

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GISLAINE ALVES CRUZ

É VOCÊ, SOU EU, SOMOS NÓS
A CONSTRUÇÃO QUEER DE DANI CLAYTON EM *A MALDIÇÃO DA MANSÃO*
BLY (2020), DE MIKE FLANAGAN

Porto Alegre

2022

GISLAINE ALVES CRUZ

É você, sou eu, somos nós: a construção queer de Dani Clayton em *A Maldição da Mansão Bly* (2020), de Mike Flanagan

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini

Coorientadora: Prof.^a Ms. Grazielle Rodrigues de Oliveira

Porto Alegre

2022

GISLAINE ALVES CRUZ

É você, sou eu, somos nós: a construção queer de Dani Clayton em *A Maldição da Mansão Bly* (2020), de Mike Flanagan

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: 06 de maio de 2022

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini
Orientadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Ms. Grazielle Rodrigues de Oliveira
Coorientadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Laura Hastenpflug Wottrich Cougo
Examinadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Guilherme Fumeo Almeida
Examinador
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

— *Você disse que é uma história de fantasma. Não é.*

— *Não?*

— *É uma história de amor.*

— *Mesma coisa.*

(A Maldição da Mansão Bly, Mike Flanagan, 2020)

AGRADECIMENTOS

Eu costumo falar demais, o tempo inteiro, sem parar. Mas desta vez estou há algumas horas encarando esta página e me perguntando como colocar em palavras o sentimento pelas pessoas que me permitiram chegar nesse momento.

Vou começar então pela base de tudo: meus pais, Solange e Isaias. Eu não teria passado pela graduação se não fosse o suporte e todo o apoio que vocês me deram. Obrigada por me deixarem sonhar (e me ajudarem a realizar) tantas coisas. Esse trabalho é apenas uma das coisas que consegui fazer graças ao apoio de vocês. E ele foi escrito por mim, mas é uma realização nossa. Obrigada também aos meus irmãos, Ana Letícia e Gustavo, por me aguentarem no processo caótico de escrever uma monografia. Amo vocês dois demais, mesmo.

Também sou muito grata aos meus amigos, que acreditaram na realização desse trabalho muito mais do que eu. Natália, Bárbara M., Luisa, Carolline, Bruna, Melissa, Taissa, Sofia, Iris, obrigada por todas as vezes que me viram surtando e disseram que daria certo; deu mesmo! Muito obrigada por todas as distrações, incentivos e prêmios a cada objetivo alcançado durante a produção do trabalho.

Giovane, Bárbara S. e Clarissa: obrigada pela companhia, lágrimas e risadas em todos esses anos de graduação. Vocês tornaram a faculdade mais tranquila mesmo em meio ao caos, e espero que continuemos próximos mesmo depois dela.

Miriam, obrigada por me orientar nesse trabalho e se entusiasmar junto comigo enquanto eu descobria novas formas de organizar minha pesquisa, por ter sempre alguma indicação de filme ou texto que conversa com o que eu estava falando e pela paciência. À Grazielle, minha coorientadora, agradeço pelo suporte e por auxiliar na organização do trabalho.

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo analisar a construção de Dani Clayton, protagonista da série *A Maldição da Mansão Bly*, produzida por Mike Flanagan e lançada pela Netflix em 2020. Para isso, faz-se primeiramente uma retomada histórica acerca do gênero de horror, compreendendo a distinção entre “horror” e “terror”, a história do gênero cinematográfico e a relação com o medo, evidenciando a relação do gênero com os temores de cada período histórico em que está inserido. Em seguida, o gótico e a Teoria Queer são conceituados, bem como a presença de metáforas queer em obras de horror, a fim de compreender as origens do horror e como o gênero se relaciona com pessoas de gênero e sexualidade dissidentes. Por fim, a análise é feita no quarto capítulo: a série é dividida em dois momentos, a *culpa* e a *aceitação*, e é estudada à luz dos conceitos do gótico, do sublime e da Teoria Queer, a fim de entender as metáforas monstruosas que cercam a protagonista. Como principais conclusões, observa-se que a série é explicitamente queer, ao mesmo tempo em que usa metáforas para falar das sutilezas da experiência de pessoas LGBTQ+, como a metaforização da culpa através de um fantasma, e os sentimentos negativos com que a protagonista precisa lidar ao se aceitar como alguém fora da norma.

Palavras-chave: A Maldição da Mansão Bly. Horror queer. Gótico. Sublime.

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the construction of Dani Clayton, protagonist of the series *The Haunting of Bly Manor*, produced by Mike Flanagan and released by Netflix in 2020. For this, a historical review about the horror genre is done, apprehending the distinction between “horror” and “terror”, the history of the cinematographic genre and its relationship with fear, evidencing the relationship of the genre with the fears of each historical period in which it is inserted. Next, Gothic and Queer Theory are conceptualized, as well as the presence of queer metaphors in horror works, in order to understand the origins of horror and how the genre relates to people of dissident gender and sexuality. Finally, the case study is developed in the fourth chapter: the series is divided into two moments, *blame* and *acceptance*, and is studied in the light of the concepts of Gothic, the sublime and Queer Theory, in order to understand the monstrous metaphors that surround the protagonist. As main conclusions, it is observed that the series is explicitly queer, but uses metaphors to talk about the subtleties of the experience of LGBTQ+ people, such as the metaphorization of guilt through a ghost, and the negative feelings that the protagonist has to deal with when she accepted as someone outside the norm.

Keywords: *The Haunting of Bly Manor*. Queer Horror. Gothic. Sublime.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: A Mansão Bly	29
Figura 02: Frankenstein e a Noiva	38
Figura 03: Marya Zaleska e uma de suas vítimas	39
Figura 04: Norman Bates vestido como sua mãe	40
Figura 05: Jesse e Freddy	41
Figura 06: Needy e Jennifer se beijam	43
Figura 07: Os casais de A Maldição da Mansão Bly	48
Figura 08: Dani vê um fantasma	53
Figura 09: Dani explora a Mansão Bly à noite	53
Figura 10: Dani presa no armário	55
Figura 11: Edmund discursa e Dani demonstra desconforto	57
Figura 12: Jamie fala sobre a beleza da mortalidade	60
Figura 13: Dani e Jamie se beijam no corredor	61
Figura 14: Dani conta que sente a presença de Viola dentro dela	63
Figura 15: Dani vê Viola no banheiro e conta que não sente mais nada	64
Figura 16: Dani se torna a Dama do Lago	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 VULTOS NA JANELA: CONCEITUANDO O HORROR.....	14
2.1 Horror ou terror?	14
2.2 O cinema de horror e a sociedade	17
2.3 O horror e o medo	22
3 ADENTRANDO A MANSÃO ASSOMBRADA: O SOMBRIO, O ESTRANHO E OS ESQUELETOS NO ARMÁRIO.....	27
3.1 O gótico: um breve histórico.....	27
3.2 A Teoria Queer.....	31
3.2 Monstros literais e figurados: o queer (no) horror cinematográfico	34
4 ANÁLISE: A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY	45
4.1 A antologia A Maldição e os elementos da análise	45
4.2 A Maldição da Mansão Bly	47
4.3 O queer e os fantasmas: culpa.....	52
4.4 O queer e o monstro: aceitação.....	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	70

1 INTRODUÇÃO

Narrativas audiovisuais permitem que questões do mundo “real” sejam trabalhadas através da ficção (ROSSINI, 1999). Utilizando metáforas e cenários que podem ser próximos ou distantes da realidade, filmes e séries são capazes de gerar emoções e compreensão sobre as temáticas que abordam. E o horror é um gênero que tem feito grande uso de metáforas para falar da “monstruosidade” de pessoas queer em nossa sociedade cis heteronormativa (BENSHOFF, 1997).

Uma das obras que trata sobre o monstro literal e traz uma protagonista abertamente queer é a série *A Maldição da Mansão Bly* (Mike Flanagan, 2020). Adaptação do conto *A Volta do Parafuso* (Henry James, 1898) e com elementos de outros contos de Henry James, a série é original da Netflix¹ e foi lançada em outubro de 2020, com uma temporada de nove episódios. *Mansão Bly* conta a história de Dani Clayton (Victoria Pedretti), uma jovem contratada para cuidar de duas crianças em uma casa de campo no interior da Inglaterra. Chegando na mansão, Dani conhece Miles (Benjamin Evan Ainsworth) e Flora (Amelie Bea Smith), as crianças que deve cuidar; o cozinheiro Owen (Rahul Kohli); a governanta Hannah (T’Nia Miller); e a jardineira, Jamie (Amelia Eve). Além dos moradores da casa, Dani começa a ver também aparições que assombram a propriedade. Enquanto tenta entender os fantasmas e o desaparecimento de Rebecca, a antiga babá das crianças, Dani começa uma relação com Jamie, e o desenrolar do relacionamento revela os fantasmas do passado de Dani.

A produção ficou por conta de Mike Flanagan, diretor conhecido pelos filmes *O Espelho* (2013) e *Hush: A Morte Ouve* (2016), e pelas séries *A Maldição da Residência Hill* (2018) e *Missa da Meia Noite* (2021), entre outras obras de horror. Em *A Maldição da Mansão Bly* são retratados o luto, a experiência de aceitar a si próprio como alguém fora da norma social, e reconhecer o amor em pequenos e grandes atos. Ainda que a protagonista não seja um monstro em grande parte da história, ao assumir dentro de si o espírito da moradora original da Mansão Bly, a série metaforiza a pessoa LGBTQ+ como monstro — entretanto, a narrativa põe em debate as questões queer de maneira a desvilanizar a figura do “monstro” comumente representada nas narrativas de horror.

¹ Mesmo no caso de adaptações de outras mídias, quando uma peça (filme, série ou documentário, por exemplo) é produzida pela Netflix, é chamada de original. Isso acontece porque o serviço de streaming também transmite produções de canais de TV e/ou vindas do cinema.

A maior parte da história se passa no ano de 1987, entretanto, mesmo com o fato de ser ambientada em décadas passadas, a série expõe o relacionamento das personagens Dani e Jamie com clareza, sem escondê-lo ou transformá-lo em subtexto ou em situações que acontecem fora de tela. A naturalidade com que o relacionamento das duas é tratado, enquanto a tensão de fantasmas cresce na trama, afogando todos à volta delas, leva à **pergunta** que norteia esta pesquisa: como a vivência queer é explorada na série a partir da perspectiva de Dani, a personagem principal? E como essa vivência e experiência é apresentada estética e narrativamente na série?

Partindo disso, o **objetivo geral** deste trabalho é explorar a construção narrativa e estética da personagem Dani, relacionando essa construção com aspectos da teoria queer e com as práticas de representação de sujeitos LGBTQ+ no horror audiovisual. Para tal, se buscará compreender de que forma a obra se coloca dentro do horror queer e lida com traumas e fantasmas, literais e figurados. Foram definidos os seguintes **objetivos específicos**: a) entender a presença de texto e subtexto queer nas obras de horror; b) entender as metáforas que transformam pessoas queer em figuras monstruosas em obras do cânone do gênero; c) discutir a construção da personagem Dani Clayton através dos elementos do gótico, do sublime e da Teoria Queer.

Segundo Richard Dyer (1988 apud SÁ, 2017), narrativas de horror são tradicionalmente consumidas e produzidas por pessoas queer. Sendo eu mesma uma pessoa queer fascinada por horror, não poderia escolher um tema diferente para encerrar minha trajetória na graduação. Desde criança, sempre gostei de obras de horror, inclusive lembro-me de assistir os filmes de *Chuck* com meus pais. Com o passar dos anos, compreendi que o gênero é um lugar seguro para trabalhar diferentes sentimentos alinhados ao desconforto — uma percepção que até mesmo me tornou escritora de horror. A escolha por *A Maldição da Mansão Bly* como objeto de estudo se deu porque essa é uma série que eu gosto muito; as personagens me deixaram emocionada, a narrativa encantou e todas as vezes que assisti à série (e foram muitas), sempre terminava com a sensação de que esse é o tipo de história que quero assistir e também contar: honesta com seus personagens, sensível e delicada, sem medo de abraçar os monstros e dar espaço para que os personagens sejam eles próprios.

No que diz respeito aos meus interesses acadêmicos, esta monografia busca contribuir para a discussão acerca do horror queer em nosso idioma, uma vez que a temática é mais comumente encontrada em inglês, como é possível observar pelos principais autores usados na construção desta pesquisa. Além disso, por se tratar de uma produção recente, com pouco menos de dois anos desde seu lançamento, nenhum trabalho acadêmico específico sobre *A*

Maldição da Mansão Bly foi encontrado durante as pesquisas, o que torna esta monografia a primeira a analisar a série em português.

A metodologia utilizada para a elaboração do trabalho foi a pesquisa bibliográfica e a análise narrativa. Foi realizado um levantamento de teorias sobre como o horror trabalha questões sociais através de seus enredos e monstros, bem como sobre a presença e o desenvolvimento de personagens queer em obras do gênero, que costuma codificá-los como monstros. Essas teorias unem-se à análise da construção de Dani. Os aspectos analisados na série são cenas pré-selecionadas que trazem momentos em que a personagem lida com o fantasma que a persegue, seu relacionamento com Jamie e os momentos que vive com o “monstro” dentro de si.

Após ver e rever a série diversas vezes e em conversa com minha orientadora, cheguei aos dois momentos da análise: a *culpa* e a *aceitação*. Esses momentos foram definidos por mim com base na divisão que ocorre na série, uma vez que o personagem que persegue Dani é presente na história apenas até o momento em que ela resolve confrontá-lo. Assim, até o ponto em que a personagem não consegue encarar a si própria sem ver esse fantasma, eu defini como o momento de *culpa*, um sentimento que acomete muitas pessoas queer ao se entenderem como alguém fora da norma. Quando Dani confronta o passado e compreende que não tem culpa pela morte do noivo, ela entra em um processo de aceitar a si mesma, portanto classifiquei esse momento como *aceitação*.

Com todos esses detalhes em mente, o trabalho foi dividido em capítulos que abordam as temáticas de horror até a análise da série. Desta forma, seguem-se a este capítulo introdutório mais três capítulos. O capítulo 2 conceitua o horror, a história do gênero no cinema e o medo. A diferença entre os termos “horror” e “terror” é explorada e o gênero é aprofundado, além de passar pela complexidade de sentimentos que uma obra pode causar, do medo à angústia, até o prazer. As discussões do capítulo serão feitas com base nas obras *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), de Noël Carroll; *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1993), de Edmund Burke; *Medo Líquido* (2008) e *Dança Macabra* (2012), de Stephen King. A monografia *Representação e crítica social no cinema de horror: o capitalismo e a família norte-americana em O Massacre da Serra Elétrica (1973 – 1979)* e a dissertação *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)*, ambas de Gabriela Müller Larocca, que contribuíram para o resgate histórico de obras de horror.

No capítulo 3, a discussão traz uma visão sobre as metáforas queer através de narrativas de horror, resgatando a influência da literatura gótica no gênero, uma vez que *A Maldição da*

Mansão Bly é uma série de estilo gótico. Aqui, é analisada a presença de personagens queer, os romances, vivências e os subtextos em obras de grande impacto para o horror queer. Para embasar a discussão, o sublime de Edmund Burke (1993) será retomado, uma vez que o gótico se relaciona com o conceito. O livro *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em 'O guarani'* (2006), de Daniel Serravalle de Sá, e os artigos *Entre o Horror e a Beleza: a Sublime Estética Gótica dos Filmes de Guillermo Del Toro* (2016), de Alessandro Yuri Alegrette, e *O gótico, o Sublime e a Distopia: uma Leitura de 1984* (2020), de João Pedro Bellas, ambos publicados na revista *Abusões*, também ajudam a estudar o gótico, situando os períodos e as obras importantes da vertente. No que concerne à Teoria Queer, os textos *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica de normalização*, de Richard Miskolci (2009), e *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação* (2001) e *O corpo estranho* (2004), ambos de Guacira Lopes Louro serão as principais fontes para a entender o queer ao longo da história e como ele se relaciona com o gótico e, conseqüentemente, com o horror. Por fim, *Monsters in the Closet* (1997), de Harry M. Benshoff, contribui para a discussão sobre a metáfora queer no horror.

No quarto capítulo, o objeto de análise torna-se o foco, então, será feita uma análise da trajetória de Dani Clayton: dividi a série em *culpa* e *aceitação*, os momentos explicados anteriormente, e apliquei as três categorias estudadas (gótico, sublime e Teoria Queer) para compreender esses momentos. A análise é feita sob um viés narrativo e estético, pois no audiovisual a narrativa se configura visual e sonoramente (AUMONT, 1995). Além disso, foi como vi e revi *A Maldição da Mansão Bly*: analisando os diálogos e as sonoridades da narrativa, a maneira como Dani é colocada dentro e fora do armário (literal e figurativamente), e as conexões entre os personagens com todos os *flashbacks*² e *voice-overs*³ que a série tem a oferecer. Também, por se tratarem de categorias que funcionam de maneira isoladas e que eu busco entremear neste capítulo, focar meu olhar na estética e na narrativa me permite transitar entre as três categorias e atingir os objetivos propostos de forma satisfatória para minha pesquisa: analisar a narrativa queer e como a estética do gótico e do sublime se unem para contar essa história.

Para encerrar, considerações finais e referências completam o trabalho.

² *Flashback* é uma cena que expõe algo no passado da narrativa.

³ O *voice-over* é uma técnica audiovisual em que o áudio (uma narração ou mesmo diálogo entre os personagens) se sobrepõe à imagem, sem que esteja sendo falado por alguém presente na cena.

2 VULTOS NA JANELA: CONCEITUANDO O HORROR

Como dito anteriormente, o objetivo deste trabalho é estudar a construção de Dani Clayton na série *A Maldição da Mansão Bly*. Para isso, é necessário, antes da análise, compreender alguns conceitos que a sustentam. Assim, este capítulo será dedicado a explorar e conceituar o gênero. Na primeira seção, discutiremos a diferença entre os termos “horror” e “terror” a fim de definir o foco desta pesquisa; na segunda, se busca conhecer a história do horror cinematográfico; por fim, na terceira e última seção, o objetivo é entender como o medo funciona em obras do gênero.

A discussão terá como base principal o livro *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), de Noël Carroll. De apoio, contará com *Dança Macabra* (2012), de Stephen King, *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1993), de Edmund Burke, e *Medo Líquido* (2008), de Zygmunt Bauman. Os livros de Carroll e King falam diretamente de horror, enquanto Burke e Bauman são aplicados na análise acerca do medo, um aspecto tão presente nas obras do gênero. Além destes livros, monografias e artigos de revistas científicas serão utilizados para resgatar títulos de filmes lançados ao longo das últimas décadas.

2.1 Horror ou terror?

Apesar de muitas vezes usados como sinônimos, os termos “horror” e “terror” têm distinções clássicas. Por isso, se faz necessário compreender as diferenças das terminologias antes de entrar na história do gênero e nos conceitos trabalhados ao longo desta monografia.

As diferenças entre os termos são traçadas ainda nos primórdios da literatura gótica pela escritora Ann Radcliffe em seu ensaio *Do sobrenatural na poesia* (1826). Radcliffe foi a autora mais bem paga da década de 1790 e *Os Mistérios de Udolpho*, seu romance de maior destaque, foi um dos mais relevantes na literatura gótica (BALIEIRO, 2019). Para a autora, “terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila” (RADCLIFFE, 1826 apud BALIEIRO, 2019, p. 263). Assim, o terror se concretiza no plano subjetivo, existindo a partir de impressões sobre uma situação que não é possível compreender completamente — as lacunas são preenchidas pelo personagem (e pelo espectador) e as possibilidades tornam-se perigosas.

O horror, por outro lado, lida diretamente com coisas abjetas, capazes de provocar uma imediata sensação de repulsa, além de estar associado com a morte (ALEGRETTE, 2016).

Noël Carroll também explica a natureza do horror:

A palavra “horror” deriva do latim “horrore” – ficar em pé (com o cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo “orror” – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que o nosso cabelo fique em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) da agitação sentida. (CARROLL, 1999, p.41)

O horror artístico ao qual o autor se refere é uma das partes em que ele divide o gênero. Sendo assim, conforme Carroll (1999), o horror natural é expressado através do medo de coisas reais, como o temor de um desastre ecológico ou a lembrança dos feitos dos nazistas. Já o horror artístico é aquele que atravessa peças artísticas e midiáticas, podendo ser desenvolvido em diferentes áreas (do cinema à dança, da dramaturgia à literatura, etc.), e será classificada dessa forma se atingir o espectador com um determinado sentimento, isto é, horrorizar quem consome aquela arte. Esse fenômeno está intrinsecamente conectado às crenças que geram emoções e reações físicas de horror no espectador.

Carroll (1999) explica que a emoção é um sentimento que vem de dentro para fora, ou seja, algo que sai de uma pessoa, podendo ser em forma de movimentos como gritos, contrações musculares, tremores, encolhimentos, paralisia. O autor defende que “as emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos acerca dos objetos e das situações” (CARROLL, 1999, p. 43).

Ainda de acordo com Carroll (1999), essas crenças, para se dão na intersecção entre o medo em relação às ameaças que aparecem no ambiente ficcional, da aversão por essas ameaças e da percepção de que as ameaças não fazem parte do mundo real. Dessa forma, elas têm um poder sobrenatural, desconhecido, que desafiam nossa compreensão do mundo. O catalisador do medo é a presença de algum monstro capaz de gerar medo e aversão, indicando (ou tentando indicar) ao espectador que se trata de uma peça de horror artístico (CARROLL, 1999). É importante acrescentar que além do horror artístico, Carroll (1999) fala também sobre o horror natural, decorrente do medo de situações reais — como se horrorizar com a perspectiva de um desastre ecológico ou com as consequências de um evento epidemiológico, como o vivido nestes últimos anos. O horror natural, portanto, é aquele que atinge as pessoas pela realidade de seus acontecimentos.

O que separa as obras de horror de histórias com a presença de monstros, como mitos, é a reação dos personagens não monstruosos às situações e coisas monstruosas (CARROLL,

1999). É essa reação que indica ao espectador o tom horrífico da narrativa. “Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram [...] como perturbações da ordem natural”, explica Carrol (1999, p. 30). E os espectadores percebem que, ainda que vampiros e animais gigantes não sejam parte da realidade, eles são tão vulneráveis quanto as personagens, reagindo à obra ao entrar em um estado de agitação anormal, sentindo, às vezes fisicamente, os temores provocados pelos “monstros”. Quando uma obra não conta com uma figura de um ser impuro e ameaçador, o “monstro” anteriormente citado, Carroll (1999) classifica como terror, e não horror, reforçando que o terror trabalha com a possibilidade e o horror, com o concreto — mesmo que esse concreto seja um fantasma intangível.

Considerado um dos principais escritores contemporâneos de horror, Stephen King no livro não ficcional *Dança Macabra* (2012) também fala sobre as distinções entre o horror e o terror. O autor traz definições similares às de Radcliffe (1826) e Carroll (1999), procurando abranger mais que a literatura e se estendendo para outros produtos culturais, como o cinema e o rádio. No livro, o autor resgata o gênero em diferentes formas entre os anos de 1950 e 1980, e aponta que “o gênero existe em três níveis mais ou menos distintos, cada um pouco menos refinado do que aquele que o precede” (KING, 2012, p. 37). No primeiro nível está o terror; aqui, a mente atua de modo especulativo nas histórias, completando as lacunas deixadas pelas narrativas; por exemplo: o sentimento desagradável ao ouvir uma batida na porta e imaginar o que pode estar do lado de fora, e então encontrar apenas o vento ao abri-la. “É o que a mente é capaz de imaginar que faz dessas histórias a quintessência das histórias de terror” (KING, 2012, p. 37). O segundo nível traz o horror, que explicita a causa dos temores que afligem os personagens, transformando a especulação em algo tangível. O terceiro nível é a repulsa, o plano dos seres repugnantes, dos monstros com a boca escancarada ou do sangue na serra elétrica, e tem como intuito causar um mal-estar físico e uma reação específica: repugnância (KING, 2012).

Para Sousa (2021), o terror está mais relacionado à ansiedade, sendo geralmente descrito como o sentimento de pavor e expectativa que precede a experiência horrível. Assim, o terror “[...] é muito mais ligado ao nosso lado psicológico e busca no poder da sugestão criar os piores cenários possíveis para cada situação, já que individualmente cada um de nós preenche essa lacuna deixada pela narrativa com o que mais nos amedronta” (SOUSA, 2021, p. 22).

De qualquer forma, terror ou horror, a intenção do gênero é estimular respostas do público, não apenas emocionais, mas também físicas. Trata-se de um gênero que trabalha com o subjetivo e é historicamente flexível, assim se direciona às particularidades de cada época. Além disso, atualmente, por mais que os termos sejam distintos, é possível — e inclusive

comum — usar ambos como sinônimos e para descrever as mesmas obras. Entretanto, irei me limitar a um termo e, nesta monografia, farei uso de “horror”. Isso acontece porque *A Maldição da Mansão Bly* pode ser classificada como uma série de horror, uma vez que explícita a causa do desconforto de seus personagens, e também assim classifico as outras obras a serem citadas ao longo dos próximos capítulos. Outro ponto para essa decisão é que se fala em *horror queer*, portanto acho necessário usar o mesmo termo a fim de contribuir para a consolidação do horror queer como classificação. Assim, ao mencionar obras audiovisuais e da literatura, todas serão analisadas e relacionadas à definição de horror.

2.2 O cinema de horror e a sociedade

Histórias fazem parte da existência humana há milênios: de narrativas orais passadas entre gerações até mitologias, elas são carregadas de “causos” e acontecimentos. Com o passar do tempo, a literatura e o cinema surgiram e se desenvolveram, possibilitando novas formas para explorar tais histórias. Entre os diferentes formatos, o horror como gênero começa na literatura e se expande para o audiovisual. E apesar de o objeto de [análise](#) deste trabalho ser uma série, escolhi partir para a história do cinema de horror para contextualizar a conexão entre as tensões sociais e as obras elaboradas em cada período histórico. Essa decisão se deu porque as séries utilizam muito da linguagem narrativa e estética dos filmes, citadas por Jacques Aumont (1995) e, ao entender o contexto histórico de cada obra, se entende mais de suas camadas e do que pretendia abordar.

Além disso, segundo o estudo *Paixão em Séries*⁴, divulgado pela Globosat em 2018, as séries têm início no cinema: ainda nos primórdios do século XX, surgiu a série cinematográfica, com um número limitado de episódios e que era exibida no cinema. A primeira de que se tem notícia é a francesa *Nick Carter, Le Roi des Détectives*, com direção de Victorin Jasset, lançada em 1908.

Desta forma, falar da história do horror no cinema me parece uma decisão coerente; tanto as séries nasceram no cinema, como entender a história mundial através de eras cinematográficas traz uma linha do tempo bem conhecida por mim, por já ser minha área de interesse. Portanto, nos foquemos um momento no cinema de horror, que, com adaptações e histórias originais, transformando inquietações da vida real em metáforas monstruosas.

⁴ Paixão em Séries. In: Gente. Disponível em: https://gente.globo.com/wp-content/uploads/2018/09/Slides_Scroll12_Paixao_em_Series.pdf. Acesso em: 22 abr. 2022.

Conforme Carroll (1999, p. 13), “[...] o horror tornou-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas, populares ou não”. Já King (2012) aponta que as obras de horror sempre foram populares, mas a cada dez ou quinze anos o gênero desfruta de mais popularidade, quase sempre coincidindo com períodos de grande tensão política e econômica.

Dentre os movimentos artísticos nessa relação entre arte e sociedade está o Expressionismo Alemão, que consistiu em uma série de criações artísticas, incluindo o cinema. Uma das principais características do Expressionismo Alemão era a rejeição das convenções ocidentais e por isso se buscava mostrar a realidade de forma distorcida e exagerada, causando um impacto emocional no espectador. Segundo Siegfried Kracauer (1988), o expressionismo voltou suas luzes para o que havia de sombrio na alma humana, o irracional, o macabro, o obscuro e o enigmático. Devido à proximidade com a Primeira Guerra Mundial, as obras expressionistas falavam muito do contexto sociopolítico da época, tratando de problemas de autoaceitação e identidade dos cidadãos.

Mattos também traz essa abordagem ao discutir que:

[...] os expressionistas fizeram do mundo interno da personagem principal o único elo entre os diversos elementos da trama. Encenava-se no palco o próprio desenvolvimento psicológico da personagem, seus conflitos e sua visão de mundo. Todo o cenário estava a serviço da explicitação de sua posição existencial. (MATTOS, 2002, p. 59)

Por essa natureza sombria e disruptiva, Larocca (2016) afirma que grande parte dos críticos e estudiosos do horror consideram que o expressionismo é o marco do horror no cinema, tendo inovado com clássicos como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), uma adaptação não autorizada de *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

Entretanto, a consolidação do horror acontece fora da Alemanha: com a chegada da II Guerra Mundial, diversos diretores, atores, operadores de câmera e designers migraram para os Estados Unidos, sendo logo cooptados por estúdios estadunidenses (LAROCCA, 2016). O também alemão Carl Laemmle funda a *Universal Pictures*, que tem a adaptação de *O Fantasma da Ópera* (Rupert Julian, 1925) como um de seus primeiros sucessos. Ainda de acordo com Larocca (2016, p. 46), “a cena em que o ‘fantasma’ revela sua verdadeira face deformada e monstruosa é considerada, até os dias atuais, como um dos momentos mais apavorantes do cinema”. O estúdio também é responsável por outras grandes obras de horror da época, tais como *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *A Múmia* (Karl Freund, 1932), *A noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935) e *O filho de Frankenstein*

(Rowland V. Lee, 1939). Essas produções fazem com que a *Universal* se torne referência em horror nas décadas de 1930 e 1940, e, ao adaptar monstros famosos de livros, o estúdio consagra “[...] uma visão sobre alguns personagens literários de terror que perdura até hoje” (MELO, 2011 apud ZUCCO, 2017, p. 17-18).

Já nos anos 1950, o Japão faz importantes contribuições para exemplificar o medo latente da época. Aqui temos uma visão ainda mais clara entre traumas da realidade e os filmes de horror, pois as bombas atômicas, lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki em 1945, desencadearam morte e destruição de humanos e da natureza. O medo dos testes nucleares e de radiação levam a histórias com monstros gigantes e modificados, como *Godzilla* (Ishirō Honda, 1954), um monstro que devasta Tóquio (FALCÃO; SOARES, 2013). Essa inquietação também chega nos Estados Unidos, que trabalha seus próprios monstros gigantes e invasões alienígenas por conta do “reflexo do aumento da sensação de desconforto causada no público norte-americano, pela Guerra Fria” (MELO, 2011 apud ZUCCO, 2017, p.18).

Entretanto, é na década de 1960 que o horror finalmente alcança maior visibilidade na indústria cinematográfica. O período marca uma ruptura com o moralismo e a inocência presente nas obras até aquele momento, já que o público não se interessava mais tanto assim por criaturas monstruosas e foi preciso humanizar os vilões (MELO, 2011 apud ZUCCO, 2017). Um dos filmes importantes dessa década é *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), que, ao trazer como vilão não um monstro, mas sim um humano, reforçou a ideia de que o perigo está em qualquer lugar. Como aponta Melo (2011 apud ZUCCO, 2017, p. 18): “[...] se, no início, valia-se de criaturas sobrenaturais, nesse período as ameaças estavam mais próximas do espectador”. Bruce Kawin (2003 apud LAROCCA, 2013) corrobora com essa visão. Ele declara que

[...] o bom filme de horror tem como efeito mostrar algo com o qual não estamos confortáveis, mas que precisamos ver mesmo assim, ou seja, sua intenção é justamente mostrar algo que estamos confortavelmente ignorando. (KAWIN, 2003 apud LAROCCA, 2013, p. 21-22)

De tal forma, ao transformar “pessoas comuns” em vilãs, os filmes de horror fazem a sociedade olhar para si mesma, sem máscaras, sem presas e adereços, e encarar mais diretamente o que há de errado, e quem está cometendo esses erros.

Os anos 1970 dão seguimento a histórias com assassinos “comuns” e seriais. E é nesta época que os filmes de horror se consagram mundialmente. Para Mark Jankovich (2002), o interesse pelo horror no final dos anos 1970 acontece pela percepção de que esse é um gênero subversivo, mas também comercial, e que permite observar as contradições na própria indústria

do cinema. Entre os filmes bem-sucedidos da época, é possível citar *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974), *Carrie, a Estranha* (Brian De Palma, 1978) e *Halloween* (John Carpenter, 1978) (LAROCCA, 2013).

O chamado horror explícito chega nos anos 1980 e é caracterizado por muita violência e poucos cortes. Ele também ganha um novo rumo, agora direcionando-se para o público adolescente. Alguns dos filmes do período são *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980), *A Morte do Demônio* (Sam Raimi, 1983) e *A Hora do Pesadelo* (Wes Craven, 1984), entre outros (LAROCCA, 2013).

O sucesso da última década faz com que sequências daqueles filmes sejam produzidas em 1990. Entretanto, as sequências não têm o mesmo impacto, e logo os personagens que antes eram aclamados perdem a atenção do público. É Wes Craven, com *Pânico* (1996), que dá uma nova roupagem ao gênero. A partir dele, outros filmes com a mesma temática de assassinos em série surgem, como *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (Jim Gillespie, 1997) e *Lenda Urbana* (Jamie Blanks, 1998) (TAVARES, 2011).

Os anos 2000 marcam o início de um novo milênio, e com ele chega uma nova onda na indústria do horror: *remakes* de obras orientais. *O Chamado* (Gore Verbinski, 2002) e *O Grito* (Takashi Shimizu, 2004) são alguns exemplos de obras que obtiveram algum sucesso. Entretanto, essa onda logo perdeu o interesse e coube a James Wan com seu *Jogos Mortais* criar um novo filão: histórias cuja violência gráfica foi explorada com intensidade. É também nessa década que fica claro que “[...] o público não é mais tão ingênuo ao ponto de comprar a mesma idéia várias vezes, comprovando que fórmulas prontas não mais proporcionam resultados duradores” (TAVARES, 2011, p. 6-7), já que continuações bem-sucedidas não se saem tão bem quanto os primeiros filmes das franquias.

Encerrando este percurso histórico, temos a década de 2010, que é marcada por protestos como #OscarsSoWhite⁵, o #MeToo⁶ e o #BlackLivesMatter⁷, entre outros. Essas manifestações ganham os jornais nas páginas de sociedade e de entretenimento e, como não poderia ser diferente, o cinema de horror. É nesse cenário que Jordan Peele estreia como roteirista e diretor com *Corra* (2017) e se torna o primeiro negro a levar um Oscar de melhor

⁵ Oscar 2017 e a questão da diversidade. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/oscar-2017-e-a-questao-da-diversidade/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

⁶ A verdadeira origem da hashtag 'Me Too', usada no Twitter por mulheres que sofreram violência sexual. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml>. Acesso em: 03 mar. 2022.

⁷ About. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/about/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

roteiro original⁸. É neste período também que chega a proposta do *post-horror*, com filmes que se desapegam das convenções do horror e diretores que estariam questionando as convenções estabelecidas pelo gênero, “[...] substituindo os tradicionais pulos de susto por narrativas que exploram o medo existencial” (SOARES, 2021, p. 47). Alguns exemplos de filmes são *Garota Sombria Caminha Pela Noite* (Ana Lily Amirpour, 2014), *Corrente do Mal* (David Robert Mitchell, 2015), *Hagazussa – A Maldição da Bruxa* (Lukas Feigelfeld, 2017) e *Hereditário* (Ari Asher, 2018) (SOARES, 2021).

Analisando esse breve histórico do cinema de horror, fica claro que esse é um dos gêneros que mais trabalha as questões da época em que está inserido. Das tensões pré-nazistas à insegurança com novas tecnologias até os protestos por igualdade, o horror dá a possibilidade de investigar sentimentos que afligem a sociedade. De acordo com Carroll:

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição. (CARROLL, 1999, p. 290)

Portanto, a existência do horror auxilia as pessoas a entenderem e lidarem com seus temores em nível social e pessoal. Conforme Larocca (2013), uma obra de horror não é algo finalizado em si mesmo, mas sim um produto em constante processo de construção. Os significados e sentimentos que causa são resultado de uma ação coletiva entre produtores, diretores e espectadores. Assim, o resultado do horror:

Depende em grande parte de uma evocação da participação do espectador, de um convencimento de que as ameaças projetadas têm um grau de realidade, já que a película existe dentro do contexto de sua própria produção e como parte de determinado ambiente. Em muitos casos, o espectador investiga também as consequências para si mesmo, ao perceber que é tão vulnerável quanto a vítima do filme ou de como facilmente o mundo de aparências “normais” pode ser destruído pela invasão de uma nova e dura realidade. (LAROCCA, 2013, p. 23)

Mas, apesar do foco no cinema neste tópico, o horror não se limita apenas a esse formato. Na televisão é possível citar a clássica série *Buffy, a Caça-Vampiros* (Joss Whedon, 1997-2003), que fala dos temores da adolescência através dos monstros com quem a protagonista deve lutar semanalmente. Atualmente, com a expansão de *streamings* como

⁸ Jordan Peele se torna primeiro negro a ganhar Oscar de Roteiro Original. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2018/noticia/jordan-peelee-se-torna-primeiro-negro-a-ganhar-oscar-de-roteiro-original.ghtml>. Acesso em: 03 mar. 2022.

Netflix e Amazon Prime, entre outros, as possibilidades de acesso a histórias de horror feitas pelo mundo todo é facilitada, uma vez que as plataformas costumam disponibilizar suas obras originais em todos os países.

Além disso, devido ao formato da Netflix, acredito ser possível aproximar as séries da plataforma a filmes. Faço essa conexão, pois uma das características da plataforma é a supressão de intervalos comerciais no meio dos episódios e a prática de *binge-watching*. Miriam de Souza Rossini e Aline Renner (2015) explicam que o *binge-watching* acontece quando uma pessoa assiste a vários episódios de uma série de uma vez só. Ainda de acordo com as pesquisadoras, essa prática é incentivada pela plataforma, que tem como configuração padrão colocar o próximo episódio logo que acaba o anterior. Ao assistir *A Maldição da Mansão Bly*, eu mesma aproveitei a possibilidade de ter todos os episódios disponíveis e os assisti de uma vez só, como um longo filme.

Outro ponto que me faz pensar em cinema quando falo de *A Maldição da Mansão Bly* diz respeito à construção dos episódios. Silvia Góis Dantas (2015) explica que as séries comumente têm episódios com início, meio e fim em si mesmos; a trama “maior” existe e é guiada por esses acontecimentos fechados, episódicos, com ganchos para continuar assistindo. Ainda que os episódios de *Mansão Bly* foquem em cada personagem nos episódios da primeira metade da temporada, eles fazem revelações, mas não se encerram, apenas dão abertura para a contínua narração que se encerra, de fato, apenas no último episódio, quebrando, assim, com a lógica de contar histórias encerradas em si mesmas.

A alteração na distribuição das obras da Netflix e uma construção que rompe um pouco com as séries tradicionais, entretanto, não alteram o caráter essencial do horror: trabalhar as problemáticas da época em que se insere. Ao trazer uma protagonista que lida com a culpa por ser queer, *A Maldição da Mansão Bly* trabalha os temores de pessoas LGBTQ+. Assim, a relação entre o horror e o medo permanece, e por isso é o foco da próxima seção do capítulo.

2.3 O horror e o medo

O medo pode surgir de diferentes lugares: a sala de espera de um hospital, o decolar de um avião, um monstro na tela do cinema ou da televisão. E mais do que a descrição de gênero,

o horror é um sentimento. O dicionário o define horror como “sensação de medo que faz arrepiar o cabelo e a pele”⁹, corroborando as definições que vimos antes.

Em *Medo Líquido* (2008), Zygmunt Bauman fala que o medo é “[...] um sentimento de estar suscetível ao perigo; uma sensação de insegurança [...] e vulnerabilidade” (2008, p. 9). Para o autor, a origem do medo é a insegurança, e os perigos que amedrontam a sociedade podem ser classificados em três tipos. O *primeiro* é a natureza, que, de acordo com o autor, está “pronta, como dificilmente antes em nossa memória, para destruir nossos corpos com a proliferação de terremotos, inundações, furacões, deslizamentos, secas e ondas de calor” (BAUMAN, 2008, p. 11). O *segundo* tipo são outras pessoas, que estão “prontas [...] a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a súbita abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais, comida envenenada, água ou ar poluído” (BAUMAN, 2008, p. 11). Por fim, chega-se ao *terceiro* tipo, que faz parte de uma zona cinzenta ainda não nomeada. Essa talvez seja a fonte de maior horror da sociedade, pois é aquela em que

[...] se encarregam alguns aprendizes de feiticeiro superambiciosos, mas desafortunados e propensos a acidentes e calamidades, ou mesmo um gênio maligno que imprudentemente se deixou sair da garrafa. A zona em que redes de energia saem do ar, barris de petróleo secam, bolsas de valores entram em colapso, companhias todo-poderosas desaparecem juntamente com dezenas de serviços com os quais costumávamos contar e milhares de empregos que acreditávamos serem sólidos como rocha. (BAUMAN, 2008, p. 11-12).

Essas definições vão ao encontro das principais características do horror: a ideia de um perigo recorrente. Isso pode ser explicado pelo que já foi analisado antes nesta monografia: o horror trabalha com desconfortos do mundo real. Para King (2012, p. 179), “[...] o valor artístico que o cinema de terror oferece com maior frequência é a sua habilidade de formar uma conexão entre nossa fantasia sobre o medo e nossos verdadeiros medos”. Esses medos, entretanto, não são individuais. O historiador francês que estudou a presença do medo no Ocidente, Jean Delumeau (2001 apud CÁNEPA, 2008, p. 8), afirma que “as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo [...] um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pôde deixar de desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas”. A palavra medo é carregada de vergonha, seja por ser confundida com covardia, seja por revelar a impotência humana frente à ameaça da morte:

⁹ “Horror”, in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/horror>. Acesso em: 18 mar. 2022.

O animal não antecipa a morte. O homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá. É, pois, ‘o único no mundo a conhecer o medo num grau tão temível e duradouro’. Além disso, nota R. Callois, o medo das espécies animais é único, imutável: o de ser devorado. ‘Enquanto o medo humano, filho da nossa imaginação, não é uno, mas múltiplo, não é fixo, mas perpetuamente cambiante’. (DELUMEAU, 2001 apud CÁNEPA, 2008, p. 8)

O historiador explica ainda que o medo individual é uma emoção-choque, em geral precedida pela surpresa e provocada pela consciência de uma ameaça (DELUMEAU, 2001 apud CÁNEPA, 2008). Entretanto, essa ameaça nem sempre precisa ser real. Carroll (1999) traz como exemplo de um medo imaginado uma pessoa à beira de um precipício. Ao olhar para baixo e se imaginar caindo, a pessoa irá sentir medo — entretanto, ela ainda está em terra firme e em segurança. Para o autor, “[...] podemos assustar a nós mesmos imaginando uma sequência de acontecimentos que sabemos ser altamente improvável. Além disso, não ficamos assustados pelo acontecimento de nosso pensamento de cair, mas, sim, pelo conteúdo de nosso pensamento de cair”. (CARROLL, 1999, p. 119)

Cánepa (2008) traz algumas reações físicas que o medo é capaz de gerar. Segundo a autora, quando um indivíduo é colocado em estado de alerta, a região do cérebro chamada hipotálamo reage desencadeando comportamentos somáticos, tais como aceleração ou diminuição do batimento cardíaco, respiração muito rápida ou muita lenta, contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, entre outras reações. “Nos casos-limite, a inibição irá até uma paralisia diante do perigo, provocando estados catalépticos, e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico” (CÁNEPA, 2008, p. 8). É interessante notar que as reações são extremas e podem variar tanto aumentando quanto diminuindo a intensidade de uma ação comum do corpo, como respirar, por exemplo.

E, enquanto se busca evitar os medos reais, Burke observa, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1993), que coisas que causariam aversão na vida real, quando colocadas na ficção tornam-se fonte de prazer intenso. Ainda de acordo com Burke (1993), as pessoas têm três estados de espírito: prazer, indiferença e dor. O belo decorre do prazer e o sublime, da dor.

Quando um longo período de prazer chega ao fim, o efeito que surge é o de indiferença. Se a interrupção for brusca, o efeito é de decepção. O pesar surge quando o prazer positivo acaba e, portanto, é diferente da dor positiva. Segundo Burke (1993):

[...] quando escapamos de um perigo iminente, é alegria que sentimos? A sensação, nessas ocasiões, é muito diferente daquele contentamento doce e voluptuoso que a

perspectiva de um prazer certo proporciona. O deleite que nasce das modificações da dor confirma a linhagem de onde provém: de sua séria, possante e grave natureza. (BURKE, 1993, p. 43)

Pensar em vida e saúde causa prazer e contentamento, mas pensar em doenças, morte e dor causam medo. Sobre esses últimos sentimentos, o filósofo também aponta que:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

Burke (1993) também afirma que ao sermos expostos a uma situação que causa horror, nosso raciocínio estagna: “[...] o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção” (BURKE, 1993, p. 65). O medo é o sentimento capaz de levar a essa perda de raciocínio. Sendo um pressentimento de dor ou morte, o medo age de forma similar à dor real. Assim, “[...] tudo que é terrível à visão é igualmente sublime” (BURKE, 1993, p. 65-66).

King (2012) questiona: por que criar coisas tão horríveis quando já existem tantos horrores verdadeiros no mundo? A resposta pode ser encontrada no texto do próprio autor, que diz que o horror atrai porque trabalha de forma simbólica coisas que se tem medo de falar abertamente; “[o horror] nos dá a chance de exercitar [...] emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (KING, 2012, p. 50).

Para Burke (1993), o contentamento ao assistir ou ler uma obra de horror se dá, em primeiro lugar, ao alívio por perceber que uma história tão sombria é apenas ficção e que estamos supostamente a salvo das maldades cuja representação assistimos. Já a autora Alyssa Wong (2016) corrobora com a ideia de outros autores (CARROLL, 1999; KING, 2012) de que o horror é um meio de lidar com os medos da vida real. Segundo ela:

Sempre vivemos neste lugar, ocupando nossos corpos e sofrendo as injustiças e horrores muito reais que acompanham a existência em espaços hostis. E assim escrevemos com os olhos voltados para frente, porque não tem como não ser quem somos. A ficção nos dá as ferramentas para quebrar nosso silêncio e nomear nossos demônios para que outras pessoas não assombradas possam vê-los pelo que são. Para cristalizar nossos monstros e depois despedaçá-los. (WONG, 2016, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ No original: “We have always lived in this place, occupying our bodies and suffering the injustices and very real horrors that come with existing in hostile spaces. And so we write with eyes focused forward, because there is no way to not be who we are. Fiction gives us the tools with which to break our silence and name our demons so that other, unhaunted people can see them for what they are. To crystalize our monsters, and then to shatter them.”

Ainda para Wong (2016), o horror é apenas uma entre diversas formas de contar histórias, e também “[...] um espaço onde o medo pode ser manipulado e conquistado, onde o horror e a brincadeira, o real e o imaginário, podem coexistir” (WONG, 2016, tradução nossa)¹¹. O horror, afinal, é um espelho da sociedade, e o medo, um dos sentimentos intrínsecos ao ser humano. Como visto, ambientes controlados como salas de cinema ou as páginas de um livro, podem ser fonte de prazer e do sublime, e ajudar a refletir sobre aquilo que aflige a si próprio.

Pelas temáticas abordadas ao longo do capítulo, se viu que é essencial compreender os elementos do horror para analisar *A Maldição da Mansão Bly*, bem como o fato de que ela é definida como uma obra de horror. Esse é um gênero que trabalha as questões sociais de sua época, e a obra traz a luz o sujeito queer como protagonista, dando vazão e cristalizando seus medos para que possam ser enfrentados, como defende Wong (2016). O próximo capítulo irá aprofundar o estudo do horror, partindo do gótico, a raiz do gênero, até chegar ao horror queer de fato, que existe em consonância ao histórico estudado até o momento.

¹¹ No original: “[...] a space where fear can be manipulated and conquered, where terror and play, the real and the imaginary, can exist side by side.”

3 ADENTRANDO A MANSÃO ASSOMBRADA: O SOMBRIO, O ESTRANHO E OS ESQUELETOS NO ARMÁRIO

Após compreender um pouco mais do horror, sua história e a forma como o medo está conectado ao gênero, é hora de adentrar a mansão mal-assombrada e analisar o gótico, os monstros e o queer (no) horror. Para isso, este capítulo será dedicado a aprofundar alguns elementos que estão presentes no horror, histórica e artisticamente.

Na primeira seção, se busca entender o gótico, gênero literário considerado o berço do horror. Na segunda, a Teoria Queer é trazida à tona, a fim de entender como sexualidades e expressões de gênero divergentes do padrão cis heteronormativo funcionam no mundo e como obras góticas e de horror abraçam o sujeito dissidente e conta histórias sobre e para ele. Essas duas análises levam à terceira seção do capítulo: um estudo sobre a presença de personagens queer em obras de horror variadas, do cinema e da televisão.

Para embasar a discussão, o sublime de Edmund Burke (1993) será retomado, uma vez que o gótico se relaciona com o conceito. O livro *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em 'O guarani'* (2006), de Daniel Serravalle de Sá, e os artigos. Os textos *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica de normalização*, de Richard Miskolci (2009), e *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação* (2001) e *O corpo estranho* (2004), ambos de Guacira Lopes Louro serão as principais fontes escolhidas para falar de Teoria Queer. Por fim, *Monsters in the Closet* (1997), de Harry M. Benshoff contribui para a discussão sobre a metáfora queer em obras de horror. Monografias, dissertações e artigos de revistas científicas complementam a pesquisa realizada.

3.1 O gótico: um breve histórico

O gótico está em diversos, se não todos, setores da arte: arquitetura, pintura, música, literatura, cinema (ROSA, 2016). Em seu já citado livro *Filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), Noël Carroll defende que o gênero de horror tem origem nas histórias góticas. Por isso, a fim de entender as raízes do horror, vamos focar neste subcapítulo no estilo.

Segundo Rosa (2016), o termo *gótico* se origina de povos nórdicos que contribuíram para a queda do Império Romano e devastaram a Europa entre os séculos III e IV. É um termo que evoca a escuridão dos invernos longos e sombrios dos nórdicos. Na Idade Média, gótico

tem relação com as construções do período, além de significar em uma retomada da consciência individual, o que fez o discurso sentimental ganhar força. Já nos séculos XIII e XIV, caracterizado pela escuridão e pelas sombras, o gótico suplanta a luz e a brancura da época.

De acordo com Rossi (2008, p. 55), “o gótico, dessa forma, vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos”. Vasconcellos (2002 apud FRATUCCI, 2018, p. 8-9), corrobora com essa análise ao declarar que o gótico “surge então para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa”.

O Castelo de Otranto, de Horace Walpole, é considerado o primeiro livro gótico da história. Publicado em 1764, ele conta a história de Manfred, o senhor de um castelo que vê o filho morrer esmagado por um elmo gigante e pretende se divorciar da esposa para casar com a pretendente do filho falecido. As ações de Manfred durante a história demonstram sua falta de ética e maldade, e, de acordo com Botting (1996), a transgressão é uma das principais características do gótico. Conforme o autor elabora:

Os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica tornam-se poderosos meios para reafirmar os valores da sociedade, da virtude e da propriedade: a transgressão, ao ultrapassar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar o seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites. Romances góticos frequentemente adotam essa estratégia de advertência, alertando para os perigos da transgressão, apresentando-os em sua forma mais sombria e ameaçadora. Contos tortuosos de vício, corrupção e depravação são exemplos sensacionais do que acontece quando as regras do comportamento social são negligenciadas. (BOTTING, 1996, p. 5, tradução nossa)¹²

Conforme Bellas (2020), a vertente literária tem seu ápice no final do período setecentista com autores como Ann Radcliffe (com seu *O Italiano*, de 1797) e Matthew Lewis (com *O Monge*, de 1796).

Júlio França (2016) aponta que há três elementos recorrentes e possivelmente mais significativos do gótico: o “lugar horrível”, a presença fantasmagórica do passado e o personagem monstruoso. Esses elementos não são exclusivos da ficção gótica, mas juntos eles configuram aspectos que constituem o gênero desde as manifestações iniciais, e conseguem abarcar os medos de determinados períodos (BELLAS, 2020).

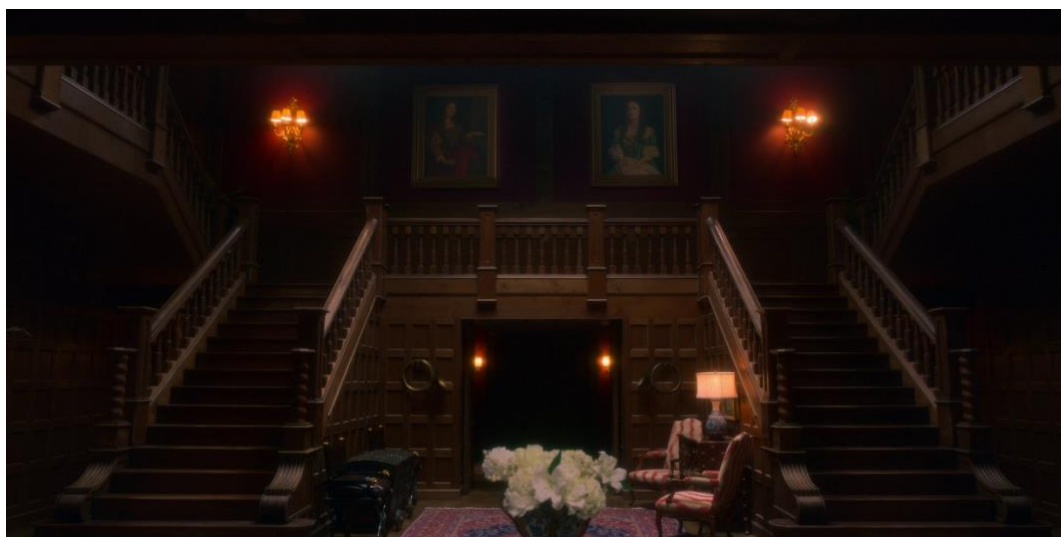
¹² No original: “The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected.”

O “lugar horrível” também é observado por Ariovaldo José Vidal na apresentação de *O Castelo de Otranto*, em edição brasileira de 1996:

[...] o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade. (VIDAL, 1996, p. 8)

Esse ambiente arruinado, que causa temor por suas sombras e salas misteriosas, será o cenário de diversas obras góticas, onde irão se desenrolar histórias de vampiros, bruxas, demônios, fantasmas e outros monstros. É o caso da série *A Maldição da Mansão Bly*, que tem uma mansão sombria como cenário central da trama. A propriedade da história conta com a mansão título (Figura 01), um lago e uma capela, além de uma grande área com jardim e poço. As cores em geral são escuras e as cenas noturnas dão a sensação de que a mansão é ainda maior e esconde segredos em cada cômodo. Suas salas são amplas e escuras, e os corredores dão uma sensação de opressão quando os personagens passam por eles.

Figura 01: A Mansão Bly



Fonte: reprodução Netflix. Cena de *A Maldição da Mansão Bly*.

O conceito de sublime de Burke (1993) pode ser retomado aqui, ao pensarmos sobre os cenários decadentes e sombrios. Segundo o autor, “a própria escuridão, em certas circunstâncias, causa um efeito maior sobre as paixões do que a luz” (BURKE, 1993, p. 87). Mas não apenas a escuridão conecta o sublime ao gótico. Para Botting (1996, p. 2, tradução nossa): “gótico significava uma tendência em direção a uma estética baseada em sentimento e

emoção, e associada primariamente ao sublime”¹³. Para Bellas (2020), a relação do sublime com o gótico é bastante profunda: “[...] a *Investigação filosófica* de Burke, obra que estabelece de maneira bastante contundente uma separação entre as ideias de belo e sublime, é tradicionalmente tomada como a fundamentação estética e filosófica da literatura gótica” (BELLAS, 2020, p. 23). Além disso, o pesquisador também observa que a publicação de *O Castelo de Otranto* ocorre sete anos após a primeira edição¹⁴ de *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*.

De acordo com Nick Groom (2012), a emoção principal do gótico vem do horror e do poder que suas obras inspiram, sentimentos atingidos através da criação de efeitos sublimes. Para o autor, “o sublime sinaliza os limites da racionalidade e era melhor comunicado pela obscuridade.” (GROOM, 2012, p. 77, tradução nossa).¹⁵ Pensando nisso, Groom (2012), se inspira no tratado burkeano e destaca sete obscuridades presentes no gótico: (i) meteorológico; (ii) topográfico; (iii) arquitetônico; (iv) material; (v) textual; (vi) espiritual; (vii) psicológico¹⁶. Com a lista de Groom (2012), é possível perceber a forma como a obscuridade — e, por consequência, o sublime —, é apropriado pelos autores góticos, seja para situar as histórias em ambientes escuros, seja para criar personagens monstruosas (BELLAS, 2020).

Acerca dos personagens monstruosos, é importante citar *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. É a partir dessa obra que a estética do horror assume uma conotação metafórica intensa que exprime os medos da época, principalmente acerca dos rumos da Ciência do século XIX, além de rejeitar tudo que é considerado anormal ou diferente. É também nesse período que o gótico passa por uma mudança radical e os autores se dedicam à criação de textos com uma nova narrativa, que incorporam elementos realistas:

Durante a metade do século XIX, o gótico como forma literária incorpora-se amplamente na esfera do “realismo”, revelando os horrores e terrores reais que se escondem por trás das ruas e bairros da cidade de Londres. Dessa forma, o gótico torna-se um eficiente artifício de narração utilizado por escritores, tais como Charles Dickens. Em seus romances mais conhecidos *David Copperfield* (1850), *Bleak House* (1853) e *Grandes Esperanças* (1861), Dickens revela por meio do que podemos chamar de “modo de escrita gótico” a existência de uma sociedade, em que predomina a injustiça e desigualdade, constituída por seres frágeis explorados ou ameaçados por indivíduos perigosos, ambiciosos e “degenerados”. (ALEGRETTE, 2016, p. 12)

¹³ No original: “Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime.”

¹⁴ O tratado de Burke foi publicado originalmente em 1757.

¹⁵ No original: “The sublime signals the limits of rationality — the ‘sleep’ of reason and was best communicated by obscurity.”

¹⁶ Tradução livre das classificações: meteorological; topographical; architectural; material; textual; spiritual; psychological.

A capacidade de trabalhar com metáforas, mesmo em obras mais realistas, permitiu que os autores explorassem aspectos de suas vidas através da literatura¹⁷. Um dos aspectos é a vivência queer, presente em diversas obras do estilo gótico. James Jenkins, um dos cofundadores da *Valancourt Books*, uma editora independente especializada em obras de horror, explica em entrevista ao site Huffpost:

Muitos desses autores góticos, como Lewis, William Beckford, Francis Lathom, eram homossexuais, e acho que a explicação tradicional para a conexão gay/horror é que era impossível para eles escreverem abertamente sobre temas gays naquela época (ou mesmo talvez expressá-los, já que palavras como “gay” e “homossexual” não existiam), então eles os sublimavam e os expressavam de formas mais aceitáveis, usando o meio de um gênero transgressivo como a ficção de horror. (JENKINS, 2017, tradução nossa)¹⁸

Paulina Palmer (2016 apud SANTOS, 2021) declara que o gótico sempre possuiu um viés queer, mas não fala exclusivamente de questões LGBTQ+, de forma que o caráter queer tem a ver com a maneira como o gênero representa, oculta e simboliza orientações sexuais que fogem do padrão heterossexual. Para a autora, o gótico queer diz respeito a textos em que sexualidade e identidade de gênero ocupam o centro da narrativa, bem como a abjeção presente nas histórias (PALMER, 2016 apud SANTOS, 2021).

Essa subversão e forte presença queer é também uma das características do horror. Entre monstros e metáforas, personagens LGBTQ+ estão presentes em histórias horroríficas no cinema, na tevê e nos *streamings*. Entretanto, antes de seguir a discussão sobre o queer no horror, se faz necessário entender o que é queer. Por isso, o próximo subcapítulo se dedica à Teoria Queer e o seguinte à presença queer em filmes e séries de horror.

3.2 A Teoria *Queer*

De acordo com Richard Miskolci (2009, p. 150), “a Teoria Queer emergiu nos Estados Unidos no fim da década de 1980, em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero”. Miskolci (2009) também explica que os estudos queer são um encontro

¹⁷ Posteriormente, como vimos no capítulo anterior, o horror cinematográfico faz o mesmo caminho, trabalhando através da ficção as problemáticas e conflitos de cada período.

¹⁸ No original: “A lot of those Gothic authors, like Lewis, William Beckford, Francis Lathom, were homosexual, and I think the traditional explanation for the gay/horror connection is that it was impossible for them to write openly about gay themes back then (or even perhaps express them, since words like “gay” and “homosexual” didn’t exist), so they sublimated them and expressed them in more acceptable forms, using the medium of a transgressive genre like horror fiction.”

entre Filosofia e Estudos Culturais estadunidenses com o pós-estruturalismo francês e, teórica e metodologicamente, se propõem a problematizar “concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação” (MISKOLCI, 2009, p. 152).

Alguns dos significados do termo queer são: estranho, excêntrico, esquisito (LOURO, 2004). Por anos, a palavra foi usada com o objetivo de degradar a quem se referia: gays, lésbicas, bis, trans e demais pessoas que não se identificassem com a norma sexual e de gênero da sociedade (BUTLER, 2002). E é na tentativa de ressignificar as ofensas que o termo é usado como nome da teoria que busca estudar, compreender e defender a existência de sexualidade e identidades de gênero dissidentes (BUTLER, 2002; LOURO, 2004). Judith Butler, uma das precursoras da Teoria Queer, diz que o termo “adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Assim, uma das propostas da teoria é ressignificar a palavra queer e compreendê-la como uma prática de vida que vai na contramão das normas socialmente aceitas.

Louro (2004) confirma essa tentativa de ressignificação: para a autora, queer foi utilizado por ativistas de movimentos homossexuais na tentativa de recuperar o termo, e abrange tudo aquilo que é diferente da norma e que não deseja ser integrado nem tolerado. Ainda para a autora, “queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade” (LOURO, 2004, p. 7-8). Ainda segundo a autora:

Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2001, p. 546)

Para Janet R. Jakobsen (1998), o queer procura pensar os corpos para além das normas e normatividade de uma sociedade heteronormativa. A autora explica que há uma tensão no uso de queer como substantivo, pois ele traz uma posição identitária e sugere que esteja em relação, oposição ou resistência à norma. A norma, por sua vez, é apontada pela autora como uma das forças que, junto ao conceito de “normal”, formam um regime de poder chamado normatividade. O regime citado é “um conjunto de relações que podem ser pensadas como uma rede de normas, que forma as possibilidades e os limites da ação. As normas são os imperativos que materializam determinados corpos e ações” (JAKOBSEN, 1998, p. 517, tradução nossa)¹⁹.

¹⁹ No original: “[...] a set of relations that can be thought of as a network of norms, that forms the possibilities for and limits of action. Norms are the imperatives that materialize particular bodies and actions.”

No que concerne à sexualidade, essas normas limitam a existência, deixando apenas escolhas binárias para as pessoas: homem/mulher, feminino/masculino, heterossexual/homossexual. Olhar para essas normas de uma perspectiva queer, portanto, é uma prática de resistência contra essa heteronormatividade (MAYER e ARAÚJO, 2013). De acordo com Jakobsen:

A heteronormatividade, por exemplo, normaliza a heterossexualidade, tornando heterossexual o termo normal, a posição do senso comum, banal e cotidiana, em relação à qual o não-heterossexual é queer, estranho, a ser comentado e policiado. A heteronormatividade, no entanto, não é apenas a norma que impõe a heterossexualidade contra a homossexualidade, mas a rede de normas que sustenta sua organização. (JAKOBSEN, 1998, p. 518, tradução nossa)²⁰

Adrienne Rich (2010) também fala sobre a influência social que doutrina as pessoas e as coloca em posições binárias e limitadas. Ao propor o conceito de heterossexualidade compulsória, a autora reforça que as pessoas são impelidas a serem heterossexuais por meio das normas sociais vigentes. No mesmo sentido, Butler afirma que as identidades de gênero que não se conformam com a heterossexualidade compulsória mostram que as normas são instituídas socialmente (SALIH, 2015).

Uma forma de ver explicitamente essa doutrina é olhar para as leis que obrigavam as pessoas a seguirem por um único caminho — o da heterossexualidade. No Reino Unido, por exemplo, ser queer ou ser considerado queer era motivo para perda de emprego, amigos e status social²¹. Gaspar e Cintra (2016) apontam que tanto pessoas de classes mais baixas quanto figuras públicas relevantes eram acusadas, presas e perseguidas, geralmente para servir de exemplo do cumprimento das leis que proibiam relacionamentos entre pessoas do mesmo gênero. Um caso marcante, que é lembrado até os dias atuais quando se fala de pessoas queer e também do gótico (estilo que vimos na seção anterior deste capítulo), é a prisão do autor Oscar Wilde, que foi condenado à pena máxima de dois anos por prática de “indecência grave”, em 1895.

²⁰ No original: “Heteronormativity, for example, normalizes heterosexuality, making heterosex the normal term, the commonsensical position, unremarkable and everyday, in relation to which nonheterosex is queer, odd, to be commented on and policed. Heteronormativity, however, is not only the norm that enforces heterosexuality over against homosexuality but the network of norms that sustains its organization.”

²¹ Por anos, o Reino Unido contou com pena de morte para sodomia, termo derivado da Bíblia usado para descrever “sexo anormal”. Em 1828, “surge a lei de Peel, na qual diminuía-se o ônus da prova para facilitar a condenação. Em outras palavras, era necessário outrora comprovar a penetração e ejaculação; com a nova lei apenas a penetração” (NAPHY, 2006 apud GASPARG; CINTRA, 2016, p. 14). A sodomia deixou de ter pena de morte no Reino Unido apenas em 1861. Além disso, atualmente, todos os países do Reino Unido têm leis que protegem pessoas queer. Disponível em: <https://www.bl.uk/lgbtq-histories/articles/a-short-history-of-lgbt-rights-in-the-uk>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado originalmente em 1890, o protagonista-título faz um pacto e vende a alma em troca de juventude. Ao analisar a obra, Santos (2021) aponta que Lorde Henry, outra personagem da história, parece prever a vida de Dorian: “Resista à paixão, e a sua alma adoecerá com os anseios pelas coisas a que se proibiu, com o desejo daquilo que suas leis monstruosas tornaram monstruoso e ilegal” (WILDE, 2020, p. 25). Dorian passa a cometer todo tipo de pecado e é moralmente julgado por isso. Entretanto, os tais pecados em momento algum são narrados. Santos (2021, p. 2257) afirma que “a sodomia era ‘pecado inominado’, o ‘crime inenarrável’”. Desta forma, ao ler o livro, é possível interpretar a omissão dos pecados de Dorian como indício de relacionamentos com outros homens, já que é inenarrável. Ainda de acordo com Santos (2021), o tribunal que condenou Wilde parece ter tido a mesma interpretação; trechos do livro foram usados como argumento contra o autor, bem como o verso final do poema *Two Loves*, de Alfred Douglas, amante de Wilde: “Eu sou o amor que não ousa dizer seu nome”²² (SANTOS, 2021).

Ser queer continua sendo uma questão complexa no mundo atual²³, e a sociedade continua sua tentativa de normalização. Para Bitencourt (2017), a ideologia do romance heterossexual está presente desde a infância até a fase adulta, perpassando mídias consumidas, tais como “contos de fada, música, publicidade” (BITENCOURT, 2017, p. 24). O horror, entretanto, com sua herança do gótico e seus produtores e diretores queer, explora aspectos da vida de pessoas fora da norma. É o que veremos na próxima seção deste capítulo: obras do gênero que, entre metáforas e personagens explicitamente queer, contribuem para a representatividade deste grupo ainda marginalizado pela sociedade.

3.2 Monstros literais e figurados: o queer (no) horror cinematográfico

No livro *Monsters: evil beings, mythical beasts and all manners of imaginary terror* (2003), David D. Gilmore aponta que os monstros emergem de um tipo de exílio metafórico. Eles são criaturas fronteiriças, que existem à margem, em espaços ainda não explorados

²² No original: “I am the love that dare not speak its name.” Disponível em: <https://poets.org/poem/two-loves>. Acesso em: 02 abr. 2022.

²³ De acordo com o mais recente relatório da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (Ilga World), publicado em dezembro de 2021, 67 nações têm leis que condenam pessoas queer com prisão ou até mesmo a morte. Além disso, o mundo passa por um momento de retrocesso: nos últimos anos, alguns países aprovaram leis que diminuem ou retiram completamente os direitos queer. Já no Brasil, a homofobia e a transfobia foram criminalizadas em 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/mundo/numero-de-paises-que-criminalizam-relacoes-lgbt-aumentou-nos-ultimos-cinco-anos-25318804> (acesso em: 04 abr. 2022) e <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47206924> (acesso em: 04 abr. 2022).

(GILMORE, 2003). Já Carroll (1999) declara que os monstros podem representar o Outro predatório, que ameaça a norma estabelecida, seja ela de classe, raça ou gênero.

Segundo Robin Wood (1979), em obras de horror a norma costuma ser representada por um casal heterossexual ou, usando termos mais atuais, pela família tradicional, ou por instituições como a igreja ou a polícia. O monstro, por outro lado, é um personagem mais diverso, que se adapta aos temores da sociedade a cada período. Desta forma, a relação entre normalidade e monstruoso é mutável, alterando-se junto com os incômodos sociais do momento (WOOD, 1979). Algo que não costuma se alterar, entretanto, é a representação do monstro como algo abjeto e impuro.

Douglas (1966 apud CARROLL, 1999) associa impureza à transgressão e à violação do esquema de categorização. Com base no trabalho da antropóloga, Carroll afirma: “As coisas intersticiais, que atravessam as fronteiras de categorias profundas do esquema conceitual da cultura, são impuras” (CARROLL, 1999, p. 50). Alguns exemplos de coisas impuras devido a essa dificuldade de categorizar são a lagosta, um animal do mar que rasteja; o morcego, que é um mamífero voador; e também resíduos orgânicos, tais como sangue, suor, tufo de cabelo e fezes, que estão em uma posição ambígua de “dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina” (CARROLL, 1999, p. 64).

Essa análise é reforçada por Jeffrey Cohen (2000) no ensaio *A cultura dos monstros: sete teses*. De acordo com o autor, o monstro desintegra a lógica binária do “isso ou aquilo” e parte para um raciocínio próximo de “isso e aquilo”:

Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração. (COHEN, 2000, p. 31)

Segundo Carroll (1999), monstros são impuros pois são incompletos, contraditórios ou irregulares. O autor afirma que é daí que vem o hábito de se referir a essas criaturas como “isso” (*it*) e “eles” (*they*), pois mostra que os monstros não podem ser classificados dentro de categorias estabelecidas. Além disso, “[...] essa interpretação também é corroborada pela frequência com que se diz que os monstros do horror são indescritíveis ou inconcebíveis” (CARROLL, 1999, p. 51).

Em inglês, *they* é tradicionalmente um pronome da terceira pessoa do plural. No entanto, recentemente, tem sido usado também no singular para referir-se a pessoas que não se

enquadram na norma binária de gênero²⁴ — e que, portanto, assim como os monstros, também não podem ser classificados dentro de categorias já estabelecidas e estão fora da lógica de “isso ou aquilo”.

A conexão entre a *querness* e o monstruoso não se limita à binariedade de gênero; na verdade, estende-se a tudo aquilo que foge da norma. O monstro é algo de difícil catalogação (COHEN, 2000), e assim também pode ser visto o sujeito queer: alguém que está fora das normas sociais, que não se encaixa (LOURO, 2004), afinal, queer “assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível” (LOURO, 2004, p. 8).

A interseção entre o monstro e o queer leva ao horror queer, uma categoria dentro do gênero de horror que traz histórias de personagens dissidentes, à margem, estranhos. Monstros por sua natureza inumana (de aparência ou ações), mas também por suas performances de gênero e sexualidade. Essa ideia é apoiada por Harry M. Benshoff no livro *Monsters in the Closet* (1997), em que o autor argumenta que a estranheza do monstro perturba o equilíbrio e quebra o *status quo*, pois é uma representação do diferente, fora da norma — norma essa estabelecida e representada pela heterossexualidade.

A origem misteriosa é outro ponto em comum entre o monstruoso e o queer. No século XIX, estudos médicos “inventaram” a homossexualidade e a classificaram como um como distúrbio psiquiátrico²⁵. Benshoff (1997) aponta que apesar da literatura médica sobre o assunto, os especialistas não chegaram à conclusão se a homossexualidade era resultado “natural” ou criado. Da mesma forma, os monstros também foram contestados: “[...] seriam criaturas feitas pelo homem, como o monstro de Frankenstein, ou parte de um território natural, mas até então inexplorado, como o lobisomem?” (BENSHOFF, 1997, p. 38, tradução nossa)²⁶.

Além disso, os monstros constantemente também passam pela definição médica:

Por um lado, a medicina é muitas vezes responsável pela construção de monstros, uma vez que os discursos médicos talvez tenham “inventado” o homossexual. Por outro

²⁴ When Dictionaries Wade Into the Gender (Non)Binary. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/20/style/they-nonbinary-dictionary-merriam-webster.html>. Acesso em 06 abr. 2022.

²⁵ A patologização do queer tem início em 1869. Nas palavras de Miskolci (2007, p. 104): “diante da iminente criminalização das relações sexuais entre homens na Alemanha, o médico húngaro Karoly Maria Benkert escreveu uma carta-protesto na qual empregou pela primeira vez o termo homossexual”. No ano seguinte, o psiquiatra alemão Carl Westphal descreveu a nova identidade social a partir da “inversão” que definiria sua sexualidade e, a partir disso, seu caráter. Assim, o homossexual passou a ser visto como uma “espécie” desviada e de controle médico-legal (MISKOLCI, 2007). Em 1990, a Organização Mundial da Saúde retirou a homossexualidade da lista de doenças; já as pessoas trans deixaram de ser consideradas com transtornos mentais apenas em 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2018/06/oms-tira-transexualidade-de-nova-versao-de-lista-de-doencas-mentais.shtml>. Acesso em: 06 abr. 2022.

²⁶ No original: “[...] were they man-made creatures such as Frankenstein’s monster, or part of a natural, but hitherto unexplored, territory, such as the werewolf?”.

lado, a ciência é repetidamente invocada nestes filmes para mostrar que há coisas no mundo natural que devem ser consideradas e, em última análise, aceitas. (BENSHOFF, 1997, p. 39, tradução nossa)²⁷

Nos Estados Unidos — onde a indústria do cinema ganhou seus principais contornos de linguagem, estética e narrativa — algo que impactou a metaforização do sujeito homossexual foi a criação do Código de Produção de Hollywood, mais conhecido como Código Hays, em 1930, e que perdurou até fins dos anos 1960. Benschhoff e Griffin (2004) explicam que as diretrizes impostas pelo pastor Will Hays proibiam a representação de pessoas e relações queer nos filmes. A repressão da Igreja Católica somou-se ao código: em 1934, teve início uma campanha de boicote a filmes que não atendessem à moral católica. Somente após o fim do Código Hays, temáticas queer foram admitidas, desde que abordadas com discrição. Entretanto, a presença queer não cessou nos trinta anos em que o código esteve vigente. Mesmo com a repressão, as produções conseguiam driblar a censura, principalmente no gênero horror, que maquiava os personagens queer como figuras monstruosas e vilanescas (BENSHOFF e GRIFFIN, 2004).

Um diretor de horror que produziu durante a vigência do Código Hays foi James Whale, responsável por alguns dos filmes de maior sucesso da *Universal Pictures*, como os já mencionados (e expostos abaixo na Figura 02) *Frankenstein* e *A Noiva de Frankenstein* (BENSHOFF, 1997). Nagime (2016) discorre que ambos os filmes lidam com o preconceito e o isolamento: o protagonista passa grande parte da história sendo chamado de monstro e é maltratado pelas pessoas, e recebe compaixão e afeto apenas de dois personagens, sendo um deles alguém que se assemelha ao próprio monstro: a noiva da continuação. Entretanto, não acontece nada de romântico entre o pseudo casal, nem mesmo um noivado. Na verdade, a Noiva (Elsa Lanchester) é criada com o propósito de estabelecer uma relação (romântica e sexual) entre duas criaturas não-humanas, mostrando uma criação artificial da sexualidade (NAGIME, 2016). Desta forma, a obra “tenta vender um padrão heteronormativo que é negado pelo próprio filme, já que a relação sexual ou afetiva não se estabelece de fato” (NAGIME, 2016, p. 57).

²⁷ No original: “On the one hand, medical science is often responsible for constructing monsters, in the way that medical discourses have perhaps “invented” the homosexual. On the other, science is repeatedly invoked in these films in order to show that there are things within the natural world which should be reckoned with and ultimately accepted.”

Figura 02: Frankenstein e a Noiva



Fonte: reprodução *YouTube*. Cena de *A Noiva de Frankenstein*.

Para a escritora e teórica trans Susan Strykes (2021), o monstro de Frankenstein é uma representação do corpo trans. Ao articular as semelhanças entre seu próprio corpo e sua vida com a existência do monstro, ela afirma:

Como o monstro, demasiadas vezes sou percebida como menos do que totalmente humana devido aos meios de minha encarnação; como o monstro também, minha exclusão da comunidade humana alimenta uma fúria profunda e duradoura em mim, que eu, como o monstro, dirijo contra as condições nas quais preciso lutar para existir. (STRYKES, 2021, p. 44)

Já no período que cerca a II Guerra Mundial, Benshoff (1997) aponta que os monstros passam por uma mudança. A habitual conexão entre o monstruoso e o queer permanece, entretanto, agora Hollywood segue o caminho de uma domesticação dos monstros, com um interesse intenso pela psiquiatria para “tratar” e “curá-los. Desta forma, “assim como o debate sobre homossexuais, os monstros foram cada vez mais colocados como um problema melhor abordado através de intervenção médica e/ou psiquiátrica em vez de meios legais ou religiosos” (BENSHOFF, 1997, p. 77, tradução nossa)²⁸. *A Filha de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936) se insere neste contexto.

²⁸ No original: “Like the debate over homosexuals, monsters were increasingly figured as a problem best approached through medical and/or psychiatric intervention, rather than legal or religious means.”

Figura 03: Marya Zaleska e uma de suas vítimas



Fonte: reprodução YouTube. Cena de *A Filha de Drácula*.

Descrito por Benschhoff (1997) como um dos filmes mais “obviamente lésbico” do período clássico, *A Filha de Drácula* conta a história da condessa Marya Zaleska (Gloria Holden, Figura 03), que tenta “se curar” de seu vampirismo — uma alusão à homossexualidade. Ela deixa claro em diversos momentos do filme seu desejo de ser livre, sente-se compelida a levar uma vida dupla e caracteriza seu impulso de beber sangue como algo horrível. E embora tente suprimir tais impulsos, por vezes eles são mais fortes e ela precisa seduzir suas vítimas e drenar seus fluídos (BENSHOFF, 1997).

Marya Zaleska tenta o tratamento, mas não dá certo; seus “impulsos horríveis” são mais fortes que o desejo de normalidade. A morte no final do filme parece um lembrete ao público que assiste: se não conseguir seguir o caminho correto e se enquadrar à norma, se a cura não der certo, o destino é a morte.

Apesar de o Código Hayes ainda vigorar na década de 1960, Hitchcock lança *Psicose*, um filme com nudez um pouco mais explícita e com o assassinato mais claro na tela (REBELLO, 2013). Além disso, *Psicose* traz Norman Bates (Anthony Perkins), um emblemático assassino que, segundo Martins (2017), pode ser interpretado como queer. Essa interpretação acontece devido ao fato de Norman se vestir como a mãe (Figura 04) para dar vazão aos seus impulsos assassinos e viver uma dualidade entre trejeitos “afeminados” e a intensa violência que infringe a mulheres ao longo da trama (MARTINS, 2017).

Figura 04: Norman Bates vestido como sua mãe



Fonte: reprodução Telecine. Cena de *Psicose*.

Dono de um hotel de beira de estrada, Norman é um sujeito atencioso que nutre um forte sentimento de afeto e temor por sua mãe. A história é contada a partir do momento em que Marion (Janet Leigh) chega ao hotel. Logo na primeira noite, Marion, até então protagonista do filme, é morta a facadas no banheiro, e a segunda metade da história se desenrola no mistério que envolve seu desaparecimento.

Norman carrega uma monstruosidade moral, diferente daquelas vistas anteriormente — a monstruosidade do personagem não está no seu físico, tampouco fincada na existência sobrenatural. Na verdade, Bates não passa de uma pessoa comum cometendo atos horríveis contra outras. Por conta disso, Carroll (1999) não o considera um monstro de fato, porém o descreve como intersticial:

Ele é Nor-man; nem homem nem (*nor*) mulher, mas ambos. É filho e mãe. É o vivo e o morto. É tanto a vítima quanto o algoz. É duas pessoas em uma. Ou seja, é anormal, porque é intersticial. No caso de Norman, isso se deve mais à psicologia do que à biologia. Contudo, ele é um poderoso ícone da impureza. (CARROLL, 1999, p. 59, grifo do autor)

Outro ponto relevante para a metáfora queer no cinema de horror ocorre nos anos 1980. Gilmore (2003) defende que “[...] o monstro é uma metáfora para tudo aquilo que deve ser repudiado pelo espírito humano” (GILMORE, 2003, p. 24, tradução nossa)²⁹. Devido à epidemia de HIV da década de 1980, Benschhoff (1997) explica que algo a ser repudiado com ainda mais intensidade era a homossexualidade, uma vez que o HIV contribuiu para discursos

²⁹ No original: “[...] the monster is a metaphor for all that must be repudiated by the human spirit.”

que comparavam o homossexual a um predador terrível e contagioso que poderia infectar e levar à morte até as mais puras vítimas. O cinema, claro, não deixou de trabalhar o chamado “pânico gay” através de suas obras (BENSHOFF, 1997).

A Hora do Pesadelo 2: A Vingança de Freddy (Jack Sholder, 1985), é um dos filmes cujo subtexto homossexual aparece entre cenas de desejo e assassinato (BENSHOF, 1997). Enquanto o primeiro filme da franquia foca na tradicional *final girl*³⁰, Nancy Thompson (Heather Langenkamp), o protagonista da continuação é Jesse Walsh (Mark Patton), um garoto que se muda com a família para a antiga casa de Nancy e começa a ser perseguido em sonhos por Freddy Krueger (Robert Englund), conhecido assassino da *Elm Street*, como exposto na Figura 05. Desta vez, ao invés de matar suas vítimas em pesadelos, Freddy deseja chegar ao mundo real — e tenta fazer isso utilizando o corpo de Jesse, o *final boy*³¹ da história.

Figura 05: Jesse e Freddy



Fonte: reprodução HBOMax. Cena de *A Hora do Pesadelo 2: A Vingança de Freddy*.

Olívia Souza (2015) explica que os dois filmes da franquia trabalham com temores sociais da época, cada um a seu modo:

Enquanto no longa de estreia da franquia Freddy Krueger é o pesadelo do adolescente hétero suburbano e sexualmente ativo, no filme seguinte, ele se torna o símbolo do

³⁰ Em português, “garota final”. É o termo usado para descrever a última sobrevivente de filmes *slashers*. Segundo Zucco (2017, p. 11), a *final girl* “é representada por uma mulher pura e virginal que se abstém de qualquer transgressão e, muitas vezes, reprova e censura as escolhas de seus amigos. Por isso, como uma forma de ‘recompensa’, ela consegue se manter viva e até mesmo destruir o vilão que a persegue, livrando-se de uma morte hedionda”. Já *slasher* é um subgênero do horror que traz um assassino psicopata que persegue um grupo de jovens e o mata, usando armas não tradicionais, em geral com grande teor de violência (ZUCCO, 2017).

³¹ Em tradução livre, “garoto final”. É a contraparte masculina da *final girl*. Considerando que os homens em filmes *slashers* não costumam viver muito (ZUCCO, 2017), *A Vingança de Freddy* ter um *final boy* é mais um ponto subversivo do filme.

horror que ronda a sexualidade de Jesse, o medo de se descobrir (e ser descoberto) e sofrer o “pesadelo gay” dos anos 1980. (SOUZA, 2015, p. 58)

Há um “mal” dentro de Jesse, algo que tenta sair do mundo dos pesadelos, mas que é constantemente reprimido e escondido; esse “mal” pode tanto se referir a Freddy quanto à orientação sexual de Jesse (SOUZA, 2015). Outro ponto que leva à leitura queer do filme é o interesse de Jesse por seu melhor amigo. Enquanto o namoro do protagonista é representado de forma fria e distante, a relação com o melhor amigo é mais profunda e íntima (SOUZA, 2015), como a cena em que estão na cama.

Recentemente, o documentário *Scream, Queen! My Nightmare on Elm Street* (Roman Chimienti e Tyler Jensen, 2019) confirmou que o subtexto queer do filme foi intencional, provando que a descrição “o filme de horror mais gay já produzido”³² não está equivocada.

Avançando para o fim dos anos 2000, chega-se em *Garota Infernal* (Karyn Kusama, 2009), que traz uma história focada em duas melhores amigas, Needy (Amanda Seyfried) e Jennifer (Megan Fox). Inicialmente, as duas personagens estão dentro da analogia de bom *versus* mau, com Needy sendo a típica nerd boazinha e Jennifer, a garota sensual, que deixa claro logo no início do filme que tem uma vida sexual ativa.

A morte de personagens femininas que transam é uma constante no horror (CARROLL, 1999), porém *Garota Infernal* subverte esse destino. Jennifer é sacrificada por uma banda que deseja sucesso, mas, por não ser mais virgem, algo dá errado no ritual e ela retorna como um *succubus*, um demônio que se alimenta de carne humana. No caso da garota, a carne dos garotos que ela seduz, mata e então come.

A relação de Jennifer com esses garotos é superficial: flertes curtos seguidos pelas mortes deles. Needy, por outro lado, tem uma relação sólida com um garoto: Chip (Johnny Simmons), seu namorado. Entretanto, o rapaz é constantemente preterido em favor de Jennifer. A conexão mais intensa do filme acontece de fato entre as duas amigas: é delas a conversa mais sincera do filme, quando Jennifer conta sobre o sacrifício, e é entre elas a cena com maior tensão romântica e sexual (Figura 06), quando Jennifer revela sobre o sacrifício e elas se beijam. Lisa Cunningham (2016) explica a ligação entre personagens do mesmo gênero como “muito mais

³² Resenhas e comentários em redes sociais já apontavam *A Vingança de Freddy* como um marco queer. A descrição trazida neste trabalho vem da sinopse do documentário na plataforma de streaming Amazon Prime. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Scream-Queen-My-Nightmare-on-Elm-Street/OTN6BCI0IX9M78J913L8GIUM4X/>. Acesso em: 09 abr. 2022

romantizados e cheios de possibilidades íntimas do que os relacionamentos heterossexuais, que são ou desastrados ou horripilantes” (CUNNINGHAM, 2016, s.p., tradução nossa)³³.

Figura 06: Needy e Jennifer se beijam



Fonte: reprodução YouTube. Cena de *Garota Infernal*.

Além disso, a *queerness* do filme é explícita, construída ao longo de toda a trama. Perto do fim, Jennifer ameaça Needy e, ao ser confrontada sobre atacar apenas meninos, rebate dizendo que “corta para os dois lados”³⁴, uma clara alusão a sua não-heterossexualidade. Após matar Jennifer (que, desta vez, não retorna), Needy vai para uma instituição psiquiátrica e explica ao espectador que quem é atacado por um *succubus* e sobrevive, adquire alguns dos poderes sobrenaturais. Tornando-se ela própria um monstro através da conexão com Jennifer, Needy termina o filme em “um nível de empoderamento que não é apenas monstruoso, mas perturbador” (CUNNINGHAM, 2016, s.p., tradução nossa)³⁵.

As obras brevemente citadas³⁶ permitem perceber a evolução da relação entre o queer e o monstruoso ao longo do tempo, e exhibe um pouco da forma como a *queerness* é trabalhada na ficção. Benschhoff (1997) afirma que:

O monstro queer pode ser uma figura sexy, atraente e politicamente progressista para alguns, enquanto para outros, enredados em um modelo mais tradicional de monstros

³³ No original: “[...] far more romanticized and full of intimate possibility than heterosexual relationships, which are either fumbling and horrifying.”

³⁴ A expressão “cortar para os dois lados” significa que alguém se atrai e/ou tem relacionamentos por pessoas de diferentes expressões de gênero.

³⁵ No original: “[...] a level of empowerment that is not only monstrous but disruptive.”

³⁶ Os filmes aqui citados foram escolhidos por um alinhamento entre o meu gosto pessoal e pela pesquisa de Benschhoff (1997). De tal forma, esse breve histórico não compreende todas as obras que trabalham a metáfora queer, tampouco se propõe fazê-lo. Para conhecer mais obras emblemáticas para construção do horror queer, recomendo a leitura do livro *Monsters in the closet* (1997), de Harry M. Benschhoff.

e normalidade, o monstro queer ainda é uma ameaça social que deve ser erradicada. (BENSHOFF, 1997, p. 256, tradução nossa)³⁷

Em *A Maldição da Mansão Bly*, Mike Flanagan escolheu mostrar um monstro humano: uma jovem mulher lidando com o medo de fantasmas e de ser quem é, até finalmente aceitar a si própria. Desta forma, o próximo capítulo desta monografia será focado em analisar a construção da personagem à luz dos conceitos trabalhados até o presente momento — o gótico, o sublime e a Teoria Queer — a fim de compreender como a obra representa e lida com a monstruosidade queer de sua protagonista.

³⁷ No original: “[...] The monster queer may be a sexy, alluring, politically progressive figure to some, while to others, enmeshed in a more traditional model of monsters and normality, she is still a social threat which must be eradicated.”

4 ANÁLISE: A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY

Uma vez compreendida a relação entre o queer e o monstruoso, este capítulo irá analisar a série *A Maldição da Mansão Bly*, com foco em sua protagonista, Dani Clayton. O capítulo está organizado em quatro subtópicos. O primeiro explora a antologia *A Maldição* e as categorias definidas para a análise. O segundo, contextualiza a história de *A Maldição da Mansão Bly* e apresenta os personagens. No terceiro tópico, serão abordados os quatro primeiros episódios da temporada, que trabalham a relação de Dani com a culpa que ela sente pela morte do ex-noivo. Já a quarta parte irá analisar a metade final da história, quando Dani aceita sua orientação sexual e o espírito que ela abraça dentro de si para salvar os outros moradores da Mansão Bly.

4.1 A antologia *A Maldição* e os elementos da análise

A Maldição da Mansão Bly foi lançada em 2020 e faz parte da antologia *A Maldição*, criada pelo produtor, diretor e roteirista estadunidense Mike Flanagan. A antologia conta com duas temporadas de histórias independentes, cada uma inspirada por um clássico gótico, com alguns atores compartilhados entre elas.

A primeira temporada é *A Maldição da Residência Hill* (2018), inspirada no livro *A Assombração na Casa da Colina* (1959), de Shirley Jackson. A história é dividida em dez episódios que intercalam o passado e o presente da família Crain, que se muda para a Residência Hill, no verão de 1992, com o objetivo de reformar o local e revender em poucos meses. No entanto, a vida do casal e dos cinco filhos torna-se cada vez mais difícil a cada noite, pois a Residência Hill esconde mais do que mofo e salas empoeiradas: fantasmas espreitam cada cômodo e desejam manter os moradores ali para sempre. Olivia (Carla Gugino), a matriarca da família, acaba se suicidando. Já no presente, vinte anos depois desse trágico acontecimento, os irmãos e o pai se reúnem para lidar com outro trauma: a caçula dos Crain se sente atraída de pela Residência Hill e também parece ter se suicidado no lugar.

A Maldição da Residência Hill, assim como sua sucessora, tem um estilo gótico: faz muito uso da escuridão e de cenários sombrios, características do estilo apontada por autores

como Burke (1993) e Vidal (1996), além de sua temática central ser a morte, algo costumeiro do gótico.

Os personagens principais da história são os cinco irmãos, cada um tendo destaque em um dos episódios da primeira metade da história. Apenas Theodora (Kate Siegel), a irmã do meio, é queer — e é ela, também, a personagem com uma habilidade sobrenatural. Theo não é um monstro nem uma vilã; ela é psicóloga, mora com a irmã mais velha para não a deixar sozinha e é alguém que evita tocar pessoas e objetos sem luvas, pois o contato direto revela a história por trás do que foi tocado. Quando a família descobre que ela gosta de mulheres, esse fato não gera nenhuma reação adversa. Ser queer é apenas mais um detalhe que compõe a personagem, não a torna boa nem ruim dentro da narrativa. Ainda assim, é interessante perceber como recai sobre Theo a maior estranheza da família. Ela não é um monstro, mas é diferente.

Além da antologia *A Maldição*, Mike Flanagan conta com outros trabalhos de horror no currículo, como direção e roteiro dos filmes *Jogo Perigoso* (2017) e *Doutor Sono* (2019), adaptações de livros de Stephen King, e da série *Missa da Meia-Noite* (2021), história original criada por ele.

Para análise de *A Maldição da Mansão Bly*, serão utilizados os conceitos vistos anteriormente: o gótico, o sublime e a Teoria Queer, e a forma como são transpostos em obras de horror como monstros ou vilões. Para Burke (1993), tudo aquilo que é vasto é capaz de gerar o efeito do sublime. *A Maldição da Mansão Bly* tem como cenário principal uma mansão de mais de dois séculos que conta com um amplo jardim, cemitério, capela e um lago. Da mesma forma, o autor defende que coisas pequenas também geram o mesmo sentimento, pois é difícil distinguir seus detalhes. A mansão é vasta; Flora, uma das crianças que Dani cuida, tem uma casa de bonecas que reproduz a mansão, porém em miniatura. Assim, tanto a mansão real quanto aquela em miniatura gera efeitos sublimes — a primeira, por sua vastidão; a segunda, por ser tão pequena que é difícil distinguir todos os detalhes. Groom (2012) corrobora essa ideia, pois, segundo ele, uma das sete obscuridades que compõem o sublime é a arquitetura.

Com sua protagonista queer lidando com fantasmas, *A Maldição da Mansão Bly* se coloca dentro do horror queer de forma explícita. Ainda assim, as metáforas se fazem presentes, uma vez que a culpa de Dani por ser queer e não se enquadrar na norma é materializada na forma do fantasma que a persegue.

A presença e a ausência do fantasma foram identificadas como marcadores temporais para a relação de Dani consigo mesma, e a partir disso a análise é dividida em dois momentos: a *culpa* e a *aceitação*. A culpa se materializa na forma de um fantasma e no fato de que Dani não consegue nem encarar a si mesma, um sentimento ecoado por estudiosos da Teoria Queer,

como Louro (2004) e Miskolci (2017). Na segunda metade da história, a personagem encara esse fantasma e começa a aceitar que a morte dele não foi sua culpa. Esse processo foi definido como *aceitação*. A aceitação não é livre de sentimentos negativos, nem do medo por ser alguém fora da norma, entretanto, é através dela que Dani consegue ter uma vida feliz. Em toda a análise, as categorias do gótico, do sublime e do queer são aplicadas, considerando o ponto em que a narrativa se encontra, se é culpa ou aceitação.

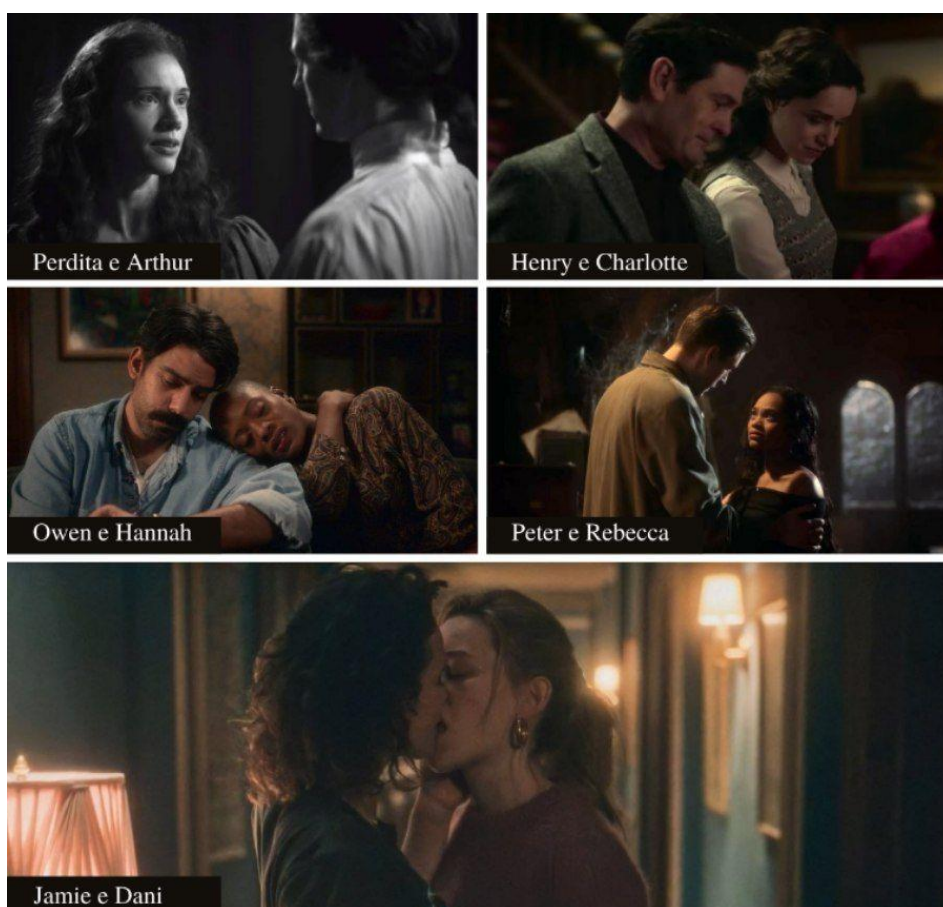
Antes de entrarmos na análise de fato, a série é detalhada, a fim de explicar o enredo e apresentar os personagens da história, para que a análise possa ser feita nos tópicos seguintes.

4.2 A Maldição da Mansão Bly

A Maldição da Mansão Bly, segunda temporada da antologia *A Maldição*, foi lançada mundialmente pela Netflix em 09 de outubro de 2020. A base da história é a novela *A Volta do Parafuso*, de Henry James, entretanto Mike Flanagan também pega elementos de outros contos de James, costurando-os em uma única narrativa. Inclusive, todos os episódios da temporada são nomeados como obras de James, em inglês³⁸. Como visto no tópico anterior, assim como a temporada antecessora, a *A Maldição da Mansão Bly* segue o estilo gótico: escuridão, cenários amplos que deixam espaço para os personagens (e o espectador) imaginarem os perigos que os espreitam na escuridão (BURKE, 1993; SÁ, 2006; FRANÇA, 2016).

Logo no primeiro episódio, fica claro qual será o tom da temporada: essa é uma história sobre fantasmas, mas também sobre amor, como se observa na Figura 07.

³⁸ Na ordem, em inglês e português, os episódios foram intitulados como: 01. *The Great Good Place/A Mansão*; 02. *The Pupil/As Crianças*; 03. *The Two Faces, Part One/Ecos do Passado – Parte 1*; 04. *The Way It Came/Perdas e Culpa*; 05. *The Altar of the Dead/O Altar dos Mortos*; 06. *The Jolly Corner/Cantos Secretos*; 07. *Two Faces, Part Two/Ecos do Passado – Parte 1*; 08. *The Romance of Certain Old Clothes/Roupas e Joias*; 09. *The Beast in the Jungle/A Fera na Selva*. A referência aos contos de James se encontra nos títulos em inglês.

Figura 07: Os casais de *A Maldição da Mansão Bly*

Fonte: reprodução Netflix. Cenas de *A Maldição da Mansão Bly*.

A maior parte da temporada é ambientada em 1987 e é contada em um *flashback* contínuo narrado por uma convidada sem nome (interpretada por Carla Gugino) em um casamento. É através de sua narração que o espectador é apresentado à jovem professora Danielle Clayton, mais conhecida como Dani.

Morando há seis meses na Inglaterra, Dani faz uma entrevista de emprego com Henry Wingrave (Henry Thomas) para a vaga de tutora dos dois sobrinhos do homem, na casa de campo da família, em Bly. Os pais das crianças morreram há dois anos e a última tutora se suicidou no lago da propriedade há seis meses, o que faz com que Henry tenha dificuldade de encontrar alguém para o cargo. Apesar disso, Dani quer trabalhar com as crianças. A culpa pela morte do noivo, que se manifesta na forma de um fantasma sempre que ela olha para si mesma em superfícies refletoras, faz com que ela deseje ir para um lugar distante. Em Bly, Dani conhece as crianças, Miles e Flora, e os outros funcionários do lugar: Owen, o cozinheiro; Hannah, a governanta; e Jamie, a jardineira. As coisas começam bem, entretanto, as crianças demonstram sinais de que algo está errado, como quando a prendem no armário no meio da

noite. Além disso, Dani começa a ver um homem loiro na varanda da ala fechada da casa, quando ninguém mais vê.

O segundo episódio se foca em Miles. Ele passou um tempo em um internato católico após a morte dos pais, mas mudou de um garoto dócil para uma criança difícil nos últimos meses, chegando inclusive a matar o pássaro de estimação de um dos professores, o que o fez ser expulso. O comportamento estranho de Miles não se restringiu ao internato: de volta a 1987, na Mansão Bly, em alguns momentos o garoto fala e tem uma linguagem corporal adulta, que destoam do que foi apresentado dele no episódio anterior.

O episódio 3 também é dedicado a explorar o passado dos moradores da Mansão Bly. Desta vez, o foco está no relacionamento de Rebecca Jessel (Tahirah Sharif), a antiga tutora das crianças, e Peter Quint (Oliver Jackson-Cohen), um funcionário de Henry Wingrave. Rebecca sentia-se frustrada, pois, por ser mulher, tinha dificuldade de avançar na advocacia; seu plano era mostrar sua competência a Henry, enquanto cuidava das crianças em Bly. Esses planos, porém, ficam de lado devido ao relacionamento dela com Peter, que a cada dia se mostra mais possessivo e manipulador. De volta à narrativa principal, Dani encontra uma foto de Peter e Rebecca e mostra a Jamie, Hannah e Owen, que contam a ela sobre o fim do casal: há mais ou menos seis meses, Peter roubou muito dinheiro de Henry e fugiu. Desolada, Rebecca se suicidou no lago pouco depois. Por isso, acreditam que Peter não sabe da morte de Rebecca e que está atrás dela.

O quarto episódio faz uso da mesma técnica dos dois anteriores: com um flashback dentro do flashback, revela o passado de um dos personagens centrais. Desta vez o foco é Dani, a protagonista, e finalmente é revelada a origem do homem de óculos que sempre aparece quando Dani encara algum espelho. No passado, Dani ficou noiva de Edmund (Roby Attal), um amigo de infância. Apesar dos preparativos para o casamento estarem indo bem, Dani demonstra desconforto com o relacionamento. Dani nutre muito carinho por Edmund, mas apenas como amigo, e o episódio demonstra, através da interação de Dani com o noivo e com as outras pessoas, que ela aceitou o pedido apenas porque era o esperado, e acreditava que “conseguiria aguentar”, um sinal de que tentou se render à heterossexualidade compulsória, mas não conseguiu. Edmund fica tão transtornado com o rompimento que é atropelado por um caminhão. Na hora do acidente, seus óculos se iluminam com as lanternas e essa é a imagem que persegue Dani desde então. No presente, Dani conta sobre o noivo para Jamie, inclusive que ele a está assombrando, e a jardineira não duvida dela; na verdade, ela brinca dizendo que pode expulsar a aparição. Elas se beijam, mas o fantasma aparece, fazendo com que Dani se assuste. Horas depois, Dani resolve voltar à fogueira em que estava com os amigos antes e

queima os óculos de Edmund. O personagem não volta a aparecer após esse momento, dando a entender que Dani está finalmente livre da culpa pela morte dele.

Brincando com o tempo, o quinto episódio se foca na governanta Hannah Grose. Nos episódios anteriores, Hannah parecia distante, sempre recusava qualquer coisa de comer ou beber, e via constantemente uma rachadura na parede. Com uma narrativa não-linear, Hannah passa por diversas memórias de sua vida: o abandono do marido, a desconfiança que nutria por Peter, a amizade com Charlotte (Alex Essoe), mãe de Flora e Miles, a entrevista de emprego que fez para contratar Owen — memória para a qual ela volta frequentemente. As memórias de Hannah revelam que Peter não está sumido: na verdade, ele foi morto pela Dama do Lago, o espírito que sai do lago e vaga pela propriedade. É também nesse episódio que é revelado que o comportamento estranho de Hannah se deve ao fato de que, pouco antes de Dani chegar à Bly, Miles empurrou Hannah no poço e ela morreu. Entretanto, a governanta não lembrava da própria morte e seu espírito continuou andando por Bly. Ela finalmente lembra de sua morte neste episódio, mas os outros continuam acreditando que ela está viva.

Já o sexto episódio traz o passado de Henry, o tio das crianças. Ele é assombrado pelo fantasma da própria consciência, que se manifesta como uma cópia exata dele próprio e lista todos os erros que ele já cometeu: o caso que teve com a esposa do irmão, o fato de que acredita ser pai de Flora, a culpa que carrega porque acha que suas ações levaram à morte do irmão e da cunhada — que viajaram em uma segunda lua de mel para tentar salvar o casamento e sofreram um acidente que culminou na morte deles. Assim como Hannah no episódio anterior, Flora também está passando entre as próprias memórias, porém há pequenas diferenças da realidade. Diferente de Hannah, Flora não está morta, mas sim sendo possuída por Rebecca, algo que fica claro no episódio seguinte.

O sétimo episódio continua a história do relacionamento de Peter e Rebeca. Ao contrário do que se acreditava, ele não fugiu de Bly. Na verdade, ele está morto e convenceu Rebecca de uma forma de ficarem juntos: ela também precisava morrer e, juntos, eles possuiriam os corpos de Miles e Flora, algo que de fato fizeram. Agora, eles pretendem usar o corpo das crianças em definitivo. No fim do episódio, Dani é presa pelas crianças possuídas por Peter e Rebecca. Peter leva Hannah ao poço para ver o próprio corpo, jogando-a de novo nas memórias repetitivas, e Rebecca fica com a missão de matar Dani. Porém Rebecca desiste de possuir Flora e solta Dani com a ajuda da menina. Ao saírem, encontram a Dama do Lago, que arrasta Dani pelo pescoço.

O oitavo episódio entra em um flashback ainda mais antigo e a história principal é suspense: a narrativa retorna ao século XVII, a fim de revelar a origem da maldição que assombra a mansão. Em um episódio completamente em preto e branco, o espectador é

apresentado às irmãs Viola (Kate Siegel) e Perdita Willoughby (Catherine Parker), que herdaram a propriedade da família —, mas é necessário um homem para manter a herança na família. Assim, Viola casa-se com Arthur Lloyd (Martin McCreadie), um primo distante. As coisas vão bem com a propriedade e com o casamento, Viola e Arthur inclusive têm uma filha, porém ela logo é acometida por uma doença que deveria matá-la rapidamente.

Viola, entretanto, se recusa a morrer. Ano após ano, ela segue firme, apesar dos diagnósticos. E, ano após ano, Perdita e Arthur aproximam-se. Cansada de viver às sombras da irmã e não poder concretizar seu romance, Perdita toma uma decisão: ela sufoca Viola até a morte. Viola, que não queria morrer, desta vez não consegue escapar. Porém seu espírito fica preso ao baú de joias e vestidos que guardou para a filha. Um dia, Perdita abre o baú e é sufocada pelo espírito de Viola. Ao encontrar a nova esposa morta, Arthur decide se mudar com a filha. Mas não só isso: ele joga o baú no fundo do lago, fazendo com que o espírito de Viola afunde também. Em algumas noites, Viola deixa o lago e vaga pela casa até o antigo quarto da filha, desejando encontrar a menina. O tempo passa e ela perde suas feições e suas memórias, e passa a ser conhecida apenas como Dama do Lago. O caminho que faz é automático, ela sabe que deseja algo, mas não lembra exatamente o que. Quem estiver no seu caminho é arrastado por ela, muitas vezes afogado no lago, e os espíritos de todos os que morrem em Bly continuam ali, gravitando em torno do campo de força que Viola se tornou.

De volta a 1987, o nono e último episódio encontra uma saída para acabar com o poço gravitacional de Viola — entretanto, tem um custo. Dani está sendo arrastada pelo pescoço pelos corredores da mansão e, ao tentar salvar a tutora, Flora é confundida com a filha de Viola e levada pelo espírito. Todos tentam salvar a menina, mas apenas uma ideia desesperada de Dani dá certo: ela fala “É você, sou eu, somos nós”, uma frase que Viola repetia para a filha. Ao ouvir isso, Viola retorna e entrega Flora. Mas outra coisa acontece: o espírito passa a viver em Dani, não mais no fundo do lago. Todos os fantasmas que habitavam a Mansão Bly desaparecem, inclusive Hannah, antes mesmo de concluir a declaração que fazia a Owen. Henry decide cuidar pessoalmente de Miles e Flora, e Dani e Jamie mudam-se para os Estados Unidos, onde começam um namoro e um noivado.

Elas vivem por mais de uma década juntas, uma vida tranquila e alegre, até que Dani começa a ter episódios em que perde a consciência de si mesma; em uma noite, inclusive, ela começa a sufocar Jamie enquanto a esposa dorme. A percepção de que está cedendo cada vez mais espaço para Viola faz Dani tomar uma decisão: ela retorna à Bly e afunda no lago, no mesmo lugar em que o espírito de Viola repousava. Jamie tenta salvá-la, mas é impossível. Assim, termina a história contada no casamento e retornamos a 2007. A noiva, ainda não

identificada, diz que essa não é uma história de fantasmas, mas sim uma história de amor. Durante a festa, intercalando os atores, fica claro que a noiva é Flora (que, junto com Miles, não lembra de nada do que aconteceu) e a narradora, Jamie. Ao voltar para sua casa, Jamie deixa a porta entreaberta e dorme em uma poltrona na sala, esperando que, talvez, Dani possa voltar. A câmera se afasta e mostra que uma mão com aliança repousa no ombro de Jamie, dando a entender que Dani continua ao lado dela.

Como dito, *A Maldição da Mansão Bly* é uma história de horror em que o amor é um dos elementos centrais. A “maldição” que prende todos os mortos em Bly começa justamente com a morte de Viola, causada por Perdita, que desejava viver seu próprio amor com Arthur. Já Henry e Charlotte vivem um amor proibido; Hannah e Owen têm um amor não concretizado; e Rebecca e Peter são exemplos de um amor possessivo. O relacionamento de Dani e Jamie, por outro lado, é uma representação de um amor gentil, em que cada pessoa aceita a outra como é, sem fazer exigências. Dessa forma, dentre todos os romances explícitos da série, as únicas personagens que têm um relacionamento saudável são duas mulheres, Dani e Jamie.

4.3 O queer e os fantasmas: culpa

Segundo Cohen (2000, p. 30), “o monstro é o arauto da crise de categorias”, ou seja, algo difícil de catalogar. Dani, a protagonista de *A Maldição da Mansão Bly*, pode ser colocada dentro dessa dificuldade de classificação: à primeira vista, ela parece apenas uma jovem professora tentando fazer o seu melhor, entretanto ela guarda os próprios segredos, algo que a torna diferente, o *outro* que rompe com a normalidade da sociedade e de sua própria vida: ela não é hétero.

A não-heterossexualidade da personagem é explorada ao longo de toda a trama, e é dívida nesta monografia em dois momentos: a *culpa* e a *aceitação*. Neste tópico, veremos a culpa, que emerge na forma de uma silhueta masculina com óculos que brilham como faróis e surge sempre que Dani olha para si mesma no espelho.

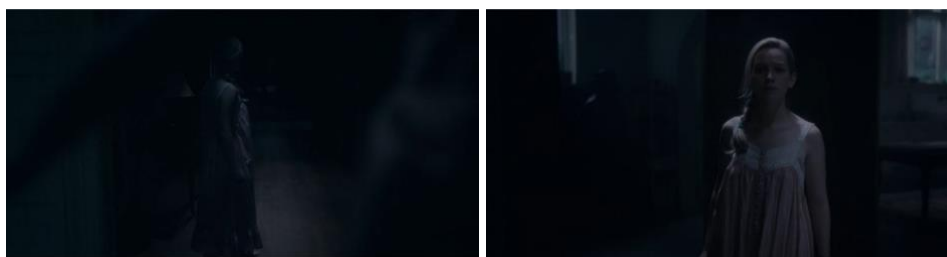
Pouco depois de conseguir a vaga de tutora das crianças na Mansão Bly, Dani organiza suas coisas no albergue em que estava ficando. É um quarto impessoal, com poucos objetos e com espelhos cobertos por lençóis. A última coisa que Dani faz no quarto é retirar os lençóis e, ao sair, ela encara o espelho e vê a silhueta do noivo morto ao seu lado no reflexo, o que a deixa visivelmente desconfortável, como mostra a Figura 08.

Figura 08: Dani vê um fantasma

Fonte: reprodução Netflix. Cena de A Maldição da Mansão Bly

Ao contrário da tensão devido à silhueta no espelho, as próximas horas de Dani são mais tranquilas. Seu primeiro contato com a propriedade, com as crianças e com os novos colegas de trabalho acontece durante o dia, em ambiente bem iluminado. Seguindo as palavras de Hannah ao se apresentar, e também o nome do episódio em inglês, o local parece de fato um ótimo lugar. Apesar da imensidão, o fato de estar iluminado não traz nenhum sentimento negativo ou amedrontador para Dani.

Entretanto, quando a noite cai e a fotografia da cena passa de tons opacos para escuros, os elementos do sublime — e, por consequência, do gótico — se tornam centrais.

Figura 09: Dani explora a Mansão Bly à noite

Fonte: reprodução Netflix. Cena de A Maldição da Mansão Bly

Episódio 1, cena 21: Dani explora Mansão Bly à noite

Duração: '0"34 (0'29"56 – 0'30"30)

A NARRADORA (*voice over*): Os quartos eram maiores à noite, como se a casa tivesse inspirado profundamente quando o sol desapareceu, expandindo-se enquanto prendia a respiração até de manhã. E a sensação de expansão não era só dentro de casa. Olhando para fora, descobriu que o pátio e o espaço

em torno, o gramado e o jardim adiante, e a parte que via do parque estavam vazios, notavelmente vazios. Um vazio que clamava por ser explorado.

Para Burke (1993), uma das fontes do sublime é a obscuridade. A noite, para o filósofo, provoca uma sensação de perigo muito maior do que o dia. Essa obscuridade desperta também em objetos confusos, de difícil compreensão, uma vez que:

[...] Uma obscuridade criteriosa em alguns objetos contribui para seu efeito, pois as imagens obscuras, confusas, indistintas têm um poder maior sobre a fantasia para incitar as paixões supremas do que aquelas que são mais claras e definidas. (BURKE, 1993, p. 70)

Além disso, ainda de acordo com Burke (1993), tudo que é vasto, de grandes dimensões, é fonte do sublime. Quando a mansão cai na escuridão e a obscuridade faz os corredores parecerem maiores do que são de fato, é também quando alguns dos fantasmas ocultos na propriedade aparecem. Enquanto Dani explora a casa, ela é emoldurada nas bordas da tela por um ser usando uma máscara comum na época da Peste Negra. É importante frisar aqui que a personagem não o vê, apenas o espectador, que não recebe respostas sobre quem ou o que é esse ser de máscara (Figura 09).

Seguindo a narrativa, no dia seguinte, Dani conhece Jamie, a jardineira e futuro interesse amoroso. É interessante o fato de que os outros funcionários da mansão e as crianças se apresentaram à Dani; Jamie, porém, apenas entra na cozinha e nem mesmo a cumprimenta. A narradora da história não pontua isso como rispidez por parte da jardineira, mas sim aponta que era como se elas já se conhecessem desde sempre.

Episódio 1, cena 24: Dani conhece Jamie

Duração: 0'17 (0'36"47 – 0'37"04)

A NARRADORA (*voice over*): A jardineira nem se apresentou à nova tutora. Ela praticamente a ignorou. Simplesmente agiu como se ela sempre estivesse lá. Os outros presumiram que já haviam se apresentado, o que, se ela fosse sincera, foi como a tutora se sentiu quando viu a jovem.

Como visto no tópico 3.2, Robin Wood (1979) defende que o monstro existe porque também existe algo considerado “normal”, e o monstro rompe com essa normalidade. Assim, ele é o outro, o diferente, que está em constante dissonância. Encarando Dani como o *outro* da situação, é possível interpretar que todos se apresentam a ela por ser *estranha* em relação ao cenário habitual, algo novo que deve ser integrado. Jamie não faz o mesmo pois, para a

jardineira, Dani é uma igual, não diferente; elas já fazem parte do mesmo grupo de *estranhas*, de modo que a integração entre elas já existe.

Próximo do fim do primeiro episódio, Flora e Miles aparecem no quarto de Dani, pedindo para que ela pegue algo no armário. A verdade é que os irmãos perceberam que ela deixou o quarto na noite passada e, na intenção de proteger a tutora da Dama do Lago, eles a trancam no armário, como exposto na Figura 10.

Figura 10: Dani presa no armário



Fonte: reprodução Netflix. Cena de *A Maldição da Mansão Bly*

Estar no armário é a expressão utilizada para indicar que uma pessoa queer não assumiu sua sexualidade (BENSHOFF, 1997). Presa no armário com um espelho que mostra o fantasma que a persegue, Dani entra em pânico. Essa cena dá grande base para a interpretação de que o fantasma de Edmund, o noivo falecido, é uma manifestação da culpa que a protagonista sente por sua orientação sexual: ela é obrigada a encarar a si mesma e ao fantasma, e corre para cobrir o espelho, pois a visão a deixa extremamente nervosa. Assim, Dani ainda está no armário, presa com sua culpa, e não consegue nem encarar a si mesma sem se sentir mal.

Além disso, é possível analisar a conexão metafórica entre o fantasma e a *queerness* feminina. Terry Castle (1993) discorre que uma forma de codificar mulheres lésbicas era através da figura fantasmagórica, demonstrando a invisibilidade que elas sofriam. Dani não é um fantasma neste ponto da história, mas um fantasma a acompanha e reflete a culpa que ela sente por ser como é.

No episódio 3, a história foca no relacionamento entre Peter e Rebecca, antigos funcionários de Henry Wingrave, tio de Miles e Flora. Dani encontra uma foto do casal na ala fechada da mansão e reconhece Peter como o homem que tem aparecido na varanda da casa,

que só ela vê. Como o que se sabe é que Peter fugiu após roubar Henry, e Rebecca se suicidou no lago, todos acreditam que Peter está rondando a casa atrás da namorada, sem saber que ela está morta.

A conversa (transcrita abaixo) faz os personagens refletirem sobre o amor e o potencial de uma pessoa tomar decisões ruins por causa dele. Neste caso, um casal heterossexual é o exemplo de um amor nocivo, que leva as pessoas a tomarem as decisões ruins.

Episódio 3, cena 21: Dani e Jamie refletem sobre amor

Duração: '1"09 (0'25"05 – 0'26"14)

JAMIE: O tipo errado de amor pode te arrasar. Ele te segue. Leva você a fazer muita merda. E esses dois... acredite, tinham o tipo errado de amor.

DANI: Todas já tivemos um assim por alguma razão.

JAMIE: Mas eu vi como ele a manipulou. Como a consumiu. Sei por que muita gente confunde amor com posse. Mas sabe o que significa? Não aprisionou apenas a ela. Ele aprisionou a si mesmo. E espero que ela assombre esse escroto para sempre.

DANI: As pessoas fazem isso, não é? Confundem amor com posse.

JAMIE: Sim, confundem.

DANI: Não acho que deveria ser possível. Já que são opostos. Amor e posse.

É comum que as mídias retratem romances queer como negativos (BENSHOFF, 1997), de modo que *A Maldição da Mansão Bly* inova por apontar o oposto. Apesar de não seguirem o padrão do romance gótico — afinal, Rebecca é uma mulher negra e tanto ela quanto Peter são parte da classe trabalhadora —, o romance dos dois tem uma semelhança com os romances góticos convencionais, como *Rebecca* (1938), de Daphne Du Maurier (BOER, 2022). Porém Rebecca não ocupa o posto de heroína central de *A Maldição da Mansão Bly*: esse papel é de Dani, a jovem queer deslocada.

A subversão de *A Maldição da Mansão Bly* se constrói nestes pequenos detalhes, nos diálogos entre os personagens que demonstram que a história tem suas raízes fincadas no gótico e na tradição de metaforizar seus personagens queer — e então a obra toma seus próprios rumos ao quebrar a expectativa e colocar Rebecca como uma jovem advogada negra, e em seguida quebrar novamente a expectativa ao expor que o relacionamento com Peter não foi capaz de salvar o destino do rapaz.

Outra quebra de expectativas acontece com Dani e Jamie: apesar do trauma que carrega, Dani aproxima-se aos poucos de Jamie. Em uma das cenas, Jamie consola Dani enquanto a professora chora de nervosismo; em outros momentos, Jamie conversa com Hannah e Owen e observa Dani enquanto a professora está com as crianças. No fim do episódio, elas estão juntas,

de mãos dadas. Quando Jamie se afasta, o fantasma aparece para Dani, fazendo-a gritar. Ele é, novamente, uma lembrança de que Dani foge das normas, e de que deveria se culpar por estar se aproximando de outra mulher.

A aproximação romântica de Dani e Jamie é firmemente estabelecida no episódio 4, que também é responsável por explicar de vez o fantasma que persegue Dani — como já adiantado aqui, é Edmund, o noivo falecido de Dani. Em uma série de flashbacks, o espectador é apresentado ao relacionamento de Dani com ele: amigos desde a infância, Edmund se apaixonou por Dani. Após lhe pedir em casamento diversas vezes, Dani finalmente aceitou. Porém, é notável que ela está desconfortável: enquanto Edmund faz discursos apaixonados sobre os dois para os amigos, Dani o observa. Na Figura 11 vemos que a família de Edmund está feliz, mas Dani não demonstra compartilhar dessa felicidade.

Figura 11: Edmund discursa e Dani demonstra desconforto



Fonte: reprodução Netflix. Cena de *A Maldição da Mansão Bly*

Um outro *flashback* surge logo depois de Dani e Jamie tocarem as mãos. A lembrança da vez é durante a prova de vestido de noiva: as mãos da costureira estão nos braços de Dani; após elogiar a noiva, a câmera corta para a mão da costureira apoiada nas costas de Dani por um momento. Uma música levemente romântica toca enquanto Dani e a costureira se olham no espelho. É uma conexão sutil, porém não escapa ao olhar de um espectador queer, que esse contato deixa Dani reflexiva. O fato de a lembrança surgir seguida do breve contato que Dani tem com Jamie é algo que demonstra que, possivelmente, Jamie não é a primeira mulher por quem Dani se atrai.

O *flashback* seguinte exhibe a hesitação de Dani em relação ao casamento, até que a conversa finalmente leva ao rompimento do noivado. No carro, os dois discutem, com Edmund

tentando entender porque Dani não quer seguir com o casamento. Ela explica, conforme a passagem abaixo:

Episódio 4, cena 16: Dani explica porque não quer se casar

Duração: 0'36 (0'27"39 – 0'28"15)

DANI: Eu devia ter dito algo antes. [...] Não queria te magoar. Nem sua mãe. Nem sua família. E era isso que estávamos fazendo. [...] Eu só... Eu achei que estava sendo egoísta, que era só aguentar e, depois, eu me sentiria como deveria.

EDMUND: Não queria me magoar, é?

DANI: E... Eu te amo... Tanto... Mesmo assim. Só não é...

EDMUND: Vai se foder, Danielle.

O que Edmund não deixa Dani dizer é que o amor que ela sente por ele não é romântico. É notável nos *flashbacks* anteriores o quanto Dani tenta manter o relacionamento, porém, como ela mesma diz, não consegue se sentir “como deveria”. Esse senso de dever é uma das bases da heterossexualidade compulsória. Sendo Dani uma mulher, é esperado dela que se apaixone e case com um homem. É isso que a sociedade leva todas as mulheres (e homens) a acreditarem ser a única verdade existente, conforme Rich:

[A mentira da heterossexualidade] coloca um sem-número de mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando ajustar a mente, o espírito e a sexualidade dentro de um roteiro prescrito, uma vez que elas não podem olhar para além do parâmetro do que é aceitável. [...] A lésbica que está presa “no armário”, a ideia que está aprisionada por ideias prescritivas do que é “normal” compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua autodefinição de modo livre e poderosamente assumido. (RICH, 2010, p. 41)

A revelação de Dani deixa Edmund transtornado, ele sai do carro e é atropelado por um caminhão logo em seguida. A última imagem que ela tem dele é dos faróis iluminando os óculos antes do caminhão o atingir — a imagem exata que ela vê no espelho. A materialização da culpa que Dani carrega aparece já no velório, quando ela o vê ao lado, apoiando seu ombro, enquanto as pessoas lhe dão as condolências — afinal, para todos, Dani é a noiva, quase uma viúva. Receber os óculos da mãe como uma lembrança do falecido é outro ponto que atinge Dani com intensidade.

Em nenhum momento a trama usa em voz alta as palavras “culpa”, mas o contexto das cenas, a forma como Dani se muda dos Estados Unidos para a Inglaterra a fim de recomeçar a vida, e a presença de Edmund enquanto ela se aproxima de Jamie falam por si.

Dani resolve se abrir com Jamie e conta sobre o noivo, o término e o fato de ainda vê-lo. A reação de Jamie é tranquila; de forma descontraída, ela o ameaça mesmo sem vê-lo. Elas se beijam, finalmente, e o fantasma reaparece, assustando Dani. As duas se afastam, Dani assustada e Jamie chateada; e a professora vai para seu quarto. Sozinha, ela revira na cama até resolver que precisa lidar com a situação. Sai do quarto com os óculos de Edmund, disposta a jogar na fogueira em que estava com os colegas mais cedo.

Neste mesmo momento, as crianças percebem que a Dama do Lago está passando pelos corredores e interpelam Dani. É interessante observar como o momento em que Dani faz algo a respeito da assombração do noivo morto é o mesmo em que Viola vaga pela casa. Futuramente, Dani terá o espírito de Viola dentro de si, mas, agora, a Dama do Lago representa uma ameaça enquanto Dani tenta ir em direção à aceitação.

Graças ao cuidado das crianças, Dani sai da casa apenas quando Viola já se foi. Sozinha na fogueira, a professora queima os óculos de Edmund, marcando o ponto de virada em sua jornada: enfim ela está pronta para se aceitar e deixar a culpa de lado.

4.4 O queer e o monstro: aceitação

Se o gótico tem por objetivo trabalhar temas como o horrível, o sobrenatural e o maligno (FRATUCCI, 2018) e o horror constantemente coloca o personagem queer como maligno e monstruoso (BENSHOFF, 1997), é necessário quebrar o ciclo para tomar um novo rumo, mas sem fugir do gênero que se propõe trabalhar. A forma encontrada por *A Maldição da Mansão Bly* é construir um arco de aceitação para Dani, em que ela entende que a culpa que sentia pela morte de Edmund não era justa.

O episódio 4 termina com a protagonista sentada na fogueira com o fantasma de Edmund. Pela primeira vez, ela não grita ou parece assustada ao vê-lo, apenas fica ali, encarando a encarnação de sua culpa. No dia seguinte (no episódio 6; o quinto episódio é inteiramente dedicado ao drama de Hannah, a governanta, conforme explicado no tópico 4.2), Dani leva café para Jamie, que está cuidando de flores na estufa. Dani não nega quando Jamie a acusa de fugir; sabe que é verdade, e que para lutar contra a culpa precisa mudar: e está disposta a isso. Uma forma que Dani encontra de encarar a situação de frente é chamar Jamie para sair.

À noite, quando se encontram, Jamie se abre sobre a própria família disfuncional: uma mãe jovem demais, um pai que trabalhava em uma mina de carvão, um irmão mais velho

machista, Jamie em um reformatório, separada dos irmãos. O passado dela a torna um tipo clássico de personagem gótico, afinal histórias góticas “[...] geralmente se concentram em mulheres enfrentando a solidão, a perda e as dificuldades” (BOER, 2022, s.p, tradução nossa)³⁹, reforçando a força do estilo presente na obra.

Após contar sobre si mesma, Jamie acrescenta que vê o quanto Dani se culpa, mas que ela não pode carregar esse peso para sempre, pois não é ela quem decide sobre a vida dos outros. A conversa está transcrita abaixo e na figura 12.

Figura 12: Jamie fala sobre a beleza da mortalidade



Fonte: reprodução Netflix. Cena de A Maldição da Mansão Bly

Episódio 6, cena 13: Jamie fala sobre a beleza da mortalidade

Duração: '0"24 (0'33"27 – 0'33"51)

JAMIE: Sei que está se empenhando. Eu vejo. Sei que carrega essa culpa, mas também sei que não decide quem vive ou não. Desculpe, mas não decide. Os humanos são orgânicos. É um fato. Todos morremos. É natural. É lindo.

A conversa sobre vida, morte, amor e perda como temas entrelaçados é outra característica comum do gótico. Segundo Rosa (2016, p. 81), “o amor e a morte [...] andam juntos”. Dani e Jamie se beijam após essa conversa e, diferente do último beijo, desta vez nenhuma assombração aparece. Dani está, enfim, caminhando para superar o fantasma de Edmund.

As duas personagens dormem no quarto de Dani, e acordam juntas na manhã seguinte. Dani conta que teve uma boa noite de sono, algo raro nos últimos meses, o que indica que a presença de Jamie a deixa tranquila. Ao deixarem o quarto, elas se beijam no corredor. Essa cena, junto com as anteriores, estabelece Dani e Jamie como o casal central de *A Maldição da Mansão Bly*, em especial nesta segunda metade da série, o que mais um ponto de subversão da história. Enquanto é comum que relacionamentos queer sejam relegados a metáforas ou interações fora de cena (BENSHOFF, 1997), Dani e Jamie estão no centro da tela. No que

³⁹ No original: “[...] often center on women as they face loneliness, loss, and hardship.”

concerne ao gótico, é possível observar que o casal se encontra no centro do corredor da mansão (Figura 13), por onde a Dama do Lago arrasta suas vítimas. Esse é o “local horrível”, apontado por autores como Vidal (1996) e França (2016). Outro ponto interessante na cena é que, por estarem no corredor, elas estão à vista de todos que podem passar por ali. Ao se aceitar e deixar a culpa, Dani sai do armário.

Figura 13: Dani e Jamie se beijam no corredor



Fonte: reprodução Netflix. Cena de *A Maldição da Mansão Bly*

Quando vai verificar se Flora está bem — pois a menina passou o dia se sentindo mal —, Dani encontra outro fantasma: Rebecca Jessel, a antiga tutora das crianças, e logo em seguida Peter, que os demais acreditavam estar rondando a mansão. Diferente dos episódios anteriores, quando apenas Dani via espíritos em cena — seu noivo e o próprio Peter na varanda —, desta vez ela não é mais uma estranha isolada, pois Flora também vê os fantasmas do casal morto. Assim, a construção do enredo de Dani está cada vez mais intrínseca ao gótico, pois criaturas sobrenaturais como fantasmas, afinal, fazem parte do gênero (FRATUCCI, 2018), mas afasta-se da visão fantasmagórica como um trauma passado.

Ao retomar a história de Peter e Rebecca no sétimo episódio, *A Maldição da Mansão Bly* reforça o contraponto entre os personagens: Rebecca e Peter estão mortos, enquanto Dani e Jamie estão vivas; Rebecca e Peter têm um relacionamento tóxico, enquanto o romance de Dani e Jamie é saudável, baseado em diálogo e confiança. Apesar disso, ou talvez por essas características de positividade, neste episódio Dani é presa por Peter, transformando-se em vítima.

Peter é o vilão mais óbvio da história: além de roubar Henry, ele convence Rebecca de que, se ela afundar no lago, eles poderão ficar juntos. Desta forma, a morte de Rebecca não foi um suicídio, mas sim manipulação de Peter. Ele também tem a ideia de possuir os corpos de Miles e Flora para sempre. Além das ações maquiavélicas óbvias, Peter representa um antagonismo moral a tudo que Dani é: enquanto ela é uma mulher queer, Peter é um homem hétero e com uma masculinidade tóxica. Apesar dos traços negativos de seu caráter, ele é o que há de correto socialmente, enquanto Dani é o outro, o imoral. Daniel Serravalle de Sá corrobora com essa visão ao afirmar que “a função dos antagonistas nos romances góticos é dar vazão a um discurso moralizante” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 21).

Rebecca finge possuir Flora e, quando Peter sai, solta Dani junto com a menina. Porém a tentativa de fuga dá errado, pois a Dama do Lago, o espírito que vive no fundo do lago da propriedade, está a solta, e arrasta Dani pelo pescoço. Como vimos em 4.2, neste momento há pausa na narrativa principal, que leva *A Maldição da Mansão Bly* para o século XVII e conta a história de outra pessoa transgressora, não de sexualidade, mas dessa vez de gênero: Viola Willoughby .

Ao usar as palavras que Viola usava com a filha — “É você, sou eu, somos nós” — para tentar salvar Flora, Dani convida Viola para ficar dentro dela. E Viola aceita. Um dos indicadores para Viola aceitar o convite de Dani é o fato de que ambas compartilham comportamentos transgressores — Viola, uma mulher em posição de poder no século XVII; Dani, uma mulher queer em 1980. Salvo as devidas proporções, ambas passaram por suas vidas na mesma repetição narrada no episódio anterior: elas dormiam, elas acordavam, elas caminhavam; sempre inquietas, tentando alcançar algo inalcançável — no caso de Viola, a filha; no de Dani, a paz interior.

Posteriormente, quando estão se organizando para ir embora, Dani fala que consegue sentir Viola dentro dela: os sentimentos de raiva, desespero e angústia (figura 14). Desta forma, a conexão entre o queer e o monstruoso se faz presente novamente, uma vez que as emoções apontadas pela personagem também são comuns a algumas pessoas queer (TEIXEIRA-FILHO; RONDINI, 2012).

Figura 14: Dani conta que sente a presença de Viola dentro dela



Fonte: reprodução Netflix. Cena de *A Maldição da Mansão Bly*

Episódio 9, cena 27: Dani conta que sente a presença de Viola

Duração: '1"46 (0'16"41 – 0'18"27)

DANI: Eu a sinto. Aqui dentro. Está um sossego, mas ela está aqui dentro. E essa... parte dela que está aqui dentro... não está... em paz. Está um sossego, mas não é tranquilidade, é fúria. E tenho a sensação de estar passando por uma densa e fechada selva. E não vejo nada além do caminho à minha frente. Mas eu sei que tem uma... coisa... escondida. Uma raivosa, vazia e solitária fera. Está me observando. Espelhando meus movimentos. Só não está à vista, mas posso sentir. Sei que está lá. E está esperando. Ela está esperando. Em algum momento... ela vai tomar o controle.

É interessante como, logo após conseguir se livrar da culpa pela morte de Edmund, Dani tem Viola para preencher o espaço que ele ocupava. Nas palavras de Cohen (2000, p. 53), “o monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade”. Sendo uma pessoa queer, Dani nunca deixou de ser um monstro; houve uma suspensão momentânea quando conseguiu se livrar da culpa, mas a abjeção não a abandona.

Metade do último episódio é dedicado a mostrar o relacionamento de Dani e Jamie, trazendo o romance para o centro da narrativa. Jamie tenta fazer planos para o Natal, em alguns meses, mas o medo de Dani a deixa receosa; e se Viola der as caras antes? E se elas tiverem apenas esse dia? Esse medo parece um aceno ao medo das pessoas queer de fazerem planos para o futuro, pois o medo da morte é uma constante — seja pelo preconceito que leva pessoas a matarem outras⁴⁰, seja pelos sentimentos de culpa e inadequação que levam a depressão e

⁴⁰ Preconceito e violência reduzem expectativa de vida de LGBTs, dizem participantes de seminário. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/539739-preconceito-e-violencia-reduzem-expectativa-de-vida-de-lgbts-dizem-participantes-de-seminario/>. Acesso em 21 abr. 2022.

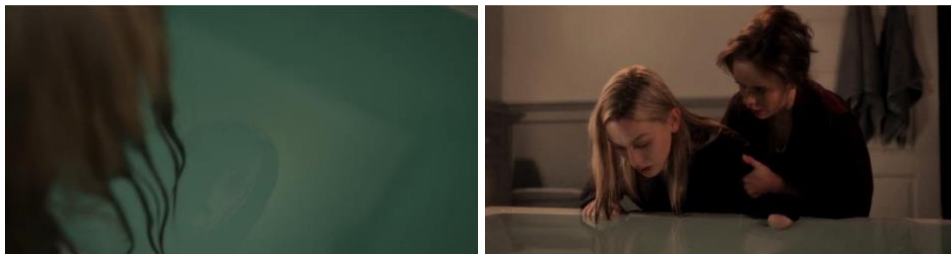
suicídio de muitas pessoas queer (OLIVEIRA e VEDANA, 2020), ou mesmo pelo pânico causado pela epidemia do HIV dos anos 1980, fortemente (e inadequadamente) relacionada a comunidade LGBTQ+ (BENHSOFF, 1997). Assim, elas decidem viver um dia de cada vez, com planos a curto prazo, respeitando o medo que Dani sente do futuro.

Apesar disso, elas vivem mais de uma década juntas: dividem apartamento, têm uma floricultura, jantam com Owen, que agora é dono de um restaurante. A narradora da história aponta que, por um tempo, Dani teve paz. Com isso, a obra subverte mais uma vez a narrativa tradicional: enquanto todos os casais dentro da norma tiveram finais trágicos, Dani e Jamie conseguem ficar juntas por mais de uma década, vivendo uma vida mundana e tranquila.

Ao saber que as crianças não lembram de nada do que aconteceu em Bly envolvendo os fantasmas, Dani fica chateada. Esse esquecimento pode ser lido como um aceno para a invisibilidade lésbica (RICH, 2010), entretanto Dani concorda que é melhor para as crianças (agora adolescentes) que não tenham as mesmas memórias traumáticas. Para Dani, por outro lado, não existe a opção de viver sem trauma. Aos poucos, ela começa a ver Viola. A sensação de que tem pouco tempo antes de ser tomada pela força raivosa de Viola faz Dani pedir Jamie em casamento. Como ela diz, elas não podem se casar legalmente, mas elas saberão o significado das alianças, e é isso que importa.

A presença de Viola se torna cada vez mais constante, e por vezes Dani perde a noção de si mesma. Um desses momentos acontece quando Jamie chega em casa e encontra o apartamento inundado; Dani está no banheiro, olhando para a água na banheira, que transborda. Ela, então, explica para Jamie que já não consegue sentir nada e que teme ter perdido a si mesma para Viola, ao passo que Jamie garante que pode sentir tudo pelas duas, que elas estão juntas, como mostram a Figura 15 e a transcrição do dialogo abaixo.

Figura 15: Dani vê Viola no banheiro e conta que não sente mais nada



Fonte: reprodução Netflix. Cena de A Maldição da Mansão Bly

Episódio 9, cena 37: Dani conta que não sente mais nada

Duração: '1"58 (0'33"27 – 0'35"25)

DANI: Estou tão cansada, Jamie. [...] Todo dia sinto que estou desaparecendo, mas ainda estou aqui e... [...] Não entendo isso. Eu vejo você bem na minha frente e sinto quando você me toca. E todos os dias vivemos nossas vidas e eu estou consciente, mas é como se eu não sentisse de verdade. Eu nem sequer sinto mais medo dela. Eu só olho para ela e... e fica cada vez mais difícil de me ver. Talvez eu devesse aceitar de uma vez.

JAMIE: Não. [...] Ainda não. Olha, está tudo bem. Se você não consegue sentir nada, então eu vou sentir tudo por nós duas. Mas ninguém vai a lugar nenhum. Combinado? Você ainda está aqui.

DANI: E se eu estiver aqui sentada ao seu lado, mas, na verdade, eu sou ela?

JAMIE: Um dia de cada vez.

Cohen diz que “[...] o monstro está sempre regressando, sempre à beira da irrupção” (COHEN, 2000, p. 54), e, no caso de Dani, isso ganha um sentido literal quando ela sonha que está afogando a Jamie e, ao acordar, suas mãos estão em volta do pescoço da esposa. O monstro está tomando um espaço cada vez maior e Dani não pode aceitar isso. Da mesma forma que ela se sacrificou ao salvar Flora, aceitando um espírito dentro de si, ela resolve se sacrificar novamente.

Ao acordar na manhã seguinte, Jamie está sozinha. Ela retorna à Mansão Bly atrás de Dani, mas é tarde demais: a antiga tutora está no fundo do lago, repousando onde antes ficava Viola. Jamie tenta chamar Dani de volta usando as mesmas palavras usadas com Viola — “É você, sou eu, somos nós” —, mas Dani nunca foi uma pessoa raivosa; ela escolheu retornar à Bly por amor, para que o monstro em seu interior não machucasse ninguém, e esse ideal se mantém mesmo após sua morte.

Figura 16: Dani se torna a Dama do Lago



Fonte: reprodução Netflix. Cena de A Maldição da Mansão Bly

A decisão de Dani também relembra a conversa que ela e Jamie tiveram há mais de uma década, no episódio 6 (exposta na Figura 12): a morte é natural. Como aponta Rosa (2016), o amor e a morte andam juntos no gótico. É por amor que Dani abraça a morte, e com a morte ela abraça completamente o monstro dentro de si.

A temporada finalmente retorna ao casamento do primeiro episódio e a narradora termina sua história. Todos os outros convidados ouvindo estão impressionados, mas a pessoa mais impressionada é a noiva. Após todos saírem, a noiva ainda sem nome fica sozinha com a narradora e diz que na verdade essa é uma história de amor, não de horror. Conforme aponta Burke (1993), o medo é uma fonte de horror; e o medo da morte (portanto, da perda) causa uma impressão de horror intensa.

Durante a festa de casamento, intercalando os atores da festa com alguns moradores da Mansão Bly em 1987, a série deixa claro que a noiva é Flora e a narradora, Jamie. Castle (1993) aponta que é comum que personagens lésbicas sejam relegadas a representações fantasmagóricas e é possível, sim, dizer que Dani entra para esse rol de personagens ao escolher se sacrificar pela última vez. Entretanto, *A Maldição da Mansão Bly* inova ao dar uma história feliz e digna para sua protagonista — não um final feliz, mas com certeza um *meio* feliz. Ao invés de ser morta, como aconteceria com personagens queer durante a vigência do Código Hays, ela escolhe se sacrificar pelos que ama, como fazem os heróis de muitas histórias.

Dani é uma personagem com plano de fundo, uma personalidade e tem mais de dez anos de uma vida feliz e tranquila ao lado de Jamie, a mulher que ela amou, mostrados na tela. Outro ponto subversivo é o fato de que Jamie não deixa a história de Dani cair no esquecimento, tornar-se invisível. Enquanto é comum que a existência lésbica seja invisibilizada (RICH, 2010), Jamie torna Dani visível ao contar a história para uma Flora que já não se lembra do que aconteceu na infância.

Ao retornar para casa, Jamie analisa o espelho e a água na pia, buscando por Dani nos reflexos. Esse é um movimento oposto ao que Dani fazia no início da história: enquanto Dani fugia do fantasma de seu noivo, um relacionamento que ela aceitou apenas pela pressão da heterossexualidade compulsória, Jamie deseja encontrá-la, pois não houve culpa alguma no relacionamento das duas. Ela dorme na poltrona, com a porta entreaberta, e a câmera se afasta, exibindo uma mão com aliança em seu ombro, mostrando que Dani continuou ali, ao seu lado. Com isso, a obra deixa claro que o relacionamento delas perdurou e que Dani segue ao lado de Jamie não pela culpa, como Edmund fazia, mas por amor. Dani abraçou completamente sua “monstruosidade” e está em paz com isso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral desta monografia era analisar a construção da personagem Dani Clayton, protagonista de *A Maldição da Mansão Bly*, com base em elementos do gótico, do sublime e da Teoria Queer. Tais elementos foram selecionados pois conversam entre si dentro do objeto estudado: a série é de estilo gótico e utiliza fontes do sublime em sua fotografia e cenários, e faz uso de metáforas monstruosas para trabalhar com a culpa e a aceitação de Dani acerca de sua orientação sexual.

Para tanto, eu comecei a pesquisa no que considero a base tanto deste trabalho quanto da história: o horror. A pesquisa mostrou que é importante observar a história mundial para entender como o gênero de horror se coloca na sociedade. Nenhuma história existe no vácuo, todas estão conectadas a elementos culturais, e o horror é conhecido por transformar inquietações culturais em histórias. No cinema, o horror nasce do Expressionismo Alemão que, por sua vez, é um movimento que parte da tensão pré-nazista. Da mesma forma, o medo é um elemento capaz de gerar as emoções necessárias para se trabalhar questões pessoais e sociais, e horror abraça esse sentimento.

Aprofundando a pesquisa, chegou-se ao gótico, considerado por muitos teóricos, como Carroll (1999), a raiz do horror. Eu já considerava *A Maldição da Mansão Bly* como parte do gótico, e ao ler as teorias acerca do estilo, minha intuição se confirmou: com suas discussões sobre amor e morte, personagens transgressores e os cenários escuros e arruinados, a trama é definitivamente gótica. Mais do que isso, ela parece diretamente influenciada pelo sublime, o tratado de Burke que também influencia o gótico. De tal modo, o sublime foi o segundo elemento destacado na análise.

A Teoria Queer somou-se ao gótico e ao sublime, pois *A Maldição da Mansão Bly* tem uma protagonista queer. Entender a *queerness* no mundo levou à conexão de todos os elementos. Iniciada como estudo na década de 1980, a Teoria Queer estuda o sujeito queer — termo usado por autores como Louro (2004), e adotado por mim, como guarda-chuva para falar de diferentes dissidências de gênero e sexualidade — e a forma como ele se relaciona com a sociedade ao longo do tempo. Foi a partir da Teoria Queer que cheguei à heterossexualidade compulsória, que tenta colocar as pessoas em caixinhas binárias de homem/mulher, bem como se esforça para mostrar que apenas o relacionamento entre um homem e uma mulher é o correto — por meio da criminalização, no passado (e em alguns países ainda hoje, em pleno 2022), e, atualmente, usando mídias como televisão e cinema. Também foi através dos estudos queer que

se chegou no horror queer e nas metáforas monstruosas para falar de pessoas fora da norma. Os filmes citados foram escolhidos com base no meu gosto pessoal e na pesquisa de Benschoff (1997), uma referência ao falarmos de horror queer.

A análise mostrou que *A Maldição da Mansão Bly* é uma obra que rompe com padrões do gênero ao mesmo tempo que os utiliza para construir suas personagens. Isso se dá em primeiro nível no fato de que Dani não tem sua *queerness* relegada a menções de algo que aconteceu fora da tela, tampouco seu relacionamento com Jamie existe apenas como metáfora. Na verdade, o relacionamento das duas é construído ao longo de toda a trama e elas conversam sobre ele e têm interações românticas que não são escondidas. Entretanto, como eu disse, a obra ainda assim faz uso de metáforas para falar sobre o queer: um fantasma persegue Dani e aparece sempre que ela tenta olhar para si mesma. Eu o interpretei como a culpa que ela sente pela morte do ex-noivo, que acontece pouco depois de ela romper o relacionamento.

A série dá base para essa interpretação em cenas como a do episódio 1, em que Dani fica presa no armário e ele surge no espelho, e pelos *flashbacks* do episódio 4, que fazem paralelo entre os toques de Jamie nas mãos de Dani e os momentos em que uma costureira tocava o corpo da protagonista na prova de vestido de noiva. Além disso, quando Dani revolve enfrentar o fantasma e tentar um relacionamento com Jamie, ela aceita sua orientação sexual e o fantasma nunca mais é visto na história, indicando que a culpa se esvaiu. Outro ponto metafórico aparece na história quando Dani se sacrifica e recebe o espírito da Dama do Lago, a antagonista da trama, dentro de si. Aceitar a si mesma é aceitar o monstro e a estranheza, o fato de que nunca será como as outras pessoas e que fazer planos a longo prazo já não é uma opção, pois não se sabe quanto tempo ainda se tem.

No final, quando Dani decide se sacrificar uma última vez e se afoga no lago da Mansão Bly, ela assume sua forma final de Dama do Lago. Essa “monstroalização” da personagem também acontece na contramão dos estereótipos presentes em outras obras, uma vez que Dani escolheu o sacrifício por amor, para não colocar pessoas que amava em risco. Além disso, ela teve mais de dez anos ao lado de Jamie, sua esposa, e a série se dedica a mostrar isso. Quando Jamie, a narradora que conta a história, fala sobre tudo o que Dani viveu, ela rompe com o padrão de invisibilidade lésbica e torna a história de Dani visível, faz com que as pessoas se lembrem dela.

Produzir esta monografia teve um grande impacto no fim da minha formação acadêmica. Histórias de horror estão presentes na minha formação pessoal desde criança, quando assistia a alguns dos filmes de *Chuck* com meus pais, e são relevantes para mim a ponto de me tornar uma escritora de ficção de horror. *A Maldição da Mansão Bly*, especialmente, é

uma série muito especial para mim, cuja a trama e as personagens me deixaram emocionada desde a primeira vez que assisti. Analisá-la e perceber que, de fato, a obra contribui para uma representação honesta e positiva ao construir os conflitos de Dani me deixou muito feliz. Afinal, “é você, sou eu, somos nós”: nós mesmos e o monstro que acreditamos ser. E nem sempre ser um monstro é algo ruim.

REFERÊNCIAS

About. *In: Black Lives Matter*. Disponível em <https://blacklivesmatter.com/about/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **Entre o horror e a beleza: a sublime estética gótica dos filmes de Guillermo del Toro**, Rio de Janeiro, v. 02, n. 02, p. 05-30, abr. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25719/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

A short history of LGBT rights in the UK. *In: British Library*. Disponível em: <https://www.bl.uk/lgbtq-histories/articles/a-short-history-of-lgbt-rights-in-the-uk>. Acesso em: 22 abr. 2022.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. *In: AUMONT, Jacques et al. A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 19-52.

A verdadeira origem da hashtag 'Me Too', usada no Twitter por mulheres que sofreram violência sexual. *In: G1*. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

BALIEIRO, Marcos. Apresentação. Do sobrenatural na poesia. *In: Prometheus – Journal of Philosophy*, v. 11, n. 31, set – dez, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008. 239 p.

BELLAS, João Pedro. **O Gótico, o Sublime e a Distopia: uma Leitura de 1984**, Rio de Janeiro, n. 12 v. 12, p. 14-44, maio 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46159>. Acesso em: 11 mar. 2022.

BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film**. 1. ed. Manchester: Manchester University Press, 1997.

BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sea. **Queer cinema, the film reader**. New York: Routledge, 2004.

BOER, Lotte de. Gothic Romance in The Haunting of Bly Manor: The Modern Transformation of the Victorian Gothic. *In: Inquiries Journal*. Disponível em: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1938/gothic-romance-in-the-haunting-of-bly-manor-the-modern-transformation-of-the-victorian-gothic>. Acesso em: 18 abr. 2022.

BOTTING, Fred. **Gothic. The New Critical Idiom**. London: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. São Paulo: UNICAMP, 1993.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. *In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Uma antología de estudios queer*. Barcelona: Icária Editorial, 2002, p. 55 a 81.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? – Uma história do Horror no Cinema Brasileiro**. 2008. 469 f. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, São Paulo.

CASTLE, Terry. **The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture**. New York: Columbia University Press, 1993.

CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu as Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CUNNINGHAM, Lisa. Queerness and the Undead Female Monster. *In: MILLER, Cynthia J.; RIPER, A. Bowdoin Van. The Laughing Dead: The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland*. New York: Rowman & Littlefield, 2016.

DANTAS, Sílvia Góis. **As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação**. Itajaí: Vozes & Diálogo, vol. 14, n.02, p. 165-179, jul/dez. 2015.

FALCÃO, F.; SOARES, T. **J horror e a cultura cinematográfica no Japão contemporâneo**. Esferas, ano 2, n. 3, julho a dezembro de 2013. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4561>. Acesso em 07 mar. 2022.

FRANÇA, Júlio. O gótico e o retorno fantasmagórico do passado. *In: Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016, p.2492-2502.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. A Maquinaria Gótica na Construção do Fantástico do Século XIX: Théophile Gautier e Villiers De L'Isle-Adam. *In: ROSSI, Aparecido Donizeti (Org.) et al. Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018.

GASPAR, Lucas Henrique de Lucia; CINTRA, Rodrigo Augusto Suzuki Dias. A Imposição do Direito na Forma de Amar, Sendo a Arte uma Prova Jurídica para Condenar: Uma Análise Entre Oscar Wilde e o Direito. *In: XII Jornada de Iniciação Científica e VI Mostra de Iniciação Tecnológica*, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/jornada/paper/download/344/177>. Acesso em: 17 mar. 2022.

GILMORE, David D. **Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manners of imaginary terror**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

GROOM, Nick. **The gothic: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Horror, *in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/horror>. Acesso em: 18 mar. 2022.

JAKOBSEN, Janet R. **Queer Is? Queer Does? Normativity and the Problem of Resistance**. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 4(4), 1998, p. 511–536.

JANKOVICH, Mark (Org.). **Horror, the film reader**. Londres: Routledge, 2002. 188 p.

JENKINS, James. Early Gay Literature Rediscovered. [Entrevista concedida a] Trebor Healey. Huffpost. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/early-gay-literature-redi_b_5373869. Acesso em 20 mar. 2022.

Jordan Peele se torna primeiro negro a ganhar Oscar de Roteiro Original. *In: G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2018/noticia/jordan-peeel-se-torna-primeiro-negro-a-ganhar-oscar-de-roteiro-original.ghtml/>. Acesso em: 03 mar. 2021.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012,

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAROCCA, Gabriela Müller. **Representação e crítica social no cinema de horror: o capitalismo e a família norte-americana em O Massacre da Serra Elétrica (1973 – 1979)**. 2013. 77 f. Monografia (graduação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Graduação em História.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)**. 2016. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação**. Revista Estudos Feministas, n.2 v.9 2001, p. 541-553.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINS. David Klein. **“We All Go a Little Mad Sometimes. Haven’t You?”: Psycho and the Postmodern Rise of Gender Queerness**. Lisboa: Portugal, 2017. Disponível em: <http://www.aspeers.com/2017/martins>. Acesso em: 07 abr. 2022.

MATTOS, C. V. de. Histórico do expressionismo. *In: GUINSBURG, J. (Org). O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MAYER, Claudia Santos Mayer; ARAÚJO, Tatiana Brandão. **A normatividade e a norma: o queer em The Rocky Horror Picture Show**. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem – I Encontro Internacional de Estudos da Imagem, Londrina-PR, 2013, p. 3080-3091.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. *In: Cadernos Pagu, Quereres*, v.28, p. 101-128, 2007. Disponível em: [https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/Pagu/2007\(28\)/Miskolci2.pdf](https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/Pagu/2007(28)/Miskolci2.pdf). Acesso em: 06 abr. 2022.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n. 21, 2009, p. 150-182.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. 2016. 169 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação em Ciências Humanas, programa de pós graduação em Imagem e Som.

Número de países que criminalizam relações LGBT+ aumentou nos últimos cinco anos. *In: O Globo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/numero-de-paises-que-criminalizam-relacoes-lgbt-aumentou-nos-ultimos-cinco-anos-25318804>. Acesso em: 04 abr. 2022.

OLIVEIRA, Elias Teixeira; VEDANA Kelly Graziani Giacchero. **Suicídio e depressão na população LGBT: postagens publicadas em blogs pessoais**. SMAD, Rev Eletrônica Saúde Mental Álcool Drog. 2020.

OMS tira transexualidade de nova versão de lista de doenças mentais. *In: Folha*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2018/06/oms-tira-transexualidade-de-nova-versao-de-lista-de-doencas-mentais.shtml>. Acesso em: 06 abr. 2022.

Oscar 2017 e a questão da diversidade. *In: Carta Capital*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/oscar-2017-e-a-questao-da-diversidade/>. Acesso em 03 mar. 2022.

Paixão em séries. *In: Gente*. Disponível em: https://gente.globo.com/wp-content/uploads/2018/09/Slides_Scroll12_Paixao_em_Series.pdf. Acesso em: 22 abr. 2022.

Preconceito e violência reduzem expectativa de vida de LGBTs, dizem participantes de seminário. *In: Agência Câmara de Notícias*. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/539739-preconceito-e-violencia-reduzem-expectativa-de-vida-de-lgbts-dizem-participantes-de-seminario/>. Acesso em 22 abr. 2022.

REBELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

RICH, Adrienne. **Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o continuum lesbiano**. Revista Bagoas, Natal, v. 4 n. 5, 2010. P. 45-55.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Revista Bagoas, Natal, v. 4 n. 5. 2010, p. 17-44.

ROSA, Diana Mara Souto da. **Noite na Taverna (1855) de Álvares de Azevedo: amor e morte emoldurados por sombras góticas**. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba.

ROSSI, A. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *In: Ícone – Revista de Letras*, São Luis de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul, 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real**. 1999. 382 f. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROSSINI, Miriam de Souza; RENNEN, Aline Gabrielle. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. *In: Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2972-1.pdf>.. Acesso em: 21 abr. 2022.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical – o sublime e o demoníaco em “O guarani”**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio. *In: MARKENDORF, Marcio, RIPOLL, Leonardo (org.). Expressões do Horror*. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017, p. 06-27).

SALIH, Sara. O gênero. *In: SALIH, Sara. Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 63-103.

SANTOS, Andrio J. R.. Subversão e abjeção: representações de sexualidades divergentes no gótico queer. *In: E-BOOK X CINABEH - Vol 01*. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75034>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Scream, Queen! My Nightmare on Elm Street. *In: Prime Video*. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Scream-Queen-My-Nightmare-on-Elm-Street/OTN6BCI0IX9M78J913L8GIUM4X/>. Acesso em 09 abr. 2022.

SOARES, Jéssica Patrícia. **Nas sombras, às margens: o Reprimido e o Outro no cinema brasileiro de horror contemporâneo**. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – linha de pesquisa Cultura, Política e Significação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOUSA, Wanderson David Pacheco de. **Passado e presente: diálogos no cinema de terror**. - 2021. 56f. Monografia (graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Comunicação Social, Curso de Graduação em Comunicação Social - Audiovisual, Natal.

SOUZA, Olívia. Horror Queer: O vilão como metáfora. *In: Revista Continente*, v. 179, 2015, p. 56-58.

STF aprova a criminalização da homofobia. *In: BBC*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47206924>. Acesso em: 04 abr. 2022.

STRYKER, Susan. Minhas palavras para Victor Frankenstein acima da aldeia de Chamonix: Performar a fúria transgênera. *In: Revista Eco-Pós*, 24(1), p. 42–64, 2021. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27775/15199. Acesso em: 06 abr. 2022.

TAVARES, Caroline Santana. **Cinema de horror: o medo é a alma do negócio**. Revista Temática, João Pessoa. Ano VII, n. 05 – Maio de 2011. Disponível em: <http://www.ichca.ufal.br/grupopesquisa/intermedia/artigos/carolinetavares.pdf>. Acesso em 11 mar. 2022.

TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; RONDINI, Carina Alexandra. Ideações e tentativas de suicídio em adolescentes com práticas sexuais hetero e homoeróticas. *In: Saúde e Sociedade. Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo. Associação Paulista de Saúde Pública.*, v. 21, n. 3, p. 651-667, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/6581>. Acesso em: 18 abr. 2022.

Two Loves. *In: Poets.org*. Disponível em: <https://poets.org/poem/two-loves>. Acesso em: 02 abr. 2022.

VIDAL, Ariovaldo. Apresentação. *In: WALPOLE, H. O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

When Dictionaries Wade Into the Gender (Non)Binary. *In: New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/20/style/they-nonbinary-dictionary-merriam-webster.html>. Acesso em: 06 abr. 2022.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: ViaLeitura, 2020.

WOOD, Robin. **The American Nightmare: Essays on the Horror Film**. Toronto: Festival Of Festivals, 1979.

WONG, Alyssa. The H Word: The Darkest, Truest Mirrors. *In: Nightmare Magazine*. Disponível em: <http://www.nightmare-magazine.com/nonfiction/h-word-darkest-truest-mirrors/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

ZUCCO, Bruna. **Quem é a garota final? Uma análise das personagens femininas no filme de slasher À Prova de Morte (2007), de Quentin Tarantino**. 2017. 81 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Relações Públicas, Porto Alegre.