Club* (1878) de Robert Louis Stevenson; *La muerte camina con la lluvia* (1949) tomou como base a obra do belga André-Stanislas Steeman; *La balandra Isabel Ilego esta tarde* (1950), um conto do premiado escritor venezuelano Guillermo Menezes; *No abras nunca esta puerta* (1952) e *Si muero antes de despertar* (1952) tiveram inspiração nas histórias fantásticas do norte-americano William Irish. Segundo Andrea Ormond (2015), os dois primeiros são filmes atmosféricos que geram situações-limite de suspense. Posteriormente, em sua fase no Brasil, o trabalho de Christensen ganhou contornos mais sombrios.

Na essência, *A Mulher do Desejo* é uma história de horror sobrenatural, herdeira do romance gótico de matriz europeia e dos desdobramentos dessa tradição na América. De acordo com Anne Williams, o gótico se desenvolveu a partir da segunda metade do século XVIII pelas mãos de romancistas ingleses, diante das mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial. Com a urbanização, a quebra dos laços tradicionais e um novo modo de vida, tais escritores recorreram ao imaginário feudal, inspirados pelas construções e costumes medievais que deram nome ao gênero. Suas convenções (a mansão em ruínas, o grotesco, o monstruoso, as fantasmagorias, a maldição, os assassinos violentos e os sonhos delirantes) têm-se mostrado perenes, dado que ressurgem de várias formas ao longo do tempo; também revelam ansiedades das culturas anglo-americana (WILLIAMS, 1997, p.145) e latina, conforme veremos, nos últimos séculos. Nos EUA, o gênero sofreu adaptações e criou a tradição do “gótico americano”, de que Poe foi expoente. Mais tarde, Lovecraft dedicou-se a “modernizar e refinar” seu predecessor e o próprio gênero (JOSHI, 2013, p.458), movendo-se rumo à ficção científica.

Por sua vez, o gótico latino-americano tem raízes fincadas nos processos históricos nacionais (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ, 2018, p.22). No prefácio de *Galería fantástica* (2009), a crítica e escritora argentina María Negroni sugere que, na América Latina, aquilo que se convencionou chamar de literatura

3 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Phs081ZfH04>>. Acesso em: 1 maio 2021.

fantástica seria, na verdade, literatura gótica. No cinema, Christensen deve muito a essa tradição. As habitações, por exemplo, componentes fundamentais de suas histórias, vêm da longa tradição cinematográfica das casas mal-assombradas (ORMOND, 2015). Em *A Mulher do Desejo*, o gótico se manifesta em estilo e narrativa. Nele, segundo Carlos Primati, o cineasta “constrói com sutileza e extrema habilidade um ambiente opressivo, aterrorizante, tornando a casa viva, pulsante, com portas e paredes que se movimentam (...)”. Na definição do crítico, esse é “um terror com atmosfera clássica”, já que a própria trilha sonora, com música de Richard Wagner, adere à tradição dos filmes norte-americanos e europeus da vertente gótica (PRIMATI, 2015).

Para Cánepa, *A Mulher do Desejo* teria uma “inspiração inconfessa” (2008, p. 235) no conto *The Case of Charles Dexter Ward* (1927), de Lovecraft, proposição que Lúcio Reis Filho desenvolveu em *Lovecraft out of Space: Echoes of American Weird Fiction on Brazilian Literature and Cinema*. O autor identifica, no filme, temas tanto de *Charles Dexter Ward* quanto de *The Thing on the Doorstep* (1933), tais como o peso da ancestralidade, a influência do passado e a possessão — este último, presente apenas no segundo conto (REIS FILHO, 2019a). Sendo assim, é possível fazer aproximações não apenas com os tropos do ‘gótico americano’ em geral, mas com a veia gótica do próprio Lovecraft, ainda controvertida, porém atestada por seu principal biógrafo (JOSHI, 2013, p. 458). No entanto, o que mais chama a atenção no filme de Christensen é sua notável semelhança com *O Castelo Assombrado* (*The Haunted Palace*, 1963) de Corman, primeira adaptação de Lovecraft para as telas. Inclusive, ambos têm a mesma estrutura.

Livre adaptação de *Charles Dexter Ward*, *O Castelo Assombrado* se passa na ficcional cidade de Akham, na Nova Inglaterra, que integra o *locus horribilis* lovecraftiano. No prólogo, o feiticeiro Joseph Curwen (Vincent Price) morre pelas mãos dos habitantes locais, que o queimam vivo. Em 1875, um século depois da execução, seu descendente Charles Dexter Ward (também interpretado por Price) chega à cidade com a sua esposa Annie (Debra Paget) para reivindicar a herança. O servo Simon (Lon Chaney) os persuade a ficar no castelo, que é de Charles por direito, e pede que ignorem a hostilidade dos locais, gente bruta e supersticiosa. Estranhamente, Charles se recorda do castelo como se já o conhecesse e mostra-se surpreso pela sua semelhança com o retrato de Curwen. A obsessão com o passado fará sua personalidade mudar, e ele será possuído.

Em *A Mulher do Desejo*, Marcelo (Jose Mayer) herda de seu falecido tio (também interpretado por Mayer) um 'palácio' em Ouro Preto, Minas Gerais. A cidade certamente foi escolhida por seu aspecto colonial, de modo a emular no Brasil a atmosfera de um lugar antigo, de caráter ancestral. No entanto, os moradores da cidade temem a casa, pois creem que seu antigo dono fizera um pacto com o Diabo. Ao chegarem à nova residência, Marcelo e Sonia (Vera Fajardo) são recebidos por um sinistro mordomo (José Luiz Nunes), que os convence a ficar. Mais tarde, o protagonista descobre o retrato de uma mulher quase idêntica à Sonia. Ao investigar o passado da casa e de seu tio, homem de posses da oligarquia mineira, Marcelo é possuído pelo antepassado e sua personalidade muda. A influência de Corman parece nítida, sendo lógico incluir esse filme no rol do 'cinema lovecraftiano'. Lançado dez anos antes e aclamado pela crítica brasileira⁴, o filme norte-americano foi exibido regularmente na TV nos anos 1970⁵. Radicado no Brasil naquela década, Christensen poderia tê-lo assistido sem nunca ter lido Lovecraft.

A Mulher do Desejo une as tradições convencionais do gótico (a maldição, a velha casa, o fantasma, a possessão), remodeladas ao "gótico tropical" (SÁ, 2010), e as influências do cinema de horror norte-americano aos traços culturais brasileiros: o patriarcado e a autoridade da oligarquia rural (na figura do tio), a submissão de seus dependentes (os criados da casa), o poder da religião católica, uma vez que é o padre quem exorcisa o Mal, a superstição e o medo do Diabo. De acordo com Eugenio Puppo (2015), a força dos filmes de Christensen reside em sua capacidade de assimilar gêneros diversos. Seu aspecto autoral e o domínio da técnica moldaram as categorias genéricas clássicas com *ethos* transgressor. Em contraste, Afrânio Catani aponta para o conservadorismo aparente nas histórias do cineasta, "apesar do [seu] cinema ter sido, na época considerado bastante transgressor, acaba, paradoxalmente, reafirmando a moral tradicional" (*apud* CÂNEPA, 2008, p. 230). Isso talvez se deva às particularidades das apropriações de Lovecraft pelo cinema brasileiro.

De Jean Garret, *A Força dos Sentidos* (1978) conta a história de um escritor (Paulo Ramos) que se muda para uma casa de praia isolada a fim de trabalhar

4 *The Haunted Palace* foi exibido nos cinemas brasileiros em 1964 e recebeu críticas positivas como a de Luiz C. de Oliveira: "obra de terror puro e medido que, em nenhum momento, perde seu impacto". O crítico também considera que o filme deixou para trás o "grotesco surrealista e o tom de caricatura" dos predecessores *Tales of Terror* (1962) e *The Raven* (1963) (OLIVEIRA, 1964).

5 Na década seguinte, as produções de Corman foram ao ar na TV aberta brasileira, sendo exibidas pela TV Globo nas noites de 1973 e 1974, nos anos que antecederam o lançamento de *A Mulher do Desejo*. De acordo com: Os Filmes da TV, *Jornal do Brasil*, mar. 1973 e ago. 1974.

em seu novo livro, mas gradualmente se envolve com seus novos e misteriosos vizinhos. Interessado na história da Praia do Remanso, ele acaba sendo afetado pela atmosfera estranha do lugar: “como se a praia, o mar, me amarrassem em suas entranhas, como se este lugar, objeto de tantos sonhos e fantasias, quisesse agora me prender para sempre”. Noite após noite, o mar devolve à costa um mesmo cadáver. Pela manhã, as mulheres do lugarejo nunca se lembram de seus excessos sexuais noturnos. Não há explicação para tais eventos.

A Força dos Sentidos evoca os mundos oníricos do gótico e deve muito à tradição fantástica. O protagonista perturbado, a localidade sinistra e as pessoas estranhas que lá vivem são tropos da ficção lovecraftiana, notadamente de *A Sombra sobre Innsmouth* (1931). Nesse conto, o narrador também é um viajante interessado em antiguidades. Após chegar à decadente cidade portuária de Innsmouth, ele interage com seus habitantes e experimenta eventos perturbadores que o levam a terríveis e inesperadas revelações que também acontecem na obra de Garret, que fecha com uma citação tirada de *O Chamado de Cthulhu* (1926): “Não está morto aquele que eternamente pode fazer, e após eternidades até mesmo a morte pode morrer”⁶. Nesses termos, também sugere a perspectiva não antropocêntrica que orienta a ficção de Lovecraft. A música de Rachmaninoff e a referência literária aproximam Garret de sua influência maior, o cineasta brasileiro de ascendência libanesa e italiana Walter Hugo Khouri.

Possíveis ecos de Lovecraft e do gótico mais geral surgem esparsos nos filmes de Khouri, junto de tantas outras referências. Ávido leitor de literatura fantástica e sobrenatural, o cineasta revelou ao crítico Jairo Ferreira⁷, que o uso de múltiplas referências tinha por objetivo desorientar e encantar os espectadores:

meu fascínio pelo clima fantástico, pelo irreal e pelo insólito vem desde as minhas leituras de infância [...]. Desde muito cedo me familiarizei e me apaixonei por autores como Edgar Allan Poe, Henry James, [...] Sheridan Le Fanu e Lovecraft [...] (*apud* CÂNEPA, 2012, p. 232).

As apropriações de Lovecraft e outros autores pelas mãos de Christensen, Garret e Khouri se deram na “época de ouro” (1963-1983) do cinema de horror brasileiro, na definição de Cânepa (2008, p. 115), período de políticas públicas da Embrafilme que propiciaram aumento na produção cinematográfica, inclusive desse gênero, o que não era habitual, realizadas na Boca do Lixo paulista.

6 No original, “*That is not dead which can eternal lie / And with strange aeons even death may die*”.

7 *Folha de São Paulo*, 5 mar. 1979 (*apud* CÂNEPA, 2012, p.232).

Os anos 2000

A “nova onda do cinema de horror” brasileiro⁸, segundo Rod Gudino, começaria no início dos anos 2000 (CÁNEPA, 2008, p.121-127) com o emprego gradual e expressivo dos tropos desse gênero, e, sobretudo, nas últimas décadas, por novas gerações de cineastas. De fato, como observa Carroll (1999, p. 29), a produção de filmes de horror ocorre em ciclos, em tempos de tensão social. O autor se refere sobretudo ao cinema de horror norteamericano, cuja iconografia do medo configura um meio de expressão contundente das ansiedades do momento histórico em que é feito.

Os novos filmes realizados são em geral obras baratas, estimuladas pelas novas tecnologias portáteis, que possibilitam produções independentes transgressivas, nas quais o apelo ao gênero transforma a desigualdade estrutural e naturalizada da sociedade brasileira em fonte de horror e estranheza. Nesse contexto, o racismo, a discriminação, a hegemonia dos homens sobre as mulheres tornam-se elementos horríficos, reforçando, nas imagens muitas vezes grotescas, a violência dos opressores e a exploração dos oprimidos como tropos do horror. O título de filmes como *As Boas Maneiras* (dir. Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017) ou *O Animal Cordial* (dir. Gabriela Amaral, 2017) ironizam as contradições de uma sociedade construída sob o pretexto da cordialidade, das relações sociais marcadas pela subalternidade e submissão, tingidas de ‘docilidade’, que encobrem a sujeição de homens e mulheres aos seus senhores — o poderoso garante proteção ao fraco em troca de fidelidade; em contrapartida, o fraco aceita sua condição natural e perpetua seu lugar como destino inescapável, algo que os filmes questionam de forma violenta e insólita.

De 2008 até meados de 2016, em especial, são visíveis no país os resultados de políticas públicas implantadas desde 2003 que buscaram minorar desigualdades econômicas, sociais, raciais e de gênero, bem como ampliar o acesso ao ensino superior e aos bens culturais. Com isso, parcelas desfavorecidas tiveram acesso à educação e à cultura, tornando-se também produtoras de sentidos e visões de mundo “ex-cêntricas” — para usar o termo de Hutcheon (1991), relativo ao movimento que se opõe à centralização da cultura, e que levou à derrubada de hierarquias por artistas de todas as áreas, entre eles os cineastas —, explorando, através do horror, o mal-estar na sociedade ou no corpo, como veremos. Nesse contexto, o cinema brasileiro de horror ganhou relevo com longas-metragens de

8 Definição do jornalista canadense Rod Gudino, editor da revista *Rue Morgue Magazine*.

grande orçamento, a exemplo dos já citados *As Boas Maneiras* e *O Animal Cordial*, bem como *Trabalhar Cansa* (dir. Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), *Morto Não Fala* (dir. Dennison Ramalho, 2018) e outros. Além disso, houve fecunda produção independente e de baixo custo. Paradoxalmente, muito dos horrores desses filmes — curtas-metragens, em sua maioria — foram sugeridos pelo escritor branco, conservador e racista que foi Lovecraft. Alguns exemplares permitem apontar conexões com sua obra e a remodelagem dela pelo cinema brasileiro.

Apropriações de Lovecraft em curtas e longas-metragens dos anos 2010

Curta-metragens

Lovecraft se tornou uma “estrela no século XXI” (SEDERHOLM; WEINSTOCK, 2016, p. 1), e o cinema desempenhou papel essencial na popularização de sua obra. Nos Estados Unidos, o “chamado de Lovecraft”⁹ ressoava desde os anos 1950, mas esse fenômeno não ganharia ímpeto até os anos 1960, quando seus escritos inspiraram a obra de Roger Corman e, subsequentemente, Ridley Scott, John Carpenter, Stuart Gordon e outros. Além de adaptações ‘diretas’, tais como *O Castelo Assombrado* (1963), Lovecraft surgiu nas telas de formas “por vezes tão indiretas que nunca se pode ter certeza se o cineasta foi realmente influenciado por Lovecraft ou simplesmente pensou por vias de canais paralelos” (JOSHI, 2006, p.7-8). Esse é o caso de obras originais que dialogam com a sua filosofia e remodelam suas criações, tais como *Equinox* (dir. Jack Woods, 1970), *Alien - O 8º Passageiro* (*Alien*, dir. Ridley Scott, 1979), *Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio* (*The Evil Dead*, dir. Sam Raimi, 1981), *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, dir. John Carpenter, 1982) e outras, contabilizando mais de uma centena de filmes desde então (REIS FILHO, 2019b). Seus temas e personagens tornar-se-iam recorrentes na cultura popular, pois evocam medos latentes no imaginário americano através dos tempos. Hoje, nota-se a ubiquidade dessas produções em todo o mundo.

No cinema brasileiro, Lovecraft passaria a inspirar filmes independentes nos anos 2010. Além da proliferação de traduções, sua popularidade crescente se ancora no vernáculo ubíquo do cinema norte-americano, bem como nas facilidades de produção e compartilhamento de obras audiovisuais,

9 Esse fenômeno, cuja denominação é uma paráfrase do conto “*O Chamado de Cthulhu*” (1926), refere-se à popularização de Lovecraft e à atração que exerce no final do século XX, a partir dos anos 1960 e 1970, momento em que suas principais criações literárias marcam drasticamente a cultura cinematográfica, redefinindo as produções de horror e ficção científica (REIS FILHO, 2019b).

hoje possíveis com as câmeras HD SLR, os dispositivos móveis, os *softwares* de edição e as plataformas online como *YouTube*, *Vimeo*, *Dailymotion* e congêneres. Segundo Bernadette Lyra (2006, p. 138), filmes brasileiros contemporâneos de baixo orçamento¹⁰ lidam com um saber variado e rebuscado que, em certos casos, apropria-se da literatura de horror de autores como Lovecraft (2006, p.132;138). Três curtas independentes se destacam: *Estrela Radiante* (2013), *Nua por Dentro do Couro* (2014) e *A Cor que Caiu do Espaço* (2016). Enquanto adaptações, evocam o “heterocosmo” de ambientações, personagens, eventos e situações, e enquadram-se em duas definições de Hutcheon: “ato criativo e interpretativo de apropriação” e “envolvimento intertextual com a obra adaptada” (2013, p. 8).

Estrela Radiante é adaptação não creditada do conto “A Cor que Caiu do Espaço” (1927). O filme de Fabiana Servilha, produzido em São Paulo, começa com a chegada de um jovem negro a uma cidadezinha rural. Forasteiro pobre, ele é alvo dos olhares inquiridores dos moradores locais, todos brancos. Mais tarde, o rapaz bebe cachaça com um velho homem, terrivelmente desfigurado e coberto em trapos, que lhe conta, em sequência de *flashback*, o que ocorreu antes de ser acometido pela doença. Certa noite, enquanto tentava sintonizar seu rádio, o homem vê um feixe de luz verde cruzar o céu, e um meteorito cai nos arredores da vizinhança. Curioso, o homem adentra na mata, onde encontra um equipamento eletrônico na cratera. Ele examina o equipamento em seu casebre, mas o contato com o objeto o deixa doente, com a pele pegajosa e pústulas por todo o corpo. Tudo o que toca também se contamina. “Esse troço me trouxe desgraça”, conta ao rapaz, certo de ter sido “tocado pelo Coisa Ruim”.

De volta à mata, à noite, o velho segue o supersticioso forasteiro até uma clareira, iluminada por tochas. Lá, um sacerdote negro caracterizado de forma sinistra e usando ornamentos tribais realiza, segundo o homem, o que seria um “ritual diabólico”, referência à representação dada por Lovecraft aos rituais vodu, ao “malévolo rufar de tambores [...] nas florestas negras, onde nenhum habitante local se arriscava a entrar” e aos “gritos insanos e angustiantes, cantos de gelar o sangue e demoníacas chamadas dançantes” (LOVECRAFT, 2018, p. 309) descritos em “O Chamado de Cthulhu” (1926) e outros contos. Ao representar o ritual como espécie de diabolismo, o filme

10 Lyra define como “cinema de bordas” filmes que misturam “recortes de gêneros, subgêneros e espécies, sem que, no entanto, qualquer um dos modelos caracterizados em tais fragmentos se apresente determinante” (2006, p. 132).

revisita a perspectiva malévola de Lovecraft sobre os rituais africanos no Brasil, evocando, dessa forma, no filme, o preconceito e perseguições contra as religiões africanas desde a colônia, numa sociedade dominada pelo poder da igreja católica.

No dia seguinte, a saúde do velho piora e ele sofre alucinações causadas pela cor verde que ele vê refletir nos objetos. De repente, soldados com trajes de proteção química e máscaras de gás invadem sua casa e o sequestram. A cena nos remete às tropas do governo norte-americano em *O Exército do Extermínio* (dir. George Romero, *The Crazies*, 1973) e acrescenta dimensão conspiratória à trama, típica dos filmes de zumbis. Se podemos inferir a radioatividade e seus efeitos na história de Lovecraft, a doença da radiação que afeta o homem alude ao acidente com Césio-137 ocorrido em Goiânia, no Centro-Oeste brasileiro. Em 1987, catadores de sucata encontraram, em uma clínica abandonada, um aparelho de radioterapia com cápsulas azuis brilhantes que não fora descartado corretamente. Certos de que as peças tinham valor, os catadores roubaram e desmontaram a máquina, compartilhando suas peças. Obviamente, todos morreram. Os limites do conhecimento, a doença da radioatividade e a tragédia dos envolvidos, pobres e proscritos, são pontos de contato entre o filme, Lovecraft e o evento histórico.

A Cor que Caiu do Espaço (2016) é apropriação original do conto homônimo, pelas mãos de Petter Baiestorf, veterano do cinema *trash*, realizador de Santa Catarina. Seu interesse em adaptar Lovecraft data de 2015. Sem dinheiro na época, pediu ajuda a uma amiga. “Filmamos tudo em uma madrugada com uma equipe bem pequena. [...] tentei realizar um mix entre cinema experimental, sci-fi e cinema marginal, que são três de minhas paixões”.¹¹ Esse curta de sete minutos é a única adaptação direta de Lovecraft já feita no Brasil e a única a creditá-lo. É noite. O filme abre com uma figura em traje branco evocando um líder messiânico. Ele entra em transe ao som de uma batucada. Atacado por um militar, mata o opositor com o seu crucifixo e o sangue jorra. Na luta, ouvimos um berimbau. O título *A Cor que Caiu do Espaço* aparece e uma luz forte, um meteorito atravessa a imagem e provoca um incêndio. Cenas rápidas e ruídos evocam estranheza, medo e surge dos destroços um mostro alienígena com roupa de alumínio. Paródia dos filmes de ficção científica da era atômica, o monstro com feições batráquias caça o protagonista, que se protege com o crucifixo numa casa que foi palco de um massacre. Corpos de mulheres ensanguentadas atraem a criatura.

11 Dados de acordo com: <<https://canibuk.wordpress.com/tag/a-cor-que-caiu-do-espaco/>>.

A câmera revira-se rapidamente e os ruídos incessantes dão tensão à caçada do homem, que é morto pelo alienígena com o crucifixo que antes o salvara e este devora suas entranhas. Tradicionalmente usada contra vampiros no cinema e na literatura, a cruz é ineficaz contra um monstro lovecraftiano. Não há vínculo entre ele e o sagrado, de modo que a religião católica é destituída de seu poder. Assim, Baiestorf subverte os clichês do horror e parodia tanto os filmes de vampiros quanto *O Exorcista* (*The Exorcist*, dir. William Friedkin, 1973), no qual um padre e o crucifixo representam a salvação.

Um novo meteorito atravessa a imagem e dá lugar à imagem de arquivo de uma explosão nuclear, que encerra o filme. É a mesma da cena final de *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), de Stanley Kubrick, porém ao som de batucada. A explosão não é mero tropo tecnológico da Guerra Fria, do qual Baiestorf se apropria de forma irônica, mas da própria destruição humana, dos limites e consequências da ciência e — no caso do filme de Kubrick — das mentes celeradas dos mandatários. O cineasta norte-americano usou a imagem do belo, porém cataclísmico, cogumelo atômico ao som de *"We'll meet Again"* (1939), de Ross Parker, trilha de esperança dos que partiam rumo à Guerra ferozmente subvertida por Kubrick. Baiestorf evoca o choque entre o horror (dos poderes, da tecnologia, dos militares, da religião, da ignorância) e a alienação, traço marcante da estrutura social brasileira.

A trilha sonora traz, além de sons dissonantes, o ritmo do berimbau. Instrumento de percussão africano, o berimbau foi incorporado à prática da capoeira — arte marcial afro-brasileira criada por escravos — para marcar o ritmo da luta corporal de dois homens, em geral negros. Amplamente usado como trilha de filmes brasileiros, seu som característico de corda e zumbido toca nos primeiros 30 segundos do filme, enquanto o protagonista luta com o militar. Quando este mostra o crucifixo, a música vira uma batida carnavalesca, sarcasmo iconoclasta do diretor. Ao incluir traços reconhecíveis da cultura brasileira, como o samba, a capoeira e o símbolo religioso, bem como o personagem supostamente messiânico — que evoca *o Santo de Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha (1964) — e um militar, figuras de autoridade e arbitrariedade no país ao longo de sua história, Baiestorf opõe os monstros locais ao alienígena extraterrestre, canibalizando Lovecraft, opondo ainda a tecnologia à cultura. O crucifixo serve de arma e o alienígena, em trajes de alumínio, lembra aquele de *Morte para um Monstro* (*Die, Monster, Die!*, dir. Daniel Haller, 1965), a primeira adaptação desse conto de Lovecraft.

A Cor que Caiu do Espaço é a única adaptação direta já feita do trabalho de Lovecraft no Brasil, certamente um ato criativo de apropriação e um envolvimento intertextual com a obra adaptada, nos termos de Hutcheon, e a única a creditar o escritor. Nesse sentido, consideramos o filme uma paródia, que, na definição da autora, é um “subconjunto irônico de adaptação” ou uma “revisitação ampla, deliberada e anunciada de uma obra de arte em particular” (2013, p.170). Stam, que vê a adaptação fílmica como um ato antropofágico, afirma que

as melhores paródias brasileiras ‘devoram’ o intertexto hollywoodiano antropofagicamente, digerindo-o e reciclando-o, voltando o riso crítico e catártico contra os modelos metropolitanos ao enfatizar seu profundo deslocamento (1992, p. 54).

O próprio nome da produtora de Baiestorf evoca esse processo. Criada em Palmito/SC, a Canibal Filmes realizou suas primeiras produções em formato VHS nos anos 1990, sempre com baixo orçamento, sem o financiamento de editais. Para o cineasta, o que importa é a vontade de fazer cinema independente, a variedade de referências e o modo pelo qual se apropria da fonte literária, que não deixa de ser um processo de ‘deglutição’. Em movimento irreverente, sem cerimônia, Baiestorf fez do escritor morto há décadas roteirista de seu filme. O resultado é uma das adaptações mais originais do conto homônimo, que proporciona uma reflexão breve e contundente sobre a ignorância e a alienação à brasileira a partir de elementos como o militar e os símbolos católicos.

Exibido no *H. P. Lovecraft Film Festival & CthulhuCon* em Portland, em 2016, *Nua por Dentro do Couro* (2014), do maranhense Lucas Sá, é um curta lovecraftiano atmosférico com elenco feminino. Em um condomínio de classe média, uma dona de casa passa o dia fazendo coisas ordinárias, como cozinhar e ir às compras. Porém, debaixo da fachada de normalidade aparente, ela cria um monstro grotesco que vive na sua banheira, e limpa a gosma preta que se alastra no piso do banheiro. Mais tarde, uma de suas vítimas será a vizinha, mulher jovem que usa um tapa-olho e passa o tempo com amigas lésbicas. Após comprar um bolinho azul da dona de casa, e comê-lo, a garota morre. A vizinha então a arrasta para o banheiro de seu apartamento, onde a retalha em pedaços para alimentar o monstro, pois quando seus tentáculos gosmentos a agarram por trás, ela sente prazer sexual.

Esse filme nos parece evocar o individualismo e ausência de sororidade contemporâneas. Há um embate latente entre gerações: da garota com as personagens femininas mais velhas, como a dona de casa. Por sua vez, o horror tentacular seria representação da sociedade tradicional e arraigadamente preconceituosa que devora diariamente, no Brasil, o corpo de mulheres e membros da comunidade LGBTQIA+. Não por acaso, o monstro permanece trancado no banheiro, escondido atrás da cortina. Dele, vemos só a silhueta e os tentáculos gosmentos. A revelação parcial do monstro, que permanece oculto e, portanto, inominável, e o horror por ele sugerido são equivalentes cinemáticos da prosa e das técnicas narrativas de Lovecraft. Também há notável influência no *body horror*. Peça exemplar desse subgênero é *Alien - O 8º Passageiro* (1979), considerado o filme lovecraftiano por excelência, sem ao menos ser uma adaptação direta de Lovecraft (MIGLIORE; STRYSIK, 2006, p. 11).

Longas-Metragens

A premissa do longa-metragem *Nervo Craniano Zero* (2012), do paranaense Paulo Biscaia Filho, é a experiência médica imoral. Os protagonistas são a escritora de horror Bruna Bloch (Guenia Lemos), cuja inspiração vem “do esgoto, dos lugares podres, não apenas da cidade, mas principalmente da mente humana”, e o neurobiólogo Bartholomeu Bava (Leandro Daniel), inventor de um chip que controla todas as funções do corpo, a fim de estimular a criatividade. Com ecos da noveleta seriada *Herbert West – Reanimator* (1922) de Lovecraft, o narcísico cientista acaba atrás das grades depois que sua esposa morre em um dos seus controversos experimentos. Após sair da prisão, Bava oferece à cruel e sádica escritora a chance de implantar o chip em seu nervo craniano, o que lhe daria criatividade ilimitada. Ao invés disso, os dois se juntam e usam como cobaia a ingênua Cristi (Uyara Torrente), garota pobre que veio do Sul para ganhar a vida na cidade grande. Vítima de humilhação em um programa de calouros na TV e desempregada, a garota aceita submeter-se à experiência. A cruel Bruna sente prazer em submeter os outros, e a cena em que extrai o coração da garota torna-se metáfora visceral desse processo — a exploração prossegue depois da cirurgia, já que a garota vira *ghostwriter* da escritora. O tropo das mentes malignas e sádicas, que sentem prazer ao explorar e humilhar aqueles cuja miséria e marginalidade o próprio sistema social e econômico engendra, evoca o neoliberalismo à brasileira, acrescido dos preconceitos locais, seus “rituais de sofrimento” (VIANNA, 2013) e “uberização” (SLEE, 2019) da vida, que caracterizam a época

contemporânea e os seus usos midiáticos. Em suas conexões com a produção internacional de horror, esse exemplar de *body horror* tem ecos de *A Hora dos Mortos-Vivos (Re-Animator, 1985)* e *Do Além (From Beyond, 1986)*, ambos adaptações de Lovecraft pelas mãos do cineasta independente Stuart Gordon, sendo o reagente verde brilhante do filme de Biscaia Filho uma referência à primeira. A trilha sonora inclui na diegese *Total Eclipse of the Heart (1983)*, de Bonnie Tyler, reforçando a influência da cultura pop dos anos 1980. Os sobrenomes dos vilões são possíveis tributos ao escritor Robert Bloch e ao diretor italiano Mario Bava.

Outra peça significativa é *Mar Negro (2013)*, de Rodrigo Aragão. O filme integra uma série de produções de horror do cineasta do Espírito Santo, da qual fazem parte *Mangue Negro (2008)*, *As Fábulas Negras (2015)* e *A Mata Negra (2018)*. Como os títulos sugerem, tudo nos filmes de Aragão é Negro. Este aspecto é literal, pois evoca tanto o racismo estrutural, que remete às populações negras, à escravidão e às estruturas coloniais, quanto o imaginário do folclore brasileiro, de monstros negros como o Saci Pererê. *Mar Negro* leva o horror a uma povoação costeira pobre — uma Innsmouth brasileira. Certa noite, dois pescadores capturam um monstro marinho grotesco, que os ataca e morde. No dia seguinte, o homem mais velho, ferido no braço pela criatura, fica doente, transforma-se em zumbi e ataca outros moradores locais, que também se transformam. Comer o peixe também causa a transformação, devido ao fluido preto na água do mar. O clímax se dá em um prostíbulo, onde a batalha contra os zumbis termina em massacre sangrento. A cafetina é uma mulher trans que extermina os invasores com sua metralhadora automática. A atmosfera sinistra, os monstros grotescos, o personagem do colecionador de livros — que busca o livro de São Cipriano, não o *Necronomicon*—, e o macabro ritual são temas de Lovecraft, empregados no filme para expor nas imagens, o gosto local pela brutalidade, a falta de compaixão e a morte de seres vistos como desprezíveis, tematizando, assim, o racismo, a exploração econômica, o outros males endêmicos, ainda mais pronunciados em áreas rurais empobrecidas. O fluido preto faz alusão a catástrofes recentes na costa brasileira, como o vazamento de óleo das embarcações que contaminou a água do mar e suas consequências nefastas. Há referências aos filmes de zumbi de Romero e ao horror físico de Sam Raimi e David Cronenberg. O monstro marinho é versão extrema do “Monstro da Lagoa Negra”, espécime brasileiro na galeria de monstros da Universal. *Mar Negro* põe em cena, através dele e das situações que cria, a selvageria e a violência representada

no ódio inerente a muitos personagens, em cenas de ultraviolência e no estilo de performance grotesco, rústico e explícito do elenco. Aragão retrata a face mais racista e destrutiva do Brasil, que se exhibe sem peias nos últimos anos com a virada ultraconservadora na política nacional. Assim, o horror de Lovecraft vive e respira nas camadas de um inferno monstruoso que emergiu com força em diferentes camadas sociais e territórios.

Representantes de um novo ciclo do cinema de horror brasileiro, os três curtas e os dois longas-metragens aqui observados reforçam os argumentos de Carroll (1999, p. 29), de que tais ciclos surgem em tempos de tensão social e assimilam as ansiedades do momento histórico, configurando um meio de expressão para as mesmas; e de Stam, que vê as adaptações como “um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção” (2006, p. 48). Nas suas palavras, cada recriação de uma obra literária para o cinema desmascara facetas não apenas da obra e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. O autor busca em Bakhtin a ideia do processo de “reacentuação”, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Sendo assim, “cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”. Portanto, “ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade” (2006, p. 48).

Conclusão

A presença de Lovecraft no cinema brasileiro vai da quase total ausência, nas décadas finais do século XX, à sua popularidade no novo milênio. Seus ecos foram episódicos nos anos 1970, quando o apelo à sua obra respondia, seja ao gosto pelos seus temas — em Christensen, Garret e Khouri, a meio caminho do cinema de gênero —, à evocação de questões sociais e políticas daquele período, ou à cinefilia, com propostas de produções baratas e eficientes aos moldes de Roger Corman. Mais recentemente, os filmes representam os horrores cotidianos com crueza, criatividade e subversão, aproveitando-se do maior acesso às obras de Lovecraft ou das produções cinematográficas que o evocam. Temos, então, um novo ciclo de horror brasileiro, sobretudo nos anos 2010, produzido, em muitos casos, por diretores jovens egressos das camadas antes caladas e que, com políticas públicas e

o barateamento das tecnologias, alçaram à produção, ficcionalizando, através do horror, suas vivências da desigualdade e exclusão. Eles não se prestam mais apenas como temas ou personagens do outro que detinha a imagem e falava por ele, mas tornam-se protagonistas e narradores de sua experiência e daqueles que representam.

Nesse sentido, as apropriações brasileiras da obra de Lovecraft resultam em expressões significativas das culturas locais e seus processos históricos, bem como na possibilidade de expressão autônoma desses grupos. Os exemplares aqui analisados evocam o primitivismo arraigado por trás da fachada da concórdia social. Através do seu imaginário conservador, Lovecraft contraditoriamente permite liberar o indizível e o inominável, subvertendo nas imagens, a harmonia imaginária. Sejam produções de grande ou baixo orçamento, feitas em diferentes regiões do país, essas curtas e longas-metragens, com aspirações diversas, “devoram” os temas do escritor, digerindo-os e reciclando-os de forma própria. Isso faz deles, além de atos criativos de apropriação e envolvimento intertextuais com a obra adaptada, peças únicas do cinema lovecraftiano.

Lucio Reis Filho é historiador e pesquisador na Universidade Anhembi Morumbi (UAM). É doutor em Comunicação.

luciusrp@yahoo.com.br

Sheila Schvarzman é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

sheilas1000@outlook.com

Contribuições de cada autor: os dois autores realizaram: análise formal do *corpus*, curadoria de dados, fundamentação teórica e conceituação, metodologia, escrita, revisão e edição.

Referências

BORDWELL, D; THOMPSON, K.; STAIGER, J. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia U. Press, 1985.

CÁNEPA, L. L. **Medo de Quê?** Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros 2008. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2008.

_____. Tecnologias da comunicação, horror e ficção científica: o caso de três filmes brasileiros. In: **Contemporânea** - Comunicação e Cultura, v. 10, n. 1, jan./abril 2012, p.223-238.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas/SP: Papyrus, 1999.

CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (eds.). **Latin American Gothic in Literature and Culture**. New York: Routledge, 2018.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2013.

_____. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOSHI, S. T. **I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft**. New York: Hippocampus Press, 2013.

_____. "Preface". In: MIGLIORE, A.; STRYSIK, J. (eds). **Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H. P. Lovecraft**. Portland: Night Shade Books, 2006.

LOVECRAFT, H. P. "O chamado de Cthulhu". In: **Grandes contos**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret: 2018, p.297-330.

_____. "O caso de Charles Dexter Ward". In: **Grandes contos**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret: 2018, p.467-598.

_____. "The Thing on the Doorstep." In: **The Complete Cthulhu Mythos Tales**. New York: Barnes & Noble, 2015, p.467-488.

LYRA, B. Horror, humor e sexo no cinema de bordas. In: **Ilha do Desterro** - Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, [S.l.], n. 51, 2006, p.131-146.

MIGLIORE, A.; STRYSIK, J. (eds). **Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H. P. Lovecraft**. Portland: Night Shade Books, 2006.

NEGRONI, M. **Galeria fantástica**. Cidade do México: Siglo XXI, 2009.

ORMOND, A. Carlos Hugo Christensen: desvendando o enigma. In: **Retrospectiva Carlos Hugo Christensen**. São Paulo: Heco Produções, 2015. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen/ensaios-andrea-ormond.php?indice=ensaios>>. Acesso em: 2 mar.2021.

OLIVEIRA, L. C. de. O Castelo Assombrado, **Jornal do Brasil**, 14 de dezembro de 1964.

OS FILMES da TV, **Jornal do Brasil**, 4 de março de 1973.

_____. **Jornal do Brasil**, 2 de agosto de 1974.

PELLI, R. Ignorada por décadas, obra de H.P. Lovecraft renasce com novas edições no Brasil. **O Globo**, 3 jan.2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ignorada-por-decadas-obra-de-hp-lovecraft-renasce-com-novas-edicoes-no-brasil-14955626>>. Acesso em: 2 mar.2021.

PRIMATI, C. A mulher do desejo (a casa das sombras). In: “Análise de filmes”. **Retrospectiva Carlos Hugo Christensen**. São Paulo: Heco Produções, 2015. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen/filme-a-mulher-do-desejo.php?indice=filmes>>. Acesso em: 2 mar.2021.

PUPPO, E. Apresentação. In: **Retrospectiva Carlos Hugo Christensen**. São Paulo: Heco Produções, 2015. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen>>. Acesso em: 2 mar.2021.

REIS FILHO, L. Lovecraft out of Space: Echoes of American Weird Fiction on Brazilian Literature and Cinema. In: QUINN, D. P. (ed.). **Lovecraftian Proceedings**, v. 3. New York: Hippocampus Press, 2019a.

_____. **O Chamado de Lovecraft**: visões da América Profunda no cinema de horror da segunda metade do século XX. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019b.

RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (eds). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Editora Senac São Paulo, 2012.

SÁ, D. S. **Gótico Tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SCHWARZ, R. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SEDERHOLM, C. H.; WEINSTOCK, J. **The Age of Lovecraft**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

SLEE, T. **Uberização**: A nova onda do trabalho precarizado. São Paulo: Elefante, 2019.

VIANNA, S. **Rituais de Sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2013.

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

Filmografia

A COR que Caiu do Espaço. Direção e produção: Peter Baiestorf. Canibal Filmes, 2016. (7 min.), son., color., digital.

A FORÇA dos Sentidos. Direção: Jean Garret. Produção: Cláudio Cunha e Marcos Rossi. Brasil

Internacional Cinematográfica; Kinema Filmes; Titanus Filmes, 1978. (100 min.), son., color.

A MULHER do Desejo. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen
Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, 1975. (81 min.), son., color., 35 mm.

ESTRELA Radiante. Direção: Fabiana Servilha. Produção: Eri Alves e Fabiana Servilha. 2013.
(25 min.), son., color., digital.

MAR Negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Mayra Alarcón; Kika Oliveira; Hermann
Pidner. Fábulas Negras, 2013. (105 min.), son., color., digital.

NERVO Craniano Zero. Direção: Paulo Biscaia Filho. Produção: Diana Moro. 2012. (88 min),
son., color., digital.

NUA por Dentro do Couro. NUA por Dentro do Couro. Direção: Lucas Sá. 2015. (21 min.),
son., color., digital.

Artigo recebido em 07/06/2021 e aprovado em 17/12/2021.