



**Universidade de Brasília**

**Faculdade de Comunicação**

**Programa de Pós-graduação em Comunicação**

**Desejos Desconhecíveis: O despertar da sexualidade no cinema de horror cósmico.**

Gabriel Machado de Araújo

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea

Eixo temático: TEORIA E HISTÓRIA DA IMAGEM E DO SOM

**Orientadora: Mariana Souto**

Fevereiro de 2025.

**Desejos Desconhecíveis: O despertar da sexualidade no cinema de horror cósmico.**

Autor: Gabriel Machado de Araújo

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea  
Eixo temático: TEORIA E HISTÓRIA DA IMAGEM E DO SOM

Orientadora: Mariana Souto

Fevereiro de 2025.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da  
Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de  
Mestre.

## **DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Desejos Desconhecíveis: O despertar da sexualidade no cinema de horror cósmico.

Autor: Gabriel Machado de Araújo

Orientadora: Mariana Souto

Fevereiro de 2025.

Banca:

Profa. Doutora Mariana Souto de Melo (Presidente)

Profa. Doutora Gabriela Pereira de Freitas

Profa. Doutora Laura Loguércio Cánepa

Prof. Doutor Felipe da Silva Polydoro (Suplente)

Trabalho de Pesquisa apoiado pela CAPES.

## Resumo

Esta pesquisa nasce da observação de como o subgênero do horror cósmico aparenta oferecer possibilidades únicas para explorar as ansiedades e transformações associadas à descoberta da sexualidade, utilizando suas convenções narrativas e estéticas para abordar questões fundamentais sobre corpo, desejo e alteridade. O subgênero, tradicionalmente associado à obra e influência de H.P. Lovecraft, se caracteriza fundamentalmente pelo uso do desconhecido e do incompreensível como bases para o horror, enfatizando a insignificância humana diante da vastidão do universo.

Para delimitar conceitualmente o horror cósmico no cinema, a pesquisa recorre à abordagem semântico-sintática de Rick Altman, mapeando os elementos do gênero em suas dimensões sintática e semântica, de forma a compreender exatamente o que se encontra no escopo desse subgênero. Esse mapeamento, entretanto, é estruturado de forma a permitir certa fluidez, rejeitando gênero como classificação excludente. Enquanto a teoria de Altman é utilizada para enquadrar a forma, o conteúdo é analisado a partir de Noël Carroll, Linda Williams e Julia Kristeva, abordando o horror como gênero corporal que mobiliza medo, nojo e fascínio para traduzir subjetividades e experiências que escapam à representação racional direta.

A partir de análise comparatista, pretende-se usar o corpus das obras *Hellraiser* (93m. Reino Unido, 1987. Dir: Clive Barker); *DyE - Fantasy* (3m35s. França, 2011. Dir: Jérémie Périn); e *From Beyond* (86m. Itália, EUA, 1986. Dir: Stuart Gordon) de forma a compreender diferentes facetas de como o subgênero explora as potencialidades de abordagem deste tema.

**Palavras-chave:** Horror Cósmico; Eldritch; Despertar da Sexualidade; Cinema de Horror; Gêneros Cinematográficos.



## Abstract

This research stems from the observation of the way the cosmic horror subgenre seems to offer unique possibilities for exploring the anxieties and transformations associated with the discovery of sexuality, using its narrative and aesthetic conventions to address fundamental questions about the body, desire, and alterity. The subgenre, traditionally associated with the work and influence of H.P. Lovecraft, is fundamentally characterized by the use of the unknown and the incomprehensible as the basis for horror, emphasizing human insignificance in the face of the vastness of the universe.

To conceptually delimit cosmic horror in cinema, the research employs Rick Altman's semantic-syntactic approach, mapping the genre's elements across its syntactic and semantic dimensions in order to understand precisely what falls within the scope of this subgenre. This mapping, however, is structured to allow for certain fluidity, rejecting genre as an exclusionary classification. While Altman's theory is used to frame the form, the content is analyzed through Noël Carroll, Linda Williams, and Julia Kristeva, approaching horror as a body genre that mobilizes fear, disgust, and fascination to translate subjectivities and experiences that escape direct rational representation.

Through comparative analysis, It is intended to use the corpus of the works *Hellraiser* (93 min. United Kingdom, 1987. Dir: Clive Barker); *DyE - Fantasy* (3 min. 35 sec. France, 2011. Dir: Jérémie Périn); and *From Beyond* (86m. Italy, USA, 1986. Dir: Stuart Gordon) in order to understand different facets of how the subgenre explores the potentialities of approaching this theme.

**Keywords:** Cosmic Horror ; Eldritch; Sexual Awakening; Horror Cinema; Film Genres.

## **Sumário**

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Introdução.....</b>                                                            | <b>9</b>  |
| <b>2. O gênero de horror cósmico no cinema: uma análise semântico-sintática.....</b> | <b>17</b> |
| 2.1 Gênero, Terror e Horror.....                                                     | 17        |
| 2.2 Horror Lovecraftiano, Cósmico ou Eldritch?.....                                  | 23        |
| 2.3 Da literatura ao cinema.....                                                     | 25        |
| 2.4 Elementos semânticos.....                                                        | 26        |
| 2.5 Elementos sintáticos.....                                                        | 29        |
| <b>3. O Horror Como Intermediador De Experiências.....</b>                           | <b>33</b> |
| 3.1 Introdução.....                                                                  | 33        |
| 3.2 Corpo e Afeto.....                                                               | 33        |
| 3.3 A questão dos “dois gêneros”.....                                                | 34        |
| 3.4 A representação do abjeto.....                                                   | 37        |
| <b>4. Análise fílmica.....</b>                                                       | <b>40</b> |
| 4.1 Introdução.....                                                                  | 40        |
| 4.2 Metodologia.....                                                                 | 42        |
| 4.3 DyE Fantasy - Adentrando no limiar.....                                          | 43        |
| 4.3.1 Um breve mergulho.....                                                         | 46        |
| 4.3.2 Cruzando o limiar.....                                                         | 54        |
| 4.4 Hellraiser e From Beyond - a quebra de limites e o homem<br>predatório.....      | 62        |
| <b>5. Considerações finais.....</b>                                                  | <b>75</b> |
| <b>6. Referências.....</b>                                                           | <b>79</b> |

## **Lista de figuras**

|                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 1 — gráfico ilustrando mapeamento de gêneros como limiar difuso.....</b> | <b>14</b> |
| <b>Figura 2 — mapeamento gráfico dos filmes analisados.....</b>                    | <b>41</b> |
| <b>Figura 3 — Pés em silhueta atravessando campo gramado. ....</b>                 | <b>44</b> |
| <b>Figura 4 — Mãos se aproximando por baixo da saia.....</b>                       | <b>45</b> |
| <b>Figura 5 — Água espirrando na protagonista.....</b>                             | <b>47</b> |
| <b>Figura 6 — Rapaz as convida para entrar na água.....</b>                        | <b>48</b> |
| <b>Figura 7 — Garota guia a mão do parceiro para seu biquíni.....</b>              | <b>49</b> |
| <b>Figura 8 — Jovem com bigode de espuma encara a garota. ....</b>                 | <b>50</b> |
| <b>Figura 9 — Movimentações erráticas no interior da roupa íntima. ....</b>        | <b>51</b> |
| <b>Figura 10 — Protagonista mergulhando na ponta da piscina.....</b>               | <b>53</b> |
| <b>Figura 11 — Protagonista de frente para o outro lado da piscina.....</b>        | <b>53</b> |
| <b>Figura 12 — Braço-tentáculo inserido dentro da parceira.....</b>                | <b>54</b> |
| <b>Figura 13 — Braço-tentáculo após sair de dentro da parceira.....</b>            | <b>55</b> |
| <b>Figura 14 — Garoto é mordido fatalmente na virilha.....</b>                     | <b>56</b> |
| <b>Figura 15 — Protagonista pula na piscina, fugindo.....</b>                      | <b>57</b> |
| <b>Figura 16 — Protagonista toca seu reflexo subaquático.....</b>                  | <b>58</b> |
| <b>Figura 17 — Olho se irrompendo em sangue.....</b>                               | <b>59</b> |

|                                                                        |           |
|------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 18 — Energia irrompendo de onde havia olhos.....</b>         | <b>59</b> |
| <b>Figura 19 — Vislumbre da aberração cósmica.....</b>                 | <b>60</b> |
| <b>Figura 20 — Criatura de From Beyond.....</b>                        | <b>64</b> |
| <b>Figura 21 — Cenobitas de Hellraiser.....</b>                        | <b>65</b> |
| <b>Figura 22 — Frank se reconstituindo.....</b>                        | <b>66</b> |
| <b>Figura 23 — Pretorius violenta Katherine.....</b>                   | <b>69</b> |
| <b>Figura 24 — Bubba após ser devorado.....</b>                        | <b>70</b> |
| <b>Figura 25 — Glândula pineal de Crawford irrompe pela testa.....</b> | <b>71</b> |
| <b>Figura 26 — Cenobita tentando violentar Kirsty.....</b>             | <b>73</b> |

## 1. Introdução

Crescer é assustador. É algo que não acontece no nosso próprio tempo, uma reação a mudanças que ocorrem tanto ao redor quanto dentro de nós mesmos, uma experiência que nenhum humano está verdadeiramente preparado para encarar, e ainda assim, inescapável. E dentre inúmeros eventos que marcam o processo de transição entre a infância e a vida adulta, um dos mais significativos é o despertar da sexualidade. Dentre tabus, incertezas, ansiedades psicológicas, despreparo para lidar com novas situações ou mesmo a epifania de que se removidos os componentes da atração e excitação, o contato sexual entre pessoas, é, na verdade, um pouco nojento, essas experiências encontram no gênero de horror um lar disposto a compreender e dar voz a todas essas experiências viscerais. Ademais, investigar a representação da sexualidade no contexto cinematográfico do gênero de horror também proporciona uma oportunidade de escrutinar o modo pelo qual as convenções culturais e sociais permeiam a tessitura narrativa fílmica.

E, assim como na literatura, o cinema de gênero por vezes é marginalizado. Frequentemente vistas como algo menor, exclusivamente feito para entreter massas e sem o valor artístico do drama, obras de horror, ficção científica e a fantasia herdaram o estigma da literatura *pulp*<sup>1</sup>. E embora cada vez mais tenham ganho aceitação no plano crítico, as grandes realizações ainda tendem a ser vistas como “transcendendo o gênero”, e isso é especialmente aparente no horror. Até mesmo a safra recente de obras com ambições artísticas mais aparentes ganhou a alcunha de “pós-horror” (ROSE, 2022), como se a qualidade e linguagem destes filmes os tornassem bons demais para ser simplesmente cinema de terror. Enquanto algo como “pós-modernismo” ganha essa alcunha justamente por usar o modernismo de base para a desconstrução das ideias modernistas, a única desconstrução, se é que podemos chamar de desconstrução, do “pós-horror” é sua aproximação de linguagem com o cinema de arte, como se o próprio fato de pertencer ao gênero fosse antagônico a ser uma obra de qualidade (EDWARDS-BEHI, 2017).

---

<sup>1</sup> Publicações confeccionadas com papel de baixa qualidade, populares no século XX. As ficções pulp eram um tipo de entretenimento feito para consumo rápido, frequentemente trazendo narrativas sensacionalistas e de gênero, como aventura, terror, ou ficção científica (ASHLEY, 2006).

Entretanto, o horror, apesar de — ou talvez por conta de — ser marginalizado, tem se mostrado como um dos veículos mais potentes para explorar o tabu, o desagradável, o visceral. De fato, Carrol (1999) levanta o aparente paradoxo em seu cerne: por que alguém se interessaria por um gênero cuja principal característica é causar sentimentos desagradáveis? Existindo à margem do bom gosto, o horror prospera ao traduzir sentimentos abstratos em narrativas concretas, trocando a compreensão racional pelo estímulo de partes mais primitivas do cérebro. Antes mesmo da formação de sociedades, medo e nojo foram mecanismos essenciais para que os primeiros hominídeos sobrevivessem (FOLEY, 2003), e o horror busca se entranhar na mente estimulando essas sensações, as explorando em um ambiente seguro. Porém, mais do que oferecer algumas horas de emoção, o gênero é capaz de expressar, mesmo que inconscientemente, os medos e tensões da sociedade que o realiza.

Desta forma, se abster de preconceitos e investigar profundamente o cinema de horror pode não apenas elucidar o valor artístico do gênero, mas também — ao aplicar uma abordagem interdisciplinar que agrega métodos e bibliografia dos campos da sociologia e psicologia aos estudos críticos de audiovisual — trazer uma compreensão maior da própria sociedade na qual estamos inseridos, bem como a relação com outras. Ao efetuar uma análise dos mecanismos empregados pelo horror no tratamento de temáticas atinentes à identidade de gênero, orientação sexual e sexualidade considerada divergente da norma, torna-se possível desvelar as ideologias subjacentes à sociedade em determinado momento histórico. Isso, por sua vez, traz luz sobre questões de marginalização, estigmatização e resistência, à medida que os personagens e narrativas em questão se confrontam ou, alternativamente, corroboram os padrões sociais vigentes.

Essa pesquisa nasce de uma inquietação pessoal intimamente ligada ao meu próprio processo de transição da juventude para a idade adulta. No começo da década de 2010, quando eu estava entrando nos primeiros anos de adolescência, a internet era um ambiente bastante diferente, mas os primeiros passos para o advento do ambiente virtual contemporâneo já haviam sido dados: os *smartphones* estavam se popularizando e antigos telefones que apenas operavam ligações e mensagens de texto ficaram defasados. Uma parte considerável da população passou a conviver com dispositivos capazes de acessar a internet em qualquer momento e ambiente. Se antes um computador era um dispositivo grande e desengonçado que por vezes ficava confinado a uma mesa, a revolução dos

*smartphones* transformou a conexão virtual em algo individual e portátil. Isso, claro, trouxe tanto benefícios quanto malefícios. Por um lado, era extraordinário poder acessar um oceano de informação em dois toques e alimentar a curiosidade que surgiu a partir de determinada aula da escola, mergulhando em detalhes da política europeia durante a Revolução Francesa. Por outro, também significou que eu, assim como grande parte da minha geração, tive acesso a conteúdo pornográfico antes mesmo de dar meu primeiro beijo. Entretanto, apesar do tema da pesquisa, não é exatamente sobre o efeito da pornografia que quero falar (ao menos não agora). Nesse mesmo período de transição, tanto da internet (que passou de algo apartado para algo simbiótico — ou talvez parasítico), quanto da minha vida (que passou da infância para a puberdade, em uma explosão de hormônios em escala nuclear), um videoclipe viralizou na web: “Fantasy” (2011), do artista DyE, pseudônimo do francês Juan de Guillebon. Trata-se de uma animação, dirigida pelo também francês Jérémie Périn, em que um grupo de quatro jovens, possivelmente adolescentes, composto por dois garotos e duas garotas, entra furtivamente em uma piscina coberta durante a noite. O que parece uma simples escapada juvenil se transforma em um pesadelo quando um casal entre os jovens se transfigura em um par de criaturas monstruosas durante um contato sexual.

Aparentemente, esse videoclipe havia viralizado não só no Brasil, mas também em grande parte do mundo. A leitura superficial era simplesmente a de uma animação esquisita em que o erotismo se transforma em grotesco, e esse era o ângulo pelo qual a maior parte da audiência mundial o interpretou. E na época, eu, no início da adolescência, sem ter tido qualquer experiência de cunho sexual fora do consumo midiático (que de Hollywood à pornografia, era quase inteiramente composta de péssimas representações), também compreendi o clipe apenas por esse ângulo. Só mais um vídeo estranho, a ser esquecido em menos de um mês.

Os anos foram se passando, e, com eles, novas experiências passaram a integrar meu léxico de vivências. Quase uma década após ter assistido aquele videoclipe, eu havia acumulado uma bagagem muito maior do que o meu eu de treze anos poderia entender. E então, por acaso, o encontrei de novo. Dessa vez, foi totalmente diferente. Na tela à minha frente, enxerguei uma peça brilhante de arte, que me fez entender melhor não apenas o próprio turbilhão que havia sido o começo da fase adulta, mas o poder que o horror tem de capturar os sentimentos mais viscerais da experiência humana. Entretanto, meu entusiasmo

em redescobrir essa obra e enxergar novos níveis nela não foi compartilhado pelos meus contemporâneos: pesquisando sobre o clipe, percebi que a maior parte do discurso apenas o tratava como “o clipe que traumatizou uma geração”, se atendo ao mesmo discurso superficial que eu já havia visto uma década no passado. E como, na época, estudante de graduação em cinema, era frustrante estar adquirindo a bagagem teórica que permitiria dissecar aquele vídeo, mas estar cercado por interpretações paradas no tempo. O conhecimento traz uma euforia, mas também uma angústia, e não há momento em que isso seja mais prevalente que os primeiros semestres de uma graduação. Naquele momento, o desejo de investigar mais a fundo este tema surgiu, e foi amadurecendo ao longo dos anos.

A intersecção entre horror cósmico e sexualidade emerge como um campo fértil para investigação acadêmica, particularmente no que tange à representação do despertar sexual no meio cinematográfico. Considerando tal objeto, é necessário delimitar o que é “cinema de horror”, bem como o que é o subgênero do “horror cósmico”. Embora o senso comum aponte para uma abordagem de “eu reconheço quando vejo”, a escrita acadêmica deve ser precisa em suas definições. Apesar disso, definir um gênero cinematográfico é particularmente desafiador. Em “Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror”, a professora Robin R. Means Coleman (2019) faz a seguinte observação:

A questão imediata, dada a constante simultânea (por exemplo, medo e violência) e a natureza flexível (por exemplo, bom gosto e estética) do gênero, é: “O que, então, constitui um filme de terror?”. É válido notar de imediato que discutir o que entra ou sai dos limites de um gênero é um processo complexo, quicá impossível e, às vezes, infrutífero. (...). Hoje, especialmente na era da multimídia e das novas mídias tecnológicas, limites puristas e genéricos são extremamente difíceis de ser definidos. Seria um filme de terror, um filme de verdade, apenas se estiver, vamos dizer, numa tela de cinema hollywoodiana, ou podemos aceitar agora que o terror encontrou sua casa em telas cada vez menores (como as tecnologias digitais portáteis)? (COLEMAN, 2019, p. 40-41).

Desta forma, o primeiro eixo deste trabalho necessariamente é conceituar o recorte a ser abordado. Uma definição simples, mas incompleta, é que o cinema de horror é aquele feito para assustar a audiência. Noël Carroll defende em “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”(1999) que nem todos os gêneros podem ser analisados da mesma forma, pois seus elementos codificantes variam entre si. Carroll argumenta que as obras dos gêneros de suspense, mistério e horror têm sua classificação advinda de capacidade deliberada de provocar certo afeto (*affect*) — e que os nomes destes gêneros são diretamente derivados dos afetos — sentimentos — que desejam provocar, enquanto um



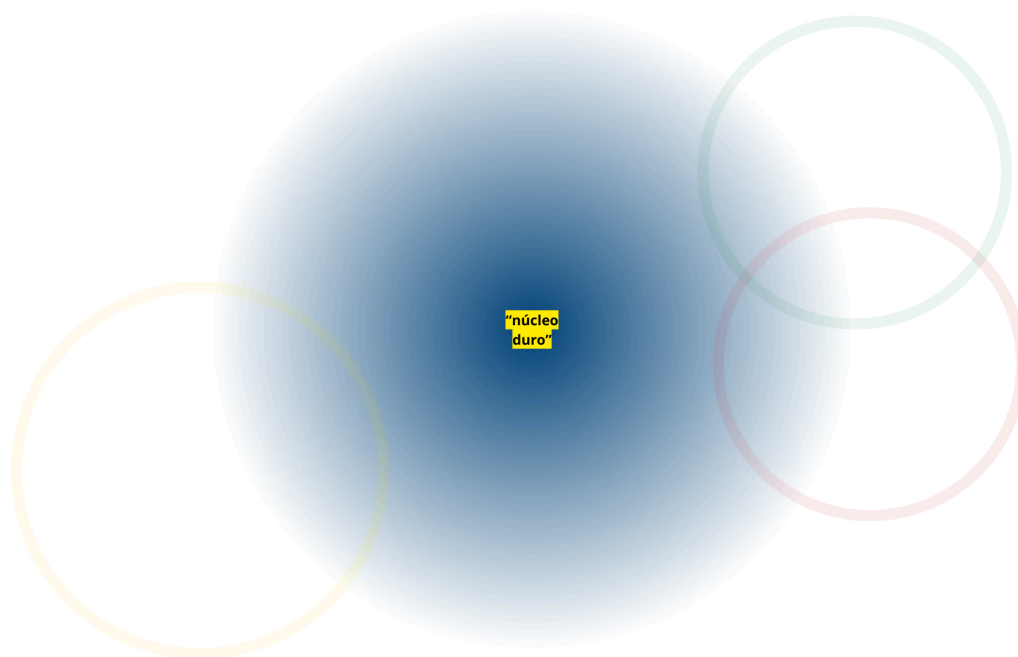
musical ou faroeste não teriam sua definição ligada a nenhum afeto. Embora clássicos do gênero como *O Exorcista* (1973, Dir: William Friedkin) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974, Dir: Tobe Hooper) facilmente se encaixem em tal definição, há uma multiplicidade de obras que fogem de tal limitação. Obras de horror corporal, como *Titane* (2021, Dir: Julia Ducournau) e *Crimes do Futuro* (2022, Dir: David Cronenberg), por vezes podem ser mais incômodas que assustadoras. Seria *Colina Escarlata* (2015, Dir: Guillermo Del Toro) um filme de horror ou apenas um romance gótico? Em que momento a linha do que pertence ou não ao gênero é desenhada?

Buscando abarcar a multiplicidade das produções, esta pesquisa defende trabalhar o cinema de horror não como uma definição rígida, mas como um espectro. Essa abordagem foi inspirada na outra metade do tema de pesquisa: os estudos de sexualidade, que também tendem a enxergar as suas expressões dentro de um espectro. Kinsey (1948) em *Sexual Behavior in the Human Male*, categorizou a sexualidade humana em uma escala numérica, partindo de estritamente heterossexual para estritamente homossexual. E embora teóricos contemporâneos apontem problemas com esta escala, como a confluência entre atração e ação sexual e até questionamentos quanto ao tratamento da heterossexualidade e homossexualidade como polos opostos de um mesmo contínuo (ZIETSCH; SIDARI, 2020), as tendências de pesquisa apontam em geral para um maior grau de complexidade do espectro, e não para simplificação. Assim, este estado da questão me inspirou a adotar uma abordagem semelhante na classificação de gêneros cinematográficos, incorporando referências de outros acadêmicos para delimitar uma constelação de elementos que podem localizar uma obra no espectro do horror.

Tendo isto em mente, ao segmentar o macrogênero de horror em subgêneros, a fluidez é um elemento desafiador, mas que se mantém necessário. É possível imaginar uma obra que seja um exemplo perfeito de um subgênero, se localizando como núcleo duro, ao passo em que outras obras, conforme se distanciam deste *gold standard*, se localizam em zonas difusas e em intersecções de diferentes subgêneros. Por exemplo, o filme *Alien* (1979, Dir. Ridley Scott) é objeto de diversas opiniões acerca do seu (sub)gênero. Enquanto alguns o localizam firmemente como horror sci-fi, há aqueles que defendem que o filme é um *slasher* espacial, por usar tropos e convenções narrativas deste subgênero. Também há opiniões de que *Alien* seria, de fato, um horror cósmico. Porém, por que não poderia pertencer a todos? As intersecções tornam a classificação algo menos taxonômico

e mais analítico. Um dos maiores desafios para categorizar um filme em determinado subgênero é que essas discussões ocorrem de forma difusa, não apenas na academia ou crítica especializada, mas também em grupos de entusiastas e fóruns online, que podem ser tratados como fonte primária embora não gozem do rigor que trabalhos acadêmicos apresentem. Afinal, a classificação frequentemente não surge como um processo hierárquico e ordenado, mas de um processo por vezes (ao menos parcialmente) orgânico de catalogar semelhanças. Abaixo, há uma figura que busca ilustrar isso: o degradê representa o gênero do horror cósmico, com as fronteiras ficando cada vez mais difusas. Os outros círculos, quase transparentes, representam outros gêneros (não especificados aqui), que podem estar em intersecção.

Figura 1 — gráfico ilustrando mapeamento de gêneros como limiar difuso



Fonte: elaborado pelo próprio autor

Entretanto, embora a fluidez permita uma certa plasticidade da análise, é necessário firmar critérios objetivos para o recorte. Assim, faz-se preciso compreender quais são as características do Horror Cósmico, estabelecendo o gold standard que estará no centro do que se entende por esse subgênero. Para isso, é dedicado o capítulo *O Gênero de Horror Cósmico no Cinema: Uma Análise Semântico-Sintática*, uma autópsia do gênero utilizando a teoria de Altman como instrumento de análise.

O estudo de recortes de gênero e sexualidade no cinema de horror já é bem estabelecido. No campo dos estudos queer, também temos várias obras de alta relevância, das quais é possível destacar “Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins”, de Darren Elliott-Smith (2016); “Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo” (2022), de Henrique Rodrigues Marques; *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film (Inside Popular Film)*, de Harry Benshoff (1997); “How to Make a Monster: The Homosexual Experience in Horror and Thriller Cinema”, de Mia Lindenburg (2022). Em um recorte mais voltado à relações de gênero, as obras “The Dread of Difference: Gender and the Horror Film”, editada por Barry Keith Grant (1976) e “Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film”, de Carol Clover (1972) se destacam. Também há “AIDS as Monster in Science Fiction”, de Edward Guerrero (2013), acerca da influência que a pandemia do HIV teve no gênero. E na relação de gênero não apenas na narrativa, mas também por trás câmera, Katie Rife (2023) no site Letterboxd traz uma excelente entrevista com onze realizadoras de horror, intitulada “Raw Deal: eleven filmmakers peel back the layers of the “women in horror” label.”

Entretanto, o recorte específico proposto para esta pesquisa — tanto no tema de despertar sexual, quanto no foco no terror cósmico — é parcamente explorado como tema principal. A maior parte dos estudos de horror cósmico encontra-se no campo da literatura. Um dos grandes motivos é a dificuldade do cósmico de ser representado para meios visuais— de fato, por bastante tempo foi considerado um gênero inadaptável — o que limita o corpus de seleção e por consequência de textos acadêmicos voltados ao gênero no audiovisual. Esta suposta inadaptabilidade é explorada por Adérito Schneider em “A Cor Que Caiu Do Espaço: A Narração Do Inenarrável, A Descrição Do Indescritível (2024), em uma análise da adaptação cinematográfica de Richard Stanley do conto de Lovecraft “A Cor Que Caiu Do Espaço”, e por Lúcio Reis Filho em “O Fantástico Horrífico E A Inadaptabilidade De Lovecraft Revisitada”. Reis Filho também aparece como contribuição significativa com os textos “Demons to Some, Angels to Others: Eldritch Horrors and Hellbound Religion in the Hellraiser Films” (2017), “A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010”, em co-autoria com Sheila Schvarzman, em que exploram obras inspiradas por Lovecraft, um dos pioneiros do horror cósmico; bem como as obras ; e “O Chamado De Lovecraft: Visões da América

Profunda no Cinema de Horror da Segunda Metade do Século XX”, em que se aprofunda na análise do Lovecraftiano no cinema (dentro do recorte temporal mencionado no título da obra). Em contexto internacional, o ensaio *Lovecraft, Horror And Questioning Sexuality*, escrito por Anthony Gramuglia e publicado no website “Gayly Dreadful” e o artigo “Race, Sexuality, and Procreation in H.P. Lovecraft Film Adaptations” de Mark Andrew Hain, publicado na revista *Offscreen*, abordam o cósmico dentro do recorte da sexualidade. Entretanto, ainda é possível perceber um enfoque bastante direcionado à figura de Lovecraft, que embora seja um dos codificadores do horror cósmico como gênero, não representa a sua totalidade — ou mesmo absoluto pioneirismo, visto que obras de autores como Robert Chambers e Algernon Blackwood precedem Lovecraft e se impõem como pioneiras do gênero.

Também é necessário observar o meio extra-acadêmico. Na internet, entusiastas discutem acerca do horror cósmico em fóruns e sites como o *Dreadit*, *Something Awful*, *Tumblr* e *TvTropes*. Essas discussões são essenciais para entender a percepção pública do gênero, bem como acompanhar lançamentos e obras mais obscuras.

Desta forma, surge a questão: como aplicar esse vasto histórico de produção intelectual ao escopo desta pesquisa? Buscando responder isso, surge o capítulo *O Horror Como Intermediador De Experiências*. A partir da teoria do Abjeto de Julia Kristeva e do conceito de *Body Genres* de Linda Williams, explora-se como o gênero do horror é utilizado para traduzir subjetividades. Se a teoria de Altman é utilizada para compreender o horror cósmico como forma, este capítulo se dedica a construir as ferramentas para analisar seu conteúdo.

Por fim, esses dois eixos se encontram no capítulo de análise de obras, estruturada em metodologia comparatista.

## 2. O gênero de horror cósmico no cinema: uma análise semântico-sintática

### 2.1 Gênero, Terror e Horror

Este capítulo tem como objetivo mapear o subgênero de horror cósmico no cinema, buscando compreender seus elementos definidores, criando uma fundação sólida para análise posterior, que busca investigar a hipótese de que o cinema de horror cósmico possui características únicas que permitem uma abordagem singular sobre o despertar da sexualidade dentro de realizações pertencentes a ele. A partir deste mapeamento, será possível delimitar um corpus filmico representativo, bem como compreender como os filmes escolhidos se posicionam dentro do subgênero. Mas ao abordar o cinema de horror, é necessário antes de tudo conceituar o termo. Afinal, há diferença entre horror e terror?

A primeira distinção entre esses dois termos teria sido feita por Ann Radcliffe (VARMA, 1966), em “*On the Supernatural in Poetry*” (1826), publicado postumamente como parte do prólogo de seu romance *Gaston de Blondville*. O texto é apresentado como um diálogo entre dois personagens, chegando na tese de que o “terror expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vitalidade”, enquanto o “horror contrai, congela e quase as aniquila”. Dentro dessa construção poética, os personagens de Radcliffe trabalham a noção de que o Terror está associado à “incerteza e à obscuridade em relação ao mal temido”, o que estimularia a imaginação, enquanto o Horror surge do confronto direto e claro com algo repulsivo ou assustador, eliminando ou reduzindo essa abertura para o imaginário. Mais recentemente, essa distinção foi revisitada em obras como “Dança Macabra” (2013), de Stephen King) e “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”(1999) de Noël Carroll. King vai ao encontro da definição de Radcliffe, hierarquizando o terror como superior ao horror, e citando um terceiro elemento, a repulsa, que coloca como inferior aos dois — embora admita usar os três em sua escrita. Já Carroll parte para outra definição, tomando “terror” como algo que causa o afeto de aterrorizar pela exploração psicológica de fenômenos humanos, ao passo em que “horror” seria ligado a monstros ou outros aspectos sobrenaturais. Segundo ele, estas criaturas, no horror, transgridem as normas ontológicas do mundo narrativo: enquanto nos contos de fadas e

mitologias os monstros são criaturas ordinárias de um mundo extraordinário, perfeitamente integrados ao cosmos mítico que os contém, no horror, tais seres são extraordinários em um mundo ordinário. Assim, o recorte de Carroll parece fundamentalmente diferente do de Radcliffe e King.

Além da diferença de definições, também é preciso considerar a barreira de tradução. Tanto “horror” quanto “terror” são palavras idênticas em português e inglês, o que pode levar à impressão de que podem ser traduzidas diretamente entre si. Mas é mesmo o caso? Afinal, no uso cotidiano da linguagem, um espectador estadunidense vai ao cinema assistir a um “*horror movie*”, enquanto o brasileiro vai a um “filme de terror”. Talvez isso explique o porquê a distinção é mais comum em língua inglesa, enquanto no português é encontrada quase que exclusivamente em estudiosos do gênero. Seria a insistência por tal distinção proveniente da busca por precisão acadêmica, ou mero etnocentrismo anglófono absorvido de forma despercebida? Esta não é uma pergunta retórica, tampouco uma para a qual possuo a resposta (e poderia dar por si só, no mínimo, um artigo). Entretanto, quando confrontado por ela, surge outra questão: a distinção é relevante para esta pesquisa? Após longa consideração, me arrisco a dizer que não. Assim, reconhecida a discussão acerca dos termos, adoto “terror” e “horror” como sinônimos perfeitos, a menos que explicitamente especificado o contrário.

Mas afinal, o que define um gênero cinematográfico? O senso comum aponta para um caminho fácil, em que a imprecisão do “eu reconheço quando vejo” é o suficiente para caracterizar um gênero. De fato, esta abordagem foi o suficiente para a Suprema Corte dos EUA, em um julgamento que buscava definir se o longa *Os Amantes* (1958, Dir: Louis Malle) era uma obra pornográfica — e portanto, passível de ser banida — ou não, o que a protegeria dentro dos limites da Primeira Emenda da Constituição dos EUA, que versa sobre a liberdade de expressão (VOGEL, 2010). Entretanto, tal imprecisão não é o suficiente para a análise acadêmica. Abstrações individuais, que não podem ser explicadas, são uma base precária demais para uma discussão aprofundada. Mas afinal, para entender formas de delimitar um gênero, é proveitoso entender o porquê da abstração do senso comum ser tão conveniente.

Uma pista pode ser encontrada em “Film/Genre” (1999), de Rick Altman. O autor expõe uma visão de que o conceito de gênero não é uma estrutura una, mas algo multifacetado, que no audiovisual abarca significados como uma *planta baixa* (*blueprint*)

de padrões de produção, *estrutura* formal de filmes, *rótulo* a ser usada na divulgação e distribuição, e *contrato* entre audiência e obra. Assim, ao agrupar esta multitude de significados em um único conceito, não é surpreendente que o senso comum surja como internalização de todos esses significados a partir de um arcabouço de experiências pessoais.

É também em Altman que surge um primeiro caminho para mapear gêneros de forma mais precisa. No artigo “A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre” (1984), Altman critica abordagens dos estudos de gênero, apontando três principais contradições nos estudos de gênero cinematográfico até aquele momento. A primeira diz respeito à existência simultânea de duas formas de definir o corpus de filmes de um gênero: uma inclusiva e outra exclusiva. A abordagem inclusiva se baseia em características tautológicas e genéricas - por exemplo, a noção de que um faroeste é qualquer filme que se passa no Oeste Estadunidense entre meados do século XIX e início do XX, ou que um musical é qualquer filme com música diegética. Já a abordagem exclusiva se concentra em um cânone restrito de obras consideradas representativas do gênero — “filmes que de alguma forma parecem representar o gênero de forma mais completa e fielmente do que outros filmes aparentemente mais tangenciais” (ALTMAN, 1984, p.7), como é o caso de *Cantando na Chuva* (1952, Dir: Gene Kelly e Stanley Donen) para os musicais.

A segunda contradição identificada por Altman relaciona-se à tensão entre abordagens teóricas e históricas dos gêneros. O autor dirige uma crítica aos semioticistas e estruturalistas que, em sua visão, ignoravam a dimensão histórica em suas análises ao tratar os gêneros como categorias platônicas existentes fora do tempo. Em sua visão, estes teóricos teriam desenvolvido modelos puramente sincrônicos incapazes de englobar as transformações dos gêneros ao longo das décadas. Altman argumenta que esta abordagem ahistórica impossibilitava reconciliar a teoria dos gêneros (que até então teria aceitado como dado o caráter atemporal de uma estrutura característica) com a história dos gêneros (que se concentrou em documentar o desenvolvimento, implantação e desaparecimento destas estruturas).

A terceira contradição envolve o conflito entre duas visões aparentemente irreconciliáveis sobre a relação entre gêneros e público. De um lado, influenciada por Lévi-Strauss, desenvolveu-se ao longo dos anos 1970 uma perspectiva que enfatizava as qualidades míticas dos gêneros hollywoodianos, e por conseguinte a relação ritualística do

público com os filmes. Nesta visão, o desejo da indústria cinematográfica de agradar e sua necessidade de atrair consumidores funcionaria como um mecanismo pelo qual os espectadores podiam efetivamente designar que tipo de filmes desejariam ver — ao escolher que filmes consumir, o público revelaria suas preferências e crenças, assim induzindo os estúdios a produzir filmes que satisfizessem seus desejos. Essa perspectiva, argumenta, atribuía ao público uma autoria máxima, centrando a indústria cinematográfica apenas servia ao desejo nacional. De outro lado, desenvolveu-se uma perspectiva ideológica que argumentava que o público seria manipulado pelos interesses comerciais e políticos de Hollywood. Começando com a *Cahiers du Cinéma* e se expandindo para outras publicações, esta visão eventualmente se uniu à crítica mais geral da mídia de massa trabalhada pela Escola de Frankfurt. Altman comenta que “visto desta maneira, os gêneros são simplesmente as estruturas generalizadas e identificáveis através das quais a retórica de Hollywood flui” (ALTMAN, 1984, p.9). O texto observa que, curiosamente, ambas as perspectivas tendiam a se concentrar no mesmo cânone restrito de filmes para defender seus argumentos opostos — por exemplo, os filmes de John Ford eram igualmente centrais para análises rituais que enfatizavam sua expressão transparente de valores estadunidenses e para análises ideológicas que demonstravam como eles manipulariam o espectador para posições ideológicas específicas.

Para resolver estas contradições, Altman propõe uma abordagem que combina análise semântica e sintática. A dimensão semântica refere-se aos elementos básicos que compõem um gênero: tipos de personagens, cenários, temas e técnicas cinematográficas recorrentes. A dimensão sintática, por sua vez, relaciona-se às estruturas narrativas e às relações estabelecidas entre estes elementos. Por exemplo, no gênero de faroeste, elementos semânticos seriam os cenários de deserto e as planícies áridas do Oeste norte-americano e pequenas cidades com saloons; personagens típicos como o *cowboy*, xerife e bandidos; cavalos como meio de transporte; roupas características (como chapéus, botas, cintos com coldres), e planos abertos que pontuam a vastidão da paisagem. Já na dimensão sintática, o maior elemento seria a tensão entre a suposta civilização e a selvageria. A partir dele, se desdobram outras estruturas sintáticas, como o conflito entre modernidade e modos tradicionais de vida, o elemento da fronteira não só como espacial (na medida que retratam um momento de expansão da doutrina do Destino Manifesto, em que os estadunidenses expandiam suas fronteiras ao subjugar povos nativos e invadir o



México) mas também uma fronteira de valores e costumes. Em sua analogia, os elementos semânticos são os tijolos que constituem a obra, enquanto os sintáticos seriam a forma em que os tijolos são dispostos. O autor argumenta que esta abordagem dupla permite compreender melhor como os gêneros se desenvolvem historicamente. Altman sugere que os gêneros surgem de duas formas principais: ou um conjunto estável de elementos semânticos desenvolve-se gradualmente em uma sintaxe coerente, ou uma sintaxe já existente incorpora novos elementos semânticos.

Entretanto, por mais que a abordagem proposta por Altman constitua uma ótima estrutura para análise, não é o suficiente para se estabelecer como uma Teoria Geral. Mais do que colecionar uma série de elementos, sejam semânticos ou sintáticos, é necessário compreender a importância destes elementos, e se alguns são mais relevantes do que outros. Noël Carroll, em "A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração"(1999), aponta que os elementos definidores não são constantes entre gêneros. Por exemplo, segundo ele, faroestes são identificados primariamente pelo local de sua ambientação (algo que Altman, por sua vez, definiria como mero elemento semântico). Carroll argumenta, então, que certos gêneros, como suspense, mistério e horror têm sua classificação advinda de capacidade deliberada de provocar certo afeto (*affect*), e que, de fato, nestes casos mencionados, o próprio nome de cada um destes gêneros é diretamente derivado dos afetos — sentimentos — que desejam provocar. Já um musical, por exemplo, não estaria ligado a nenhum afeto em particular, tendo sua classificação advinda da presença de números musicais diegéticos, interpretados por suas personagens.

Assim, essa perspectiva permite compreender a existência da intersecção de gêneros em uma mesma obra. É possível, por exemplo, que um filme seja um horror musical, como é o caso de *Córki dancingu* (2015, Dir: Agnieszka Smoczyńska) visto que os elementos definidores de cada gênero não entram em conflito. Porém, mesmo casos em que mais de um gênero cujo elemento definidor é um afeto, incluindo afetos aparentemente antagônicos, como comédia (que busca causar riso no espectador) e horror, não são incompatíveis. Não é difícil encontrar filmes classificados como comédias de terror, embora se possa abrir uma discussão se estes seriam pertencentes a um subgênero do horror ou a uma mera intersecção de dois gêneros — isto é, quando um filme pertence a mais de um gênero, há uma hierarquização entre eles?

Por esta perspectiva, é possível imaginar gênero não como uma caixinha onde os filmes são colocados, mas como etiquetas que podem ser atribuídas a obras. Um caixa é um recipiente que contém o filme, o segregando a permanecer firmemente dentro de tal rótulo. Mesmo ao imaginar a possibilidade de colocar caixas dentro de outras caixas — como em uma boneca matriosca — há uma hierarquização entre cada nível. Por outro lado, etiquetas permitem uma organização horizontal, em que o pertencimento a determinado gênero não é necessariamente detrimental ao pertencimento a outro. Por exemplo, um filme de horror musical *sci-fi* na organização de etiquetas poderia se classificar igualmente como horror, musical, e ficção científica, enquanto nas caixas, haveria uma hierarquia entre gênero primário, secundário e terciário.

Também é necessário levar em conta que a existência de gêneros pré-data o audiovisual: a concepção de gênero como uma categoria estruturada e reconhecível é encontrada em formas mais antigas de narrativa, como a literatura e o teatro. Desta forma, o gênero no cinema sagra-se como herdeiro de conceitos já existentes. Mas se não é possível ignorar estes precursores, também é incorreto negar que existem características próprias ao produto cinematográfico. O termo “produto”, aliás, é bastante conveniente ao pensar em Altman, em ambas as obras citadas, dá bastante destaque aos aspectos mercadológicos da indústria cinematográfica ao falar de gêneros. Entretanto, se posicionamento comercial é uma das formas de compreender gênero, seria algo intrínseco à definição do termo? Em uma sociedade hipotética onde o capitalismo foi completamente superado e a criação artística — mesmo de algo tão industrial e por vezes fordista, como o cinema — não estivesse mais ligada a pressões mercadológicas, não haveria mais gênero? Um filme de terror não seria “de terror” se não houvesse a necessidade de vender-se como tal? Além disso, a dinâmica dos gêneros cinematográficos também pode ser vista como um reflexo das transformações sociais e culturais que o cinema, enquanto arte e indústria, atravessa ao longo do tempo. Se o horror, como Carroll postula, é definido por sua capacidade — ou ao menos intenção — de causar certo afeto, o que se considera um filme de terror pode se modificar conforme as mudanças nas sensibilidades culturais e nos contextos históricos. Claro, certos elementos ou situações podem gozar de uma quase universalidade em sua capacidade de provocar este afeto.

H.P Lovecraft, em “O horror sobrenatural na literatura” (1987), afirma que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e

mais forte é o medo do desconhecido.” (p. 8). Mas se um barulho estranho em uma floresta escura pode aticar nossos sentimentos mais primordiais de autopreservação, outros cenários não se preservam tão bem ao longo do tempo. Lovecraft, durante a maior parte de sua vida, possuiu a terrível característica de ser notoriamente preconceituoso, mesmo para os padrões de sua época. E embora seja possível enxergar em suas criações de monstros extradimensionais e híbridos entre humanos e criaturas marinhas metáforas para suas ideias de supremacismo branco e extrema xenofobia, tal inspiração é apartada o suficiente da realidade para que o horror funcione puramente no aspecto superficial do monstruoso. Não que essas obras escapem de possuir trechos horivelmente racistas, mas o cerne das criaturas em contos como *A Sombra Sobre Innsmouth* (1936) e *O Chamado de Cthulhu* (1928) não é dependente do enquadramento preconceituoso do autor. O mesmo já não pode ser dito de outras obras de Lovecraft, como *O Horror em Red Hook* (1927) em que o elemento de horror é abertamente a presença de pessoas miscigenadas. Se a ideia de monstros de outros mundos ou de seres além da compreensão humana — como os homens-peixe de *Innsmouth* — ainda encontra um eco no imaginário contemporâneo, a noção de horror baseada no preconceito e na desumanização de certos grupos já não tem o mesmo impacto, tampouco é socialmente aceita.

A partir disso, e encontrando em Carroll uma definição simples e robusta do que é o gênero de horror, parte-se para desmembrá-lo: o terror possui diversos subgêneros, como *slasher*, terror sobrenatural, *found footage*, filme de criatura, terror folclórico, cósmico, dentre vários outros. Cada um possui um grau diferente de definição, com seus próprios elementos codificadores, e, muitas vezes, intersecções entre si. Assim, a análise semântica-sintática de Altman surge como um elemento valioso de diagnóstico para a autópsia de gêneros, e especialmente útil ao dissecá-los em subgêneros.

## **2.2 Horror Lovecraftiano, Cósmico ou Eldritch?**

O horror cósmico surge entre o final do século XIX e início do século XX, a partir de desdobramentos de obras de terror e *weird fiction* (ficção estranha, em tradução livre), constituindo-se lentamente como um subgênero próprio na literatura, e tem como principal característica a construção de seu terror a partir do desconhecido, do incompreensível, e, principalmente, da noção de insignificância do ser humano perante a vastidão do universo.

O gênero ainda possui uma certa crise de identidade, com os títulos “horror cósmico”, “horror lovecraftiano” e “horror eldritch” sendo usados frequentemente de forma intercambiável. Lovecraftiano advém de H.P Lovecraft, um dos pioneiros do gênero e certamente o mais influente. Entretanto, ele não foi o único fundador ou absoluto pioneiro, visto que obras de autores como Robert Chambers e Algernon Blackwood que antecedem os próprios contos de Lovecraft hoje são aceitas como partes do cânone do horror cósmico. Porém, se o surgimento das ideias que codificariam o gênero foram mais difusas, Lovecraft teve papel central em nomeá-lo “cósmico”: em seus escritos, ele elabora o “cosmicismo” como princípio central de sua ficção — a noção de que a humanidade seria completamente trivial diante dos vastos golfos do espaço-tempo (JOSHI, 2013). Assim, ambos os rótulos “lovecraftiano” e “cósmico” podem ser traçados diretamente a Lovecraft, que se apresenta como o principal aglutinador destas tendências em um gênero coeso. Entretanto, nem todas as suas obras de horror podem ser classificadas como cósmicas — algumas se situam firmemente em tradições como o horror sobrenatural. Desta forma, embora use-se “lovecraftiano” para se referir a quaisquer obras que se localizam na esfera de influência deste autor, parece mais adequado delimitar este termo apenas a obras de Lovecraft ou que estão diretamente em diálogo com tais.

Não obstante, o próprio termo “cósmico” por vezes se mostra inadequado para abarcar o escopo do gênero. Embora o cosmicismo de Lovecraft seja um pilar, nem sempre as ideias cosmicistas são expressas a partir do espaço sideral — os cosmos. Diversas obras do gênero, incluindo várias do próprio Lovecraft, exploram outros cenários como origem de seu horror. A existência de um mundo inescrutável a seres humanos parece ser condição suficiente para a geração de significado cosmicista, seja este o vazio entre galáxias, as profundezas do oceano, ou dimensões inacessíveis a seres humanos. Desta forma, é possível compreender que o termo “cósmico” aplicado ao gênero não é uma expressão literal de seu elemento gerador de horror, mas uma expressão de escala que por vezes se mostra metafórica.

Pode-se então buscar um termo mais preciso no terceiro nome do gênero. Eldritch é uma palavra inglesa, utilizada como adjetivo, que não possui tradução direta ao português. Parecida com “sobrenatural”, descreve o desconhecido ou inquietante, mas é usada em contextos diferentes e carrega conotações distintas. Se o sobrenatural abarca fenômenos que existem fora das leis da natureza, mas que ainda mantêm uma certa relação com a

experiência humana — como fantasmas, espíritos, deuses ou forças mágicas — que, embora além da explicação natural, ainda interagem ou influenciam o mundo material de maneiras que são acessíveis aos seres humanos, isto é, são compreensíveis ou ao menos interpretáveis dentro do quadro de experiência e crença humanas, o eldritch não é o mero desconhecido, mas o *desconhecível*. É algo tão profundamente estranho que sua existência está além dos limites da compreensão humana. Frequentemente é associado a escalas de tempo e/ou espaço de magnitude cósmica — como entidades mais velhas que o próprio universo, ou de proporções incompatíveis com a existência em apenas 3 dimensões. Esse estranhamento torna o Eldritch algo relativo, dependente da diferença existencial entre observador e entidade — por exemplo, para um ser bidimensional como uma linha ou círculo, uma esfera seria uma abominação eldritch<sup>2</sup>, mas para seres humanos uma esfera não passa de um objeto comum.

Levando isso em conta, Eldritch parece um termo mais adequado ao gênero. Entretanto, alguns obstáculos atrapalham esse título, como a falta de tradução para o português e o termo ser primariamente conhecido apenas em círculos que já possuem familiaridade com o horror cósmico. Em segunda análise, a aparente inadequação do termo “cósmico” parte da tensão entre os eixos semântico e sintático. Se essa denominação não dá conta de abarcar todas as convenções semânticas do gênero, ao levar em conta o cosmicismo como proposto por Lovecraft, a designação de “horror cósmico” parece atender perfeitamente às construções sintáticas.

Desta forma, considerando o “cósmico” como desenvolvido por Lovecraft como uma metáfora para a escala dos elementos geradores de horror, bem como sua maior penetração como título do gênero, considero conveniente utilizar os termos eldritch e cósmico de forma intercambiável, da mesma forma que assumimos terror e horror como sinônimos. Visto que a confluência destes dois termos não parece apontar para a mesma imprecisão que o termo “lovecraftiano” carrega, este texto opta por adotar o cósmico como nome padrão do gênero, feitas as ressalvas acerca da sua inadequação. Embora haja diferenças sutis entre as duas denominações, não aparentam ser de uma magnitude que justifique a cisão entre duas classificações distintas.

## 2.3 Da literatura ao cinema

---

<sup>2</sup> Uma exploração interessante desta ideia pode ser encontrada em *Flatland: A Romance of Many Dimensions*(1884), de Edwin A. Abbott.

A princípio, a migração do horror cósmico da literatura para o cinema parece representar um desafio considerável. Afinal, como representar visualmente o incompreensível?

As primeiras tentativas parecem ter ocorrido em meados do século XX, com longas como *O Monstro do Ártico* (1951, Dir: Christian Nyby e Howard Hawks) — adaptado do conto *Who Goes There?* (1938, John W. Campbell), que posteriormente também serviu de material para *O Enigma de Outro Mundo* (1982, Dir: John Carpenter) — e as duas primeiras adaptações de Lovecraft lançadas publicamente, *O Castelo Assombrado* (1963, Dir: Roger Corman) e *Morte Para Um Monstro* (1965, Dir: Daniel Haller), que adaptam, respectivamente, os contos *O Caso de Charles Dexter Ward* (1941) e *A Cor Que Caiu do Céu* (1927).

Entretanto, ao olhar em retrospectiva para os filmes que compõem o cânone do horror cósmico no cinema, poucos se tratam de adaptações de Lovecraft. Obras de destaque como a “Trilogia do Apocalipse”, dirigida por John Carpenter (*O Enigma de Outro Mundo*, de 1982, *O Príncipe das Sombras*, de 1987, e *À Beira da Loucura*, de 1994), *Aniquilação* (2018, Dir: Alex Garland), *Hellraiser* (1987, Dir: Clive Barker), e *O Culto* (2017, Dir: Justin Benson e Aaron Moorhead), são todas conceitos originais ou adaptações de outros autores. Suas obras literárias por muito tempo possuíram fama de inadaptáveis, e de fato, adaptações diretas de Lovecraft costumam tomar várias liberdades criativas que as afastam do texto original, algo que generosamente pode ser atribuído a seus temas e escalas, mas também pode ser visto como consequência de suas limitações como autor, dado que sua prosa frequentemente recorria a expressões vagas como “indescritível” e “impronunciável”. Entretanto, ao explorar o cósmico sem as amarras de fidelidade ao lovecraftiano (no sentido estabelecido previamente neste texto) diversos cineastas foram capazes de transcender as supostas limitações de inadaptabilidade do gênero. O horror cósmico no audiovisual, se não renega a herança de Lovecraft, tampouco mostra-se dependente dela.

## 2.4 Elementos semânticos

Embora a presença de adaptações diretas de Lovecraft seja substancialmente mais limitada do que se esperaria dada sua importância para o gênero, a sua influência pode ser

sentida em diversos elementos semânticos do cinema de horror cósmico, cujo mais icônico símbolo talvez seja o tentáculo. Elemento de capas de diversas edições de obras de Lovecraft e presente em múltiplas obras que fazem de alguma forma referência ao Lovecraftiano, de videogames como *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011, Bethesda) a desenhos infantis como a franquia *Ben 10* (2007-2021, Cartoon Network), tentáculos se enraizaram na cultura pop como a abreviação visual mais característica do gênero.

É possível traçar a popularidade dessa metonímia visual à figura de Cthulhu, a mais icônica criação de Lovecraft, que transcendeu a relativa obscuridade do horror cósmico e se tornou um ícone *mainstream*. De fato, a mitologia criada por Lovecraft — e posteriormente expandida por outros autores — ganhou o título de *Cthulhu Mythos*. Entretanto, Cthulhu não é a única criatura submarina dos contos de Lovecraft. A despeito do título de “cósmico”, o oceano aparece desde os primórdios do gênero como um de seus principais locais narrativos, algo tão inescrutável quanto o espaço sideral, um ambiente de profundezas intocadas e possivelmente inexploráveis.

Além do mar, outros dois ambientes se destacam: o espaço sideral e dimensões paralelas. O espaço, em Lovecraft, raramente foi trabalhado como o cenário principal. Na maioria de suas histórias, a perspectiva era centrada na Terra, e os elementos espaciais vinham de encontro ao planeta. Embora esta perspectiva seja compartilhada por algumas obras do gênero cósmico, como *O Enigma de Outro Mundo* (1982, Dir: John Carpenter) *Aniquilação* (2018, Dir: Alex Garland) — ambos filmes em que um cometa traz ao planeta um elemento alienígena — não é a única abordagem possível: diversas obras abraçam o espaço não como algo que invade o familiar terrestre, mas como o próprio cenário da narrativa, a exemplo dos filmes *Aniara* (2018, Dir: Pella Kågerman e Hugo Lilja) e *Event Horizon* (1997, Dir: Paul W.S Anderson).

O terceiro principal cenário é o de dimensões paralelas, que estariam ocultas à percepção humana. Diferentemente do oceano ou do espaço sideral, que de certa forma ainda operam dentro de paradigmas físicos conhecidos, as dimensões paralelas apresentam um desafio fundamental à própria estrutura da realidade. O choque entre a dimensão da existência ordinária e estas paralelas costuma ser o elemento principal dessas representações, como em *Hellraiser* (1987, Dir: Clive Barker) e *The Void* (2016, Dir: Steven Kostanski e Jeremy Gillespie). A interação entre estas dimensões paralelas e nossa realidade geralmente ocorre de duas formas distintas, cada uma com suas próprias

implicações narrativas e temáticas. Na primeira, seres humanos encontram meios de acessar estas dimensões alternativas, frequentemente através de rituais arcanos, tecnologias experimentais ou acidentes científicos. Em *From Beyond* (1986, Dir: Stuart Gordon), por exemplo, uma máquina que estimula a glândula pineal permite que humanos percebam uma dimensão paralela que sempre existiu ao nosso redor, embora normalmente invisível aos nossos sentidos limitados. Na segunda forma de interação, são os habitantes dessas dimensões que encontram meios de penetrar em nossa realidade, mas sem a possibilidade de reciprocidade da parte humana, como em *The Mist* (2007, Dir: Frank Darabont).

Outros elementos e cenários recorrentes são ruínas antigas — funcionando como ponte entre o passado incompreensível e o presente, sugerindo que o conhecimento proibido ou as entidades cósmicas precedem a própria civilização humana — e laboratórios científicos, que por sua vez, representam a hubris humana em tentar compreender ou controlar forças além de sua compreensão. Comunidades isoladas e cultistas também marcam forte presença no rol de elementos semânticos, de obras adaptadas diretamente de Lovecraft, como *Dagon* (2011, Dir: Stuart Gordon) a originais como *The Endless* (2017, Dir: Justin Benson e Aaron Moorhead). O isolamento dessas comunidades serve múltiplos propósitos narrativos, como justificar a preservação de conhecimentos e práticas rituais que teriam sido eliminadas pela modernização, permite que transformações graduais — sejam físicas, comportamentais ou sociais — ocorram sem despertar atenção externa imediata, e criar uma barreira natural entre os protagonistas e possível ajuda ou fuga quando o horror se revela. Os cultistas, por sua vez, representam aqueles que conscientemente buscam ou servem às entidades cósmicas e/ou ativamente procuram o conhecimento proibido, e frequentemente habitam e controlam tais comunidades. Há também a presença de criaturas, que podem ser de alienígenas “comuns” a abominações eldritchianas, além de qualquer compreensão em escala humana. E além dos cenários e arquétipos, existem elementos narrativos recorrentes que ajudam a estabelecer a atmosfera característica do horror cósmico, meteoros/cometas, portais dimensionais, a presença de geometrias impossíveis, alterações corporais, loucura diante do incompreensível e a quebra da percepção humana da relação espaço-tempo.

É necessário ressaltar, porém, que os elementos não são excludentes entre si. O horror cósmico não precisa escolher entre um dos cenários mencionados, e de fato é



bastante comum que obras misturem esses elementos semânticos. Entretanto, também não se mostra necessário que se adote todos esses codificadores para se localizar no gênero.

É curioso observar, por fim, que nenhum desses elementos implica em uma posição específica acerca da natureza do mundo. É possível analisar as obras do gênero através de um eixo que vai do Esoterismo ao Cientificismo, onde diferentes narrativas se posicionam de maneiras distintas em sua interpretação destes elementos. Por exemplo, uma dimensão alternativa pode ser apresentada tanto como um fenômeno científico — uma dimensão superior que escapa da percepção humana ordinária mas ainda opera dentro do arcabouço das leis da física — quanto como uma manifestação puramente metafísica, acessível apenas através de rituais arcanos e conhecimentos místicos. Este eixo Esoterismo-Cientificismo se revela, assim, como um último elemento semântico que afeta todos os demais.

## **2.5 Elementos sintáticos**

A sintaxe do horror cósmico se estrutura fundamentalmente em torno da insignificância humana diante de forças de escala cósmica. De ambições individuais à própria história da humanidade como espécie e civilização, qualquer noção de importância humana não passa de uma ilusão perante a escala imensuravelmente vasta e complexa do universo.

Na tradição lovecraftiana original, esta insignificância se manifestava através de um niilismo radical. Lovecraft via o universo como um espaço indiferente onde a existência humana não possuía qualquer valor intrínseco. As entidades eldritchianas representadas em suas obras não são simples monstros, mas representações de uma indiferença cósmica absolutamente misantrópica. A humanidade era representada como um acidente insignificante, facilmente descartável e completamente irrelevante perante a vastidão do universo, sem quaisquer esperanças diante da revelação cósmica. Esta perspectiva niilista inicial, contudo, não se configura como um limite definitivo para o gênero.

A evolução do horror cósmico pós-Lovecraft demonstra uma diversidade maior de ângulos temáticos, em que é possível encontrar obras que rejeitam o niilismo misantrópico e elaboram narrativas de perspectiva existencialista, em que a aceitação da impotência

humana não representa necessariamente uma sentença macabra, mas um ponto de partida para novos entendimentos de existência.

Em *Aniquilação* (2018, Dir: Alex Garland), o terror cósmico é trabalhado não como uma força de destruição, mas como um processo transformativo, embora além da compreensão humana, que abre possibilidades para novas formas de existência e significado. O longa, adaptado do romance homônimo de Jeff VanderMeer, ancora o cósmico na escala humana, ao fazer um paralelo com células cancerosas. Tal como o câncer, as forças cósmicas ali representadas não seguem uma lógica de bem ou mal, mas simplesmente existem, replicando-se e modificando-se a partir de mutações em processos que situam-se além da moralidade. A tendência humana de antropomorfizar tais processos é rejeitada, abrindo caminho para uma abordagem filosófica que abraça a potência de destruição e recriação, expressa no funcionamento do *Shimmer*, ambiente onde se passa a maior parte do filme, uma zona afetada por um cometa onde a noção de tempo se rompe e organismos diferentes não apenas coexistem, mas se fundem e se recombina geneticamente. Plantas podem crescer com características de animais, cristais podem apresentar estruturas orgânicas, e seres vivos podem desenvolver características híbridas impossíveis na natureza convencional. Enquanto invasões alienígenas tradicionais costumam projetar o comportamento de colonialismo humano, o *Shimmer*, embora em constante expansão, não aparenta possuir nenhuma intencionalidade compreensível a nós, sem objetivos definidos além da mutação e recombinação contínuas.

*Aniquilação* possui várias semelhanças com o conto de Lovecraft *A Cor Que Caiu do Céu* (1927), adaptado algumas vezes para o cinema — em ambos um meteoro atinge um local isolado, trazendo consigo uma cor que parece impossível aos olhos humanos, e que funciona como vetor de uma influência completamente externa que corrompe biologicamente os personagens. Entretanto, se as semelhanças semânticas são extraordinárias, sintaticamente as obras são opostas. Lovecraft trabalha a mutação como algo cruel, um infortúnio em que os pobres seres humanos encontram uma amostra de terrores cósmicos, culminando em um pessimismo niilista. Já Garland trabalha os mesmos elementos como ponto de partida para reflexão do que significa existir como forma de vida, expandindo a percepção antropocêntrica em algo mais abstrato.

O elemento semântico de transformação, presente nas obras citadas acima, é bastante comum no gênero. Entretanto, a sintaxe cósmica traz algumas diferenças

fundamentais quando comparada ao gênero de horror corporal: no horror corporal clássico, representado por obras como *A Mosca* (1986, Dir: David Cronenberg) ou *A Substância* (2024, Dir: Coralie Fargeat), as transformações físicas grotescas funcionam primariamente como metáforas para experiências humanas individuais. Nestas narrativas, a metamorfose serve para explorar questões pessoais como identidade, envelhecimento, doença ou conflitos internos. A transformação é um instrumento de análise psicológica, centrada no indivíduo e em suas angústias particulares. Em contraste, o horror cósmico trabalha a transformação em um patamar existencial no nível de espécie, abordando questões fundamentais sobre a natureza da existência, evolução e lugar da espécie humana no universo. As mutações deixam de ser um processo localizado e se tornam um comentário sobre a natureza mutável e potencialmente efêmera da vida, a partir de uma biologização do ser humano, que desmistifica a suposta condição especial do *homo sapiens*. Assim, percebe-se que o mesmo elemento semântico pode ser encontrado em dois gêneros (horror cósmico e horror corporal), mas é sua aplicação sintática que determina a qual deles a obra pertence. Talvez essa seja a chave para definir, por exemplo, se *Alien* (1979, Dir. Ridley Scott) é um horror cósmico ou mero horror de ficção científica. O uso do corpo humano como incubadora para outra espécie — que também aparenta ter algum grau de inteligência — pode ser vista como elemento desmistificador da noção de excepcionalidade humana. O corpo humano é reduzido a mero substrato biológico, em processo semelhante aos mecanismos de reprodução de vespas parasitóides, espécies que injetam seus ovos no corpo de outro inseto que servirá literalmente como ambiente de desenvolvimento e alimentação para a prole. Aliás, por mais que o “alienígena” seja um elemento comum, frequentemente é possível perceber paralelos em vários processos biológicos que ocorrem em organismos terrestres de outras classes e reinos, como insetos, plantas, fungos e bactérias.

Mas não apenas a corrupção física é trabalhada. A loucura cósmica é parte importante do gênero. Porém, o que diferencia sua aplicação semântica da sintática? Por vezes, a loucura de personagens é tratada como elemento semântico, com a mesma profundidade da presença de tentáculos — um mero tropo narrativo. Entretanto, a aplicação sintática é perfeitamente explicada em uma postagem feita na rede social *Tumblr* por um usuário sob o pseudônimo de “bramblesand”.

As pessoas, e especialmente os jogos, costumam interpretar a loucura eldritchiana de maneira errada e isso é realmente uma grande pena.

Uma formiga não começa a tagarelar quando vê uma placa de circuito. Ela acha estranho, para ela é uma paisagem de ângulos estranhos e monólitos zumbindo. Ela pode ficar com medo, mas isso não é loucura.

A loucura acontece quando a formiga, por um momento, consegue ver como um ser humano vê.

Ela entende que aquelas marcas são palavras, símbolos com significado, como uma feromônio, mas infinitamente mais complexo. A placa pode percorrer distâncias inimagináveis, para terras diferentes de tudo o que já viu antes. Ela conhece a alegria, o constrangimento, o amor, conceitos impensáveis antes deste momento, e então...

Ela volta a ser uma formiga.

Ecos de coisas que ela não pode compreender formam um redemoinho ao seu redor. Ela não pode fazer uso desse conhecimento, mas ainda se lembra. Como ela deve voltar à sua vida? Quanto mais a formiga viu, mais difícil é para ela esquecer. Ela precisa ver novamente, entender novamente. Ela fará qualquer coisa para mostrar aos outros, para mostrar a si mesma, nada mais neste pequeno mundo importa.

Isso é a loucura.

(TUMBLR, 2021. Tradução nossa).

A loucura cósmica, portanto, em sua aplicação sintática, não representa simplesmente um estado psicológico de desorganização mental, mas um processo de ruína epistemológica onde a ampliação da consciência se revela mais devastadora que qualquer limitação perceptiva. Trata-se de um momento de revelação traumática onde a percepção momentaneamente se expande para compreender dimensões que ultrapassam nossa capacidade cognitiva ordinária, resultando não em delírio, mas em um conhecimento insuportável. Não está na incapacidade de compreender, mas no breve instante de compreensão total que instantaneamente supera todas as estruturas prévias de entendimento, deixando o sujeito fragmentado entre o conhecimento adquirido e a impossibilidade de integrá-lo à sua existência anterior. É a aplicação sintática da insignificância humana aplicada à consciência. Retomando o exemplo anterior da esfera que seria uma abominação eldritch para um ser bidimensional, é como se uma linha pudesse enxergar brevemente em três dimensões, e ao voltar para seu mundo plano, não tivesse a capacidade de introjetar aquilo que viu.

### 3. O Horror Como Intermediador De Experiências

#### 3.1 Introdução

Este capítulo pretende estabelecer alguns conceitos relevantes para a análise realizada na dissertação. Não objetiva-se fazer uma revisão bibliográfica dos estudos de gênero — por si só um campo enorme e multifacetado de estudos, mas de pontuar um norte teórico a partir do qual as análises se guiam, e elaborar uma perspectiva acerca da potencialidade singular do horror de traduzir e mediar certas experiências.

#### 3.2 Corpo e Afeto

Em *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* (1991), Linda Williams desenvolve e amplia o conceito de *Body Genres* (Gêneros Corporais, em tradução livre), introduzido por Carol J. Clover em *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*. Clover estabelece dois gêneros como Corporais: o horror e a pornografia, e Williams, ao usar o termo em sua própria obra, adiciona mais um, o melodrama. Estes gêneros, Clover argumenta, são definidos por sua característica de existir para provocar uma resposta corporal.

É raro um filme de Hollywood não dedicar uma ou duas cenas — uma perseguição de carro, uma cena de sexo — à excitação emocional/física do público. Mas o terror e a pornografia são os únicos dois gêneros especificamente dedicados à excitação da sensação corporal. Eles existem exclusivamente para horrorizar e estimular, nem sempre respectivamente [nessa ordem]. (CLOVER, 1987, p. 189, tradução nossa).

Essa definição encontra eco no que Carroll chama de afeto. A ideia de que o gênero existe essencialmente por sua característica de provocar determinada sensação. Entretanto, por mais que sejam conceitos similares, os gêneros de afeto de Carroll e os Gêneros Corporais de Clover/Williams não são correspondências 1:1. A chave para compreender o

ponto de diferenciação pode ser encontrada ao examinar o que cada autor considera dentro de sua definição. Ao citar os gêneros definidos pela sua capacidade de causar afeto, um dos nomeados por Carroll é o suspense. Um dos gêneros que considera ser automeado pelo afeto desejado parece distinto das correspondências claras que Williams atribui a cada Gênero Corporal: a pornografia excita, o horror aterroriza, o melodrama causa choro. É possível argumentar que a distinção crucial reside na natureza e na qualidade da resposta corporal evocada. Enquanto Carroll concebe o afeto em termos amplos, Clover e Williams circunscrevem sua análise a manifestações somáticas específicas e involuntárias. O suspense, embora certamente produza tensão psicológica e até mesmo reações fisiológicas como aceleração cardíaca, não necessariamente resulta na perda de controle corporal ou na exibição pública de sintomas físicos característicos dos Gêneros Corporais. Essa diferenciação é abordada diretamente no texto de Williams, em um trecho que discorre sobre a percepção negativa que os gêneros corporais têm:

Existem, é claro, outros gêneros que retratam e causam afeto no corpo sensorial — por exemplo, thrillers, musicais, comédias. Sugiro, no entanto, que os gêneros cinematográficos que tiveram um status cultural especialmente baixo — que parecem existir como excessos do sistema, mesmo dos gêneros populares — não são simplesmente aqueles que exibem corpos de forma sensorial na tela e registram efeitos nos corpos dos espectadores. Em vez disso, o que pode marcar especialmente esses gêneros corporais como inferiores é a percepção de que o corpo do espectador é pego em uma mímica quase involuntária da emoção ou sensação do corpo na tela. (WILLIAMS, 1991, p. 4. Tradução nossa).

A mímica corporal também explica a hierarquia de aceitação dos gêneros corporais entre si: Clover aponta que a pornografia é ainda mais mal vista do que o horror. O gênero pornográfico ocupa o estrato mais inferior dessa hierarquia precisamente porque a resposta mimética que provoca — a excitação sexual — é considerada a mais privada e tabu. Desta forma, ao analisar em conjunto as definições de Clover/Williams e as de Carroll, é possível postular que todos os Gêneros Corporais seriam gêneros de afeto, mas nem todos os gêneros de afeto são Gêneros Corporais. Assim, surge a questão: quais as potencialidades são carregadas pelo horror por conta de sua condição como Gênero Corporal?

### 3.3 A questão dos “dois gêneros”

Discutir “gênero” na língua portuguesa esbarra na polissemia da palavra. Se em inglês há a diferenciação entre *gender* (gênero como identidade — por exemplo, a

dicotomia entre masculino e feminino, identidades não binárias, etc.) e *genre* (gênero como agrupamento de características de obras), a lusofonia combina estes conceitos díspares em um único vocábulo. Há também um terceiro gênero, o *genus* — da taxonomia biológica — que felizmente não será necessário nesta discussão. Entretanto, para investigar a sexualidade no horror, é inevitável discorrer sobre como gênero afeta o gênero (e vice-versa). Dado que ambos os termos serão amplamente usados, gênero como *gender* e gênero como *genre* por vezes serão referidos por seus respectivos estrangeirismos.

E na questão de *gender*, Williams faz uma distinção em sua aplicação ao Gêneros Corporais, discorrendo sobre uma percepção de que estes gêneros utilizam primariamente o corpo feminino como mecanismos da construção sensorial inerente dos *Body Genres*. Williams discorre que *body genres* operam através de uma economia visual e afetiva profundamente generificada, em que o corpo de mulheres é utilizado simultaneamente como *movido* e *movedor* — aquele que catalisa e mobiliza as respostas corporais do espectador. Ela argumenta que é “através do que Foucault chamou de saturação sexual do corpo feminino que públicos de todos os tipos têm recebido algumas de suas sensações mais poderosas.” (WILLIAMS, 1991, p. 4). Esta centralidade do corpo feminino como mecanismo gerador de emoções advém de estruturas sociais patriarcais que relegam mulheres à vulnerabilidade e à disponibilidade para o consumo visual, e seriam mais um elemento causador da marginalização dos Gêneros Corporais — isto é, a misoginia que diminui o feminino contribuiria para a minimização do status destes gêneros, pois ao passo que simultaneamente estes corpos são explorados para causar a mímica corporal característica destes gêneros, a centralidade do feminino diminuiria (ainda mais) o prestígio das obras.

Entretanto, essa posição observada por Williams não é necessariamente algo inerente aos Gêneros Corporais. É possível argumentar que esta característica é uma corrupção advinda do sexismo societal proveniente do contexto em que as obras são realizadas, ao invés de natural aos Gêneros Corporais. Este determinismo de *gender* pode ser questionado ao mesmo passo que os próprios conceitos de gênero e sexualidade, como construtos sociais, podem ser questionados. Em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Judith Butler trata gênero como performance, questionando o determinismo sexual na construção de gênero. Esse tipo de questionamento já havia sido realizado por outras teóricas feministas — a citação mais famosa de Simone de Beauvoir,

“Não se nasce mulher, torna-se” (1949), afinal, é justamente acerca da construção do feminino como advinda do ambiente social — mas Butler tece um argumento particularmente influente na perspectiva de enxergar identidades fora da performatividade do binário normativo. A performance, nesse contexto, não se trata de uma atuação sujeita à volição individual, no qual os sujeitos conscientemente selecionam e encenam identidades de gênero, mas de mecanismos que precedem e a escolha individual, de forma que

A antecipação de uma essência de gênero produz aquilo que ela postula como externo a si mesma. Em segundo lugar, a performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que alcança seus efeitos por meio de sua naturalização no contexto de um corpo, entendido, em parte, como uma duração temporal culturalmente sustentada.

(BUTLER, 1999, p. XV. Tradução nossa).

A maneira como o gênero é performado é profundamente moldada por normas regulatórias que buscam instituir e manter a coerência e a continuidade entre sexo biológico, gêneros culturalmente constituídos e desejo sexual, e a própria existência fora destes contínuos heteronormativos ameaça a estrutura de entendimento de personalidade baseada na inteligibilidade de gêneros (BUTLER, 1990, p.23). Ademais, adicionando à discussão a perspectiva de Foucault, a própria noção de sexualidade também seria uma construção — ao menos em sua aplicação como identidade. A repressão sobre as práticas sexuais produziu, paradoxalmente, escrutínio: o mundo da sexualidade torna-se objeto de constante examinação. Foucault argumenta que a sexualidade moderna é o resultado de práticas discursivas específicas: a sexualidade passa de ser apenas um ato e torna-se uma identidade completa que afeta todos os aspectos do ser (FOUCAULT, 1976, p. 43). Esta produção discursiva da sexualidade como verdade interior do sujeito estabelece um regime que desenha fronteiras entre o sexualmente legítimo e o desviante. A construção da sexualidade, entretanto, não deve ser lida como uma apologia à noção de que a expressão sexual é advinda de opção, mas meramente entendida como uma estrutura que empurra características individuais para dentro de um conjunto de padrões socialmente estabelecidos. Entretanto, em oposição à noção de um espectro contínuo bipolar onde homossexualidade estaria em um extremo e heterossexualidade em outro, com a bissexualidade no meio — como, por exemplo, é postulado na escala Kinsey, estudos mais recentes da sexualidade apontam que os conceitos de homossexualidade e heterossexualidade medem não construtos únicos, mas um agrupamento de fenômenos que não necessariamente estão interligados — isto é, a sexualidade como atração é complexa



demais para ser englobada em um único contínuo bipolar (ZIETSCH; SIDARI, 2020). Há também a consideração de que performance de gênero e sexualidade não se limita aos atos explicitamente sexuais ou românticos. Por exemplo, o ritual de acompanhar jogos de futebol e beber cerveja com outros homens em primeira análise é apartado da dimensão sexual, mas é lido socialmente como um dos signos da heterossexualidade.

Desta forma, se os próprios conceitos de gênero e sexualidade não podem ser entendidos como leis naturais, a frequência de utilização desses papéis dentro dos gêneros corporais aparenta ser consequência da organização social na qual a indústria cinematográfica está imersa, e não característica *sine qua non* dos gêneros corporais.

### 3.4 A representação do abjeto

Medo, nojo e repulsa são os alicerces sobre os quais o gênero de horror se ergue. São sensações tão primais que gozam de grau de naturalização tão grande que sequer têm suas origens questionadas. Mas afinal, o que os causa? Em primeira análise, pode-se tomar uma perspectiva evolucionista, em que seriam meramente um mecanismo biológico de autopreservação. Faz sentido, afinal a repulsa por excrementos, por exemplo, ajudaria o indivíduo a manter distância de dejetos que poderiam causar doenças. Entretanto, nem todas as reações de nojo são advindas de coisas tão obviamente nocivas, o que pode sugerir algo mais complexo acerca dessa resposta.

Em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), Julia Kristeva examina o conceito de abjeção enquanto resposta psicológica. O abjeto é definido a partir de elementos que transgridem demarcações e normas estabelecidas, algo que não se constitui nem como objeto nem como sujeito, e desta forma, ao permear a fronteira entre o Eu e o Outro, o abjeto ameaça dissolver essa distinção. Assim, a abjeção aparece como a reação a essa ameaça, uma resposta ao que deve ser rejeitado para a manutenção de uma identidade coerente, causando sentimentos de horror e repulsa — e paradoxalmente, por vezes, de fascínio.

Utilizando um exemplo trazido no próprio ensaio, é possível compreender esse efeito de forma menos abstrata: fluídos e excreções corporais são substâncias que, antes integradas ao organismo, são expelidas para fora de seus limites. Esse trânsito coloca em xeque a suposta impermeabilidade das fronteiras que demarcam o organismo individual.

Kristeva, então, postula o cadáver como a figura máxima da abjeção: uma manifestação tangível da dimensão de objeto do humano, expondo a tensão entre a existência como ser subjetivo dotado de consciência em simultaneidade à condição de matéria orgânica sujeita à decomposição. Trata-se de uma forma humana esvaziada de sua dimensão subjetiva, reduzida exclusivamente à sua componente física. Entretanto, Kristeva levanta uma distinção importante: a abjeção do cadáver não é advinda de um mero simbolismo da mortalidade. Ela elabora que um monitor cardíaco exibindo ausência de atividade elétrica comunica o evento morte, entretanto não causa abjeção. Isto é, a abjeção não se manifesta como uma reação a conclusões na dimensão racional do pensamento, mas como consequência visceral.

Isso explicaria a repulsa involuntária mesmo em contradição ao próprio julgamento do indivíduo. Por exemplo, alguém que tenha sido criado em um ambiente que reforça papéis de gênero pode sentir abjeção diante de uma pessoa que apresenta características andróginas ou que desafia os limites convencionais entre masculino e feminino. Mesmo que racionalmente reconheça a validade da expressão de gênero dessa pessoa e conscientemente rejeite os preconceitos de sua criação, a resposta abjeta pode emergir como um desconforto visceral, um mal-estar corpóreo que precede e resiste à análise racional. Por outro lado, alguém que já tenha desde a infância tido contato com diferentes expressões de gênero sendo tratadas com naturalidade, não sentiria esta sensação de abjeto sendo projetada na situação. Assim, o que consiste o abjeto pode variar entre pessoas, com alguns elementos sendo mais universais (como cadáveres) e outros mais particulares.

Entretanto, existem dimensões diferentes para essas sensações, variando conforme o grau de mediação e autenticidade do encontro com o abjeto. Ver a representação de um cadáver em um filme de ficção não terá o mesmo peso que ver uma foto real de alguém morto em uma operação policial ou acidente de carro. O conhecimento de que aquela imagem captura não uma encenação artística, mas o registro factual de um corpo humano que efetivamente deixou de ser um ser subjetivo, introduz uma camada adicional de perturbação. A simples informação da autenticidade da situação convida à reflexão de como aquele corpo teve suas sinapses permanentemente cessadas. Contudo, mesmo a fotografia de um cadáver autêntico mantém certo grau de mediação que atenua a intensidade da abjeção. A imagem fotográfica, embora documental, ainda interpõe uma camada técnica e temporal entre observador e objeto. Já a confrontação presencial com um

cadáver concreto, por outro lado, elimina essas camadas mediadoras, intensificando ainda mais o encontro com o abjeto, engajando a totalidade dos sentidos.

Nesse sentido, o gênero da ficção de horror apresenta-se como um meio de confrontar a abjeção em um contexto relativamente seguro e controlado. Sua característica como gênero corporal permite à audiência sentir a visceralidade do abjeto através de uma camada de mediação. Aproveitando uma analogia de Clover (1987) que menciona *gender* como uma membrana permeável, que permite identificação entre diferentes *genders*, o horror como *genre* funciona como uma membrana semipermeável, que simultaneamente transmite e contém — permite a passagem dos estímulos visuais e auditivos que provocam a resposta abjeta enquanto mantém uma barreira intransponível que garante que o abjeto permaneça confinado ao espaço diegético. A ficção estabelece um pacto com o espectador, que suspende a descrença durante a exibição do filme, ignorando que aquilo que assiste se trata de artifício técnico, não de sofrimento real, mas mantendo a separação, entre a retratação audiovisual e a experiência vivida. Entretanto, o paradoxo reside precisamente no fato de que, apesar desse conhecimento racional da artificialidade, a resposta corporal persiste. O espectador pode cognitivamente reconhecer que está assistindo a efeitos especiais, mas seu corpo reage como se confrontado com o abjeto autêntico. A mediação, portanto, não elimina a resposta abjeta, mas a modula para um limiar onde permanece intensa o suficiente para ainda ser experimentada visceralmente, porém atenuada o suficiente para ser tolerável e até prazerosa. O gênero permite que a audiência examine suas próprias reações em um contexto onde essas respostas não resultam em consequências reais. É a partir dessa potencialidade que Williams vê valor em investigar os gêneros corporais como formas de lidar e processar o desconforto coletivo com os explorados nos gêneros lidos como “gratuitos”. O horror, desta forma, constitui um mecanismo cultural sofisticado para navegação das tensões entre norma e transgressão. Essa potencialidade como mediador sensorial explica tanto sua marginalização cultural quanto seu apelo persistente. Os mesmos elementos que o tornam “inferior” na hierarquia dos gêneros são precisamente o que o torna valioso como ferramenta de processamento cultural.

É nesse território que o gênero se revela particularmente potente para explorar questões de sexualidade. O horror opera na mesma zona de tabu e transgressão que a própria sexualidade ocupa no imaginário social: ambos habitam o espaço entre desejo e repulsa, prazer e perigo, e, muitas vezes, do conhecido e do desconhecido.

## **4. Análise fílmica**

### **4.1 Introdução**

Não há consenso sobre a origem da vida no planeta Terra. Diversas hipóteses tentam explicá-la, como a panspermia, que especula que a vida não se originou aqui, mas sim em outro local do cosmos, tendo sido trazida por corpos celestes como meteoritos — o que por sua vez não responde à questão em sua condição primordial; e a evolução química, atualmente a mais aceita, que sugere que moléculas orgânicas se formaram a partir de reações químicas na atmosfera primitiva do planeta. Independentemente da real origem, entretanto, há um fio em comum ao longo dos bilhões de anos de existência biológica terrestre, a necessidade de reprodução. Das primeiras moléculas de RNA às formações de organismos unicelulares, até à reprodução sexuada comum aos vertebrados (mas não exclusiva a estes), a multiplicação foi o mecanismo essencial para a permanência e evolução dos seres vivos no corpo celeste que chamamos de lar.

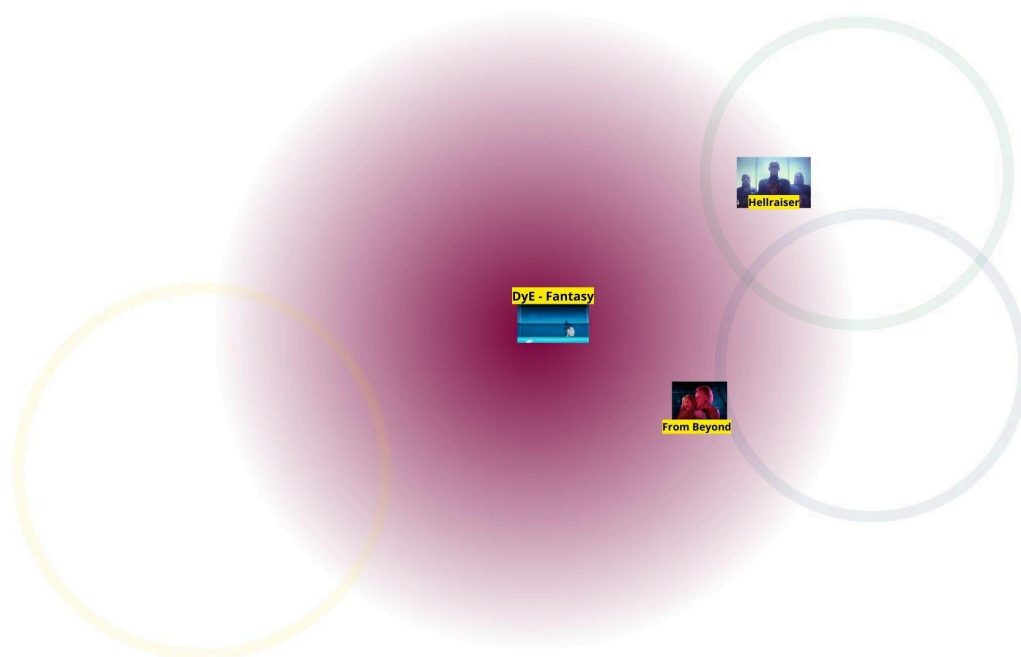
Porém, mais do que simples agentes biológicos, um espécime de *homo sapiens* — também chamado de “indivíduo” ou “pessoa” — carrega em si a dimensão da subjetividade. A sapiência traz consigo uma infinidade de possibilidades de desafiar a programação puramente pragmática da biologia (não que a existência de comportamentos contraproducentes para — ou simplesmente desinteressados na — preservação do código genético seja algo exclusivo à humanidade, como uma perspectiva antropocêntrica levaria a crer — aparentes comportamentos de suicídios já foram observados em tásios, e golfinhos e bonobos realizam orgias recreativas, por exemplo). Dentre outras idiossincrasias da espécie, o comportamento sexual humano aparece como algo que transcende a sua mera função reprodutiva.

Desta forma, um marco particularmente relevante à ontogênese de um ser humano é o contato com a sexualidade. De forma caótica e multifacetada, essa transição é realizada por diversos fatores: mudanças físicas na puberdade, contatos externos — sociais, culturais, midiáticos — e outras particularidades de cada indivíduo tecem uma narrativa pessoal onde pulsões biológicas negociam com mandatos culturais, traumas pessoais,

fantasias privadas e projetos de identidade. E se a sexualidade se mostra como um limiar, seu cruzamento é um ponto de inflexão profundamente dramático. Talvez por isso o conceito de “virgindade” seja tão prevalente: é a tentativa de destilar todo esse processo de transformação em um único momento — onde não há ambiguidade entre o antes e o depois. Entretanto, raramente o despertar da sexualidade pode ser resumido em uma única travessia, mais frequentemente se tratando de um processo que pode ou não ter um clímax mais definido, mas ainda assim construído como uma constelação de pequenas rupturas e descobertas que, acumuladas, reconfiguram irreversivelmente a relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo.

Este capítulo busca analisar a interseção entre as ansiedades advindas do despertar sexual e a forma com que são trabalhadas no gênero de horror cósmico. Foram escolhidas três obras sobre a qual as análises serão feitas: O videoclipe *DyE - Fantasy*(3m35s. França, 2011. Dir: Jérémie Périn) e os longas *Hellraiser* (93m. Reino Unido, 1987. Dir: Clive Barker)e *From Beyond* (86m. Itália, EUA, 1986. Dir: Stuart Gordon).

Figura 2 — mapeamento gráfico dos filmes analisados



Fonte: elaborado pelo próprio autor

*Fantasy*, apesar de sua duração compacta, recebe atenção especial por se tratar de um exemplo perfeitamente localizado tanto tematicamente quanto em relação ao horror

cósmico. Ao mapear as obras dentro de uma perspectiva semântico-sintática, é possível notar que o videoclipe encontra-se no centro, seguido de *From Beyond*, e com *Hellraiser* localizado mais na periferia do gênero quando comparado às outras duas obras.

## 4.2 Metodologia

Em “*Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*” (2019), Mariana Souto traz considerações acerca do desenvolvimento de uma metodologia comparativa para a análise fílmica:

Constatada a necessidade de elaborar uma forma de aproximação dos filmes que não fosse vertical ou individualizada, mas que seguisse os princípios da coleção e buscasse apreender movimentos transversais chegamos ao cinema comparado — um embrião metodológico com o qual nos deparamos nessa jornada e que aqui tratamos de desenvolver um pouco mais. Como há “literatura comparada”, pode haver também “cinema comparado”, embora essa não seja uma expressão muito utilizada nem muito estabelecida. O raciocínio por comparação, no entanto, é algo bastante disseminado e corriqueiro desde tempos remotos (SOUTO, 2019, p. 37).

A abordagem comparativa é explorada novamente em “*Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema*” (2020), texto em que Souto costura áreas distantes em uma forma de analisar filmes a partir de uma conexão em rede: a Constelação fílmica. Acerca do objetivo desse método, considera:

Metodologicamente, portanto, faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza. Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária. Uma afinidade interior se revela (SOUTO, 2020, p. 156).

A análise busca compreender possibilidades de exploração temática, ao relacionar elementos em comum nos filmes, encontrando nas interações de semelhanças e diferenças pontos que elucidem as particularidades do gênero.

É possível criar um paralelo com o experimento que Isaac Newton realizou em 1666, ao projetar um feixe de luz branca através de um prisma de vidro. Newton observou que a luz se separou em um espectro contínuo de cores distintas, e ao realizar essa decomposição do espectro luminoso, pavimentou o caminho para um entendimento mais profundo da natureza da luz. Ao realizar uma autópsia de diferentes facetas do cinema de

horror cósmico, em busca de uma compreensão do todo, é como investigar cores distintas de forma a entender a luz branca.

Entretanto, assim como um arco-íris formado por um prisma não consiste apenas de 7 cores, mas de todo um espectro de luz visível, essa análise não reivindica uma posição de completude das possibilidades do gênero, mas apenas almeja elaborar uma gama de facetas suficientemente representativa para uma dissertação de mestrado, que possa ser utilizada como base para discussões posteriores. Aqui, busca-se desdobrar sobre um recorte específico, cuja análise comparada aponta caminhos interessantes entre suas semelhanças e diferenças.

### **4.3 DyE Fantasy - Adentrando no limiar**

Se atravessar um limiar é sair do conhecido para o desconhecido, o horror pode ser um meio perfeito para explorar as ansiedades advindas dessa travessia de forma a purificá-las<sup>3</sup> em catarse. O videoclipe "DyE - Fantasy" (2011), uma animação de aproximadamente três minutos e meio dirigida por Jérémie Périn, utiliza o terror eldritch para explorar justamente esse momento. A produção se estrutura como curta-metragem, utilizando o meio para tecer uma narrativa. E embora a duração da obra seja reduzida, sua densidade simbólica e narrativa a torna extraordinariamente rica. O horror nesta obra não emerge simplesmente dos monstros externos, ou da transformação grotesca. Estes elementos, localizados na esfera da semântica (ALTMAN, 1984) servem de veículo para a aplicação sintática do horror eldritch como metáfora para uma experiência que em seu cerne é bastante humana: se encontrar em uma situação sexual sem estar totalmente pronto para ela, ao mesmo tempo em que se sente, sim, desejo. A contradição entre medo, ansiedade, libido e curiosidade, um coquetel perfeito para causar traumas.

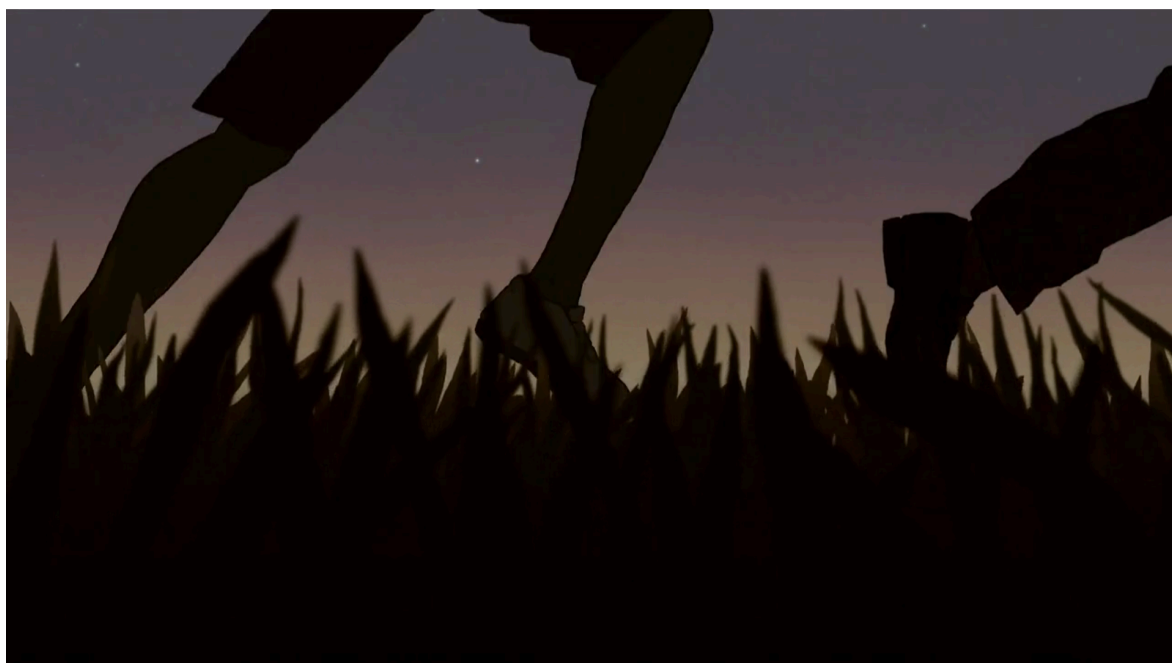
O clipe começa com um plano de silhuetas de folhas de grama. O horizonte apresenta um degradê que vai de tons laranjas a azul, com algumas poucas estrelas despontando no céu. O sol já não é mais diretamente visto, embora sua presença ainda

---

<sup>3</sup> A conotação religiosa da palavra é intencional. Kristeva (1980, p.17) elabora acerca do papel da abjeção na religiosidade. Os diversos meios de purificar o abjeto terminam em uma catarse que pode ser chamada de arte, dessa forma, ela teoriza que a experiência artística estaria destinada a sobreviver ao colapso das formas históricas de religião. Ao usar esse termo, me aproprio desta ideia imbuindo ao horror esse papel tradicionalmente atribuído à religião.

possa ser tenuamente percebida. É nesse momento que mais quatro silhuetas, dessa vez humanas, atravessam o quadro.

Figura 3 — Pés em silhueta atravessando campo gramado.



Fonte: Quadro do videoclipe em 00:02.

É um quarteto de jovens, dois rapazes e duas moças. Embora não seja possível definir precisamente suas idades, aparentam estar nos últimos anos de adolescência, ou talvez nos primeiros de maioridade. O grupo, em uma escapada noturna, se infiltra em uma piscina coberta. Liderando o caminho, um dos meninos, de cabelo longo, abre a janela do ambiente. A abertura está no nível do chão, na mesma altura de seus pés: para entrar, é necessário descer. Com facilidade, ele pula para dentro do salão, examinando o local. Tudo limpo, não há ninguém ali. A piscina em si ocupa o centro do quadro, com bordas por todos os lados, e, fora uma escada na extremidade oposta à que ele entrou, não há mais nada ali. Sua vistoria é interrompida quando o pé de uma das meninas, ruiva, entra em quadro, também tentando entrar ali, mas sem a destreza dele. O garoto leva um susto quando o sapato dela escorrega na parede, quase acertando seu rosto. Prontamente, ele vai ajudá-la, e vemos um plano subjetivo que revela a sua vista: por baixo da saia, vê a roupa íntima da moça, e suas mãos se aproximam.



Figura 4 — Mãos se aproximando por baixo da saia.



Fonte: Quadro do videoclipe em 00:19.

Logo antes das mãos dele a segurarem, corta-se para o exterior, acompanhando a expressão facial dela. Quando sente as mãos dele amparando seu corpo, a garota se move para descer, enquanto o rapaz a segura pela cintura.

Enquanto o segundo menino, de cabelo curto, começa a realizar sua própria descida, o primeiro já começa a tirar sua blusa. No momento em que atinge o chão, a primeira moça está removendo sua saia, e a parte de baixo do biquíni quase vai junto. Ela a puxa de volta para cima e a arruma, ajeitando a vestimenta. Enquanto coloca um pé na água, a outra menina, morena, que ocupa o protagonismo do curta, começa a descer. O segundo jovem está a postos, tentando ajudá-la, mas ao contrário do primeiro casal, não há nenhuma sincronia. Ele parece estar sem jeito de tocar nela, e ela escorrega, caindo. Ele até tenta interceptar sua queda, sem muito sucesso. Ela desvia o olhar.

Essa primeira cena já apresenta um microcosmo de todas as relações que irão se desenvolver na narrativa. Já no primeiro quadro, a presença do crepúsculo já comunica

algo: a transição do dia para a noite comunica também o simbolismo de mudança, o ponto central do filme. Entretanto, não é uma divisão igualitária. O sol já termina de se pôr, e é mais noite do que dia. E assim como o anoitecer se apresenta como zona de transformação, a idade das personagens também se situa em um limiar, na zona fronteira entre a infância e a vida adulta.

O salão da piscina também se apresenta como um espaço de transição. A escolha de uma piscina coberta, ao invés de aberta, a posiciona como um espaço fechado, contido, separado do mundo exterior. A janela, então, conecta esses dois ambientes, e ao descer por ela, os jovens entram em outro mundo, longe dos olhos de terceiros.

Mas a janela, tão fácil de ser acessada por fora, não possui acesso tão simples após adentrarem no ambiente, localizado-se bem acima da altura deles. Retornar por ali seria significativamente mais difícil do que foi a entrada. Essa assimetria carrega a implicação narrativa de que entrar em territórios desconhecidos pode ser menos complexo do que retornar ao *status quo* anterior. A conjunção de todos esses fatores coloca a narrativa em um espaço de movimento irreversível: a entropia, assim como postula a Segunda Lei da Termodinâmica, sempre aumenta.

Dentro do salão, a piscina como corpo aquático também se estabelece como uma fronteira. Uma borda bem definida entre o seco e molhado, em contraste com a fluidez do horizonte do mundo externo. A forma em que ingressam no ambiente estabelece bastante sobre as personagens. O primeiro casal desce com facilidade: a ajuda é ágil, há toque e proximidade física imediatos. A sincronia deles, bem como a rapidez em se preparar para entrar na água, se despindo, sugerem um conforto maior e possivelmente experiência prévia com o ingresso na piscina. Em contraste, os dois outros jovens descem de forma desajeitada, o toque é evitado, e a queda é inevitável. Provavelmente aquele é um ambiente completamente novo para eles.

#### **4.3.1 Um breve mergulho**

O constrangimento da entrada é interrompido quando a ruiva aparece atrás da amiga, talvez tentando quebrar o gelo. Ela diz algo para a morena e depois troca olhares com o jovem de cabelo curto, sugerindo cumplicidade. A situação parece ter sido combinada, com o casal que entrou primeiro tentando criar um ambiente para a amiga ficar

com o outro rapaz, e a ruiva sinaliza para que ele use a próxima carta na manga: de uma mala, ele tira latas de cerveja.

A recusa da morena é interrompida quando o jovem de cabelo longo pula na água, que espirra em todos eles. Se o líquido antes estava contido dentro dos limites da piscina, agora transborda e molha todos os presentes.

Figura 5 — Água espirrando na protagonista.

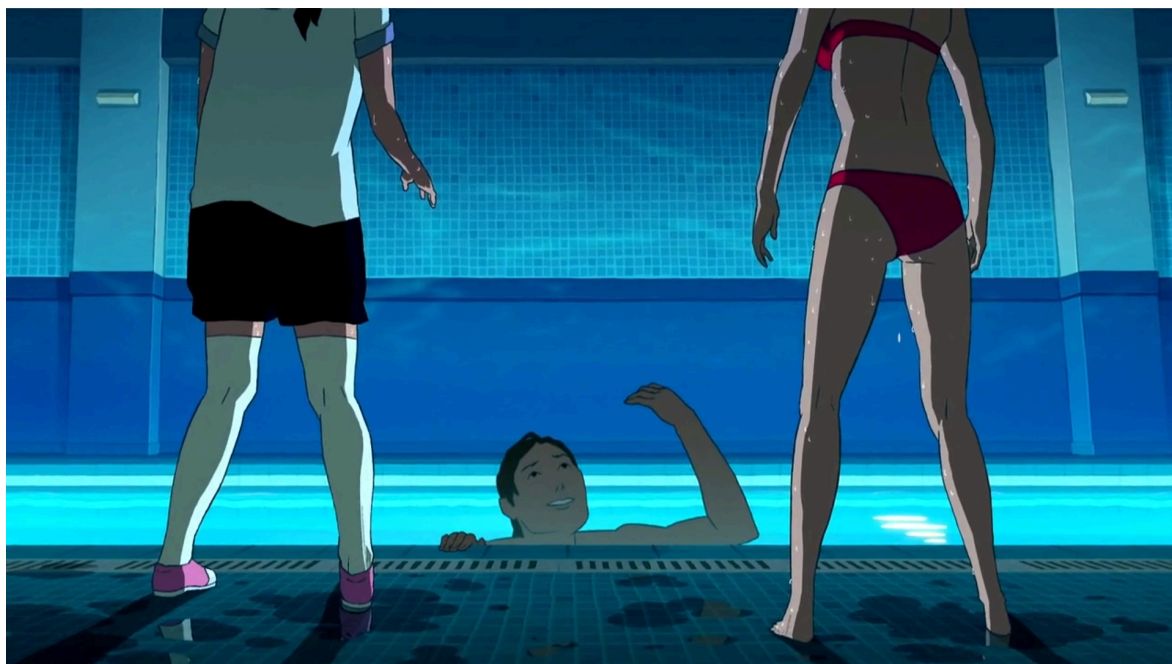


Fonte: Quadro do videoclipe em 00:51.

O rapaz as convida para entrar. A ruiva, de biquíni, mergulha de cabeça, enquanto a morena, ainda completamente vestida, apenas contempla suas roupas encharcadas.

A protagonista, ainda que tímida, aceita participar do encontro na piscina. Mas uma vez dentro daquele espaço, seu corpo inteiro comunica hesitação. Ela não entra na água, mantém as roupas vestidas enquanto os outros se despem, usa a camiseta como escudo, desvia o olhar. Não fica claro se ela possuía consciência prévia do objetivo da aventura noturna, ou o motivo de ter consentido em participar da atividade. Seria pressão dos pares, medo, curiosidade, inocência? Talvez o seu desinteresse seja com a situação em si, ou talvez com o rapaz, que ela ache decepcionante.

Figura 6 — Rapaz as convida para entrar na água

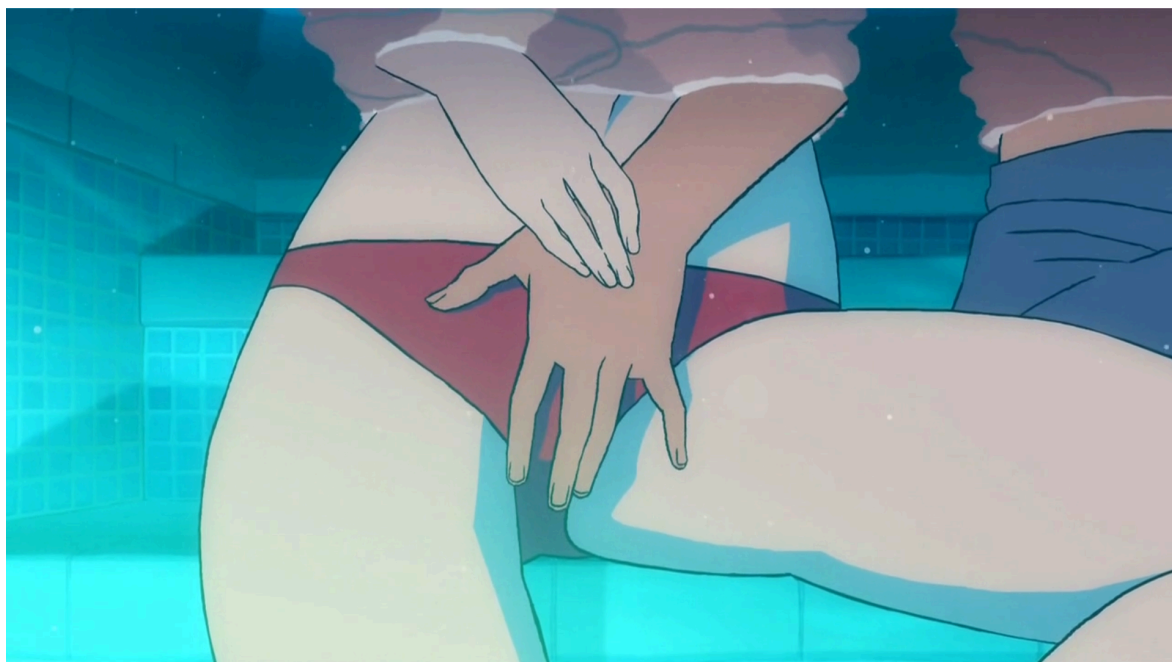


Fonte: Quadro do videoclipe em 00:57.

Entretanto, não há uma ausência total do desejo. A água surge como elemento central na narrativa, e pode ser lida como uma metáfora para o contato com o sexual. Em um primeiro momento, há uma recusa, quando os respingos invadem o ambiente após o mergulho de um dos rapazes. Os ânimos dela se abaixam, e claramente há uma falta de entusiasmo dela com toda aquela situação.

Há uma elipse de tempo. O jovem de cabelo curto está sentado na beirada da piscina ao lado da garota morena. Enquanto ele já removeu boa parte das suas vestimentas, estando apenas de bermuda, ela ainda é reticente: não está mais com a saia, sapatos e meia longa, mas ainda usa a camiseta, que cobre seu corpo como um vestido. Os lábios dele se mexem, indicando que está falando — embora em nenhum momento do clipe exista a presença de sons diegéticos na mixagem, apenas a música, então não é possível (ou relevante) ouvir o diálogo. Ele parece relaxado, mas sem perceber que a menina ao seu lado está cabisbaixa, sem interesse algum nele. E, entediada com o pretendente tagarela, ela volta seu olhar para o casal. Dentro da água, estão engajados em um beijo intenso. A ruiva toma a iniciativa, colocando a mão do parceiro sobre a parte de baixo do biquíni dela.

Figura 7 — Garota guia a mão do parceiro para seu biquíni.



Fonte: Quadro do videoclipe em 01:18.

O rapaz de cabelo curto se aproxima mais da morena, a ponto de encostar nela, o que a faz revirar os olhos. Ele continua a falar, e como estava antes, todo esse movimento ocorre sem que ele a olhe nos olhos. Há uma performance da parte dele, que tenta exercer o papel de confiante e descolado, mas assim como ela está desconfortável com aquilo, ele está nervoso demais para de fato engajar em um flerte olho a olho. Até que bebe mais um gole, e finalmente toma coragem para olhar, mesmo que brevemente, para ela.

Figura 8 — Jovem com bigode de espuma encara a garota.



Fonte: Quadro do videoclipe em 01:28

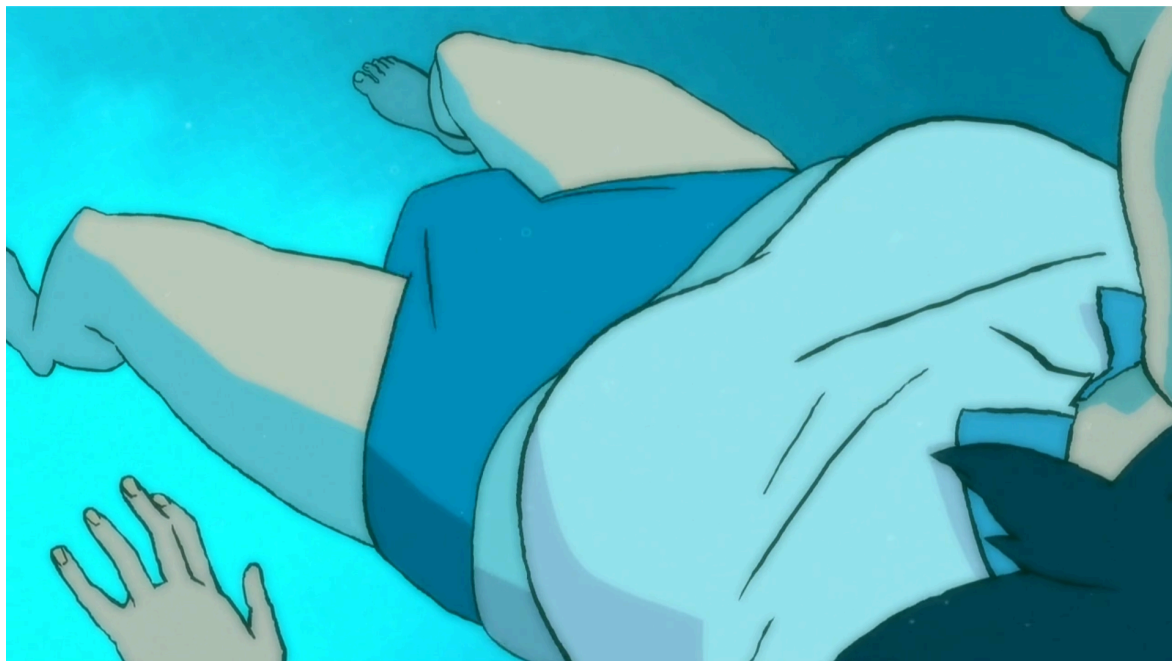
A ação na piscina progride, com a mão garoto de cabelo grande entrando na calcinha do biquíni da ruiva, a masturbando, e na beirada, o menino de cabelo curto, com olhos fechados e um bigode de espuma de cerveja, se aproxima para um beijo. Sem ler os sinais, ele apenas exerce o próximo passo daquilo que é esperado dele, e a morena enrubesce e se afasta. Mas o rapaz não é um vilão, ele também está performando um roteiro que acredita ser esperado dele. Bebe cerveja para ganhar coragem, tenta parecer descolado, executa mecanicamente os "passos" do flerte: conversa, aproximação física, tentativa de beijo. Ele não está lendo os sinais da garota porque está ocupado demais tentando interpretar seu próprio papel, e ambos são inexperientes demais para saber como lidar com tudo o que acontece. A inabilidade em comunicação e a expectativa social criam o desconforto.

Sem encontrar o beijo que esperava, ele abre os olhos e vê que ela não apenas correu dele, mas pulou na piscina em sua fuga. Submersa, ela encontra um instante de paz. Por um momento, tudo parece parar para ela. Sua blusa flutua na água, e a morena, submersa, olha para cima, contemplando as bolhas de ar saindo de sua boca em direção à



superfície. Ela cerra os olhos, plena, até que algo a faz arregalar os olhos: olhando para baixo, há alguma coisa se mexendo por dentro do calção de banho (ou calcinha) que veste.

Figura 9 — Movimentações erráticas no interior da roupa íntima



Fonte: Quadro do videoclipe em 01:50.

A narrativa opta por localizar o primeiro sinal do horror não no perigo externo, mas dentro do corpo da própria protagonista, ao retratar algo se movendo em suas partes íntimas. É a materialização física do pânico advindo do desejo, que confuso e sequer consentido plenamente, se mostra como uma força autônoma, estranha e invasora, que age independentemente de sua vontade consciente. O corpo quer algo que a mente talvez ainda não esteja pronta para processar, e a obra demonstra isso literalmente fazendo as partes íntimas da personagem tomarem vida própria. E se de fato enxergarmos a água como metáfora para o desejo, o pulo na piscina toma também outra dimensão simbólica. Em sua fuga, ao mergulhar na piscina, é como se por um instante ela se rendesse — mesmo que apenas inconscientemente — a esse impulso, mas esse breve momento de entrega ao sensorial é interrompido pela constatação da perda de agência sobre si. E esse novo impulso, que se manifesta pela primeira vez, é assustador, como todo o desconhecido tem o hábito de ser.

Horrorizada, ela grita debaixo d'água, e no momento em que o turbilhão de bolhas desse grito atinge a superfície, o rapaz que flertava com ela, cabisbaixo, sai do transe

depressivo e fica atento. A moça sai da água, se apoiando na borda enquanto o outro casal continua a se beijar em primeiro plano. A morena se encolhe num canto e treme, assustada, com as mãos entre as pernas, como se tentasse conter aquilo que se mexia. O garoto de cabelo curto corre para o seu lado, tentando ver se ela está bem. Ao olhar para ele, a silhueta de uma mão aparece no canto do quadro. Poderia ser o casal indo checar como ela está, mas a menina rapidamente percebe outra coisa que a assusta, e com um segundo de atraso, o menino ao seu lado também tem sua feição se contorcendo em uma efígie de medo. E logo após vermos suas reações, o público é exposto à imagem que os aterroriza.

Ela não tem tempo para lidar com esse turbilhão de estímulos e emoções. Diante desse momento de horror perante ao desejo, os colegas que se entregaram plenamente à libido aparecem como monstros no sentido literal. O ato sexual em que o primeiro casal se engajava — penetração com dedos — se metamorfoseia em algo grotesco, apresentado-se como uma literalização do medo que o sexo desperta, transformando a experiência dos dois em horror corporal. Entretanto, o casal aparentemente praticava o ato de forma consentida e confiante, então por que se transformariam nesses seres? Afinal, não aparenta haver nenhum trauma entre eles que justificaria a externalização nessa transfiguração monstruosa. Um primeiro olhar, a partir de uma perspectiva de fábula moral, poderia sugerir que eles estariam sendo punidos por transgredir o celibato. Mas se, como a narrativa sugere, esta não é a primeira experiência deles, por que só agora haveria punição? A resposta parece estar no fato de que a transformação não foi advinda da própria subjetividade deles, mas consequência da perspectiva da protagonista. Ao praticar o ato libidinoso na frente dela, a tornaram parte daquela relação, sem o seu consentimento. Essa hipótese ganha ainda mais força ao analisar que não vemos a metamorfose deles, apenas o novo estado corporal dos dois a partir da perspectiva dela.

Também é interessante perceber que ao pular na piscina, ela teria tido a oportunidade de ver a interação do casal. Até o momento, eles se limitavam a estimular-se por baixo d'água, de forma que seria difícil observar os detalhes do que exatamente estariam fazendo. Mas ao mergulhar, ela poderia ter visto a cena. Logo antes de perceber o movimento dentro da roupa íntima, ela encara o outro canto da piscina. Seu corpo cobre o que estaria na frente dela, mas é possível ver que ela pulou em uma extremidade da piscina, e fica de frente para o lado oposto — exatamente onde o casal está. A reação íntima, então, talvez não tenha sido em resposta à tentativa desengonçada de beijo do rapaz



na superfície, mas ao que ela viu ao encarar o casal debaixo d'água. Assim, é natural que eles aparecessem como a encarnação dessa monstruosidade.

Figura 10 — Protagonista mergulhando na ponta da piscina



Fonte: Quadro do videoclipe em 01:39.

Figura 11 — Protagonista de frente para o outro lado da piscina



Fonte: Quadro do videoclipe em 01:44

#### 4.3.2 Cruzando o limiar

Aquilo que assusta a protagonista se materializa em algo exagerado e repulsivo. O casal que antes se beijava na piscina foi transfigurado em um par de monstros grotescos. Os olhos de ambos estão totalmente brancos, água — ou suor — escorre por seus rostos, sobre uma pele com tom doentio. Pouco abaixo do ombro do rapaz, o braço se alonga num tentáculo de textura estranha, que remete mais a tecidos de mucosa do que a pele. Esse apêndice se estende, em uma penetração que invade o corpo da ruiva de forma que a desfigura, marcando-a de forma que é possível ver a presença do membro por fora, inflando seu interior de forma que não deveria ser possível.

Figura 12 — Braço-tentáculo inserido dentro da parceira.



Fonte: Quadro do videoclipe em 02:14.

Ao retirá-lo de dentro dela, vazam fluidos que caem no chão em rápida sucessão, em diferentes cores, sugerindo uma mistura de secreções — poderia ser lubrificação vaginal, sangue e esperma, embora não fique claro. Na ponta do membro do garoto, ainda é possível distinguir os dedos. A ruiva, agora desconectada do parceiro, inclina o corpo e

baba, sem outra reação. Sua cabeça pende para trás, a saliva escorre da boca e outros fluidos vazam por entre as pernas retorcidas. No torso, a barriga desinflada forma dobras, como papel crepom amassado. Os fluidos corporais frequentemente são causadores de abjeção, como observa Kristeva (1980), entretanto essa reação de repulsa geralmente é suprimida perante à presença de excitação sexual (BORG; DE JONG, 2012). Assim, a repugnância do casal pode ser lida como uma representação do nojo causado pelo contato com estes fluidos quando subtraída a atração. Resta apenas a abjeção. As fronteiras são diluídas na atividade sexual, e sem o efeito anestésico da excitação, a situação desnuda-se na sua dimensão mais horrífica.

Figura 13 — Braço-tentáculo após sair de dentro da parceira.



Fonte: Quadro do videoclipe em 02:18.

E, diante da cena, o jovem de cabelo curto vomita. A protagonista, tendo contato com essa situação pela primeira vez, enxerga tudo aquilo como algo terrível. Afinal, ela não pôde descobrir esses elementos no seu próprio tempo, mas foi forçada a confrontá-los ali, naquela noite. Seu desespero advém do medo de ser invadida ou transformada por algo externo — um terror que encontra suas raízes nas camadas mais primitivas da biologia humana. Como observa Morgan:

A resposta de medo neste caso, a de sermos matéria-prima para que outros façam o que bem entenderem, é de alcance primordial, uma em

que somos violados de fora e apropriados pelo sistema e pela agenda do predador. Acharmos ainda mais terrível, se possível, a ideia de que algo possa nos dominar por dentro e nos redefinir em seus próprios termos (MORGAN, 2002, p.72. Tradução nossa.)

Ela foge, mas o outro rapaz não tem a mesma sorte. Paralisado pelo seu instinto de vômito, rapidamente se torna presa. Os monstros atacam. Com velocidade impressionante, o braço-tentáculo atinge o rapaz humano na virilha e arranca suas roupas enquanto o arremessa ao ar. É simbólico que o primeiro ataque tenha sido justamente de forma a despi-lo. Seu camarada, o outro homem, o empurra para a situação sexual, e não é dada a ele a chance de reagir à “proposta”.

A ruiva avança em movimento ainda mais veloz, o alcançando antes mesmo que toque o chão. Ela abre a boca o máximo que uma mandíbula humana poderia abrir, e, não sendo o suficiente, seus ossos se rompem, com metade do seu corpo se rasgando e revelando uma enorme boca com dentes e língua avantajados. Ela abocanha o rapaz de cabelos curtos, que grita enquanto seu sangue espirra por todo lado. O ataque é simultaneamente sexual e predatório. A ruiva não apenas o mata, ela o devora, começando pela genitália, fundindo-o em sua própria massa corporal. É uma dissolução de fronteiras físicas. Em uma corrupção imagética do sexo oral, ele é consumido, e nesse processo sua carne é dissolvida, transformada em algo irreconhecível.

Figura 14 — Garoto é mordido fatalmente na virilha.



A protagonista tenta de todas as formas escapar daquele ambiente. Ela busca abrir a porta do salão, mas está trancada. Sua única saída parece ser a janela, a mesma pela qual entrou. Ela pula, se pendurando na abertura pela ponta dos dedos, mas não possui força o suficiente para se içar. Ela cai, como caiu antes, e enquanto tenta recuperar o fôlego, o rapaz de cabelo longo a alcança. A descida, relativamente fácil, não pode ser revertida, e a piscina, ambiente em que inicialmente ingressou de forma voluntária, torna-se uma prisão. Não importa o que faça, ela está trancada com estas criaturas. A metamorfose dele continua, o desfigurando em algo ainda mais monstruoso. As transformações grotescas que a protagonista vê também podem ser entendidas como uma manifestação corpórea do estranhamento perante a puberdade. A maturação do indivíduo não se dá apenas na dimensão psicológica, mas é acompanhada de uma série de transformações físicas, como o surgimento de pêlos, novas produções de fluidos, e desequilíbrios hormonais. A mudança repulsiva dos colegas se caracteriza também como a ameaça de que o contato com a esfera do sexual também carrega com uma metamorfose física irreversível, da qual a protagonista busca fugir. Entretanto, ela está cercada. De um lado, o rapaz. Do outro, a quimera grotesca formada pela ruiva e pelo corpo do menino de cabelo curto, que se aglutinou em uma única massa na junção da virilha dele com a boca dela.

E quando um dos monstros avança diretamente sobre a morena, a garota não tem para onde fugir senão para dentro da piscina.



Figura 15 — Protagonista pula na piscina, fugindo



Fonte: Quadro do videoclipe em 2:50

Ela submerge novamente, na mesma água que aparenta ser a origem de todas as transformações daquele ambiente. Nas profundezas, encontra mais uma anomalia: ao invés de encontrar um piso, vê seu reflexo, como se houvesse mais uma superfície de água ali. E confirmando essa percepção, ao tocar sua imagem, ondas radiam do ponto em que seus dedos fazem contato. Ela atravessa essa superfície, emergindo de uma poça, e se encontra na beirada de um penhasco. E ao fazer isso, completa a sua própria travessia de limiar.

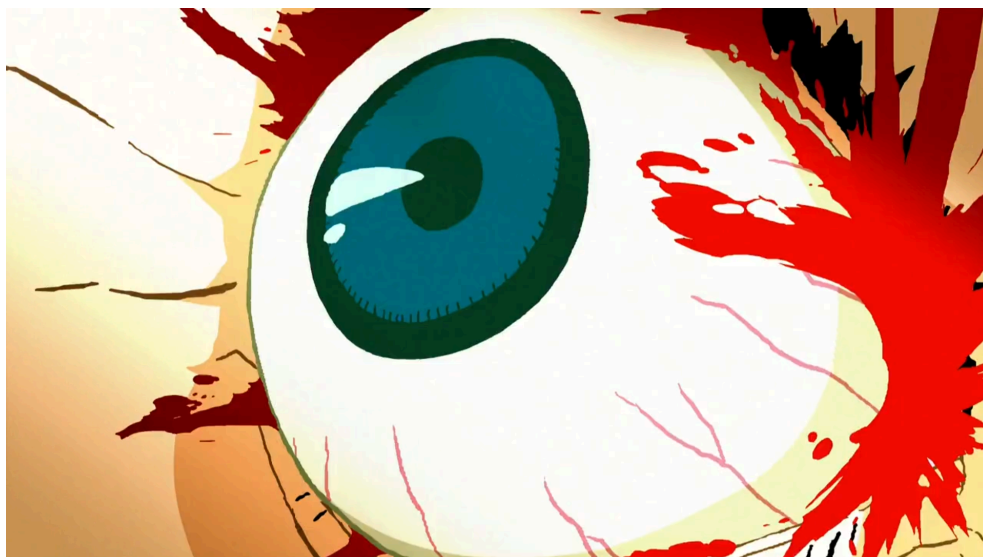
Figura 16 — Protagonista toca seu reflexo subaquático.



Fonte: Quadro do videoclipe em 02:56.

A paisagem escura é atingida por um feixe de luz, que a faz olhar para cima. Seus olhos começam a tremer, e a visão é tão intensa que seus globos oculares se rompem, primeiro em sangue, e depois em algo que lembra chamas ou eletricidade.

Figura 17 — Olho se irrompendo em sangue.



Fonte: Quadro do videoclipe em 03:10.

Figura 18 — Energia irrompendo de onde havia olhos



Fonte: Quadro do videoclipe em 03:11

Quando o brilho para de relampejar, ela cai no chão. Em um plano aberto, seu diminuto corpo ocupa um pequeno espaço na margem do penhasco, que dá vista para um vasto ambiente que por si só parece alienígena, marcado por aridez rochosa e uma



atmosfera significativamente distinta da terrestre. O próprio céu e ar são diferentes, e no horizonte uma silhueta permite à audiência um vislumbre da visão que a destruiu: uma enorme figura, com elementos se movimentando — aparentes pernas, anéis como de saturno, uma lua que a circunda, pontos azuis que brilham na mesma cor que a água da piscina, apêndices que transformam em diferentes formas. E num *fade* para branco, a luminosidade toma conta da tela antes que seja possível absorver por completo os contornos daquele ser.

Figura 19 — Vislumbre da aberração cósmica.



Fonte: Quadro do videoclipe em 03:19

O portal no fundo da piscina revela a dimensão cósmica do horror, e também funciona como uma explicação literal das anomalias da piscina: a influência daquela entidade se manifestando seria a causa de tudo que ocorreu. Mas no campo simbólico, é a representação da incapacidade de introjetar de forma saudável os eventos daquela noite.

A experiência é demais para a mente dela. O próprio processo já nasce confuso: por um lado, há atração genuína, o corpo responde, a curiosidade impele. Uma parte da mente quer saber, deseja experimentar, sente fome de conhecimento e crescimento, o impulso de cruzar limiares e tornar-se alguém mais completo. Simultaneamente, há terror — do desconhecido, da vulnerabilidade, da possibilidade de dor física ou emocional. A pressão

de corresponder às expectativas, de não decepcionar, de ser "normal", de fazer o que todos parecem realizar com tanta facilidade.

Nessa impossibilidade de escolher claramente entre avançar ou recuar, instala-se a paralisia de querer e não querer ao mesmo tempo. Mas o cenário não permite o recuo ou indecisão, e se ela não avança, a situação avançará sobre ela. O trauma não surge de violência explícita, como uma tentativa de estupro, mas da violência latente à disparidade entre ritos sociais e capacidade pessoal de lidar com eles, de ser empurrada para experiências às quais não se está preparada, mesmo que uma parte de si as deseje. Mesmo diante de uma situação hipotética onde toda a interação é consentida, o simples fato de não estar pronto para aquela experiência pode causar enorme dano.

O clipe utiliza o tropo da “loucura cósmica” de forma a sintetizar esse evento, representando a mudança irreversível causada pela travessia do limiar do contato sexual. A abominação eldritchiana manifesta a ruína causada por essa experiência. A transformação é tão incompreensível, que algo interno se rompe. Não se pode "desver" o que foi visto, retornar ao estado anterior. E quando os pedaços se quebram, não se encaixam de volta da mesma forma.

O videoclipe *DyE – Fantasy* demonstra como o terror cósmico/eldritch pode ser utilizado como ferramenta de exploração do despertar da sexualidade. Utilizando os elementos semânticos e sintáticos do gênero, a obra dirigida por Jérémie Périn tece uma narrativa em que a protagonista não emerge fortalecida de sua jornada, mas é destruída, não como punição moral por transgressão sexual, mas consequência existencial de ter sido forçada — por circunstâncias, por pressões sociais, pela própria arquitetura do desejo — a atravessar um limiar para o qual não estava preparada. Aliás, é sequer possível realmente estar pronto para esta experiência, dado seu caráter de ruptura? Nesse sentido, a narrativa oferece uma reflexão incômoda sobre os ritos de passagem contemporâneos e sobre como a sexualidade, por vezes romantizada como experiência de autodescoberta libertadora, pode se revelar traumática quando imposta por temporalidades que não respeitam o ritmo subjetivo de cada indivíduo.

#### 4.4 *Hellraiser* e *From Beyond* - a quebra de limites e o homem predatório

Os filmes *Hellraiser* (1987, Dir: Clive Barker) e *From Beyond* (1986, Dir: Stuart Gordon) possuem várias semelhanças e, por isso, serão analisados aqui conjuntamente, explorando uma perspectiva comparatista. Ambos podem ser mapeados dentro do horror cósmico, e possuem convergências semânticas, sintáticas e narrativas. Compartilham também a característica de serem adaptações não muito fiéis de obras literárias — *The Hellbound Heart* (1986), escrito pelo próprio Barker, no caso de *Hellraiser*, e no caso de *From Beyond*, o conto homônimo de H.P Lovecraft, publicado em 1920. De fato, possuem tantas similaridades que é possível escrever uma sinopse que se adeque, em linhas gerais, igualmente a ambos: “Um homem obcecado por sensações extremas utiliza um dispositivo para acessar uma dimensão paralela, sendo irremediavelmente transformado pelo contato com entidades não-humanas. E ao retomar contato com a dimensão terrena, seu desejo o leva a tentar corromper uma mulher mais jovem”. Entretanto, as formas que utilizam estes elementos os levam para lugares diferentes.

Os dois filmes iniciam com a aquisição do dispositivo: a ponte entre dimensões. Em *From Beyond*, Dr. Crawford Tillinghast realiza ajustes finais na máquina desenvolvida em parceria com seu mentor e chefe de laboratório, Dr. Pretorius. Após calibrar o equipamento — batizado de Ressonador — segundo as novas equações de Pretorius, ele finalmente o faz funcionar. Ao ser ligado, imediatamente afeta o mundo ao seu redor. Luzes rosadas tomam conta do ambiente, e uma criatura do outro plano se materializa — com formato fálico, lembrando uma enguia ou sanguessuga, mas com textura parecida com a de tecido mucoso — e morde Tillinghast e arrancando um pedaço de sua bochecha. Desligando o equipamento às pressas, ele corre para o quarto ao lado a fim de informar Pretorius: a invenção está funcionando. O Ressonador não abre por si só a fresta entre dimensões, mas desbloqueia a habilidade de humanos de acessá-la. O dispositivo é explicado no filme como algo que estimula a glândula pineal, localizada no cérebro. Essa glândula, responsável por regular e produzir certos hormônios como a melatonina, é frequentemente associada (com embasamento controverso) ao desenvolvimento sexual, e no universo do filme, é retratada como naturalmente atrofiada, e é estimulada a ponto de perceber e conectar as diferentes dimensões que ordinariamente existiriam de forma completamente separada.

Já em *Hellraiser*, Frank Cotton viaja até um mercado marroquino, adquirindo um artefato cúbico cuja operação não é explicada através de princípios científicos. A manipulação correta do cubo, que funciona como um quebra-cabeça, invoca os seres chamados de Cenobitas, estabelecendo contato com sua dimensão de experiências extremas. A ambientação recorre a um imaginário orientalista (Said, 1978) para exotizar o objeto. O Oriente é apresentado como fonte de conhecimentos proibidos, práticas sexuais transgressivas e objetos de poder que a suposta racionalidade ocidental não pode domesticar: Frank viaja ao Marrocos especificamente em busca de experiências e sensações não disponíveis no contexto anglo-americano. É notável que embora compartilhem tantas semelhanças entre si, ao mapear os filmes semanticamente no eixo Cientificismo-Esoterismo, encontram-se em extremos diametralmente opostos.

Há também uma semelhança na caracterização destes homens no momento de seu encontro com o extradimensional. Quando Tillinghast vai ao encontro de Pretorius, este se apresenta com o torso exposto, coberto apenas por um roupão aberto, e dirige-se direto ao Ressonador, sem preocupar-se em trocar de roupa. De modo semelhante, Frank leva o cubo para o sótão de sua casa e, também com o peito desnudo, prepara um ritual: acende velas ao seu redor e manipula o artefato até decifrar seu enigma. É dessa forma, semi-despidos, que são abduzidos pelos seres da outra dimensão. O sensorial corpóreo se abre, em forma de entrega e vulnerabilidade, logo antes desta abertura ser explorada além do que esperavam — embora com respostas diferentes de cada personagem.

Em *From Beyond*, os seres extradimensionais manifestam-se sob formas bastante variadas. Algumas criaturas assemelham-se a organismos como sanguessugas e águas-vivas que flutuam pelo ambiente ignorando por completo a gravidade. Já outras, mais presentes na segunda metade do filme, possuem uma corporeidade mais integrada, e se apresentam como deformidades de carne. O abjeto se apresenta na corporeidade desses seres, em especial na textura de suas superfícies, que ao invés de possuir pele, em sua maioria parecem ter revestimento em mucosa, e formas que parecem ter inspiração em elementos como genitais e vísceras.

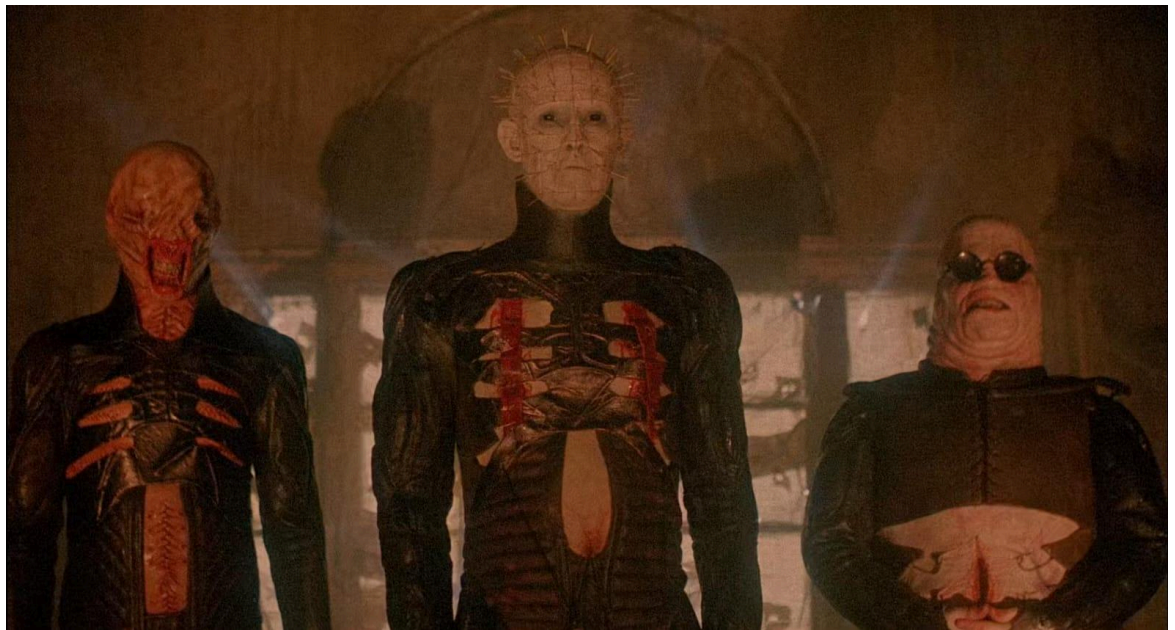
Figura 20 — Criatura de *From Beyond*



Fonte: *From Beyond* (1986)

Em contraste, *Hellraiser* apresenta uma maior consistência temática: os chamados Cenobitas são distintamente humanóides. Se apresentam como habitantes de dimensões de sensações mais elevadas, e sua aparência física constitui uma manifestação de estética sadomasoquista radical. Corpos aparentemente humanos, mas submetidos a modificações extremas, exibindo couro, metal e carne exposta. Suas atitudes, como capacidade de falar e negociar, também distingue os Cenobitas das entidades completamente amorais de *From Beyond*, que não demonstram capacidade de negociação ou reconhecimento de agência humana. Mesmo operando sobre um código de vontades e moralidade distinta dos humanos, ainda assim se apresentam como criaturas menos alienígenas que as de *From Beyond*. Essa consistência é também algo que posiciona *Hellraiser* mais na periferia do horror cósmico do que no centro. Os Cenobitas em si não são manifestação do cósmico, mas habitantes de um mistério maior que não é explorado diretamente, ao passo em que *From Beyond* engaja diretamente o Eldritch no seio da narrativa, e mesmo o elemento mais humano, na figura de Pretorius, se distorce de forma caótica.

Figura 21 — Cenobitas de *Hellraiser*



Fonte: *Hellraiser* (1987)

Tanto Pretorius quanto Frank verbalizam explicitamente motivações hedonistas de intensificação sensorial, embora suas trajetórias possuam divergências. Eles buscam alcançar os limites, se movendo em uma pulsão em direção ao erótico. Como Bataille ([1957]1987) postula, “o erotismo difere da sexualidade dos animais no ponto em que a sexualidade humana é limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao campo do erotismo. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa do interdito” (p. 165). A transgressão não nega os limites, mas os suspende, e sem ela, a sexualidade perderia seu valor erótico e voltaria a ser apenas um mecanismo biológico. Foucault (1963) descreve a transgressão como um clarão de relâmpago na noite: ela dá intensidade à noite que nega e só brilha por causa da escuridão que atravessa. A transgressão e o limite são interdependentes, visto que um limite não existiria se fosse absolutamente intransponível, e a transgressão não teria sentido se apenas atravessasse uma ilusão, seria um ato vazio, sem consequências ou significado, e a pulsão por transgredir é característica essencial dos antagonistas de ambos os filmes.

Pretorius é inicialmente consumido por entidades dimensionais ao ativar o Ressonador, sendo presumido morto. Contudo, a reativação posterior do dispositivo permite seu retorno em forma transformada: monstruosa, porém mantendo certa configuração humanóide que o distingue das entidades completamente alienígenas da



dimensão alternativa. Pretorius abraça jubilosamente sua metamorfose, exercendo dominação sádica amplificada, e a fluidez de sua carne, que a cada aparição apresenta-se mais desfigurada, não o incomoda. Já Frank Cotton personifica a busca hedonista radical de maneira distinta. Através do cubo místico, invoca os Cenobitas, mas encontra experiências além de sua tolerância. Diferentemente de Pretorius — que aceita entusiasticamente a transformação — Frank busca desesperadamente escapar. Seu retorno parcial ao plano material ocorre quando seus restos corporais contactam o sangue de seu irmão Larry. Ao contrário de Pretorius, que necessita do Ressonador para manifestar-se materialmente, Frank efetivamente retorna à realidade, ainda que em estado esquelético, reconstituindo gradualmente sua forma através do sacrifício de vítimas.

Figura 22 — Frank se reconstituindo.



Fonte: *Hellraiser* (1987)

Ambos os personagens compartilham caracterizações comportamentais pré-transformação: são explicitamente retratados como sexualmente promíscuos, e possuem o hábito de registrar seus atos sexuais, com grande presença de práticas do mundo BDSM, em fotos e vídeos. A fotografia funciona como extensão do desejo de capturar e transcender o efêmero do encontro erótico, prefigurando a busca por experiências através da transgressão dimensional.

Mas ao entrar em contato com o sublime extradimensional, ocupam papéis quase opostos. Pretorius mantém uma posição de poder e exerce suas tendências de sadismo, que são amplificadas pelo contato com o Ressonador, mas já existiam antes da transformação. Frank, embora também exibindo características dominadoras, diante dos Cenobitas, assume papel puramente da sensação masoquista, e perde toda sua agência. Sua experiência representa um pesadelo em que mesmo a capacidade de consentimento é retirada, e até mesmo alguém experiente como ele acaba embrenhado em ambientes extremos demais.

Em ambas as narrativas, as figuras masculinas transgressoras — Frank e Pretorius — são colocadas em oposição a contrapartes que encarnam uma masculinidade menos agressiva.

Em *Hellraiser*, Larry, irmão de Frank, personifica o arquétipo do pai de família tradicional: é trabalhador, afetivo e dedicado à família. Precisamente por sua natureza estável e previsível, ele se torna invisível na economia do desejo que rege o filme. Sua esposa, Julia, não só o trai com seu irmão Frank, como demonstra uma franca incapacidade de sentir desejo sexual por ele. Larry é configurado como figura emasculada no contexto da economia libidinal do filme, incapaz de competir com a intensidade erótica representada por Frank. Em boa parte do filme, está completamente alheio ao que acontece entre seu irmão e sua esposa, e seu destino consuma essa lógica de substituição violenta. Larry torna-se o sacrifício final para a reconstituição de Frank, que literalmente veste sua pele, assumindo sua aparência e lugar no mundo.

Já em *From Beyond*, Crawford Tillinghast possui um arco narrativo maior, dispondo de trajetória mais complexa que articula vitimização, transformação e reprodução de violência. Inicialmente assistente subordinado de Pretorius, Tillinghast é a primeira vítima do Ressonador: não apenas tem um pedaço de carne arrancado em seu primeiro contato com a dimensão ativada pela máquina, mas também é traumatizado pelo desaparecimento de seu mentor e subsequentemente acusado de seu homicídio.

Em *From Beyond*, a Dra. Katherine McMichael, psiquiatra responsável por avaliar a sanidade mental de Crawford Tillinghast após ele se tornar suspeito do suposto assassinato de Pretorius, representa uma figura de autoridade profissional que é progressivamente despojada dessa posição através da experiência traumática com o Ressonador.



Ao recriar o experimento com o Ressonador, Katherine, Tillinghast, e Bubba, um policial responsável pela segurança dela, sentem os efeitos do estímulo pineal. Bubba relata ereção involuntária, enquanto Katherine e Tillinghast parecem magneticamente atraídos, quase se beijando. O dispositivo, portanto, não apenas revela dimensões ocultas, mas expõe e amplifica desejos. A atmosfera de prazer coletivo é interrompida quando Bubba é atacado por uma das criaturas que surgem diante da ativação da máquina. Esse é seguido pela manifestação de Pretorius, que aparece nu e declara ter atravessado um "necessário rito de passagem" dimensional, além de demonstrar grande interesse em Katherine. Seu corpo se desdobra em configurações monstruosas, e imediatamente Tillinghast desativa o equipamento.

A experiência captura a mente de Katherine. A doutora fica fascinada com o novo horizonte de possibilidades advindas daquela descoberta, e insiste em ligar novamente a máquina, em saber mais, apesar da resistência de Bubba e Tillinghast, que consideram a evidência da existência de Pretorius suficiente e julgam imprudente prosseguir.

Mas ela não resiste. Enquanto os outros dormem, ela se dirige à máquina, a acariciando e a ligando. Sentindo a glândula pineal pulsar, algo que parece causar certa medida de dor, Tillinghast se dirige ao sótão, onde a doutora Katherine se recusa a desligar o aparelho, falando que precisa “ver mais, sentir mais”. Quando ele tenta alcançar o Ressonador, ela o intercepta, puxando-o para um beijo. Ambos cedem ao desejo, embora Tillinghast demonstre ambivalência, dividido entre impulso erótico e consciência do perigo. Sua sugestão de interromper é contrariada pela voz de Pretorius, que aparece ao lado deles, ainda mais deformado.

Katherine, percebendo o perigo, concorda em desligar a máquina, mas é tomada por Pretorius, que exerce sobre ela ato claro de violência sexual.

Figura 23 — Pretorius violenta Katherine



Fonte: *From Beyond* (1986)

Bubba e Tillinghast tentam dar fim à situação desconectando a fiação que energiza a máquina. O cientista é pego por um monstro, mas enquanto é devorado vivo, o policial, vestindo apenas uma cueca vermelha, atravessa o porão inundado da casa e consegue desconectar a eletricidade, salvando os dois companheiros.

A reação imediata dela é de raiva e tristeza: ela arranca componentes do Ressonador, chuta o equipamento e irrompe em choro perante a impotência decorrente da violência sofrida. Entretanto, pouco depois em experiência de violência sexual se estabelece um padrão traumático complexo: Katherine simultaneamente sofre o trauma e desenvolve compulsão pela repetição da experiência que o causou. Após recuperação parcial, e com Tillinghast ainda acamado, ela expressa desejo de repetir o experimento, estabelecendo dinâmica que replica estruturas de vício, e Bubba explicitamente compara seu comportamento ao de "drogados" que encontra durante patrulhas policiais. Ele a censura e diz para que ela se arrume para que saiam da casa.

Katherine encontra-se, porém, completamente transfixada por Pretorius. Ela visita o quarto onde ele gravava suas sessões sadomasoquistas, deslizando os dedos por instrumentos e afagando vestimentas de couro contra o próprio rosto. Em seguida, veste lingerie de couro, momento que marca a culminação de progressão de mudanças em seu

figurino que ocorreram ao longo dos contatos com o Ressonador. Inicialmente, Katherine chega à residência com múltiplas camadas de roupa, mas na primeira ativação do dispositivo, já removeu casaco longo e cachecol, usando blusa branca que revela um pouco mais de sua figura, mas ainda firmemente uma vestimenta comportada. No segundo encontro, quando é atacada, veste camisola e já não usa óculos. A lingerie de couro e batom vermelho se manifestam como o ápice dessa transformação. Katherine transita de figura puramente profissional, desprovida de dimensão sexual explícita, para alguém que abre mão de todas as outras facetas em prol da expressão da libido, manifestada na obsessão pelo Ressonador de Pretorius.

Nesse estado alterado, ela busca estímulo indiscriminadamente: acaricia a genitália do inconsciente Tillinghast e, ao ser confrontada por Bubba, tenta beijá-lo. Ele a posiciona diante de um espelho, forçando-a a confrontar sua própria imagem: Katherine mal se reconhece. O choque ao ver seu estado parece quebrar o feitiço, mas não é o suficiente para escapar da influência de Pretorius, que liga a máquina através do além, e nessa ativação, Bubba acaba sendo devorado vivo por seres que lembram insetos.

Figura 24 — Bubba após ser devorado.



Fonte: *From Beyond* (1986)

Mas antes que possam processar o luto, Pretorius aparece novamente, ainda mais desfigurado que na aparição anterior. Ele exerce domínio sobre Tillinghast e Katherine, imobilizando-a com apêndices monstruosos enquanto utiliza a influência do Ressonador para estimular a glândula pineal de Tillinghast até que esta rompa sua testa, emergindo como tentáculo autônomo.

Figura 25 — Glândula pineal de Crawford irrompe pela testa.



Fonte: *From Beyond* (1986)

Embora consigam escapar após Katherine atacar a máquina com um extintor de incêndio, ambos são permanentemente alterados pela experiência. Qualquer alívio que Crawford sentiu ao reencontrar o mentor já se esvaiu, ao passo que, assim como Katherine, Crawford tornou-se vítima de Pretorius. A violência que sofre se manifesta na glândula pineal patologicamente hipertrofiada que emerge de sua testa como protuberância dotada de mobilidade autônoma. Diferente de Larry, cuja identidade é apagada, Tillinghast é corrompido de dentro para fora, transformado de vítima em perpetrador, incapaz de manter integridade subjetiva. A glândula assume o controle, compelindo-o a atos de violência canibalística que carregam uma forte carga sexual simbólica na forma da penetração craniana forçada que Crawford exerce em suas vítimas. Ele personifica, assim, o ciclo

traumático em que a vítima internaliza a lógica do agressor, replicando seus padrões predatórios, toda sua subjetividade é tomada por uma mimese da agressividade pineal de Pretorius. Sua libertação só é possível através de uma castração simbólica: ao ser atacada por ele, Katherine arranca sua glândula, o que quebra o controle e devolve sua sanidade. A sexualidade de Tillinghast havia se tornado tão violenta e predatória que a única forma de retomar sua humanidade foi extirpando-a totalmente — uma castração. E após ter sua dimensão sexual removida, sobra a ele o sacrifício. Após ser assimilado por Pretorius, sua consciência luta internamente dentro do corpo monstruoso compartilhado, resultando em aniquilação mútua. Sua única forma de resistência é autodestrutiva.

A dinâmica de controle e fascinação exercida por Pretorius sobre Katherine encontra paralelos na relação entre Frank e Julia em *Hellraiser*. Em determinado momento da narrativa, há um *flashback* retratando o primeiro encontro entre Julia e Frank. Às vésperas do casamento entre Julia e Larry, Frank ingressa na casa deles, onde ela está sozinha.

A relação entre os dois não parece exatamente consentida. Quando Julia não se aproxima voluntariamente para um beijo, Frank puxa sua cabeça, forçando o contato, e em outro momento, brandindo um canivete, corta a alça do sutiã de Julia, que treme visivelmente. Nesse momento, entrelaçam as mãos e Julia leva os dedos de Frank à própria boca — gesto que, à primeira análise, poderia sinalizar consentimento, mas cuja significação permanece fundamentalmente instável dado o contexto coercitivo. Afinal, como Julia poderia verdadeiramente consentir quando Frank a posicionou em situação onde não parece haver espaço de recusa? O gesto pode representar não aquiescência real, mas rendição estratégica, uma tentativa de que aquele momento não se tornasse ainda mais violento.

Entretanto, a mente de Julia foi capturada por ele. No presente narrativo, essas memórias parecem causar êxtase, e ao reencontrar Frank em seu estado esquelético ressurgente, Julia demonstra disposição para cometer quaisquer atrocidades necessárias para reconstituir seu corpo e tê-lo novamente para si.

Em contraste, a outra figura feminina de *Hellraiser*, a protagonista Kirsty, representa inicialmente figura codificada como sexualmente inocente ou, no mínimo, normativamente situada. Embora mantenha relacionamento romântico com um namorado, esse envolvimento permanece narrativamente periférico, desprovido da intensidade visual

e erótica que caracteriza as interações entre Frank e Julia. A sexualidade de Kirsty é apresentada como convencional, domesticada, não-transgressiva. Ela não busca ativamente contato com o universo do erotismo extremo representado pelos Cenobitas, mas é violentamente inserida nesse universo através das ações predatórias de Frank e Julia.

O retorno do tio a posiciona como objeto de desejo incestuoso que busca consumi-la, e ao encontra a figura em reconstrução de Frank, que se manifesta como um homem esfolado e tenta violentá-la, levando-a à descobrir o cubo misterioso que Frank possui. Fugindo dele e portando apenas o cubo, ela acidentalmente resolve o quebra-cabeça, convocando os Cenobitas — que também se apresentam como elementos de perigo.

Figura 26 — Cenobita tentando violentar Kirsty.



Fonte: *Hellraiser* (1987)

Essa invocação pode ser interpretada como metáfora de ingresso não-consensual e despreparado em universo cujas regras operacionais lhe são completamente alheias. O filme utiliza o imagético do BDSM, e embora seja possível expandir o escopo de interpretação como representação mais ampla do ingresso no mundo da sexualidade, é inegável que a metáfora opera de forma mais direta em sua relação à dimensão da cena *kink* da sexualidade. Ordinariamente, práticas BDSM consensuais operam através de



códigos explícitos: negociação prévia, estabelecimento de limites e palavras de segurança. Kirsty é jogada nesse universo sem qualquer preparação, sem conhecimento das regras, sem ter consentido em participar. Essa configuração permite leitura onde *Hellraiser* não simplesmente celebra ou condena práticas BDSM, mas problematiza questões de consentimento informado e acesso desigual a conhecimento. Frank buscou ativamente os Cenobitas, presumivelmente tendo alguma noção (ainda que inadequada) do que esperava. Julia escolheu cumplicidade com Frank. Kirsty não escolheu nada — foi inserida através de ações de terceiros em cosmos cujas regras desconhecia, e precisa lidar com isso para sobreviver.

Os destinos de Katherine e Kirsty se desdobram em trajetórias díspares. Ambas iniciam suas narrativas como figuras normativas, mas seus confrontos com sexualidade codificada como monstruosa produzem resultados narrativos opostos.

Kirsty, ao manter-se firmemente no território normativo e resistir à sedução do transgressivo, se adequa muito mais ao arquétipo de *final girl* (Clover, 1992), e emerge relativamente "não-contaminada" do confronto com horror. Ela não desenvolve obsessão pelos Cenobitas, não é seduzida por promessas de experiências intensificadas, não se torna cúmplice de violência.

Em contraste, a trajetória de Katherine culmina em fragmentação psíquica irreversível. Após defender-se de Pretorius com um extintor de incêndio, ela e Tillinghast são hospitalizados. Na instituição, ao invés de receber acolhimento, Katherine é diagnosticada como potencialmente insana e submetida a tentativa de tratamento por eletrochoque. E escapando, eventualmente retorna à residência para confronto final com Pretorius e um Tillinghast monstruosamente transformado. Katherine consegue destruir o Ressonador em uma vitória material, mas termina a narrativa tendo um colapso nervoso. Ao ceder aos desejos, mesmo que momentaneamente, ela é punida pela narrativa, e embora tenha conseguido recuperar a sua agência, foi irreparavelmente destruída pela experiência, enlouquecendo.

## 5. Considerações finais

Ao relacionar as três obras analisadas, *DyE - Fantasy*, *Hellraiser* e *From Beyond*, é possível encontrar nas intersecções um panorama acerca das potencialidades do horror cósmico como vetor de abordagem do tema de despertar da sexualidade.

Um elemento central que pode ser observado a partir dessa intersecção das narrativas é a retratação do despertar sexual como uma forma de ruína epistemológica e existencial. O horror cósmico mobiliza aqui sua sintaxe fundamental — a insignificância humana perante forças incomensuráveis — como metáfora da experiência sexual como um encontro traumático com um real inassimilável. O gênero articula este contato como algo inevitavelmente transformador, empregando o horror para dar forma a essa travessia de limiar. O tropo da loucura cósmica surge como meio de ilustrar a irreversibilidade do conhecimento: a iniciação sexual ocupa a mesma posição que a descoberta da insignificância humana perante à escala cósmica.

Entretanto, se em *Fantasy* e *From Beyond* essa ruína se concretiza, em *Hellraiser* a protagonista emerge relativamente incólume. É curioso observar que justamente a obra que se encaixa menos no gênero cósmico conduza a narrativa a desfecho distinto. Já *From Beyond* — filme não apenas cósmico, mas também Lovecraftiano, utilizando a definição previamente descrita nessa dissertação — traz um destino particularmente cruel à Katherine: uma psiquiatra que enlouquece, movimento narrativo simbólico de destituição total de poder e agência, e que ainda reforça a associação entre feminilidade e loucura. Os “outros mundos” parecem ser taxados como perigosos, e seu desbravamento traz consequências terríveis. Katherine é punida por ceder aos impulsos — que emergem, inclusive, em contexto de trauma pós-violência.

Enquanto isso, Crawford, o protagonista masculino do longa, encontra um outro tipo de loucura: uma animalização do desejo, ao tornar-se um predador à imagem de Pretorius, que por sua vez personifica o desejo sem limites, indiferente a consequências ou à vontade alheia, e a narrativa imbue simbolismos diferentes à mulher e aos homens que entram em seu domínio, cada qual com sua própria ruína: Katherine tem sua psiquê destruída pela experiência, Crawford torna-se um monstro que apenas recupera um grau de sanidade após uma castração simbólica (ou até literal, dado a associação da glândula pineal com impulsos sexuais), e Bubba, o mais reticente de se entregar ao Ressonador, é devorado



vivo. Se Katherine e Crawford são tomados pela mente, Bubba é tomado pelo corpo, e considerando que se trata do único personagem negro do núcleo principal, pode-se até mesmo inferir uma dimensão racial a essa retratação, com Bubba sendo negado a subjetividade dos colegas ao passo em que é objetificado até ser consumido e descartado.

Já a protagonista sem nome de *Fantasy* encontra no sexo algo que metamorfoseia, monstruoso, capaz de consumir e dissolver fronteiras — exatamente a ameaça que causa abjeção. O perigo reside não em suas ações, mas em seus impulsos, que a tomam de fora para dentro. Não há a opção de resistir ou controlar, o desejo não surge como horrífico na medida das ações que pode causar, mas em sua própria existência. O estímulo excede sua capacidade de processamento e a travessia a fragmenta. Mas seria isso inerente à travessia ou apenas àqueles despreparados para ela? Teria a personagem um destino diferente se aquela situação não tivesse sido imposta? É em *Fantasy* que a metáfora alcança forma mais crua: o cósmico representa a sensação de encontrar-se em situação sexual sem estar plenamente pronto, porém ainda assim submetido à sensação de desejo.

Porém, mais do que medo e horror, o cósmico também é usado para demonstrar o aspecto do fascínio exercido pelo desconhecido. Ao mesmo passo que a experiência causa abjeção, há pulsão quase irresistível em direção a este limiar. Embora essa pulsão seja mais literal em *From Beyond*, com personagens sendo seduzidos pela influência do Ressonador, também aparece em *Fantasy*: no momento que algo se move dentro da roupa íntima da protagonista — manifestando fisicamente o pânico de perder agência sobre o próprio corpo, de partes íntimas tomarem vida autônoma independente de vontade consciente — há também reconhecimento de que aquilo representa guinada em direção ao desejo.

A piscina funciona como limiar e a água como outro elemento simbólico, que molha a protagonista antes que ela decida entrar: o respingo do mergulho do rapaz a alcança sem consentimento e metaforiza o desejo — pode-se recusar o mergulho, mas diante do contato com o líquido parte de si anseia pela imersão completa mesmo quando outra parte reconhece o perigo. A água — ambiente de transformação e perigo — é também o meio no qual o contato (desejado e temido) torna-se possível. O horror cósmico, assim, captura a essência contraditória do despertar sexual: um limiar que aterroriza e atrai, cuja travessia promete tanto a perda de si quanto uma forma inefável de conhecimento.

Assim como a protagonista de *Fantasy*, Kirsty em *Hellraiser* também é lançada nesse mundo contra sua vontade. Ao tomar o cubo em posse de Frank — na mesma

ocasião em que ele tenta violentá-la — há semelhança com a violência de Pretorius em *From Beyond* e a projeção no universo sexual sem consentimento em *Fantasy*. Porém, enquanto em *From Beyond* a violência ao adentrar o limiar tenha sido um infortúnio terrível advindo do encontro com a presença predatória de Pretorius, a travessia em si é intencional — personificada na ação de ligar o Ressonador.

Kirsty, entretanto, barganha e busca fugir dos seres daquele universo. Ela se retrai e empurra os perigos desse mundo de volta para Frank, escapando daquele universo. Se nos outros filmes há um mergulho completo, é como se Kirsty colocasse apenas um pé na água, e ao sentir que está fria, não mergulha. O vislumbre dos outros mundos se apresenta mais como ameaça do que está por aí do que de fato um contato completo que a destrói. Entretanto, há um personagem que encontra a ruína na narrativa: Frank, em busca das experiências limites, é destruído pelos Cenobitas, assim como também ocorre com Pretorius, que é exterminado quando absorve Crawford. Os dois filmes parecem retratar que mesmo aqueles que já cruzaram um limiar do despertar sexual — e até se acham mestres desse universo — podem ir além do que estão preparados, e serem arruinados por isso.

Assim como o cósmico, o mundo da sexualidade se apresenta como vastidão de limites desconhecíveis, em que sempre há a ameaça de ruptura durante a exploração. O limiar sexual é apresentado como travessia unidirecional, em que ao desbravar as zonas de tensão onde o desejo, o terror e a abjeção se fundem, não há retorno à inocência; a transformação é permanente e irreversível.

Esta irreversibilidade articula ansiedade sobre "perda" que culturalmente cerca a primeira experiência sexual, que o sujeito pós-sexual não pode ser idêntico ao pré-sexual. Também é notável que as três obras, embora dirigidas por homens, possuem protagonistas mulheres, exemplificando bem o que Williams (1991) apontou acerca dos gêneros corporais — o corpo feminino sendo movido e movedor, um instrumento de exploração do sensorial dentro do gênero.

A integridade do corpo também aparece sendo retratada como ponto de ansiedade. Há eco da ansiedade pubescente — o corpo passando por transformações bruscas que o tornam irreconhecível. Mas também há medo da perspectiva de ser transformada pelo outro: o contato sexual e a troca de fluidos podem alterar significativamente uma pessoa, seja por transmissão de doenças ou pela possibilidade de causar gravidez — por si uma

transformação significativa. Mas mesmo com precauções, como preservativos, o contato sexual implica uma certa dissolução de fronteiras entre o si e o outro. Essa conjunção aparece como elemento de terror, encontrando nos filmes uma perspectiva pessimista. Entretanto, é possível fazer um parêntese de que embora seja elemento em comum ao corpus da análise, outros filmes do gênero podem tecer conclusões diferentes. Por exemplo, em *Aniquilação* (2018, Alex Garland), a metamorfose é retratada de forma moralmente mais neutra, e embora a sexualidade seja um tema secundário ou terciário (infidelidade conjugal é a motivação que leva ao marido da protagonista a adentrar uma área de aberração cósmica, o que acaba impactando o incidente incitante da narrativa, mas os principais elementos temáticos do filme estão localizados em outras preocupações). Já em *O Farol* (2019, Robert Eggers), o cósmico se apresenta na dimensão do fascínio, mas a ruína vem não de ceder aos desejos, mas de negá-los. Assim, aponta-se que a análise elaborada nesta dissertação não é uma coleção taxonômica exaustiva das possibilidades de articulação do horror cósmico com o tema do despertar da sexualidade, mas a análise de um recorte específico dentro do campo.

O horror cósmico desponta como terreno de enormes possibilidades: seu potencial não apenas como objeto de estudo mas também como objeto em realização audiovisual ainda parece subexplorado, e convida o olhar tanto de cineastas quanto de pesquisadores. Ainda existem muitos ângulos a serem explorados dentro dos horizontes que oferta. Talvez não tantos quanto a vastidão infinita que o gênero aborda, mas o suficiente para que, caso nos permitamos, cedamos um pouco à loucura.

## 6. Referências

- ABBOTT, Edwin A. **Flatland**. 1ª edição. Seeley & Co., 46, 47 & 48, Essex Street, Strand, 1884.
- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. 2ª edição. British Film Institute, 1999.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre. **Cinema Journal Vol. 23, No. 3**. University of Texas Press, 1984.
- ASHLEY, Michael. **The Age of the Storytellers: British Popular Fiction Magazines, 1880–1950**. British Library, 2006.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. 2ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?**. CERF, 1976.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BUTLER, Judith. **Gender trouble : feminism and the subversion of identity**. Routledge, 1999.
- CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura. **Cinema de horror: uma introdução**. 1ª edição São Paulo: Gênio Editorial, 2025.
- CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. 1ª edição. São Paulo: Papyrus, 1999.
- CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film**. 1ª edição. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Routledge, 1993.
- EDWARDS-BEHI, Nia. **CINEMA | A RESPONSE TO POST-HORROR**. 2017, Disponível em <<https://www.walesartsreview.org/cinema-a-response-to-post-horror/>> Acesso em: 07/10/2023
- ELLIOTT-SMITH, Darren. **Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins**. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016.

FILHO, Lúcio Reis. **Demons to Some, Angels to Others Eldritch Horrors and Hellbound Religion in the Hellraiser Films**. In: **Divine Horror - Essays on the Cinematic Battle Between the Sacred and the Diabolical**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2017.

FILHO, Lúcio Reis. O Fantástico Horrífico E A Inadaptabilidade De Lovecraft Revisitada. In: SYLVESTRE, F.A; ROSSI, C. (org.). **O FANTÁSTICO COMO GÊNERO E MODO ATEMPORAL**. 1ª edição. Uberlândia: Projetium, 2023.

FILHO, Lúcio Reis. **O Chamado De Lovecraft: Visões da América Profunda no Cinema de Horror da Segunda Metade do Século XX**. Tese, Universidade Anhembi Morumbi, 2019.

FILHO, Lúcio Reis; SCHVARZMAN, Sheila. A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010. **Revista Galáxia**, nº47. 2022.

FOLEY, Robert. **Os humanos antes da humanidade - Uma perspectiva evolucionista**. 1ª edição. Unesp, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: A vontade de saber (Vol. 1)**. 1976.

FOUCAULT, Michel. **Prefácio à transgressão**. 1963.

GRAMUGLIA, Anthony. **Lovecraft, Horror And Questioning Sexuality**. Publicado online: 2020. Disponível em <https://www.gaylydreadful.com/blog/pride-2020-lovecraft-horror-and-questioning-sexuality>. Acesso em: 01/12/2024.

GRANT, Barry Keith. **The Dread of Difference: Gender and the Horror Film**. University of Texas Press, 1976.

GUERRERO, Edward. **AIDS as Monster in Science Fiction**. Journal of Popular Film & Television. Publicado online: 14 Apr 2013. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/01956051.1990.10662021?needAccess=true>. Acesso em: 01/10/2023.

HAIN, Mark Andrew. Race, Sexuality, and Procreation in H.P. Lovecraft Film Adaptations. **Offscreen, Volume 18, issues 6-7**. 2014.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. Abingdon: Routledge, 2004.

LINDENBURG, Mia. **How to Make a Monster: The Homosexual Experience in Horror and Thriller Cinema**. The Review: A Journal of Undergraduate Student Research 23 (2022). Web. Disponível em: <https://fisherpub.sjf.edu/ur/vol23/iss1/4>. Acesso em: 03/10/2023.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

KINSEY, Alfred C.; POMEROY W. B. **Sexual Behavior in the Human Male**. Saunders, Philadelphia: Am J Public Health, 1948.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. 1ª edição Columbia

University Press, New York, 1982.

MARQUES, Henrique Rodrigues. Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo. Belo Horizonte: PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 12, n. 24, p. 310–330, 2022.

MINER, Horace. "Body Ritual Among the Nacirema." 1956, *American Anthropologist*. 58.3. pgs. 503--507.

MORGAN, Jack. **The Biology of Horror: Gothic Literature and Film**. 1ª edição. Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. 1975. **Screen**, 16, pgs. 6-18.

MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New Queer Cinema: Sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

RIFE, Katie. **Raw Deal**: eleven filmmakers peel back the layers of the “women in horror” label. 2023. Disponível em:  
<<https://letterboxd.com/journal/raw-deal-eleven-women-in-horror-filmmakers/>> Acesso em 02/10/2023.

RICH, Adrienne. **Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence**. *Signs*, 1980. 5 (4): 631–660

ROSE, Steve. **I called it ‘post-horror’ – and now I’ve created a monster**. *The Guardian*, 2022. Disponível em:  
<<https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>> Acesso em 03/10/2022.

SCHNEIDER, Adérito. **A Cor Que Caiu Do Espaço: A Narração Do Inenarrável, A Descrição Do Indescreitível**. *Revista Insólita*, V.4 nº1, 2024.

SOUTO, Mariana. **Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema**. *Galáxia* (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019.

TUMBLR. **bramblesand**. Disponível em  
<<https://web.archive.org/web/20241230002751/https://www.tumblr.com/bramblesand/641160359189839872/people-especially-games-get-eldritch-madness>>. Acesso em 39/12/2024.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**. Vol. 44, No. 4, p. 2-13. University of California Press, 1991. Disponível em:  
<https://doi.org/10.2307/1212758> Acesso em 08/01/2026.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico - A Opacidade E A Transparência**. 15ª edição. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

ZIETSCH, Brendan P.; SIDARI, Morgan J. **The Kinsey scale is ill-suited to most sexuality research because it does not measure a single construct.** Proc Natl Acad Sci U S A, 2020.