

José Duarte • Sanio Santos da Silva  
(editores)

NA RAIZ DE TODOS OS MALES  
**TERROR DOMÉSTICO**  
no século XXI

calei  
dos  
ópio

## SUMÁRIO

- 7 **INTRODUÇÃO**  
**Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI**  
José Duarte e Sanio Santos da Silva
- 19 **PARTE I**  
**“The Things We Do [...] Are Ugly, Mad, Full of Sweat and Regret”**
- 21 “Growing Under Your Skin”: A Mãe Monstruosa em *The Babadook*  
Elisabete Lopes
- 43 O Horror Pelos Olhos de Uma Mãe:  
Mapeando o Familismo em *The Hole in the Ground*  
Sanio Santos da Silva
- 67 “A House as Old as this One Becomes, in Time, a Living Thing”:  
O Terror Doméstico em *Crimson Peak*  
Ana Rita Martins e Diana Marques
- 89 O Terror Familiar e as Figuras Femininas em *The Witch e Hereditary*  
Amanda Rauber Rita, Sanio Santos da Silva e Victor Fernandes  
Andrade
- 109 Hipérbole do Terror: As Boas Maneiras dos Monstros  
Gabriela Lopes
- 129 Apropriações e Reinterpretações da Lenda de La Llorona,  
o Fantasma da Mulher de Branco, em Narrativas Literárias  
e Cinematográficas do Século XXI  
Patrícia Alves Lobo

**149 PARTE II**

**“Now You’re in the Sunken Place”**

151 O(s) Fantasma(s) da Casa em *Dark Water* (2002) de Hideo Nakata  
(e Walter Salles)

Fernando Guerreiro

171 Objectos Esquecidos de um Passado que Retorna:  
As Diferentes Noções de Casa (Assombrada) em *Caché*  
Igor Furão

191 Espaços de Terror e Privilégio em *Get Out*  
Hermínia Sol

211 Terrores Domésticos e Indeterminados nas Séries Dramáticas  
*Servant e From*  
Ricardo Sobreira

235 O Terror Doméstico Revisitado: *Chilling Adventures of Sabrina*  
Ana Daniela Coelho

**257 NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES**

# PARTE I

**“The Things We Do [...] Are Ugly, Mad,  
Full of Sweat and Regret”**

**“A House as Old as this One Becomes, in Time,  
a Living Thing”:  
O Terror Doméstico em *Crimson Peak***

Ana Rita Martins e Diana Marques



## *O Espaço da Casa na Literatura Gótica*

O Gótico, enquanto movimento artístico-literário, surge dentro do contexto do Romantismo, durante o século XVIII, emergindo numa época de grandes revoluções, a nível industrial, social, político e económico. O fascínio pelo passado e pelas tradições populares, por uma época de magia e de mistério, mais próximo de uma vivência mais simples, vai convidar a reflexões sobre a aristocracia enquanto classe em decadência e desligada da realidade, passando de uma lógica feudal para uma burguesa em que às práticas comerciais estavam subjacentes grandes transformações no que diz respeito às noções de propriedade, governo e sociedade. Além destas mudanças, também se começou a reavaliar os valores ligados à natureza, à arte e à subjectividade, fazendo com que o Gótico espelhasse as ansiedades e os medos associados a esta época de profundas mudanças (Botting 13-14).

O termo “Gótico” é usado pela primeira vez em *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada a primeira obra de literatura Gótica. Texto seminal deste subgénero, *The Castle of Otranto* será responsável por algumas das convenções que se iriam tornar basilares em obras literárias Góticas posteriores, como, por exemplo, o cenário histórico e arquitectónico antigo, pitoresco, normalmente remanescente do período medieval, os elementos sobrenaturais ou fantasmagóricos, a atmosfera melancólica, bem como a existência de um segredo. A partir do final do século XVIII, a literatura Gótica teve uma grande disseminação, tendo sido publicadas algumas das obras mais emblemáticas e importantes do género, como *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis, e *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, já no início do século XIX.

Ocupando um dos lugares distintos e centrais destas narrativas está o espaço da casa. Seja uma mansão, um castelo, ou uma casa de família, este es-

### O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

paço pode ser o cenário onde se passa a narrativa, mas também pode assumir-se como uma personagem, adquirindo um significado altamente simbólico. Na literatura, a casa figura como um local de abrigo, de estabilidade e de conforto familiar, capaz de proteger o ser humano dos perigos exteriores. No período Vitoriano, a casa afigurava-se como o espaço que oferecia refúgio de todas as ansiedades perante os avanços sociais, culturais e tecnológicos deste período. Contudo, na literatura Gótica a casa passa a ser um local de possíveis assombrações, de aprisionamento e de ameaça, sendo muitas vezes um agente participante e crucial para o desenvolvimento da narrativa. Assim, a casa é passível de ser um local de terror, minando a ideologia doméstica do espaço idílico. A casa passa a ser, também, um local de ruína, decadente, estando muitas vezes num estado de abandono, podendo representar um local de opressão e de controlo da figura feminina, num período em que se começa a pensar sobre a emancipação e os direitos das mulheres. Assim, a miséria, a infelicidade e o crime não só permeiam o espaço da casa, como podem surgir de dentro dela. Para Tamara Wagner: “Depicting a Gothic home offered a strategy either to reaffirm or to puncture the idea of a domestic shelter from all these threats” (110).

É possível afirmar-se, então, que o terror Gótico tem o poder de se manifestar em qualquer lado, aspecto que torna este género mais perturbador e assustador, uma vez que o seu potencial é aumentado pelo facto de não haver nenhum lugar seguro para as personagens. Neste sentido, Wagner propõe três modelos na forma como o Gótico se manifesta em relação à casa: o primeiro, em que a casa se assume como um refúgio do mundo exterior, estando em contraste com ele; o segundo, em que o Gótico não só permeia como tem origem no interior da casa; e o terceiro, no qual se parodia e joga de forma auto-reflexiva com os paradigmas estabelecidos pelo Gótico (111).

Para a análise que se pretende do filme *Crimson Peak* (2015), de Guillermo del Toro, objecto deste estudo, o segundo modelo será o que se aplica à mansão de Allerdale Hall, uma vez que a maioria dos elementos ligados ao terror e ao sobrenatural ocorrem dentro da casa, estando eles associados ao passado da família Sharpe e aos actos horrendos aí cometidos. Aqui, será possível verificar que a esfera privada, muitas vezes santificada através de uma figura feminina que assegurava valores tradicionais, é subvertida ao apresentar-se como um espaço de conflito, perigo e violência dominado por figuras femi-

ninas que contrastam e se espelham mutuamente: Lucille Sharpe (Jessica Chastain) e Edith Cushing (Mia Wasikowska).

### ***A Casa em Crimson Peak: Espaço do Feminino e do Horror Doméstico***

Realizado pelo afamado realizador mexicano Guillermo del Toro, o filme *Crimson Peak* começa com um *close-up* de uma das personagens femininas principais, Edith Cushing. À medida que a câmara se afasta lentamente, vislumbramos os cabelos loiros soltos, rosto, mãos e roupas ensanguentadas; as suas primeiras palavras, “Ghosts are real. This much I know” (*Crimson Peak*), permitem antever que esta será uma “história com fantasmas” (embora não necessariamente uma “história de fantasmas”). A esta primeira cena segue-se o funeral da mãe de Edith (Doug Jones) com a jovem a assumir de imediato o papel de narradora cuja vivência parece ser pautada, desde a infância, pela presença do sobrenatural, nomeadamente de fantasmas, entre eles o da própria mãe que regressa ao mundo dos vivos para avisar a filha sobre os perigos da colina carmesim, “My child, when the time comes, beware of Crimson Peak” (*Crimson Peak*). Desta forma, é de imediato atribuída uma dimensão de ameaça a um espaço, *Crimson Peak*, mansão também conhecida por *Allerdale Hall*, que virá a dominar a narrativa e cuja presença marca as vidas dos protagonistas.

Todavia, o aviso vindo do além-mundo é dado cedo demais pelo que quando, catorze anos mais tarde, Edith conhece o baronete inglês Sir Thomas Sharpe (Tom Hiddleston) e a irmã deste, Lady Lucille Sharpe, esta está longe de compreender os riscos que tal encontro aporta. De facto, embora o primeiro contacto entre Thomas e Edith seja aparentemente acidental, mais tarde a heroína percebe ter-se tratado de um encontro planeado pelos irmãos Sharpe, cujo objectivo não é, afinal, tentar recuperar as terras e a fortuna da família através de investimentos legítimos, mas através de (múltiplos) casamentos entre Thomas e herdeiras ricas. De facto, quando Thomas se reúne com um grupo de investidores em Buffalo, Nova Iorque, Carter Cushing (Jim Beaver), pai de Edith e um homem de negócios bem-sucedido, menciona precisamente que os Sharpe já teriam procurado, sem sucesso, noutras gran-

### O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

des metrópoles como Londres, Edimburgo e Milão, financiamento para a máquina de extração de barro inventada por Thomas. Estas cidades, como Edith irá descobrir, equivalem aos locais de onde são oriundas as três esposas anteriores de Thomas. Curiosamente, embora sem perceber bem porquê, Carter Cushing vê com apreensão a chegada de Thomas de quem de imediato não gosta:

Edith: Was his proposal so outrageous as to merit such a harsh answer from you?

Carter: It wasn't his proposal, my love, it was him. There's something about him that I don't like. What? I don't know. And I don't like not knowing. (*Crimson Peak*)

Herdeiros de Allerdale Hall, uma mansão delapidada em Cumberland, Inglaterra, os irmãos parecem determinados em manter a casa e terrenos da família Sharpe, assim como os seus perversos segredos. Como já foi brevemente mencionado, a casa assume um papel de relevo na literatura Gótica e terá também, como se irá de resto verificar, um papel de destaque no filme de Del Toro.

Neste ponto, é importante ter em conta que no romance Gótico, especialmente durante o período Vitoriano, a casa é com frequência o local de aprisionamento e opressão da figura feminina. Esta pode ainda ser o espaço da tirania, da violência, da perseguição e do abuso, mostrando igualmente como o espaço da esfera privada reforça as estruturas de poder patriarcal (Musap 5). Como tal, a casa Gótica é também um espaço que permite aos espectadores reflectir sobre a experiência feminina, uma vez que subverte as representações tradicionais do espaço doméstico. As narrativas góticas focam-se, então, na corrupção do ideal doméstico, ao dar aos seus leitores/espectadores imagens de mães falhadas e casas em ruínas, documentando a desintegração de ideias sentimentais sobre a domesticidade, revelando que estas não são mais do que construções ideológicas (Musap 6). É possível verificar vários destes aspectos sobre o espaço da casa e a experiência feminina em textos como *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; *Bleak House* (1853), de Charles Dickens; *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James; e até já no século XX, em obras do gótico contemporâneo, como *Rebecca* (1938), de Daphne

Du Maurier; ou *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson. A esta lista podemos acrescentar o filme de Del Toro, *Crimson Peak*, no qual é dado às personagens femininas e à casa um lugar destaque. Contudo, ao contrário das narrativas góticas convencionais, onde a mulher é a vítima passiva que aceita ser dominada pelo outro (Day 18), por norma do sexo masculino, as mulheres são as grandes forças motrizes da narrativa de Del Toro, nomeadamente Edith Cushing, mais tarde Sharpe, e Lucille Sharpe.

Edith, a heroína da narrativa, é uma jovem determinada a ter uma carreira de sucesso enquanto escritora. Pouco preocupada em assegurar um casamento vantajoso, Edith é apresentada como uma mulher moderna, de opiniões fortes e objectivos bem delineados, entre os quais se encontra a vontade de publicar um romance gótico, à semelhança daquela que parece ser uma das suas autoras de referência, Mary Shelley. Todavia, apesar destas características a distinguem da típica heroína gótica, Edith move-se num mundo masculino dominado pela figura do pai onde as expectativas sociais ditam, pelo menos em parte, o seu comportamento. De facto, por um lado Edith procura ser independente da família e evita o percurso esperado de uma jovem mulher de alta sociedade, isto é, um casamento vantajoso com um homem de estatuto social idêntico (ou superior) ao seu, representado pelo seu outro pretendente, o amigo de infância Dr. Alan McMichael (Charlie Hunnam). Por outro lado, enquanto filha devota, modesta, pura e algo ingénua, Edith é uma representação da visão polarizada que a sociedade vitoriana tinha da mulher: ela era virgem (*the angel in the house*) ou pecadora. Esta ideia é comprovada visualmente não só pelo guarda-roupa de Edith, onde os tons claros abundam, como também pelo seu cabelo loiro comprido, olhos claros, feições delicadas<sup>1</sup> e, acima de tudo, pelo contraste que o realizador estabelece entre ela e Lucille, o lado negro e violento da feminilidade em *Crimson Peak*.

Esta ideia é claramente perceptível na primeira cena em que ambas dialogam. Após ter acompanhado Thomas Sharpe a uma festa na casa dos McMichael, a que se segue um pedido de caução por parte de Alan, Edith encontra-se com Thomas e Lucille num parque da cidade e é lá que decorre uma conversa entre as duas sobre borboletas, traças e o mundo natural. Este

---

<sup>1</sup> Compare-se, por exemplo, a representação de Edith com o quadro do pintor Pré-Rafaelita John Everett Millais, *The Bridesmaid* (1851).

O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

momento é de particular relevo pela importância simbólica da borboleta que Lucille vai associar a Edith quando lhe toca na face com as asas de uma borboleta moribunda, enquanto afirma que tudo o que é bonito é frágil, sugerindo assim que, tal como as borboletas que definham no relvado, também Edith não sobreviverá muito tempo fora do espaço seguro que é Buffalo. Ao mesmo tempo, no decorrer da conversa fica implícito que Lucille é como as mariposas que habitam Allerdale Hall: magnífica, resistente, mas sem grande beleza e, tal como elas, também Lucille prospera na escuridão. A pista mais explícita para a luta que se desenrolará entre as duas é dada quando Edith pergunta de que se alimentam estas mariposas negras, ao que Lucille responde, de borboletas, seguindo-se um *close-up* de uma borboleta a ser devorada por formigas<sup>2</sup>. Todavia, será em Allerdale Hall, após a morte misteriosa do pai, que Edith vai entrar em confronto directo com Lucille.

A primeira vez que o espectador vislumbra Allerdale Hall, a mansão de família dos Sharpe, é após o casamento de Edith e Thomas, que acontece fora do ecrã, quando viajam para lá se instalarem. As primeiras impressões sobre a casa contrastam com os ambientes até aí experienciados, não só pelas personagens, mas também pelos espectadores. Se nos Estados Unidos da América, mais especificamente em Buffalo, os espaços são geralmente bem iluminados, arejados, banhados por uma luz dourada que denota conforto e segurança, já Allerdale Hall apresenta-se como um espaço imponente, mas frio, sombrio e húmido. Talvez assim seja porque Edith, sendo norte-americana, não conhece senão a realidade de Buffalo e é esse o seu espaço “casa”, daquilo que lhe é familiar, do conforto e da segurança. Em oposição, Allerdale Hall é um espaço novo, do desconhecido e, por isso, pode potencialmente representar o perigo, o medo, a estranheza e o desconforto de uma vida com pessoas e num espaço diferentes.

Desta forma, apresentam-se duas paisagens dicotómicas: a americana, moderna, de onde provém a personagem feminina; e a inglesa, antiga, de onde provém a personagem masculina. Assim, a propriedade dos Sharpe parece estar colocada numa dimensão heterotópica<sup>3</sup> em que o sobrenatural,

---

<sup>2</sup> Esta não é a primeira, nem a última vez que é dada especial atenção às mariposas, cuja associação à morte é preconizada no início do filme num plano de detalhe logo após a aparição do fantasma da mãe de Edith na casa da família Cushing. Mais tarde, em Allerdale Hall, o piso do sótão parece estar infestado de mariposas.

como se verá, encontra espaço para se manifestar (Galiné 9). E se a paisagem em Buffalo se apresenta como de um forte progresso tecnológico e, por isso, dotada de ambientes de maior luminosidade, simbolizando uma nação que está a descobrir os segredos da ciência até então desconhecidos, já no Reino Unido a casa dos Sharpe representa as famílias inglesas vitorianas cuja fama e fortuna advêm do privilégio hereditário, através dos nomes de família, a qual Thomas tenta, sem sucesso, fazer entrar na era do progresso tecnológico. Este aspecto é reforçado logo no primeiro contacto que Thomas Sharpe tem com Carter Cushing, em que este declara ao inglês: “The men at this table, all of us, came up through honest, hard work. [...] In America we bank on effort, not privilege. That is how we built this country” (*Crimson Peak*).

Após a morte do pai de Edith, o casal viaja, então, para Allerdale Hall, uma mansão num espaço isolado, inóspito, que parece quase deixado ao abandono, situada numa terra de barro vermelho em que nada parece florescer. Quando entram pela primeira vez na mansão, o ponto de vista da imagem parte de dentro de casa e, mais uma vez, o contraste entre luz e escuridão é acentuado. O espaço do exterior é bem iluminado, enquanto o espaço interior é escuro, no qual se ouve o ranger da casa que vai cedendo devido às minas que se encontram debaixo dela. Para Marine Galiné, a casa de Allerdale Hall é um espaço liminal em que a identidade gótica se revela através da forma como a mesma é retratada: *Crimson Peak* é um castelo negro, grandioso, mas vazio, frio e húmido que, à semelhança de outras casas góticas, é habitado por um passado vivo e impossível de esquecer.

Eric Savoy defende que as mansões como a da família Sharpe personificam o *unheimlich* freudiano que regressa e torna-se sinistro após ter permanecido oculto durante um longo período (9). Assim, a entrada de Edith na casa pela primeira vez tem um significado relevante se se considerar a casa como uma entidade que respira e que tem vida, uma ideia de resto defendida por Galiné: “[i]t is first shown as a decaying entity being penetrated by a foreign female body destined to regenerate it, when Thomas and Edith are seen crossing the threshold of the main hall, with the camera shooting from the inside” (11). Desta forma, tal como Edith se sente ameaçada por um espaço novo ao longo

---

<sup>3</sup> O conceito de heterotopia foi elaborado por Michel Foucault na obra *Des Espaces Autres* (1967), na qual usa o termo para designar espaços com múltiplas camadas de significados, ou que se relacionam com outros lugares, e cuja complexidade não é visível de imediato.

O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

da narrativa, também a casa e Lucille se sentem ameaçadas pela entrada de uma nova pessoa que representa uma nova ordem social focada no progresso tecnológico, por oposição à casa e aos Sharpe, que representam uma ordem antiga aristocrática e disfuncional, como se verá adiante (Galiné 10).

À medida que Edith entra, o interior da casa vai sendo revelado através de um plano geral contrapicado, de forma a evidenciar o poder da casa sobre os seus habitantes, em especial sobre Edith, que é quem está numa posição de maior vulnerabilidade. Esse plano contrapicado guia o espectador pelo olhar de Edith que se desloca até ao tecto da casa, que está aberto, expondo a casa aos elementos naturais. É, ainda, nestes momentos iniciais que Thomas justifica o estado decrépito da casa, dizendo que o frio e a chuva não permitem parar a sua humidade e erosão. Além disso, também as minas que estão debaixo da casa fazem com que as fundações de madeira apodreçam e a casa se afunde de forma progressiva. Nesta primeira apresentação de Allerdale Hall, a cena da entrada de Edith termina com um plano geral picado filmado a partir da balustrada, no andar de cima, da jovem mulher no centro da entrada, sozinha, enfatizando a sua pequenez e fragilidade num espaço tão grandioso e imponente como aquele, além de dar a sensação de que a própria casa observa Edith. Esta descrição da estrutura da casa é relevante, uma vez que ilustra as ideias que Gaston Bachelard explora na obra *Poétique de L'Espace*.

Nesta obra, Bachelard advoga a importância da topoanálise, ou seja, do estudo psicológico dos lugares físicos da vida íntima de cada ser humano, de forma a chegar a recantos do inconsciente, tal como é feito na psicanálise (24-25). Para o autor, a casa é essencial na vida do ser humano por ser o primeiro refúgio, o abrigo das ameaças que vêm de fora: “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. [...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa” (Bachelard 23). Contudo, *Crimson Peak* é um local de desconforto e insegurança, em que os perigos se encontram dentro da casa e não no ambiente em redor, e pelo carácter violento e criminoso dos acontecimentos que aí tiveram lugar. Bachelard propõe, ainda, um paralelo entre a estrutura da casa e a estrutura da mente, em que o sótão representa a racionalidade, enquanto a cave representa a irracionalidade, o inconsciente, aquilo que está oculto na escuridão (30-31).

Desta forma, é possível pensar na casa como um símbolo da própria psique. Porém, apesar de Allerdale Hall jogar com estas ideias, é de notar que a casa, no gótico em geral e em *Crimson Peak* em particular, é o local da tirania, da opressão e da perseguição, bem como o repositório de memórias e fantasmas, onde há aspectos ocultos a serem revelados, tanto no sótão como na cave. Além do mais, apesar de a cave albergar segredos, é nela que Edith acede a um passado que, ainda que não seja o seu, lhe permite libertar-se daquele lugar e da família Sharpe (Galiné 14). De facto, a cave é um espaço particularmente violento onde parece ter lugar todo o tipo de atrocidades, sendo igualmente o espaço onde Lucille esconde os corpos das suas vítimas: a própria mãe e as esposas de Thomas.

De notar, ainda, que o sótão também alberga um segredo: é lá que está o quarto de Lucille e é nele que Edith descobre a relação incestuosa entre esta e Thomas. Assim, o espectador poderá prever que os espaços superiores e inferiores da casa esconderão segredos a serem revelados, à medida que a narrativa ocorre nos andares intermédios. Desta forma, existem percepções diferentes da casa, dependendo do olhar que é tomado. Se forem tidos em conta os termos de Bachelard, a cave funciona como o espaço da irracionalidade, que oculta os crimes monstruosos, aspecto que é verdadeiro para Lucille. Contudo, para Edith a cave funciona como espaço da racionalidade porque a sua descida ao inconsciente confuso da casa propicia as descobertas sobre os Sharpe. O facto do sótão também esconder transgressões, nega uma pressuposta racionalidade, de acordo com as ideias de Bachelard, revelando o carácter inconstante de quem controla a casa, neste caso, Lucille (Musap 7). Além disso, a arquitectura interior da casa, ao longo do filme, revela-se labiríntica para Edith, podendo essa instabilidade espacial simbolizar as transgressões monstruosas que aí se escondem (Musap 2).

A partir daqui, as ameaças da casa vão-se apresentando através dos fantasmas que habitam *Crimson Peak*, mas também através da progressiva sensação de desconforto que provocam em Edith pelo meio de vários barulhos, como o ranger do chão, as vozes nos corredores e o vento que entra na casa. A paleta de cores aqui escolhida também é relevante, na medida em que acentua a hostilidade da casa e o carácter sombrio dos seus mistérios. Os interiores escuros, cheios de sombras, nos quais os tons verdes-escuros, vermelhos e os ocres são os principais, revelam ainda influências de Terence Fisher e Mario

O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

Bava, no cinema, mas também de John Atkinson Grimshaw e Casper Friedrich, na pintura, tanto no uso da cor como na sua saturação (IGN)<sup>4</sup>. Ao reconhecer estas influências, del Toro faz confluír no seu filme estéticas de filmes de terror que lhe precederam, inscrevendo-o igualmente neste género e prestando-lhes homenagem. Segundo o realizador, estas características também conferem ao filme uma sensação de antiguidade, embora este recorra a tecnologias contemporâneas, nomeadamente no que diz respeito ao uso de efeitos especiais digitais, afirmando igualmente que a saturação e o uso destas cores específicas são ferramentas cruciais de *storytelling* no filme. Um desses usos é visível no contraste das cores usadas pelas próprias personagens: Lucille veste sempre cores escuras, tal como Thomas, enquanto Edith usa cores claras, nomeadamente o branco e o amarelo.

O recurso a este esquema de cores não é acidental e contribui de modo relevante para a estética do filme. De facto, o branco, pela sua associação à luz e, por isso, também ao Bem, tem raízes profundas na psique humana, podendo inspirar admiração e reverência, bem como incutir medo (St. Clair 39). Associado à pureza sexual, em particular quando usado por mulheres, o branco é também uma cor de iniciação ou passagem (Chevalier e Gheerbrant 128), a cor da primeira fase de um percurso, da transfiguração que permite o despertar do entendimento (Chevalier e Gheerbrant 130). Já o preto, cor de eleição dos irmãos Sharpe, opõe-se ao branco e, tal como este, pode posicionar-se nas duas extremidades da gama cromática, podendo coincidir com a ausência de cor ou a soma de todas as cores (Chevalier e Gheerbrant 541). O preto é ainda mais frequentemente associado às trevas primordiais, ao caos e à morte, pelo que o recurso a este tom contribui para a construção simbólica não só do espaço que é Allerdale Hall mas também das personagens que o habitam.

Este simbolismo parece ainda mais evidente, por exemplo, após Edith, tendo visto um dos fantasmas no hall a sair do chão e, aparentemente, a persegui-la, é acolhida no seu quarto e tranquilizada por Thomas e Lucille. En-

---

<sup>4</sup> Neste aspecto, del Toro refere alguns filmes e quadros em específico que o influenciaram neste filme no que diz respeito ao uso da cor. De Terence Fisher, del Toro refere *The Curse of the Werewolf* (1961), bem como a companhia cinematográfica especializada em filmes de terror Hammer Films. Já de Mario Bava, del Toro fala de *Black Sabbath* (1963). Em relação às pinturas, del Toro refere *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), de Casper Friedrich; *Old English House, Moonlight After Rain* (1883), e *A Golden Beam* (s.d.), ambos de John Atkinson Grimshaw.

quanto estes estão de pé, vestidos de preto, Edith encontra-se no meio de ambos, sentada, vestida de branco e com uma luz clara que irradia de cima sobre a sua figura. Além do contraste das cores ser evidente, esta cena também demonstra a posição vulnerável em que ela ainda se encontra, ao ser manipulada pelos Sharpe e envenenada por Lucille, enquanto permanece ignorante em relação aos eventos passados em Allerdale Hall. É neste contexto que Edith diz que precisa de se ir embora daquela casa, ao que Lucille responde: “Edith, this is your home now. You have nowhere else to go” (*Crimson Peak*), confirmando a sensação de aprisionamento e clausura naquela casa, literalmente no meio dos dois irmãos. A imagem de Edith a andar pelos corredores, a meio da noite, só com uma camisa de noite branca, com os seus cabelos louros soltos e compridos, enquanto segura um candelabro que alumina o seu caminho, é uma reinterpretação da imagem das heroínas góticas que vagueiam nos grandes castelos e que fogem das figuras masculinas opressoras e violentas. Aqui, Edith parece ser a luz (o Bem) no meio da escuridão (o Mal) que, finalmente, vai descobrir os segredos dos Sharpe.

Outro aspecto relevante é o facto de os fantasmas da casa terem uma cor avermelhada, assemelhando-se a corpos ensanguentados, numa referência ao facto de terem sido assassinados. Além de remeter para o fogo, a agressão e o sangue, o vermelho é a cor do perigo e da interdição desde épocas remotas (Pastoureau 218), funcionando, por isso, como uma advertência para Edith, avisando-a dos riscos a que ela estará sujeita. De acordo com Michel Pastoureau, o vermelho servirá ainda para, simbolicamente, “[...] prescreve[r], proscribe[r], condena[r], [e] pun[ir]” (219) certos comportamentos e, ao mesmo tempo, é a cor da sedução, do erotismo e da feminilidade (222). Assim, não é surpreendente que além de ser uma cor associada ao espaço de Allerdale Hall, também esteja particularmente ligada às personagens femininas. De facto, em Allerdale Hall, todos os fantasmas são femininos<sup>5</sup> e, apesar do ar ameaçador, tentam alertar Edith não só para os perigos da casa, como tam-

---

<sup>5</sup> A única exceção é o fantasma de Thomas que surge quase no fim do filme para ajudar Edith aquando do confronto final com Lucille. Curiosamente, e apesar de também ter sido morto pela irmã dentro de Allerdale Hall, Thomas é o único fantasma totalmente branco e aparece no espaço exterior à casa o que pode indicar que, ao contrário dos fantasmas femininos, ele acaba por conseguir libertar-se dos horrores cometidos contra si na infância e por si na fase adulta.

### O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

bém a motivam para saber quem são. É possível afirmar, então, que os fantasmas também representam o desejo obsessivo dos Sharpe em permanecerem naquela casa e as acções que delinearão para conseguir esse objectivo. Para Galiné: “[...] their mother, the murdered brides (Pamela Upton, Margaret McDermott and Enola Sciotti) and even Lucille’s new-born all testify to the siblings’ unresolved relationship with their own family (name), sterility and mortality” (35).

O vermelho é, ainda, para além do preto, uma cor associada a Lucille Sharpe, que é primeiro apresentada no filme a tocar piano na festa de alta sociedade em casa da família McMichael. O vestido, repleto de pormenores elaborados, distingue-se pela cor, um tom de vermelho-escuro, e pelo estilo antiquado, cobrindo a totalidade dos braços de Lucille em franco contraste com os modelos mais modernos usados pelas restantes personagens femininas, nomeadamente o glamoroso vestido branco de Edith. De imediato, a paleta de cores das duas personagens antecipa a oposição entre elas, oposição esta reforçada na segunda cena em que surgem juntas no parque: a primeira de preto com uma flor vermelha ao peito e a segunda em tons de branco e amarelo discutem a natureza naquele que é, como já foi mencionado, um diálogo revelador do papel de cada uma. Além disso, Lucille ostenta um anel com uma pedra carmesim que, mais tarde, Thomas oferece como anel de noivado a Edith. O anel faz parte da herança dos Sharpe, um dos poucos itens de valor que ainda lhes resta, e é também um símbolo da sua ascendência aristocrática e de uma opulência arruinada.

O antagonismo entre as duas personagens femininas principais faz-se ainda sentir quando Edith e Thomas chegam a Allerdale Hall e Edith pede a Lucille uma cópia das chaves da casa, uma vez que a norte-americana passaria a ser a dona da mansão, juntamente com o seu marido. Contudo, Lucille, ameaçadoramente, nega-lhe este acesso afirmando que há partes da casa que não são seguras para Edith, seguindo-se um plano de detalhe das mãos de Lucille, que agarram as chaves que estão à sua cintura. Este plano reforça a sua ligação à casa, quase como se fossem a mesma entidade que tudo vê e controla. Existem vários destes planos das mãos de Lucille com as chaves, muitas vezes sem sequer mostrar a sua cara, transmitindo ao espectador que o elemento identificador desta personagem é a posse das chaves e, por isso, o controlo do espaço e das personagens que nele habitam.

Esta ligação de Lucille a Allerdale Hall é enfatizada através de vários outros aspectos. Tal como a casa tem uma decoração escura, também Lucille enverga roupas escuras, como se estivesse em comunhão e unidade com este espaço. Para Galiné: “In a way, Lucille’s body is subsumed into the castle, both being monstrous entities uniting in a disturbing chimera” (19). Outro elemento que realça este aspecto, é o facto de Edith parecer estar constantemente a ser vigiada, e isso deve-se não só ao uso de planos que aumentam a ideia de que esta está vulnerável, mas também através de planos mais fechados e de pormenor, não só das chaves, como também do rosto de Lucille, nos momentos em que esta parece estar a espiar Edith. Um desses momentos é quando Edith e Thomas se encontram no seu quarto pela primeira vez e Lucille espreita-os através de um buraco na parede. Neste *close-up*, a decoração das paredes, as roupas e o penteado de Lucille são muito semelhantes, parecendo a continuação uns dos outros, aumentando a sensação de que Lucille e a casa são uma só (Galiné 18). O único momento em que Lucille perde essa visão e esse controlo sobre Edith e Thomas é quando estes passam uma noite juntos fora de casa, numa estação dos correios. É aqui, aliás, que o casal consuma o seu casamento e se vê liberto do olhar vigilante de Lucille, provocando uma reacção de fúria na cozinha, conseqüentemente, quando retornam a casa. O espaço da cozinha pode ser considerado, ainda, um espaço de poder para Lucille, subvertendo a ideia de que a cozinha diminui a figura feminina a alguém que somente tem a função de alimentar a sua família. É na cozinha que Lucille exerce uma parte do seu poder, porque é lá que prepara as refeições e os chás envenenados consumidos por Edith e pelas mulheres anteriores (Musap 7). E é neste momento que Edith, pela primeira vez, consegue roubar a chave que diz “Enola”, que vai propiciar a descoberta de todos os segredos da família Sharpe.

Aquando da descida de Edith à cave, para abrir um pequeno armário pertencente a Enola, ela repara que a cave tem vários poços fechados. Um deles começa a agitar-se, mas, ao partir o cadeado, Edith não vê senão a terra barrenta avermelhada que dá o nome de Crimson Peak ao local. Contudo, depois de ter saído, o espectador dá conta da emersão de mais um cadáver. Este pormenor aponta para o início das descobertas de Edith, que expõe os segredos escondidos dos Sharpe, literalmente trazendo à superfície aquilo que estava oculto. Quando Lucille se apercebe da falta da chave e entra em casa para encontrar Edith, depois de ter estado com Thomas no espaço exterior, a entrada

### O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

de Lucille na casa contrasta com a primeira entrada de Edith. Enquanto Edith é filmada num plano picado, Lucille é filmada num plano contrapicado, dando a impressão de controlo e de superioridade desta sobre a casa, uma vez que a sua figura surge ampliada e magnificada, ocupando todo o ecrã. Este pormenor de Lucille perder, por momentos, a chave do armário de Enola, representa o início do seu descontrolo sobre os habitantes da casa e a sua consequente queda.

O estado de saúde de Edith, ao ser constantemente envenenada por Lucille, deteriora-se de forma rápida, levando-a a movimentar-se pela casa numa cadeira de rodas. Ao sair do quarto, Edith é filmada, mais uma vez, de uma forma que acentua a sua vulnerabilidade e pequenez perante o poder e o controlo da casa e de Lucille: na cadeira de rodas, Edith situa-se no meio de um corredor e é filmada de longe, por entre os elementos decorativos das paredes escuras, cujos arcos se assemelham a garras, ameaçadoramente intimidando a protagonista. É neste momento que o fantasma de Enola indica a Edith que vá ao sótão, onde esta descobre Lucille e Thomas num momento de intimidade sexual. Este quarto, ao ser o local da relação proibida entre os irmãos Sharpe, representa os lugares secretos da mente, onde se reprime ou esconde aquilo que não é socialmente aceite.

Ao perceber esta realidade, enceta-se uma perseguição de Lucille a Edith, na qual Lucille retira de Edith o anel de família, à força, e a empurra de uma das balustradas superiores, atirando-a para uma morte certa. Aqui, é possível verificar a existência de três planos que revelam as posições de poder que existiram sempre ao longo do filme: Edith no chão da entrada, desmaiada, praticamente em posição fetal após a queda, vista de cima, algo que confirma a sua fragilidade; Thomas a meio das escadas, numa posição intermédia de quem não tem nenhuma influência efectiva na sequência dos eventos; e Lucille, no topo das escadarias, filmada num plano contrapicado, finalmente assumindo a sua posição, às claras, de dona da casa que manipula tudo e todos os que ali vivem.

O facto de ela própria estar de cabelo solto e em trajas menores de cor branca, demonstra que Lucille está a descoberto, sem segredos nem máscaras que escondam a sua verdadeira natureza. Estes três planos revelam, assim, as verdadeiras dinâmicas de poder entre as personagens através do seu posicionamento no espaço. Além do mais, coloca em oposição a donzela vulnerável

que é Edith, representando a heroína perseguida dos romances góticos, e a mulher mentalmente instável que é Lucille, um reflexo da imagem da mulher louca aprisionada das histórias góticas<sup>6</sup>. Contudo, enquanto nos romances góticos a “madwoman in the attic” permanece confinada a um espaço pequeno e limitado, Lucille possui o domínio de toda a casa. Apesar das transgressões entre ela e Thomas estarem circunscritas, de facto, ao quarto no sótão, Lucille acaba por ser uma extensão do espaço perturbador que é Allderdale Hall, fruto das acções violentas que aí tiveram lugar.

Lucille assume, então, o papel da verdadeira vilã da narrativa e, ao contrário do que acontece nos romances góticos convencionais, a personagem masculina principal acaba por se revelar apenas mais uma das pessoas manipuladas, controladas e eventualmente assassinadas por esta mulher monstruosa. É claro que Thomas não é apenas uma vítima de Lucille, já que este colabora com a irmã e amante, e é ele quem seduz Pamela Upton, Margaret McDermott e Enola Sciotti, sabendo que as espera uma morte lenta por envenenamento. Todavia, ele não é capaz de matar ninguém, preferindo em vez disso, como confessa a Edith enquanto dançam na festa dos McMichael em Buffalo, desviar o olhar daquilo que o faz sentir desconfortável<sup>7</sup>. Thomas exhibe ainda uma série de características tipicamente associadas ao feminino: ele demonstra compaixão, empatia e é submisso a Lucille (Pedro 88), reforçando a ideia que encontramos em *Crimson Peak* de uma inversão dos papéis de género, já que as personagens femininas (Lucille e Edith) desempenham um papel activo e as masculinas (Thomas e Alan) são frequentemente passivas<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> A imagem da mulher louca trancada no sótão é uma das imagens mais reconhecíveis do Gótico, nomeada desta forma, “madwoman in the attic”, primeiramente por Charlotte Brontë, em *Jane Eyre* (1847). Este estereótipo revela aqueles que, por não se integrarem de forma completa na sociedade, seja por possuírem uma deficiência física ou problemas mentais, são escondidos dos demais.

<sup>7</sup> Por seu lado, Edith prefere manter os olhos bem abertos, “I don’t want to close my eyes. I want to keep them open” (*Crimson Peak*), uma posição directamente oposta à de Thomas, que também serve para a destacar como um dos agentes mais activos da narrativa. Edith recusa, assim, a passividade esperada das personagens femininas nos contos góticos, rejeitando o papel da vítima, e, conseqüentemente, afirma a sua identidade como mulher independente.

<sup>8</sup> A única excepção parece ser o pai de Edith, cujos instintos o levam a investigar o passado dos Sharpe e a descortinar parte dos seus segredos o que, contudo, resulta na sua morte às mãos de Lucille.

## O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

Contudo, apaixonar-se por Edith permite a Thomas reflectir sobre os traumas do passado e, finalmente, compreender que não é obrigado a ficar preso aos erros ou pecados que, com Lucille, cometeu. Tal como esta declara pouco antes de consumarem o casamento de ambos, “The past, Thomas. You’re always looking to the past. You won’t find me there. I’m here” (*Crimson Peak*). As palavras da heroína parecem sugerir que o presente, e presumivelmente o futuro, de Thomas é ao lado dela e possibilitam ainda a este último perceber que é possível ter uma vida para além dos portões de Allerdale Hall.

Lucille, por seu lado, parece ser incapaz de deixar a terra ancestral da família Sharpe. A sua vida (e morte) está (estão) intimamente ligada(s) à casa que parece ser um reflexo das tendências assassinas, violentas e sexualmente transgressoras de Lucille. Com uma juventude pautada pela violência e ausência de afectos, para além dos partilhados com o irmão, Lucille não consegue ultrapassar o abuso físico e psicológico que sofreu às mãos dos pais, tornando-se numa versão ainda mais brutal da própria mãe. É ela quem tem, desde o início, maior agência na narrativa, uma vez que não só comete os assassinios como ainda seleciona as vítimas e encoraja o irmão a continuar a sua sangrenta demanda.

Assim, quando questionada por Thomas quanto à necessidade de matar Edith, é revelado que Lucille mata com o intuito de preservar a sua liberdade e o modo de vida de ambos, estando disposta a cometer qualquer acto, por mais atroz que possa ser, para proteger o amor incestuoso que os une. Se o amor de Thomas por Edith permite que este, de certo modo, se liberte do ciclo de violência, facto comprovado quando este se recusa a matar Alan e tenta salvar a americana, o amor de Lucille pelo irmão é de tal modo pervertido e excessivo que não possibilita qualquer redenção. Lucille parece, contudo, consciente do carácter horrendo da emoção que une os dois quando, antes do confronto final entre as duas, confessa a Edith que o verdadeiro motivo por detrás do envenenamento das esposas de Thomas não é o dinheiro ou a preservação do bom nome da família Sharpe, mas o amor que sente pelo irmão: “The marriages were for money, of course. But the horror [...] the horror was for love. The things we do for love like this are ugly, mad, full of sweat and regret. This love burns you and maims you and twists you inside out. It is a monstrous love and it makes monsters of us all” (*Crimson Peak*).

Deste modo, o amor entre ambos é inequivocamente classificado como monstruoso, representando, por isso, não apenas um amor transgressor que

desafia e contraria as normas sociais vigentes, mas acima de tudo um amor que corrompe, mata e destrói tudo à sua volta, incluindo os próprios amantes. É ainda este amor que dá origem à força destruidora de Lucille, servindo de estímulo para todas as suas acções no decorrer do filme uma vez que, dada a sua natureza incestuosa, esta sabe que a relação amorosa entre os dois não tem lugar fora do espaço de Allerdale Hall. À semelhança das mariposas negras, o relacionamento entre Lucille e Thomas só pode florescer na escuridão, afastado da sociedade respeitável e racional, e daí que ela lute também para que ambos continuem na velha e assombrada mansão onde o seu controlo do espaço é total até à chegada da jovem herdeira americana. Edith, quase como um raio de luz na escuridão, faz desmonorar os alicerces do relacionamento entre os dois irmãos e, quando se recusa a desempenhar o papel da vítima, torna-se numa verdadeira ameaça à força e autoridade de Lucille. Edith vai igualmente boicotar o domínio que a inglesa tem sobre a casa, uma vez que será a partir de dentro deste espaço que se salva a si própria.

Nesta parte final do filme, o sótão e a cave parecem assumir um papel preponderante no desenlace da história, ao serem os locais nos quais Edith parece finalmente libertar-se dos Sharpe: no sótão Edith apunhala Lucille com a caneta que o seu pai lhe ofereceu, talvez significando uma vingança pelo facto de Lucille ter matado o pai de Edith também; é ainda neste quarto que Lucille mata o irmão Thomas, sendo que estes acontecimentos demonstram o quão instável é o estado mental e emocional de Lucille, ao encarnar a figura da “madwoman in the attic” dos romances góticos.

Começa uma nova perseguição de Edith por parte de Lucille e quando esta última corre pelas escadarias da casa é possível ver que, agora, também as paredes da casa escorrem um líquido carmesim. Esta cor é, assim, de modo inequívoco, a cor dos fantasmas das mulheres que ali foram mortas, é a cor do barro daquela terra, simbolizando o sangue derramado até então pelos Sharpe, e é o sangue da própria casa que, inevitavelmente, morrerá com a morte de Thomas e Lucille. Contudo, o confronto final entre as figuras femininas dá-se não dentro de casa, mas fora dela, em que o familiar e o estranho, o antigo e o moderno finalmente se confrontam num duelo mortal do qual só uma delas sairá viva.

Na última cena do filme a casa é filmada por fora e por dentro. Há um *travelling* contrapicado da casa vista do lado de fora, numa imponente ruína, que segue para dentro de casa, obrigando o espectador a subir o seu olhar e

### O Terror Doméstico em *Crimson Peak*

admirar a casa em todo o seu esplendor, de baixo para cima, numa posição de inferioridade. Afinal a casa, agora sem qualquer habitante vivo, continua viva, numa espécie de majestade decrépita, habitada somente pelos seus fantasmas. O último deles é Lucille, filmada como uma figura evanescente sentada ao piano, eternamente presa à casa, o seu túmulo. Assim, a casa acaba por ser a sepultura de todos os que habitaram nela, inclusive Thomas e Lucille, ainda que Edith se tenha conseguido emancipar e libertar das amarras da família Sharpe. Jogando com a imagem da casa assombrada e com elementos típicos dos romances góticos, *Crimson Peak* mantém o espectador em suspenso até ao fim, o que revela a complexidade da personagem de Lucille e a devoção extrema ao seu irmão e ao nome da família, tornando-se, finalmente, a derradeira dona e senhora de Allerdale Hall, tal como aponta Musap:

Once fused with the mansion, Lucille is degraded into an inhabitable object and refused the possibility of ascendance. She is punished for her violent desires and the disruption of the patriarchal system through the incestuous relationship between herself and Thomas and through the internalization of patriarchal norms by assuming the position of the male villain. (12)

A mansão dos Sharpe assume, então, características que levam à sensação de estranheza, tanto para Edith como para o espectador, porque é um espaço que promete estabilidade e segurança, ao mesmo tempo que ameaça e desorienta os seus habitantes, demonstrando o colapso da familiaridade no local mais familiar que existe – a casa.

## REFERÊNCIAS

- Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de António da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Eldorado, 1972.
- Botting, Fred. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". *A New Companion to the Gothic*, editado por D. Punter, Wiley-Blackwell, 2012, 13-24.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford UP, 2000 (1847).
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant. *O Dicionário dos Símbolos*. Traduzido por Cristina Rodríguez e Artur Guerra. Teorema, 1982.
- Crimson Peak*. Realizado por Guillermo del Toro, com Mia Wasikowska, Jessica Chastain, Tom Hiddleston, Charlie Hunnam, e Jim Beaver, Universal Pictures, 2015.

- Day, William Patrick. *In the Circle of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. U of Chicago P, 1985.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Oxford UP, 1998 (1853).
- Du Maurier, Daphne. *Rebecca*. Penguin, 2003 (1938).
- Galiné, Marine. “Capture a Feeling of the Old: Guillermo Del Toro’s *Crimson Peak* (2015) and the Victorian Gothic”. *Polysèmes*, vol. 23, 2020, 1-16.
- “The Influences of *Crimson Peak*”, carregado por IGN, *Youtube*, 17 de Outubro 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ghLINZ-woIY>.
- Jackson, Shirley. *The Haunting of Hill House*. Penguin, 2009 (1959).
- James, Henry. *The Turn of the Screw*. Penguin, 2011 (1898).
- Lewis, Matthew. *The Monk*. Penguin, 1999 (1796).
- Lukancic, Khara D. *Modifying the Gothic: Gender in Crimson Peak*. 2018. Southern Illinois University Carbondale, MA thesis. [https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2135&context=gs\\_rp](https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2135&context=gs_rp)
- Michlin, Monica. “The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma”. *Transatlantica*, vol. 1, 2012, 1-24.
- Musap, Emilia. “Monstrous Domesticity – Home as a Site of Oppression in *Crimson Peak*”. *SIC – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, vol. 8, no. 1, 2017, 1-14.
- Pastoureau, Michel. *Vermelho. História de uma Cor*. Traduzido por José Alfaro. Orfeu Negro, 2019.
- Pedro, Dina. “Challenging the Victorian Nuclear Family Myth: The Incest Trope in Guillermo del Toro’s *Crimson Peak*”. *ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 42, no. 1, 2020, 76-93.
- Radcliffe, Ann. *The Italian*. Penguin, 2001 (1796).
- . *The Mysteries of Udolpho*. Penguin, 2001 (1794).
- Savoy, Eric. “The Face of the Tenant – A Theory of American Gothic”. *American Gothic – New Interventions in a National Narrative*, editado por R. K. Martin e E. Savoy, U of Iowa P, 1998, 3-19.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Penguin, 2018 (1818).
- St. Clair, Kassia. *The Secret Lives of Colour*. John Murray Publishers, 2016.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Oxford UP, 2014 (1764).
- Wagner, Tamara. “Gothic and the Victorian Home”. *The Gothic World*, editado por Glenis Byron e Dale Townshend, Routledge, 2014, 110-20.
- Weeber, Rose-Anaís. “*Crimson Peak*: Guillermo del Toro’s Visual Tribute to Gothic Literature”. *Caietele Echinoc*, vol. 35, 2018, 115-26.