

MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Oh, o Horror!

Projeto expositivo dedicado ao terror e suas manifestações na arte. Um projeto desenvolvido no Museu Nacional Soares dos Reis.

Susana Pais Henriques

M

2025



Susana Pais Henriques

Oh, o Horror!

Projeto expositivo dedicado ao terror e suas manifestações na arte. Um projeto desenvolvido no Museu Nacional Soares dos Reis
Volume I

Relatório de projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientado pelo Professor Doutor Hugo Daniel Silva Barreira e coorientado pela Mestre Susana Medina

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025



Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

I delight in what I fear – Shirley Jackson

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	6
Agradecimentos.....	7
Resumo	8
Abstract	9
Índice de Figuras	10
Lista de abreviaturas e siglas	11
1.Introdução	12
1.1. Estado da Arte	19
2.Desenvolvimento da exposição	27
2.1. Acolhimento institucional do Museu Nacional Soares dos Reis	27
2.2. Processo Curatorial	29
2.3. Processo Logístico e de Produção	36
3.Pesquisa temática.....	42
3.1. O envelhecimento.....	42
3.1.1. O Grand Guignol e a Hagsploitation.....	44
3.1.2. <i>What Ever Happened to Baby Jane</i> (1962) e <i>The Leech Woman</i> (1960)	47
3.2. Horror corporal	50
3.2.1. As Metamorfoses de Ovídio e David Cronenberg	53
3.2.2. A Bíblia.....	57
3.2.3. A Mulher Monstruosa	59
3.2.4. <i>Frankenstein</i> (1818) de Mary Shelley	62
3.2.5. <i>Frankenstein</i> (1931), de James Whale	64
3.3. Maternidade	68
3.3.1. <i>Rosemary's Baby</i> (1968)	72
3.3.2. <i>Psycho</i> (1960)	75
3.4. Os Vampiros	78
3.4.1. O Vampiro pré e pós Polidori	79
3.5. Solidão e Culto	86
3.5.1. O Trauma.....	87
3.5.2. A trilogia do apartamento de Roman Polanski.....	91

3.5.3. O Monstro como <i>Outro</i>	96
4.O projeto expositivo	100
4.1. Núcleo “A Solidão e o Culto”	100
4.2. Núcleo “Quem tem Medo de Envelhecer?”	102
4.3. Núcleo “Frankenstein, o Monstro”	104
4.4. Núcleo “A Mulher Monstruosa”	105
4.5. Núcleo “Maternidade e Infância”	111
4.6. Núcleo “Vampiros: eles comem tudo”	115
5.Programa paralelo	117
5.1. Oficina de escrita “Um conto de Arrepiar”	120
5.2. Oficina de ilustração anatômica.....	121
5.3. Visitas comentadas	122
6.Considerações Finais	124
Referências Bibliográficas.....	127
Sítios em linha	138
Referências filmográficas.....	139

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da/o presente tese/dissertação/relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis/dissertation/report, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

Porto, 28 de julho de 2025 / Porto, July 28th 2025

Susana Pais Henriques

Agradecimentos

Tenho a agradecer antes de tudo ao Professor Doutor Hugo Barreira e à Mestre Susana Medina, por terem ido além do papel de orientadores, e terem mostrado genuíno carinho por este nosso projeto, que não teria sido realizado sem o apoio incansável dos mesmos.

Ao Doutor António Ponte, Diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, por ter arriscado acolher este projeto, e a toda a equipa do Museu que o recebeu de mente aberta e sempre disposta a ajudar, com um agradecimento especial aos Gestores de Coleção do Museu, em particular a Ana Paula Machado, Ana Mântua, Paula Oliveira, Paula Santos e José Manuel Costa Reis, e ainda a Ana Magalhães, Jaime Guimarães, Jorge Barbosa, Jorge Coutinho, Rui Pinheiro, Rodolfo Lopes, Salomé Carvalho e Filipe Fernandes.

Aos meus colegas de estágio, Diana, Miguel, Maria, Beatriz e Alberto, por terem contribuído para uma experiência tão positiva e a um ambiente de entre-ajuda, e à Maria Carolina por todo o seu trabalho e empenho na criação da identidade da exposição.

Aos meus amigos, por serem a minha família longe de casa. Ao David, à Francisca, à Gabrielle, ao Levi, à Mariana e ao Tiago, e a todos aqueles que ajudaram, desde ouvirem-me falar incansavelmente sobre posters, a fisicamente levantar as paredes para os colocar.

Aos meus pais, por me apoiarem incondicionalmente mesmo quando eu tropeço, por acreditarem em tudo aquilo que eu faço mesmo quando não o percebem, por se orgulharem tanto de mim mesmo quando não há motivo para tanto.

Resumo

O pensamento sobre o terror e as suas manifestações na arte, enquanto reflexo das preocupações e ansiedades da sociedade, toma forma na exposição *Oh, o Horror!*. Resultante de um projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, a exposição evidencia como o terror procura relacionar-se com a audiência antes de a tentar assustar, providenciando assim um conforto no medo.

Este projeto tem por base uma análise e reflexão que permitiram evidenciar certos códigos imagéticos e simbólicos do terror, que as artes visuais, a literatura ou o cinema fazem renascer continuamente, sobretudo desde a época Romântica.

Sendo o período romântico marcado pelo foco na introspeção e de valorização das emoções, revela-se uma época propícia a uma renovada análise crítica nas artes, particularmente na revisitação ao Gótico, de onde surgem novas ideias que evoluem continuamente até aos dias de hoje.

A presença destas convenções, seja numa pintura do século XIX ou num filme contemporâneo, num poema de H. P. Lovecraft (1890-1937), ou num vilão de Wes Craven (1939-2015), ilustram como uma sociedade em constante crescimento não deixa de se conseguir relacionar com as gerações passadas, sendo que o objetivo deste projeto não é impor uma visão contemporânea em obras do passado, mas evidenciar como um pensamento renovado pode contribuir para a compreensão de uma obra e originar novas camadas de significação.

Palavras-chave: Horror, Terror, Cinema, Artes Visuais, Romantismo

Abstract

The notion of horror as a mirror of society's qualms and anxieties, takes shape in the exhibit *Oh, the Horror!*. Resulting from a project devised within the Masters Degree in History of Art, Heritage and Visual Culture, the exhibition showcases how horror tries to relate to its audience before trying to scare it, providing a sense of comfort in the fear.

This academic reflection highlights certain visual and symbolic codes, that the visual arts, the literature and the cinema make constantly reborn, mainly since the Romantic. Being the Romantic period one of self focus and of emotional valorisation, it reveals itself as a era prone to a renewed critical analysis of the arts, particularly in a revisitation of the Gothic, where new ideas surge and evolve continuously until today.

The presence of these conventions, whether in a 19th century painting, in a contemporary movie, in a H. P. Lovecraft (1890-1937) poem, or a Wes Craven (1939-2015) villain, illustrate how a society that's overgrowing nevertheless still relates to its past generations, being this study's goal not to impose a contemporary view in works of the past, put to showcase how a renewed thinking can aid in the understand of a work and generate new layers of significance.

Key-words: Horror, Terror, Cinema, Visual Arts, Romanticism

Índice de Figuras

FIGURA 1 - FOTOGRAMA [00:01:35] DE <i>WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE</i> (1962), REAL. ROBERT ALDRICH	47
FIGURA 2: - FOTOGRAMA [00:48:28] DE <i>WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE</i> (1962), REAL. ROBERT ALDRICH	47
FIGURA 3: APOLO E DAFNE (1622-1625), GIAN LORENZO BERNINI (PORMENOR)	56
FIGURA 4 - SANTA ÁGATA (1590-1593), CARLO CALIARI	58
FIGURA 5 - JESABEL EXECUTADA POR ORDEM DE JEHU E DEVORADA PELOS CÃES (1893-1902), AURÉLIA DE SOUZA	59
FIGURA 6 - BORIS KARLOFF CARACTERIZADO COMO O MONSTRO DE FRANKENSTEIN (1931)	67
FIGURA 7 - FOTOGRAMA [2:10:10] DE <i>ROSEMARY'S BABY</i> (1968), REAL. ROMAN POLANSKI	74
FIGURA 8 - FOTOGRAMA [00:47:41] DE <i>PSYCHO</i> (1960), REAL. ALFRED HITCHCOCK	76
FIGURA 9 - FOTOGRAMA [00:51:49] DE <i>NOSFERATU</i> (1922), REAL. F.W. MURNAU	82
FIGURA 10 - DETALHE [00:11:48] DE <i>DRACULA</i> (1931), REAL. TOD BROWNING E KARL FREUND	83
FIGURA 11 - FOTOGRAMAS [01:17:27 - 1:17:30] DE <i>REPULSION</i> (1965), REAL. ROMAN POLANSKI	93
FIGURA 12 - FOTOGRAMA [1:34:10] DE <i>THE TENANT</i> (1976), REAL. ROMAN POLANSKI	95
FIGURA 13 - O CIÚME (1923), JOSÉ MALHOA	101
FIGURA 14 - CABEÇA DE MULHER (1882), JOSÉ JÚLIO SOUSA PINTO	103
FIGURA 15 - CABEÇA DE MULHER (1962), JORGE DE OLIVEIRA	105
FIGURA 16 - DEPOIS DO BANHO (SEM DATA), JULIE DELANCE-FEURGARD	106
FIGURA 17 - COROAÇÃO DE D. INÊS DE CASTRO (1898), ADOLFO DE SOUSA RODRIGUES	108
FIGURA 18 – EXEMPLOS DE CARTAZES PARA DISTRIBUIÇÃO ITALIANA	109
FIGURA 19 - BEIJO MATERNO (1940), ANTÓNIO FERNANDES DE SÁ	114
FIGURA 20 - A PROCISSÃO DA FOME (1922), ANTÓNIO ALVES DE SOUSA	115
FIGURA 21 - IMAGENS PARA DIVULGAÇÃO	120

Lista de abreviaturas e siglas

OH OH! OH, O HORROR!

MNSR MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

BCC BATALHA CENTRO DE CINEMA

U. PORTO.....UNIVERSIDADE DO PORTO

ICBAS.....INSTITUTO DE CIÊNCIAS BIOMÉDICAS ABEL SALAZAR

1. Introdução

O projeto *Oh, o Horror!* ganhou vida no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) entre os dias 18 de maio e 30 de junho de 2024, mas a sua incubação começou em agosto de 2023, quando se colocou ao Doutor António Ponte, Diretor do MNSR, a simples questão “e se fizéssemos uma exposição sobre terror?”.

Na verdade, o projeto começou bem antes dessa primeira reunião com o Senhor Diretor, tendo o tema ficado já consolidado no primeiro ano do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual. Nesta fase, decidiu-se avançar com o estudo da arte do terror, e a realização de uma exposição. Quando era questionada a insistência em realizar uma exposição, a resposta era bastante direta: incidia na vontade de trabalhar com algo mais prático e de ganhar conhecimentos nas áreas de museologia, de curadoria, e respetivos processos; mas quando era necessário justificar a escolha do terror, a questão era bem mais complexa.

Não é fácil explicar, principalmente cientificamente, o porquê de alguém procurar uma peça ou um filme que o vai deixar desconfortável, ansioso, agitado, com medo. No entanto, durante uma viagem a Turim entre semestres, foi visitado o *Museo Nazionale del Cinema* onde coincidentemente ocorria uma exposição temporária dedicada aos filmes de Dario Argento¹, mestre do terror italiano.

A exposição tinha um conceito relativamente simples: cartazes de filmes de Argento, acompanhados por adereços e figurinos, fotogramas e videoclipes. As peças reuniam-se num corredor que descia a altura do museu, não deixando alternativa a percorrer a totalidade da exposição, e seguindo obrigatoriamente a narrativa pensada pelos curadores, auxiliada por textos escritos pelo próprio Argento.

Dias depois iniciou o segundo semestre e com ele a decisão do nosso tema de estudo. Após um primeiro semestre dedicado ao estudo de cinema e figurino, declarou-se um

¹ Museo Nazionale Del Cinema. *Dario Argento – The Exhibit*. [Em linha] Torino: Museo Nazionale del Cinema. [Consultado a 20 de agosto de 2024] Disponível em www.museocinema.it/it/mostre/dario-argento-exhibit

desvio para a vontade de realizar uma exposição sobre o cinema de terror, focando no uso do corpo feminino.

Desde aí que o objetivo foi o realizar de uma exposição que conseguisse criar o impacto testemunhado em Turim, algo que acreditávamos conseguir atingir pois o interesse no género no terror no país está já consolidado. Só na cidade do Porto, ocorrem alguns dos mais importantes eventos com ligações ao terror: temos anualmente o Fantasporto, que se realiza desde 1981, como a *1ª Mostra Nacional de Cinema Fantástico*, e assume o papel do mais antigo festival de cinema de terror em Portugal². Também o *Passos no Escuro*, ciclo de cinema que ocorre bianualmente no cinema Passos Manuel³ conta frequentemente com sessões lotadas, fenómeno que se repetiu quando o Centro de Cinema Batalha exibiu em 2024 um ciclo de cinema dedicado aos filmes de David Cronenberg⁴.

No entanto, em Portugal, é dada muita pouca atenção ao terror num contexto museológico, pelo que este projeto assumiu assim a posição de ser, tanto quando a nossa investigação indica, das primeiras no país dedicada exclusivamente ao género. Um privilégio, mas também um enorme desafio, havendo muito pouco material de referência. O acolhimento pelo Museu Nacional Soares dos Reis acaba por isso por servir como ponto de partida do conceito do projeto em si. Ao ser proposta ao seu Diretor, António Ponte, como uma “exposição sobre terror”, foi condição imprescindível que, ocupando o espaço do MNSR, a exposição teria de se focar nas obras da coleção do mesmo.

Nasce assim o conceito base da exposição que se viria a designar *Oh, o Horror!*, que de modo a responder a esse desafio, se apresenta como um ato de comunicação pública da investigação académica dedicada ao pensamento sobre o terror e as suas

² Fantasporto. *História*. [Em linha] Porto: Fantasporto. [Consultado a 22 de agosto de 2024] Disponível em fantasporto.com/pt-pt/historia/

³ Agenda Porto. *Passos no Escuro*. [Em linha] Porto: Agenda Porto. [Consultado a 22 de agosto de 2024] Disponível em www.agenda-porto.pt/ciclo/passos-no-escuro/

⁴ Batalha Centro De Cinema. *Às Voltas com Cronenberg*. [Em linha] Porto: Agora. [Consultado a 22 de agosto de 2024] Disponível em www.batalhacentrodecinema.pt/programmes/as-voltas-com-cronenberg/

manifestações na arte, enquanto reflexo das preocupações e ansiedades da sociedade. Refere-se também que o nome *Oh, o Horror!* Foi escolhido devido à aliteração, e a ser a tradução direta da expressão popular estrangeira “*Oh, the horror!*”. No português, no entanto, diz-se “filme de terror”, e como tal, no presente relatório, será esse o termo usado para nos referirmos ao género fílmico, exceto quando falamos do subgénero de horror corporal, por ter a sua própria designação.

Esta investigação evidencia assim certos códigos imagéticos e simbólicos do terror, que as artes visuais, a literatura ou o cinema alimentam continuamente desde, pelo menos, a época Romântica. Sendo o Período Romântico caracterizado pelo foco na introspeção e pela valorização das emoções, revela-se uma época propícia a uma renovada análise crítica nas artes, particularmente na revisitação do Gótico, da qual surgem novas ideias que evoluem continuamente até aos dias de hoje.

À data da referida primeira reunião e sucessivo acolhimento, o Museu apresentava a exposição temporária *Portreto de la Animo Art Brut Etc*⁵, que reunia obras do acervo do MNSR com peças da Coleção Treger Saint Silvestre, uma das mais relevantes coleções privadas de Arte Bruta do mundo⁶.

Esta exposição partia de um género artístico em particular: o retrato e autorretrato, através do qual se estabelece uma ligação entre arte e saúde mental ao longo de um percurso por 150 obras de 99 artistas, promovendo uma reflexão sobre o conceito de arte, a descoberta de manifestações criativas livres e compulsivas, bem como um alargamento dos nossos horizontes artísticos⁷.

Um dos mais importantes aspetos da exposição para o nosso trabalho, foi a integração de obras pertencentes a diferentes coleções do MNSR que se enquadram na temática

⁵Museu Nacional Soares Dos Reis. *Exposição PORTRETO DE LA ANIMO ART BRUT ETC*. [Em linha] Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. [Consultado a 2 de janeiro de 2024] Disponível mnsr.museusemonumentospt.pt/agenda/exposicao-portreto-de-la-animo-arte-bruta-e-etc/

⁶ Morgado, P. (2023) *Existe uma Arte Bruta?* In *Portreto de la Animo, Art Brut etc.* (catálogo). Coedição: MNSR e BlueBook.

⁷ Teixeira, M. (2023). *Portreto de la Animo: Museu Nacional Soares dos Reis*. Revista Umbigo.

expositiva do retrato e autorretrato, e inseri-las no contexto do debate sobre as ligações entre arte e saúde mental, dotando as peças de novas leituras.

Esse conceito é de muitas formas semelhante àquilo que procurámos fazer no nosso projeto, e assim, o primeiro exercício realizado dentro do Museu foi a escrita de um guião para uma visita orientada, que decorreu no dia 28 de dezembro de 2023, na qual aplicámos a nossa própria leitura às obras apresentadas na exposição, dotando-as de ligações fílmicas e literárias que transcendiam as intenções dos artistas, ou dos curadores da exposição⁸.

Esse exercício permitiu o ensaio e aplicação de conceitos apreendidos na fase de revisão de literatura, então em curso, não só de compreensão geral, mas também de base teórica sobre o tema, a um contexto específico, com múltiplas variáveis. Neste caso, a seleção de obras que integravam a exposição, que não nos era familiar.

De modo a documentar todo o processo de investigação, curadoria, logística, produção, e a realização da exposição e atividades nela inseridas, o presente relatório irá organizar-se da seguinte forma, ao longo dos seguintes capítulos, subcapítulos e secções:

Começa por se apresentar no Estado da Arte (subcapítulo 1.1) as obras de referência que serviram de base para a investigação, realizando uma revisão da literatura que expõe os temas dominantes dos estudos académicos e científicos, assim como as lacunas de investigação ou teorias datadas dentro dos estudos fílmicos. De seguida, um segundo capítulo dedicado ao desenvolvimento da exposição que relata todo o processo de produção, desde o acolhimento institucional por parte do MNSR e todo o processo até esse momento (subcapítulo 2.1), aos processos de curadoria, logística e produção que se seguiram (subcapítulos 2.2 e 2.3). Aqui, procura-se relatar como ocorreu uma extensa investigação curatorial e sobre os objetos fundamentada por teoria museológica, particularmente tendo como referência os contributos de Barry Lord e Gail Dexter Lord⁹ para o campo da conceção de exposições em museus, e ainda como

⁸ Apêndice 3, Vol.II, P.47

⁹ Lord, B. & Lord G. D. (eds.). (2002) *Manual of Museum Exhibitions*. Maryland:Altamira Press

decorreu o processo colaborativo entre a estudante, os gestores de coleção e a equipa técnica do Museu.

No capítulo 4, apresenta-se o resultado da pesquisa temática, apresentando os cinco temas nos quais incide o Estado da Arte: Envelhecimento, Horror Corporal, Maternidade, Vampiros, e Solidão e Culto. Estes temas proporcionam narrativa e conteúdo à exposição, e assim como estes foram selecionados pela sua prevalência dos estudos fílmicos, também os filmes que apresentamos como exemplo foram escolhidos por serem, segundo a nossa investigação e interpretação pessoal, aqueles tidos como as mais relevantes referências dentro de cada tema.

Deste modo, o subcapítulo 3.1 é dedicado ao Envelhecimento, tratando o fenómeno de *hagsploitation*, explicando a sua origem e contexto (3.1.1.), usando como exemplo os filmes *What Ever Happened to Baby Jane* (1962) e *The Leech Woman* (1960) (3.1.2).

O subcapítulo Horror Corporal (3.2), por sua vez, apresenta aquilo que se entende pelo conceito, apresentando como exemplo a obra do realizador David Cronenberg (1943-) e pondo-a em confronto com a obra de Ovídio (43 a.C. – c.17 a.C.), de modo a evidenciar um dos principais objetivos deste projeto: como duas figuras de cronologias longínquas, usando meios distintos, acabam por explorar as mesmas temáticas (3.2.1). De seguida, e usando a mesma lógica narrativa, as secções 3.2.2. e 3.2.3. procuram evidenciar a forma como o corpo feminino é tendencialmente brutalizado, usando exemplos do cinema de terror, mas também da Bíblia, destacando a figura de Jezebel. Por fim, as secções 3.2.4. e 3.2.5. tratam a obra *Frankenstein*, primeiramente dentro da obra original de Mary Shelley, de 1818, e de seguida segundo o filme de James Whale, de 1931.

A Maternidade, tratada ao longo do subcapítulo 3.3, foi um tema onde se procurou aplicar uma sensibilidade extra, como explicado no texto. O objetivo é expor como a figura da mãe é tratada, não só dentro do género do terror, mas no cinema em si, apresentando o binário de Boa Mãe e Má Mãe, dedicando secções aos filmes *Psycho* (1960) e *Rosemary's Baby* (1968). Completando a temática, foram citados testemunhos de mães reais, de modo a tornar claro que este texto não quer de modo algum insinuar

que ser mãe é algo aterrador, mas como, em grande maioria, uma mãe teme constantemente pela segurança do seu filho.

O subcapítulo 3.4 remete para Os Vampiros, usando os exemplos das figuras de *Dracula*, tanto no livro de 1897 de Bram Stoker, como no filme de 1931 de Tod Browning e Karl Freund, e de *Nosferatu*, protagonista do filme homónimo de 1922, para exemplificar como a figura do vampiro se tem vindo a adaptar. Faz-se ainda um destaque para o conto de John William Polidori *The Vampyre* (1818), que marca um afastamento do mito folclórico para a imagem que prevalece até hoje (3.4.1.).

Por último, nesta base teórica, o subcapítulo 3.5 é dedicado a Solidão e Culto, e serve como remate dos conceitos apresentados anteriormente. Após uma breve introdução ao conceito e à ideia de trauma (4.5.1.), a secção vai buscar exemplos de todas as ideias até aqui expostas de modo a evidenciar o fio narrativo que pontuou a investigação. Por exemplo, remete-se novamente à ideia de Maternidade através dos filmes *Die! Die! My Darling* (1965) e *The Others* (2011), desta vez na perspetiva do isolamento. Na secção 3.5.2., a trilogia de filmes, designada como *Trilogia do Apartamento*, de Roman Polanski faz mais uma vez referência a *Rosemary's Baby* (1968) e introduz dois novos filmes à investigação, *Repulsion* (1965) e *The Tenant* (1976), que exemplificam as ideias referidas. Na secção 3.5.3. voltamos a remeter para a figura do monstro, usando as figuras do Monstro de Frankenstein e do Vampiro, como exemplos de exclusão social.

Estando a pesquisa temática apresentada, passamos ao capítulo 4 e ao projeto expositivo, isto é, o resultado da pesquisa de objetos, que resulta na exposição OhOH!. Aqui, é exposto como cada um dos temas dá origem ao seu próprio núcleo dentro da exposição, referindo cada peça selecionada, como se enquadram no tema e como todas comunicam entre si.

Por fim, no capítulo 5, introduzimos as atividades que complementaram o projeto, sendo elas uma visita guiada, uma oficina de escrita e uma oficina de ilustração, cada uma aprofundada no subcapítulo correspondente, e, no capítulo 6, apresentamos as considerações finais.

Ao longo do texto são mencionados apêndices e anexos, um importante material de apoio ao processo e que emanou das várias fases de realização deste projeto, e estão disponíveis para consulta no Volume II deste relatório. O apêndice 1, referido como “projeto expositivo” cumpre o papel de guia e de registo do que foi a exposição, procurando replicar de algum modo o percurso de visita que o público fez. Apresentam-se todas as peças expostas enquadradas no espaço, usando para o efeito não só os registos fotográficos da exposição, mas também mapas de sala ilustrativos, e acompanhando cada peça do texto de sala tal como apresentado no museu.

O apêndice 2 apresenta um cronograma de Gantt que detalha todas as fases de produção, incluindo a pré e pós-produção, listando ainda os recursos intervenientes em cada etapa. O apêndice 3 apresenta o texto que serviu de guião à visita orientada à exposição *Portreto de la Animo Art Brut Etc.*

A tabela informativa presente no apêndice 4 foi o documento transmitido aos gestores de coleção do museu no qual indicamos pela primeira vez os conceitos que dariam vida a cada núcleo, usando para o efeito exemplos de peças do Museu e de filmes. Os apêndices 5, 6 e 7 são listas de obras resultantes da seleção que foi sendo feita em colaboração com os gestores de coleção, tendo como ponto de partida a tabela do apêndice 4. O apêndice 5 apresenta uma tabela com seleção de obras da coleção de pintura, datada de 17 de março de 2024, tendo sido esta a primeira seleção feita com o apoio da gestora da coleção, Dr^a Ana Paula Machado. As anotações junto às obras dão instruções para uma seleção mais afinada, contida na tabela de 23 de março de 2024, apresentada no apêndice 6. O apêndice 7 por sua vez apresenta a seleção final de obras (com a exceção da obra de Aurélia de Souza (863 Pin MNSR) que foi uma adição tardia), incluindo escultura, mobiliário e cerâmica.

O apêndice 8 trata a tabela com as informações relativas às imagens que teriam de ser impressas, incluindo os direitos de autor, iconografia e links de acesso para os sítios em linha e repositórios.

A seleção de imagens e obras resultante dos apêndices 7 e 8 é a base da realização de uma apresentação PowerPoint, que iria servir como um projeto expositivo preliminar,

de modo a simular o discurso expositivo. Esta apresentação pode ser consultada no apêndice 9.

Por último, o apêndice 10 inclui o documento com a primeira proposta de atividades, realizada em outubro de 2023, e ainda as tabelas que detalham três das atividades sugeridas: uma sessão de leitura, um baile de máscaras, e uma sessão de cinema.

Relativamente aos anexos, o anexo 1 apresenta o primeiro mapa de sala para o projeto expositivo, realizado por Maria Carolina Rocha e Rodolfo Lopes. O projeto final, que pode ser consultado na apresentação que constitui o apêndice 1, foi baseado neste primeiro projeto.

Os anexos 2, 3 e 4 são documentos da autoria de Maria Carolina Rocha, responsável pelo design de comunicação e imagem gráfica do projeto, enquanto exercícios propostos no seu plano de estágio. Assim, o anexo 2 apresenta todas as opções de tipografia que Maria Carolina apresentou antes de seleccionarmos a final, o anexo 3 respeita ao filtro realizado para a exposição enquanto material de comunicação e disseminação da mesma, e o anexo 4 apresenta o *briefing* com as instruções para a impressão, não só das imagens descritas no apêndice 8, mas ainda de todos os textos de sala.

O anexo 5, por fim, apresenta o resultado da oficina de escrita criativa, integrante do programa paralelo à exposição, tratando-se de um texto escrito em cocriação pelos participantes.

1.1. Estado da Arte

Existe um claro interesse na temática do terror, testemunhado através da vasta quantidade de material não académico sobre o tema, desde artigos de revista a entradas de *blogs*, e como tal, o estudo do mesmo num contexto académico também tem vindo a ser cada vez mais aprofundado. Na última década em particular parece ter surgido uma vaga de interesse no terror e nos seus variados temas, dando abertura para abordagens mais contemporâneas, que têm resultado principalmente em leituras

da perspectiva de estudos de género, *queer*, ou feministas, como iremos confirmar nos estudos citados ao longo dos próximos capítulos.

Assim, a primeira obra publicada merecedora de discussão crítica é o ensaio de Julia Kristeva *Powers of Horror: An Essay on Abjection*¹⁰. Trata-se de uma obra seminal no estudo do terror, e de um dos textos mais frequentemente citados até hoje na discussão do mesmo em contexto académico. Focando na abjeção, Kristeva faz uso das teorias de psicanálise de Sigmund Freud, especificamente a teoria Freudiana do Complexo do Édipo¹¹, e ainda da teoria psicanalítica de Jacques Lacan *objet petit a*-, que descreve o desejo inatingível por um *outro* impossível (com *petit a*, Lacan descreve o pequeno outro – *autre*)¹², de modo a explorar a marginalização e castração dentro do conceito do terror.

Kristeva recorre à semiótica de modo a explorar a ligação humana com o terror, particularmente a razão pela qual algo nos provoca repulsa e o motivo da nossa atração, e procura explorar o desenvolvimento psicosssexual individual e a relação do mesmo com a abjeção.

Na mesma década, Barbara Creed publica a sua obra em resposta à de Kristeva. Em *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*, de 1986¹³, Creed parte das teorias avançadas por Julia Kristeva e avança que a abjeção está profundamente enraizada no terror devido à forma como o género desafia os limites do ser humano até criar algo monstruoso, e esse, por sua vez, torna-se em algo abjeto. Aqui, é frisada a importância do termo *Monstrous-Feminine*, que ao longo deste texto iremos traduzir para Mulher-Monstruosa, em vez de lhe chamar apenas de *female* ou *woman monster*, porque a Mulher-Monstruosa não é simplesmente um monstro no feminino. Creed alega que a mulher, ao contrário do homem, é feita monstruosa em relação às próprias

¹⁰ Kristeva, J. (1980). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press

¹¹ Pode-se ler devidamente a teoria Freudiana do Complexo de Édipo em: Freud, S. (1913) *The Interpretation of Dreams*. Nova Iorque: MacMillan

¹² Lacan, J. (1988). *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. Trans. Sylvana Tomaselli. Nova Iorque: Cambridge University Press. P. 321

¹³ Creed, B. (1986). *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*, Screen, Vol. 27, Art. 1, Pp. 44-71

funções corporais, reprodutivas e sexuais. Segundo esta, o próprio ventre, após expelir um filho, torna-se abjeto, e como tal, algo monstruoso.

No entanto, é com a obra de 1993 *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*¹⁴ que Creed se solidifica como autora de referência dentro da temática. Aqui, a autora expende a sua teoria e apresenta os sete tipos de monstruosidade feminina presentes nos filmes de terror: a mãe arcaica, como temos presente no filme *Alien* (1979), de Ridley Scott; o monstro possuído, presente em *The Exorcist* (1973), de William Friedkin; o ventre monstruoso, em *The Brood* (1979), de David Cronenberg; o vampirismo, em *The Hunger* (1983), de Tony Scott; a bruxaria, em *Carrie* (1976), de Brian De Palma; a castração feminina, em *I Spit on Your Grave* (1978), de Meir Zarchi, e por último, a mãe castradora, como vemos em *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock.

É também nesta cronologia que Carol J. Clover publica *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*¹⁵. Clover expõe o uso do gênero por parte dos filmes de terror, seja nos estereótipos aos quais as personagens femininas aderem, ou na tendência destes filmes brutalizarem corpos femininos de forma mais gráfica e durante mais tempo. Oferece ainda uma análise à audiência destes, tendo realizado um inquérito por videoclubes de modo a tentar perceber o público mais provável dos filmes de terror mais violentos para mulheres¹⁶, e perceber o porquê de a violência atrair essa audiência.

Em 1990 surge uma das mais completas obras sobre o cinema de terror e a estética do mesmo, quando Noel Carrol publica *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*¹⁷. Aqui procura-se expor o porquê de uma audiência apreciar e ativamente procurar o terror. Falando de um ponto de vista filosófico, Carroll discute a estrutura e narrativa do terror, tratando-o como um fenómeno transmédia. Este mantém-se, juntamente com a obra de Kristeva, o mais recente texto dentro dos estudos académicos até a publicação de Jack Morgan em 2002.

¹⁴ Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.

¹⁵ Clover, C. (1992). *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Londres: The British Film Institute.

¹⁶ Verificou-se uma tendência para homens com menos de 25 anos. (Op. Cit. Creed p.7)

¹⁷ Carrol, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Londres: Routledge.

Em *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*¹⁸, Morgan foca simultaneamente na literatura e no cinema dentro do género do terror, apontando como os mesmos conceitos se aplicam a ambos. Segundo Morgan, aquilo que provoca medo numa audiência não são necessariamente as imagens que observamos na tela, mas as circunstâncias representadas, principalmente se foram circunstância com as quais nos identificamos, e isso é herdado da literatura gótica. O objetivo do autor é assim examinar o ponto em que a literatura e o cinema de terror se intercetam.

Realça-se que no mesmo ano, decorre no Tate Museum, em Londres, entre fevereiro e maio de 2006, a exposição *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, com a curadoria de Martin Myrone, sendo esta de importante destaque visto criar precedente para uma exposição dentro da temática do terror num museu nacional¹⁹.

Tendo como obra principal *O Pesadelo* (1781) de Henry Fuseli, a exposição seleciona 120 obras de Fuseli, e coloca-as em relação com peças dos seus contemporâneos, destacando William Blake e James Gillroy, de modo a ilustrar o gosto do gótico pelo sobrenatural, romântico, e estranho. A acompanhar a exposição, Myrone publicou um catálogo²⁰ no qual aprofunda as problemáticas apresentadas na exposição, sendo uma das principais o facto de nos anos anteriores (à data da exposição) ter vindo a ocorrer uma re-avaliação do Gótico dentro do seu contexto social, psicológico e político por parte dos historiadores e críticos. Segundo Myrone, não se verificou a mesma reflexão crítica no que toca às artes visuais, sendo este catálogo uma tentativa de remediar essa lacuna.

Acrescenta-se ainda que o catálogo contou com contribuições textuais de Christopher Frayling, e, em uma das intervenções deste, é sucintamente explorada a forma como a obra de Fuseli moldou os parâmetros do terror na arte. Como explica Frayling, era

¹⁸ Morgan, J, (2002). *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Illinois: Southern Illinois University Press

¹⁹ Tate Britain. *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. [Em linha] Londres: Tate Britain. [Consultado a 2 de agosto de 2024] Disponível em www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/gothic-nightmares-fuseli-blake-and-romantic-imagination

²⁰ Myone, M. (2006). *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Londres: Tate Publishing

comum no século XVIII criar sensações extremas, ou de terror, remetendo para a obra de 1759 do filósofo Edmund Burke na qual este defende que o terror está no pináculo do sublime²¹. Ainda assim, era inaceitável criar “horror”, ou “nojo”, sendo esta uma questão moral que, à data da pintura de Fuseli, gerava debates sobre o horror explícito e o terror implícito, estimulados pelos desenvolvimentos no género literário gótico, particularmente a obra de Mary Shelley *Frankenstein* (1818)²².

Cristopher Frayling, por sua vez, é também responsável por importantes contribuições para o estudo do terror, particularmente na temática dos vampiros. Frayling estuda e publica ensaios sobre vampiros há mais de 50 anos, assumindo-se como uma das mais importantes referências no estudo da mesma. A sua obra *Vampyres: A Literary Anthology*²³ apresenta uma história abrangente sobre a representação de vampiros na cultura popular, desde o folclore da Europa do Leste ao cinema contemporâneo. Frayling explora os momentos mais decisivos na criação do mito do vampiro, contextualizando as variadas representações do mesmo, numa antologia ilustrada que, ainda que bastante recente, apresenta um dos estudos mais completos sobre a temática.

Passando para o oposto da imortalidade, em 2009, Peter Shelley publica *The Grande Dame Guignol Cinema*²⁴, popularizando um novo termo dentro do terror. Fundindo os termos *Grand-Guignol* (Théâtre du Grand-Guignol, o teatro parisiense que entre 1897 e 1962 se dedicou a espetáculos de terror chocantes e gráficos) e *Grand Dame* (caracterizando uma senhora de idade de grande prestígio), o género *Grand Dame Guignol*, também referido como *Hagsploitation*, caracteriza um subgénero do terror que destaca atrizes que tiveram o seu apogeu durante a Época de Ouro de Hollywood, mas que viram o estrelato desvanecer com a idade, fazendo parte de uma indústria que valorizava a juventude e beleza. Peter Shelley analisa 45 filmes inseridos no subgénero,

²¹ Burke, E. (1823). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: Thomas M'lean, Haymarket. Pp.74-76

²² Frayling, C. em Op. Cit. Myrone. P.13.

²³ Frayling, C. (2022) *Vampyres: A Literary Anthology*. Londres: Thames & Hudson.

²⁴ Shelley, P. (2009) *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*. Carolina do Norte: McFarland & Company

criando a primeira obra literária sobre o mesmo, e demonstra como este se aproveita da situação precária destas atrizes, colocando-as em papéis excêntricos e por vezes até humilhantes.

A temática da *Hagsploitation* é, desde aí, extensamente discutida, sendo um subgénero que incita frequentemente debate, explorando o ato de envelhecer como exemplo de horror corporal. Trata-se, no entanto, de mais um exemplo de uma ideia muito trabalhada, mas não necessariamente num contexto académico, e usando frequentemente uma perspetiva feminista. A nível de textos de valor crítico e académico destaca-se o artigo de Dawn Keetley, de 2019, *The Shock of Aging (Women) in Horror Film*²⁵, no qual a teórica e professora universitária faz uma exposição sobre o envelhecimento como uma forma de horror corporal, usando como principal caso de estudo o filme *The Leech Woman* (1960). Aqui, Keetley analisa o choque de envelhecer, remetendo ao Grande Guignol.

Quanto ao horror corporal, este tem sido trabalhado extensivamente em artigos científicos, destacando o de Ronald Allan Lopes Cruz, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*²⁶, publicado em 2018 no *Journal of Popular Film and Television*. Neste artigo, defende que o horror contemporâneo já não se foca no medo da morte, mas na destruição do nosso corpo por meio de uma metamorfose imposta, usando aquilo que vai contra a ordem natural da biologia. Também os artigos *The H Word: Body Horror—What’s Really Under Your Skin?* publicado pela revista *Nightmare* em 2019, e escrito por Lucy Taylor²⁷, e *On Body Horror and the Female Body*, escrito por Julia Armfield²⁸ no ano seguinte e publicado na *Publisher’s Weekly*, contribuem para a conversa de forma crítica e estudada.

²⁵ Keetley, D. (2019). *The Shock of Aging (Women) in Horror Film*. Elder Horror: Essays on Film’s Frightening Images of Aging. Pp. 60-63

²⁶ Cruz, R. (2022). *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*. Journal of Popular Film and Television. Vol. 40, Pp.160-168

²⁷ Taylor, L. (2018). *The H word: body horror-what’s really under your skin?* [Em linha] Revista Nightmare. [Consultado a 4 de setembro de 2024] Disponível em www.nightmare-magazine.com/nonfiction/the-h-word-body-horror-whats-really-under-your-skin/

²⁸ Armfield, Julia (2019). *On Body Horror and the Female Body* [Em linha]. Revista Publisher’s Weekly. [Consultado a 4 de setembro de 2024] Disponível em www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/81363-on-body-horror-the-female-body.html

Destaca-se particularmente o ensaio de Melanie Rapoport, *Frankenstein's Daughters: on the Rising Trend of Women's Body Horror in Contemporary Fiction*, publicado em 2020 pela Universidade de Pace²⁹. Aqui, afirma-se o corpo humano como um sujeito no qual projetamos pensamentos de medo, desejo, nojo e curiosidade, referindo como ao longo da História o corpo foi sempre visto simultaneamente como “sagrado e repulsivo, fascinante e tenebroso”. Rapoport referencia que apesar do horror corporal só ter tido reconhecimento como um subgênero a partir da década de 1980, precisamente quando começam a surgir os primeiros ensaios sobre o terror, as suas origens literárias remetem para o início do século XIX, reconhecendo-se *Frankenstein* de Mary Shelley como um dos primeiros exemplos de horror corporal.

É, no entanto, a obra de Xavier Saldana Reyes, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*³⁰, publicada em 2014, que melhor explora a questão, tratando os movimentos literários e fílmicos desde a década de 1970 de modo a argumentar que as discussões contemporâneas sobre o corpo, especialmente aquelas em torno da visceralidade do mesmo, são cruciais para o entendimento daquilo que o terror pretende transmitir através da mutilação corporal. Para o efeito, Reyes dedica um capítulo da obra a uma forma de horror corporal diferente, selecionando sete conceitos: *Splatterpunk*, *Body Horror*, *The New Avant-pulp*, *The Slaughterhouse Novel*, *Torture Porn* e *Surgical Horror*.

Como explica Reyes, a sua obra pretende reivindicar a importância do corpo dentro do texto gótico, principalmente no seu contexto contemporâneo, e provar que alcançar a visceralidade de forma artística não é algo simples. Reyes trata o Gótico como uma experiência, assim como uma estética reconhecida, sendo esta uma que depende de uma audiência que está suscetível a ser assustada. O autor destaca ainda textos que, no seu entendimento, haviam sido ignorados pelos críticos literários por serem

²⁹ Rapoport, M (2020). *Frankenstein's Daughters: on the Rising Trend of Women's Body Horror in Contemporary Fiction*. Publishing Research Quarterly. Vol.36. Pp. 1-15

³⁰ Reyes, Xavier Aldana (2014) *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. País de Gales: University of Wales Press, Gothic Literary Series.

considerados pouco intelectuais, mas que expõe a prevalência do grotesco, e de como a explicitada do mesmo é inerente ao Gótico³¹.

³¹ Op. Cit. Reyes. P.2

2. Desenvolvimento da exposição

2.1. Acolhimento institucional do Museu Nacional Soares dos Reis

O projeto *Oh, o Horror!* (OhOH!) foi originalmente pensado como uma exposição sobre o terror, apenas. A ideia inicial deste projeto consistia em explorar a ideia do terror como género fílmico, focado no tratamento do corpo e nas formas de manipulação do mesmo, através do figurino e da caracterização, do movimento e gestos, ou principalmente através do ataque e insulto ao corpo. Por este motivo, a investigação na qual este projeto se baseou começou cedo por enveredar pelos estudos de género, uma vez que se verificou desde logo que o uso e ataque ao corpo feminino constituía um tema recorrente nos estudos sobre filmes de terror.

Paralelamente à ambição de criar uma exposição, está sempre presente a noção que aquela seria obrigatoriamente moldada pela instituição que a acolhesse.

Sendo o projeto inicialmente pensado exclusivamente dentro das artes fílmicas, este foi concebido de modo a integrar o Batalha Centro de Cinema (BCC), acreditando que seria um contributo relevante para o programa da instituição. Realizou-se para o efeito um contacto informal para apresentação do projeto, propondo integrar uma exposição num ciclo de cinema de terror que o BCC pudesse já estar a planear exibir, à semelhança da já referida exposição no Museu de Cinema de Turim. A exposição integraria assim o programa do BCC com uma abordagem pedagógica e interativa do tema.

Apesar da receção positiva da proposta, este contacto institucional não surtiu resultados por não se reunirem as condições necessárias ao acolhimento de exposições naquele momento.

O comentário positivo do BCC incentivou a apresentação da proposta a uma segunda instituição: o Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR). O único museu nacional sediado no Porto havia já sido inicialmente idealizado como instituição de acolhimento da exposição. No entanto, presumimos que uma instituição com este peso e programação própria não se iria mostrar recetiva à proposta de uma exposição académica, principalmente desta temática. Mas, dado o histórico de colaboração entre o Museu e

a Faculdade de Letras U. Porto, foi contactada informalmente Susana Medina, gestora de coleção do MNSR, para sondar do interesse neste programa. Já em reunião com o Doutor António Ponte, Diretor do MNSR, confirmou-se o *feedback* positivo e o projeto foi escolhido para integrar a programação do museu em 2024.

O acolhimento do projeto pela parte do MNSR implicou a adaptação da exposição a um critério imposto pelo Museu: aplicar o pensamento estruturante do projeto às coleções do MNSR.

As coleções deste museu são de grande diversidade e abrangência, uma vez que têm origem em incorporações de obras de arte, ocorridas ao longo de décadas, e provenientes de instituições civis e religiosas, públicas e privadas ou de coleções particulares. Devido a essa variedade e volume de peças, às quais se acrescentam as limitações de espaço e opções expositivas, apenas uma parte dessas coleções está na exposição de longa duração. As reservas do museu guardam, longe do olhar dos públicos, pinturas, esculturas e obras de artes decorativas, de artistas portugueses e estrangeiros, na sua maioria do século XIX à primeira metade do século XX.

Tendo em conta as coleções do MNSR e a sua inserção numa cronologia na qual há uma "mistura do velho e do novo"³², especialmente prevalente nas artes visuais do século XIX, e ainda uma tendência para a representação do místico, do nostálgico e do sobrenatural que constituem uma das características das artes visuais e da literatura³³, propôs-se o desafio de relacionar peças do acervo com filmes de terror através das evidências de temáticas e estéticas em comum.

Na revisão de literatura sobre o terror, verificou-se que esta incide particularmente num conjunto de temas que, como viemos a comprovar no estudo do acervo do MNSR, são coexistentes: Solidão e Culto, Envelhecimento, Horror Corporal, Mulher Monstruosa, Maternidade e Vampiros. Estes conceitos traduziram-se em núcleos da exposição que

³²West, S. (2007) *The Visual Arts*. Em Marshall, G. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge University Press. P. 131

³³ Op. Cit. Shearer. P.143.

esteve patente do MNSR entre os dias 18 de maio de 2024 (Dia Internacional dos Museus, dedicado nesse ano à Educação e à Investigação) e 30 de junho do mesmo ano.

2.2. Processo Curatorial

Segundo o *Manual of Museum Exhibitions*, obra de referência editada por Barry Lord e Gail Dexter Lord, o passo inicial no desenvolvimento duma nova exposição é a construção de uma ideia ou conceito central que a define e motiva³⁴.

Para tal, ocorrem dois tipos de pesquisa curatorial: a pesquisa temática, que fornece uma base alargada de informação contextual e desenvolve uma estrutura e núcleo da narrativa da exposição, e a pesquisa de objetos, que documenta as peças que irão constituir os materiais com os quais a exposição será criada³⁵.

Na sua contribuição para a obra previamente citada, o museólogo John Nicks recorda como em muitos museus são estes dois formatos de pesquisa que dão origem à formação de ideias expositivas, que são então agendadas no programa das instituições. Assim, muita da investigação precede a decisão de desenvolver uma exposição. No entanto, e cada vez mais recorrentemente, podendo este, no nosso ver, tornar-se no novo padrão futuramente, algumas instituições baseiam-se na apresentação e aceitação de uma ideia temática poderosa e apelativa que é então utilizada para focar a investigação institucional de modo a apoiar o desenvolvimento de uma exposição³⁶.

Dentro deste molde, a pesquisa temática e de objeto seguem e contribuem para a ideia conceitual após o compromisso de desenvolver uma exposição. Recuperando a questão apresentada no nosso capítulo introdutório (“e se fizéssemos uma exposição sobre terror?”), no caso deste projeto, a investigação relevante à elaboração deste projeto ocorreu apenas após o compromisso do MNSR, que aceitou a proposta baseado na vontade de fazer uma exposição a partir desse conceito.

³⁴ Nicks, J. (2001) *Curatorship in the Exhibition Planning Process*. Em Lord, B. & Lord G. D. (Eds.) *Manual of Museum Exhibitions*. Maryland:Altamira Press. P. 346.

³⁵ Op. Cit. Nicks. P.346.

³⁶ Op. Cit. Nicks. Pp.346-347.

A investigação institucional focou, então, e antes de mais, numa pesquisa temática, dando assim início ao processo de pré-seleção. Após um estudo prévio das referências que apresentámos no Estado da Arte, foram selecionados os conceitos que se provaram dos mais recorrentes dentro do género do terror, e elaborada uma lista a ser passada aos gestores de coleção do Museu³⁷. Essa lista consistia na enumeração dos conceitos selecionados, na base dos núcleos da exposição, acompanhados dos objetivos e narrativas de cada um, bem como exemplos de imagens e filmes de referência. Por exemplo, o núcleo Solidão e Culto, como se pode verificar no apêndice 4, apresentava como objetivo “evidenciar a ideia de solidão e da necessidade de encontrar uma comunidade, a procura de um guia; o desconforto com a nossa própria companhia”, anotava como a narrativa exploraria “a forma como cultos religiosos procuram pessoas vulneráveis para manipular. Essa vulnerabilidade vem da ansiedade de estar só; a procura não só de uma religião e fé mas por uma comunidade. A procura do virtuosismo.” e apontava ainda como referência a imagem de uma mesa posta para uma pessoa só, e os filmes *Midsommar* (2019), *Martyrs* (2008), *Hereditary* (2018) e *Rosemary’s Baby* (1968).

Esta lista, resultante da pesquisa temática, foi então o ponto de partida para a pesquisa de objetos, realizada em conjunto com gestores de coleção do Museu. Essa pesquisa foi efetuada nas reservas, tendo em conta os conceitos e as referências apontados no documento referido no parágrafo anterior. Esta fase de trabalho resultou primeiramente numa lista de pinturas selecionadas no acervo do MNSR³⁸, que foi depois afinada pela gestora de coleção Ana Paula Machado, resultando numa segunda seleção de obras³⁹.

O processo de curadoria partiu daí para um apuro da seleção pelos gestores, e pensando em simultâneo nas obras fora do acervo do Museu que teriam de complementar as peças da instituição, de modo a preencher lacunas na narrativa expositiva, sendo que uma investigação de temáticas continuou a ser feita durante toda a investigação

³⁷ Apêndice 4, Vol. II, P.50

³⁸ Apêndice 5, Vol. II, P.52

³⁹ Apêndice 6, Vol. II, P. 58

centrada nos objetos. Ainda dentro da fórmula apresentada por John Nicks, uma exposição bem conseguida terá de dar espaço a um processo interativo da investigação, variando qual assume um papel primário. Assim, uma investigação temática vai apontar caminhos de investigação sobre um objeto, a desenvolver até ao ponto em que a equipa da exposição concorda terem sido exploradas todas as possibilidades de forma satisfatória⁴⁰.

No caso de OhOH!, este momento ocorreu apenas em abril, com a lista final de obras (que ainda assim iria sofrer alterações não contempladas na mesma), cerca de três semanas antes da inauguração. O processo de curadoria teve a duração de sete meses, visto depender da disponibilidade dos gestores de coleção, que tinham de conciliar a colaboração com este processo com a sua agenda de trabalhos já predefinida, e ainda a necessidade de avaliação do estado de conservação das peças. Obras que previamente entraram na lista acabaram por se revelar inadequadas para exposição, revelando necessidades de intervenção incompatíveis com os nossos prazos, pelo que tiveram de ser substituídas por alternativas igualmente adequadas, ou expostas de forma distinta. Por exemplo, pinturas em bom estado de conservação, mas com moldura a necessitar de intervenção, foram expostas sem a mesma⁴¹.

O resultado desse momento foi a lista final dos objetos a expor, incluindo aqueles que foram escolhidos fora do acervo do MNSR, como foi o caso dos cartazes de cinema ou dos objetos cedidos temporariamente, tanto por colecionadores privados, como por outras instituições públicas, como é o caso do ICBAS. Esta lista foi realizada na forma de uma apresentação PowerPoint de modo a funcionar como um guia visual de como as peças selecionadas dialogariam entre si⁴². O trabalho de curadoria é particularmente relevante neste caso, pois há a necessidade de entender até que ponto a coleção do Museu responde cabalmente às necessidades da exposição. Nota-se ainda que uma exposição apresenta uma oportunidade para combinar e contrastar peças de fontes

⁴⁰ Op. Cit. Nicks. P.347

⁴¹ Apêndice 7, Vol. II, P.65

⁴² Apêndice 9, Vol. II, P. 77

distintas de modo a fornecer ao público ligações ou narrativas a que não teriam acesso de outro modo⁴³.

No entanto, a curadoria desta exposição foi pensada em duas vertentes, que na literatura sobre esta matéria encontram correspondência nos conceitos de *curating* e *curatorial*. Falamos de conceitos distintos sobre o processo de curadoria, que dificilmente podem ter equivalente na língua portuguesa. Se aquilo que descrevemos até agora é o ato de *curating*, então Irit Rogoff, referência atual para a teoria da curadoria, distingue o *curatorial* de *curating*, considerando que este último tem como objetivo a criação de um acontecimento, especificamente um evento de conhecimento, no qual se produz novo conhecimento através da participação dos públicos. Este evento provoca um conjunto de relações inesperadas entre as coisas, não visando necessariamente “arte” por definição⁴⁴.

Fornecendo um exemplo desta abordagem no processo de OhOH!, houve um extenso processo de curadoria até à seleção da obra *Palhaços Músicos* (1903) de Acácio Lino (1370 Pin MNSR), mas foi com uma abordagem de tipo *curatorial* que se optou por colocar essa pintura em confronto com a coleção de banda desenhada infantil *Winsor Mckay: The Complete Little Nemo*, cedência de um colecionador privado.

Num debate ocorrido em 2012 entre Irit Rogoff e a historiadora de arte Beatrice von Bismarck, documentado na revista *Cultures of the Curatorial*⁴⁵, esta última defende a exposição como um espaço de produção, criação e ativação, ecoando também a ideia de Maria Lind que o *curatorial* envolve não só a representação, mas ainda apresenta e testa outras possibilidades, transformando assim a exposição num evento, que define como uma atuação do “aqui e agora”, ao invés de apenas mapear temas de outro tempo e de outro lugar⁴⁶.

⁴³ Op. Cit. Nicks. P.353

⁴⁴ Rogoff, I. (2013). The Expanded Field. Em *The Curatorial: a Philosophy of Curating* Jean Paul Martinon (Ed. P) Londres: Bloomsbury Publishing. P.222

⁴⁵ von Bismarck, B.(2012) ‘Curating/Curatorial. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck’, em Beatrice Von Bismarck (ed.) *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg, Pp. 21–38

⁴⁶ Lind, M. (2010), em Wood, B. K. (Ed.) *Selected Maria Lind Writing*. Nova Iorque: Sternberg Press. P.63

Nessa mesma linha de pensamento, Rogoff defende o abandono da exposição enquanto forma cultural, propondo a alternativa de cariz pós representacional "evento de conhecimento", anteriormente mencionado. Aqui, o evento em si é tão importante quanto qualquer etapa antes ou depois do evento. Rogoff explica o “evento de conhecimento” como uma forma especial de reunião não só de objetos, mas também de conhecimentos pré-existentes que se juntam momentaneamente⁴⁷.

O entendimento da nossa exposição como um destes eventos é centrado em três questões, sendo a primeira a criação de uma agenda de atividades a acontecer em simultâneo. Estas serão aprofundadas no capítulo dedicado às mesmas. No contexto desta questão, destaca-se a vontade de criar *workshops*.

Marianne Mulvey, antiga curadora dos programas públicos da Tate Britain e Modern, Londres, sugere que um *workshop* no contexto museológico deve ser entendido e utilizado como um espaço social, inclusivo, de aquisição de conhecimento e de troca de competências. O próprio nome, mesmo se o traduzirmos para “oficina”, significa um espaço onde algo é produzido, e algo é trocado⁴⁸.

Mulvey cita também o conceito de *curatorial* de Rogoff e discute como este, na sua raiz colaborativa, revela que, enquanto a exposição em si não deixa de ser um elemento importante na atração de públicos, a parte mais ativa e prática do *curatorial* pode ser igualmente encontrada em outras situações além da exposição. Sendo que Rogoff sugere a realização de atividades paralelas à exposição, sejam oficinas, conversas ou apresentações, essas são geralmente denominadas de *workshops*, validando o formato como central para a curadoria⁴⁹.

As quatro referências discutidas, Rogoff, von Bismarck, Lind, e Mulvey, entendem assim estas atividades como telas em branco, que fornecem às instituições um formato mais

⁴⁷ Rogoff, I. (2012) em Op. Cit. von Bismarck. P.23

⁴⁸ Cranfield, B & Mulvey, M. (2023) *More than a Meeting: Performing the workshop in the art institution*. Em Performance Research Vol.28 Art.2. P.4

⁴⁹ Op. Cit. Cranfield & Mulvey. P.5

ativo que a tradicional exposição, e ainda mais cativante do que outros formatos acadêmicos, como seminários ou conferências⁵⁰.

A segunda questão prende-se com o uso exclusivo de obras da reserva do acervo do MNSR, inicialmente pensado como nosso universo de estudo. A impossibilidade de usar peças da coleção permanente na exposição determinou este universo, pois o Museu segue uma narrativa que não pode ser perturbada pela ausência de uma obra. Este obstáculo veio a apresentar-se como uma oportunidade relativamente rara de mostrar ao público obras geralmente fora da vista. Como explica António Filipe Pimentel, antigo diretor do Museu Nacional de Arte Antiga:

“Assim, se o museu é sempre — porquanto narrativa — um espaço de viagem, as reservas são, ao invés, um espaço de viagens múltiplas, na maioria das vezes intelectuais, pela polissemia que, naturalmente, suscita a natureza heterogênea das obras que nelas se preservam, acumulam, sistematizam: objetos isolados ou famílias mais ou menos extensas e de diversa índole, acondicionados por critérios de natureza essencialmente técnica ou pragmática, têm em comum parecerem aguardar no tempo a construção de narrativas que um dia os façam migrar para as salas públicas, integrando a viagem que o museu propõe aos visitantes.” (Pimentel, 2016:13)

O projeto OhOH! teve o privilégio de construir uma narrativa expositiva que fez com que, ainda que temporariamente, obras “escondidas” na reserva migrassem para o espaço público. No entanto, a citação de Pimentel evidencia, na nossa opinião, uma abordagem tradicional e conservadora, uma vez que assenta na ideia de que uma obra de arte deverá ficar armazenada até ter um propósito que sirva a instituição, como se estivesse à espera de ser útil. Importante não esquecer que a pertinência de uma obra para os projetos expositivos em curso num museu não é o único critério para colocar uma obra em reserva. O estado de conservação e fragilidades de uma obra, por exemplo, podem determinar essa condição, afastando-a do olhar do público. O MNSR

⁵⁰ Op. Cit. Cranfield & Mulvey. Pp.3-5

partilha desta visão, e tem como missão valorizar toda a sua coleção, incluindo as obras em reserva⁵¹:

“O Museu Nacional Soares dos Reis pretende ser um lugar de pertença, identidade e construção de significados a partir das coleções. O Museu Nacional Soares dos Reis pretende ser um espaço plural, de partilha de identidade e pertença através da arte e cultura, promovendo a reflexão, a criatividade e o pensamento crítico contemporâneo partindo das coleções que guarda, conserva, investiga e comunica.”

Projetos expositivos como OhOH! desafiam a interpretação das obras que constituem a coleção do museu e demonstram como o acesso a uma reserva pode despertar hipóteses narrativas e expositivas não possíveis até aí, pois só seriam suscitadas pelo contacto com certas obras. Por exemplo, e mais uma vez evidenciando a importância de uma investigação temática e uma investigação de objeto que ocorrem em conjunto, foi o acesso à obra de Aurelia de Souza *Jesabel executada por ordem de Jahu e devorada pelos cães* (1893-1902) (863 Pin MNSR), na altura em reserva, que despertou o interesse e consequente investigação do papel da mulher dentro da Bíblia.

Todas estas ideias até agora descritas integram o plano de interpretação na exposição OhOH!: a ideia do *curatorial* de exposição como um evento em que participam múltiplos fatores, incluindo o público; a ideia de que não há coleções de primeira e de segunda ordem, a ação do museu deve-se estender a toda a coleção; a mudança do papel do museu segundo a nova definição de museu⁵², que torna relevante a importância de colocar todos os recursos do museu ao serviço da sociedade.

⁵¹ Museu Nacional Soares Dos Reis. *Missão, Visão e Valores* [Em linha] Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. [Consultado a 3 de abril de 2025] Disponível em <https://mnsr.museusemonumentospt.pt/museu/organizacao/>

⁵² Depois de um longo processo de concertação, uma nova definição de Museu foi aprovada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, em Praga, no dia 24 de agosto 2022

"Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento."

2.3. Processo Logístico e de Produção

Como veio a ser referido no subcapítulo anterior, o processo de curadoria revelou a necessidade de incorporar peças fora do acervo do MNSR, de modo a transmitir devidamente a narrativa pretendida. À partida, soubemos que teríamos de incluir cartazes dos filmes destacados na exposição, o que revelou o primeiro obstáculo à produção da exposição: os direitos autorais sobre imagens.

Sendo que o orçamento deste projeto (orçamento esse que nos é alheio pois foi da responsabilidade interna do MNSR) não conseguia acomodar o pagamento de direitos de autor de uma quantidade elevada de cartazes, a solução foi procurar imagens dos filmes referidos em plataforma de acesso livre e domínio público, nomeadamente, a Europeana e a Wikimedia Commons. Enquanto em alguns casos foi possível encontrar um cartaz oficial nessas condições, como aconteceu com *Dracula* (1931), *The Black Cat* (1934), e *Psycho* (1960), na maioria a referência foi conseguida através de material de divulgação ou imagens de outras fontes. Por exemplo, o cartaz utilizado para *Rosemary's Baby* (1968) é um anúncio publicitário colocado num jornal norte-americano, enquanto para *What Ever Happened to Baby Jane* (1962) foram utilizados fotogramas do filme, e *Frankenstein* (1931) foi representado através de uma fotografia do ator Boris Karloff nos bastidores do filme⁵³.

⁵³ Apêndice 8, Vol.II, p.72

Houve, no entanto, um exemplar para o qual não conseguimos encontrar alternativa: o cartaz oficial da produção de Andy Warhol *Flesh for Frankenstein* (1973). Sendo considerado imperativo para a imagem da exposição, mas com um custo muito elevado se os direitos fossem adquiridos pela via institucional, os mesmos foram adquiridos diretamente pela curadora para seu uso pessoal, e de seguida contactou-se tanto a Alamy, detentora dos direitos da imagem, como a Atlantico Press, representante da Alamy em Portugal, de modo a pedir autorização escrita para reutilizar a mesma numa exposição em contexto museológico.

Esta foi assim uma de quatro peças em cedência de coleções privadas, juntando-se aos dois bordados expostos junto à obra *Costurando* (253 Pin CMFC), e ao CD com o tema de Zeca Afonso *Vampiros*, que acompanhava o núcleo homónimo.

Houve ainda uma cedência por parte de uma instituição externa: um exemplar de coração humano (ICBAS 1.1.4) do acervo do Museu de Anatomia Prof. Nuno Grande, integrado no Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar. A inclusão de tal peça no núcleo expositivo dedicado ao horror corporal surgiu da ligação estabelecida entre a ideia do cadáver e do corpo abjeto e a história de amor de Inês de Castro, representada com a pintura de Adolfo de Sousa Rodrigues *Coração de D. Inês de Castro* (974 Pin MNSR), bem como da vontade de incluir uma peça que representasse a mortalidade humana.

Conseguir esta peça provou-se um desafio, pois questões éticas em redor da exibição de órgãos humanos doados tornaram a nossa pretensão bastante sensível, e o pedido foi originalmente negado. Como alternativa, foi proposta a cedência de um coração de porco, anatomicamente semelhante ao humano. No entanto, reunimos com a Doutora Maria João Oliveira, responsável pelo Departamento de Anatomia do ICBAS, e explicámos o objetivo deste projeto, tornando claro que o coração seria exposto de forma digna e num contexto adequado. Argumentámos ainda que a utilização de um coração de porco numa situação em que estamos a falar de figuras femininas podia transmitir falsas equações e dar origem a leituras erróneas. Concluímos, a favor do

nosso pedido, que a alternativa não se adequava a uma representação da teoria da abjeção, assim como não cumpria o objetivo de referenciar as representações dos cadáveres de Inês de Castro, e de Jezebel, presente no mesmo núcleo .

A cedência do coração humano acabou por ser aprovada, em data muito próxima da inauguração. Iniciou-se, então, o processo de pedido de cedência temporária de peças colocado pelo MNSR a uma instituição externa ao universo da Museus e Monumentos de Portugal E.P.E.⁵⁴. Os processos de circulação de bens culturais móveis, nos quais se integram os pedidos de cedência temporários, compreendem vários procedimentos e geram um conjunto de documentos que tiveram de ser preparados, incluindo a sinopse da exposição, a declaração de propriedade e de proveniência da peça, a proposta de contrato de cedência temporária, o pedido de apólice de seguro com base na identificação do bem e respetivo valor, as condições de empréstimo relativas à conservação e segurança dos bens a ceder, e o relatório do estado de conservação da peça. No transporte do coração, atuámos como *courrier*.

Em paralelo aos processos atrás descritos, fomos definindo um *design* expositivo e uma museografia que fizesse jus à imagem que todo o processo curatorial procurou transmitir.

A estudante Maria Carolina Rocha, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, encontrava-se no MNSR na modalidade de estágio para efeitos de conclusão da Licenciatura em Design de Comunicação, também sob a orientação de Susana Medina. O projeto de estágio desta estudante consistiu na criação da imagem e identidade visual da OhOH!⁵⁵ tendo-lhe sido confiada a responsabilidade da criação da

⁵⁴ Museus e Monumentos de Portugal, EPE. *Minuta de Contrato de Cedência Temporária De Bens Culturais Móveis*. Lisboa. Disponível em: <https://www.museusemonumentos.pt/pt/pagina/formularios-requerimentos-e-regulamentos>

⁵⁵ Rocha, Maria Carolina. (2024). *A Tipografia Modeladora de Ambientes e Sensações: Oh, o Horror!*. [Relatório de Estágio] Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

imagem e marca, fichas técnicas e textos de sala, assim como os materiais de divulgação tanto da exposição em si como das atividades que integraram o evento.

Nesta colaboração, a Maria Carolina assumiu a função de criadora de uma identidade visual que conseguisse provocar e amplificar a sensação de medo e ansiedade através da imagem e tipografia utilizadas, tendo para o efeito realizado uma série de testes às várias possibilidades de imagem com base em tipografia para identificação do projeto⁵⁶. Para responder ao objetivo, foi realizada uma investigação de modo a compreender que códigos visuais são os pilares fundamentais do terror, percebendo que elementos como a cor, tipografia e composição são ferramentas estratégicas usadas na construção de atmosferas alusivas a este universo⁵⁷. Nesta etapa, a equipa foi reforçada por Rui Pinheiro, membro do serviço de Comunicação do MNSR, com o objetivo de aprimoramento do produto visual em criação.

A outra parte do trabalho da referida estudante consistiu no projeto de expografia. A proposta do espaço a construir, que inicialmente teve em conta as condicionantes físicas (como, por exemplo, a configuração da sala ou o mobiliário expositivo existente), procurou traduzir a linha narrativa pensada para a exposição. Com a colaboração de Rodolfo Lopes, o plano de implantação das estruturas expositivas teve em conta a conceção modular dos núcleos expositivos, concebidos de modo a serem entendidos individualmente, mas ainda assim a propiciar o diálogo claro entre estes. A expografia procurou ainda potenciar uma ordem de visita intuitiva para o visitante, tendo tal sido conseguido, de acordo com as impressões que nos foram sendo transmitidas⁵⁸.

Tentou-se que este esquema transmitisse uma sensação labiríntica e claustrofóbica, acreditando que causar um certo desconforto assistiria ao propósito da exposição, criando uma experiência imersiva. Tal foi conseguido através de secções apertadas e corredores estratégicos, e ainda pelo desenho de iluminação proposto durante a

⁵⁶ Anexo 2, Vol.II, P.112

⁵⁷ Op. Cit. Rocha P.9

⁵⁸ Anexo 1, Vol.II, P.110

montagem por Rodolfo Lopes, que conferiu à sala um enorme dramatismo, acentuado pelo vermelho que dotou as paredes, pintadas propositadamente para a exposição. Jaime Guimarães, com a colaboração da equipa de montagem do Museu, conseguiu traduzir estes esquemas no espaço concreto.

Esta fase passou também pela seleção de todo o mobiliário expositivo, realizada pela equipa numa série de visitas à área técnica do Museu, acompanhadas de Jaime Guimarães, tendo em conta as necessidades de cada obra e a coerência com o projeto expositivo. Após conclusão deste processo, a equipa de montagem do Museu, coordenada por Jaime Guimarães, implantou o plano expositivo no espaço. A montagem decorreu nos três dias anteriores à inauguração, e esteve a cargo da equipa de montagem integrada por Susana, Maria e Rodolfo.

Por último, o espaço foi dotado de códigos QR de modo a fornecer acesso aos textos introdutórios para cada núcleo, e que foram alojados numa página *web* criada para o efeito. A opção foi do Museu, que nesta fase pretendia testar uma transição dos textos de parede para o formato digital. Apenas a apresentação do projeto e o excerto sobre a Maternidade ficaram colocados na parede, de forma a garantir que os visitantes que não consultassem os códigos QR pudessem ter acesso a estes dois textos essenciais para a exposição. Esse receio provou-se justificado, tendo-se verificado que realmente as pessoas não têm tendência a ler os códigos QR, tanto até que esta experiência resultou com que o MNSR repensasse o modo como se poderá realizar esta transição em futuras exposições.

Também na linha do digital, foi sugerido pelo MNSR que se estendesse a proposta OhOH! à exposição de longa duração do Museu. O nosso objetivo era o de incentivar os visitantes a visitar o resto do museu e identificarem outras obras que se pudessem inserir na temática do terror. Para o efeito, foi criado pela Maria Carolina um filtro, a disponibilizar através da rede social Instagram, que os visitantes poderiam aplicar aos registos de obras expostas e, ao mesmo tempo, catalogá-las de acordo com as

classificações dos núcleos da exposição OhOH!. Ao mesmo tempo, incentivava-se que o visitante partilhasse a imagem criada por meio deste filtro nas suas redes sociais.

A ideia de criar este elemento de comunicação pós-visita surgiu no contexto de uma reunião de preparação da estratégia de comunicação para o evento, ocorrida em fevereiro de 2024. Ana Magalhães, do serviço de Comunicação do MNSR, sugeriu que se encontrasse um meio de partilha de imagens da exposição nas redes sociais de forma a maximizar o impacto daquela. A solução participativa encontrada permitiu alcançar um público mais vasto e diversificado, em complemento aos meios utilizados pela comunicação institucional do Museu. Por outro lado, as imagens compartilhadas serviram também como forma de recomendação pessoal dos visitantes junto dos seus seguidores.

Finalmente, é importante referir que uma exposição é o meio mais visível e duradouro de um museu comunicar com os seus públicos. No contexto do presente trabalho, foi igualmente um ato de validação da proposta curatorial e de comunicação pública dos resultados obtidos ao longo do período de formação no MNSR.

A desmontagem, nos dias seguintes ao fecho da exposição, foi concluída pela equipa da montagem do Museu. Todo o processo de produção é descrito sob a forma de um cronograma de Gantt disponível no apêndice 2⁵⁹.

⁵⁹ Apêndice 2, Vol. II, P.45

3. Pesquisa temática

Como referido anteriormente, é necessário para a realização de uma exposição uma pesquisa temática, enquadrada na pesquisa curatorial, que nos vai fornecer a informação contextual que desenvolve a estrutura e núcleo da narrativa da exposição. Durante a pesquisa curatorial, seleccionámos os cinco temas que mais frequentemente surgem nos estudos e teoria em redor do terror, e que serviriam então como o núcleo da nossa narrativa: o Envelhecimento, o Horror Corporal, a Maternidade, os Vampiros, e a Solidão e Culto. Daí, foi realizada uma extensa pesquisa temática de modo a entender não só a prevalência dos mesmos no cinema, mas o contexto em que surgem. Os resultados dessa investigação são expostos ao longo dos seguintes capítulos.

3.1. O envelhecimento

Durante as décadas de 1960 e 1970, o género do terror vê nascer um subgénero em torno do envelhecimento, mas de modo a explorar o surgimento do mesmo, devemos primeiramente, entender a necessidade de Hollywood durante a sua Época de Ouro de representar uma versão idílica da realidade. Como expõe Michelle Smith na sua tese de 2021⁶⁰, o cinema da época providenciava um modelo de como as pessoas deviam apresentar-se e comportar-se. Assim, a máquina de Hollywood não produzia apenas filmes, mas também estrelas que se tornam nos ícones que conhecemos ainda hoje, criando uma imagem intemporal das mesmas⁶¹.

Nos finais da década de 1950, a cultura popular americana começava a afastar-se da produção em massa de entretenimento que desde a Época de Ouro procurava apelar a uma audiência geral, começando a produzir filmes para uma demográfica mais diferenciada, com peças pensadas para audiências específicas. O principal grupo-alvo era o segmento dos adolescentes e jovens adultos dessa geração. Os filmes pensados para atrair o mercado jovem tornaram-se centrais para o cinema norte-americano,

⁶⁰ Smith, M. (2021). *Look At Her: The Subversive Spectacle of Grande Dame Guignol Cinema*. Tese de Mestrado. Universidade de Belmont.

⁶¹ Op. Cit. Smith, M. P.3

particularmente nas produções independentes que começaram a desafiar a supremacia no mercado dos grandes estúdios de Hollywood⁶².

Esta mudança dá espaço a uma nova vaga de cinema independente, que por sua vez começa a produzir filmes de género que, como descrevem Timothy Shary e Nancy McVittie, eram confinados a géneros “menores”, como os filmes de terror de baixo orçamento⁶³. Apontam ainda como essa questão reflete a transformação da indústria de Hollywood na década de 1960, na qual a enorme máquina cultural do sistema dos antigos estúdios começa a ser usurpada culturalmente e financeiramente pelas companhias de cinema independentes que alvejavam o mercado jovem⁶⁴.

Shary e McVittie acrescentam que algo interessante acontece com esses filmes de género que viria a ter efeitos a longo prazo na representação da velhice em Hollywood. Nestes filmes de terror dirigidos aos mais jovens, personagens mais velhas não só estão presentes como são representados de formas anteriormente não conhecidas⁶⁵.

É importante considerar que estes filmes se tornaram numa espécie de refúgio para as estrelas de cinema em processo de envelhecimento durante a desintegração do sistema dos estúdios. Os filmes de género das décadas de 1950 e 1960 frequentemente aproveitavam-se das estrelas disponíveis, por vezes com a reputação algo comprometida, seja pela idade, escândalos, ou inatividade na indústria, de modo a elevar o prestígio de um filme ou o interesse da audiência. Além do mais, estes filmes, que procuravam temáticas que suscitasse debate, usavam frequentemente estas estrelas em papéis que abordassem medos sociais em torno do envelhecimento⁶⁶.

⁶² Shary, T., & McVittie, N. (2016). *Fade to Gray: Aging in American Cinema*. Texas: University of Texas Press. P.77

⁶³ Op. Cit. Shary, T., & McVittie, N. P.77

⁶⁴ Op. Cit. Shary, T., & McVittie, N. P.78

⁶⁵ Op. Cit. Shary, T., & McVittie, N. P.78

⁶⁶ Op. Cit. Shary, T., & McVittie, N. P.79

3.1.1. O Grand Guignol e a Hagsploitation

Com a década de 1960, surge então neste contexto um novo gênero de cinema moderno ao qual hoje vemos referido por vários nomes, sendo os mais comuns *Grande Dame Guignol Cinema*, ou, como irá ser referido ao longo deste texto, *Hagsploitation*.

Este primeiro termo, contudo, é merecedor de exploração. Grande Dame Guignol, termo popularizado por Peter Shelley em 2009 com a publicação de *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*, obra de referência no estudo do tema, é uma amálgama de duas ideias algo contraditórias: uma grande dama, aqui entendida como uma mulher mais velha mas de grande prestígio, representando um arquétipo literário geralmente representado como uma mulher de vestes excêntricas e extravagantes, mas altamente preocupada com os padrões sociais e etiqueta correta, e o teatro parisiense *Grande Guignol*⁶⁷.

Ainda que Shelley tenha sido o primeiro a usar o termo num contexto acadêmico ou científico, este insiste que a expressão foi criada pelo roteirista, ator, e crítico de cinema Charles Busch, que o usa pela primeira vez num artigo para o site *The Terror Trap*, que já não se encontra online, e não havendo indicação de data⁶⁸.

O *Grande Guignol*, que no francês original traduz para “grande espetáculo de marionetas”, é um total produto do seu tempo⁶⁹. Inserindo-se no *fin de siècle* vitoriano, onde a Europa Ocidental experiêcia uma mudança coletiva em torno da sexualidade, algo que se traduz explicitamente nas artes visuais, mas também na literatura, com personagens como o Dracula de Bram Stoker, ou Dorian Gray e Salomé, ambos de Oscar Wilde, a revelarem uma tendência cultural para o tratamento da sexualidade dentro de uma perspectiva do terror, usando para isso metáfora como a histeria, a degeneração ou até o vampirismo⁷⁰.

⁶⁷ Shelley, P. (2009) *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*. Carolina do Norte: McFarland & Company. P.1

⁶⁸ Op. Cit. Shelley. P.1

⁶⁹ Gordon, M. (1997) *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror*. Nova Iorque: Da Capo. P.2

⁷⁰ Kaye, RA. *Sexual identity at the fin de siècle*. (2007) Em: Marshall G, ed. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press. Pp.53-72

Inaugurado em 1897, contemporâneo da época em que Georges Méliès começa a realizar filmes, o teatro procurava chocar a sua audiência das formas mais impactantes alcançáveis, representado cenas gráficas como mutilações ou desmembramentos, com o objetivo de deixar o público o mais desconfortável possível⁷¹.

O programa geralmente mantinha-se: uma subida de cortina humorística, seguida de dois atos de terror e a terminar com uma farsa erótica. Atinge o pico do sucesso durante a década de 1920, mantendo uma audiência forte até a Segunda Guerra Mundial. Não só o terror da realidade fascista desincentivou o público de procurar o terror na ficção, como a presença frequentemente de oficiais Nazis no teatro (apesar de oficialmente os mesmos terem considerado o Grande Guignol como arte degenerada) afastou a população parisiense de o frequentar⁷².

Por sua vez, o termo *hagsploitation* é cunhado em 2014 para descrever o subgênero de filmes que nos anos 60 e 70, aliando-se ao movimento feminista emergente na época, coloca atrizes que foram outrora ícones de cinema no papel de vilãs de modo a voltar a dar-lhes protagonismo. É, no entanto, bastante debatido se esta tendência realmente conseguia catapultar as atrizes de volta para o estrelato ou se meramente explorava a velhice das mesmas, colocando-as em papéis teatrais e por vezes humilhantes, surgindo então o termo, *hag + exploitation*⁷³.

De modo a entender o fenómeno, devemos atender ao contexto socio-histórico no qual surge o feminismo de segunda vaga, precisando de um género fílmico que sirva de veículo a propagar as suas ideias, pondo em evidência a forma como a sociedade vilaniza mulheres pelo ato de envelhecer.

Não conseguimos precisar a origem exata do termo, sendo que as fontes parecem variar. Menciona-se frequentemente Justyna Stępień como a sua autora⁷⁴, devido à sua obra

⁷¹ Op. Cit. Gordon. P.5

⁷² Op. Cit. Shelley. P.1

⁷³ Na sua etimologia, *hag* vem de *hægtesse*, termo usado no inglês arcaico para “bruxa”.

⁷⁴ Temos um exemplo no artigo Barker, R. (2022). *Horror and Hagsploitation*. Jornal The Paragrah Punch. Disponível em: <https://www.pantograph-punch.com/posts/horror-and-hagsploitation>

Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture, publicada em 2014⁷⁵. No entanto, esta obra é uma coleção de ensaios de vários autores, e é na contribuição do crítico de cinema Tomasz Fisiak⁷⁶ que o termo aparece pela primeira vez, numa crítica negativa ao género fílmico. Enquanto Fisiak em ponto algum alega ter criado o termo, a nossa investigação não encontrou nenhuma referência anterior.

De qualquer modo, o termo *hagsploitation* ficou inserido no vocabulário fílmico, particularmente do terror, referindo-se hoje a filmes cuja protagonista é uma mulher mais velha no papel de uma antagonista mentalmente instável, a idade e aparência das mesmas a incentivar a aversão da audiência por mulheres envelhecidas.

Unindo o crescimento do género fílmico do terror com o drama do envelhecimento, o subgénero do *hagsploitation* procurava representar um medo particularmente feminino, escolhendo para os papéis estrelas de cinema outrora glamorosas em personagens exageradas que interpretavam papéis perversos em enredos trágicos, em contraste direto com os papéis pelas quais as atrizes foram anteriormente reconhecidas⁷⁷.

Assim, durante as décadas de 1960 e 1970 surge uma série de filmes inseridos no mesmo conceito, destacando *What Ever Happened to Baby Jane* (1962), *Hush...Hush*, *Sweet Charlotte*(1964), *Die! Die! My Darling!* (1965), *What's the Matter with Helen?* (1971), *Who Ever Slew Auntie Roo?* (1972), e *Dear Dead Delilah* (1972).

É com o filme de 1962 (ano esse que por acaso coincide com o encerramento do *Grande Guignol*) *What Ever Happened to Baby Jane*, realizado por Robert Aldrich, que este subgénero começa.

⁷⁵ Stępień, J. (2014). *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing

⁷⁶ Op. Cit. Stępień. Pp. 41-53

⁷⁷ Op. Cit. Smith. P.3

3.1.2. *What Ever Happened to Baby Jane* (1962) e *The Leech Woman* (1960)

Dentro de cena, o filme narra a história de duas irmãs, Blanche e Baby Jane, interpretadas por Joan Crawford e Bette Davis, respetivamente, ambas atrizes envelhecidas, que vivem juntas numa enorme mansão de Hollywood, gradualmente a serem esquecidas pelo público⁷⁸. Enquanto Baby Jane foi a estrela durante a infância, é Blanche que se revela a atriz mais conceituada, até um acidente a deixar quadriplégica e sujeita aos cuidados da irmã. Blanche no entanto, volta a ser lançada para a fama quando os seus filmes antigos começam a ser transmitidos na televisão, provocando uma inveja cada vez mais intensa na sua irmã Baby Jane. Este ciúme traduz-se em negligência e maus-tratos para Blanche, apenas para uma reviravolta final redimir e humanizar Baby Jane.

Figura 1 - Fotograma [00:01:35] de *What Ever Happened to Baby Jane* (1962), Real. Robert Aldrich



Fonte: Warner Bros. Pictures

Figura 2: - Fotograma [00:48:28] de *What Ever Happened to Baby Jane* (1962), Real. Robert Aldrich



Fonte: Warner Bros. Pictures

⁷⁸ Aldrich, R. (1962). *What Ever Happened to Baby Jane*. [Filme]. Warner Bros. Entertainment

Num testemunho de como as atrizes estavam bem familiarizadas com a narrativa que estavam a interpretar, a caracterização das personagens foi selecionada pelas próprias, ilustrando as complexidades da beleza e do envelhecimento em Hollywood. Como explica Victoria Brown, enquanto a maquilhagem de Blanche, ilustrada na figura 2, é aquela que Jane Crawford usava no seu apogeu, querendo manter a sua típica beleza americana, Bette Davis, como vemos na figura 1, insistiu numa caracterização dramática, imaginando a personagem como alguém nunca tira a maquilhagem, colocando apenas mais dia após dia, manifestando o desejo obsessivo de voltar aos tempos de fama que viveu em criança, realizada de forma propositadamente teatral, fazendo um comentário os padrões de beleza irrealistas colocados nas atrizes de Hollywood⁷⁹.

Podemos ainda associar o dramatismo exagerado na interpretação de Davis, bem como os temas de loucura e obsessão, ao movimento expressionista alemão, que assentava nos temas da exploração psicológica, bem como empregava elementos estilísticos e visuais que podemos encontrar em *What Ever Happened to Baby Jane*. Por exemplo a atuação exagerada de Davis, que parece ter de mostrar todas as suas expressões sem auxílio de texto, aproxima-se, no nosso entendimento, a filmes de terror do expressionismo alemão, como a obra de Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), ou ainda *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, que iremos explorar no capítulo dedicado aos vampiros.

Mas, ainda que entendido como o primeiro exemplo de *hagsploitation*, este não foi o primeiro filme a tratar o envelhecimento feminino como temática do terror. O filme de 1960 *The Leech Woman*, realizado por Edward Dein, embora pouco dotado de muita atenção por parte do público, foi instrumental para a propagação desta ideia.

No filme, Coleen Gray interpreta June Talbot, uma mulher de meia-idade cujo marido descobre uma cura temporária para o seu envelhecimento. Destacam-se três momentos

⁷⁹ Brown, V. (2022). *Hagsploitation: Degrading or empowering?*. The Fright Club NI. Disponível em <https://www.thefrightclubni.com/post/hagsploitation-degrading-or-empowering>

de choque em que June sofre as consequências da cura passageira, aparecendo em cena com uma aparência mais envelhecida com cada transição⁸⁰.

Ao representar o envelhecimento não como algo gradual, mas como um destino súbito e horroroso, o filme pretende objetivamente representar aquilo que grande parte da população sente ao envelhecer numa sociedade que continuamente valoriza a juventude e a beleza, expectativa esse que historicamente afeta mais as mulheres⁸¹.

Como descreve a crítica Vivian Sobchack, o filme exemplifica como uma mulher se transforma em repositório para os medos em torno do envelhecimento presentes na sociedade. Aquilo que merece particular atenção na obra de Dein é como esta pega no medo, raiva e ódio direcionados ao envelhecimento e à própria mortalidade, e atribui-lhe um gênero feminino, representando-o no corpo de uma “velha assustadora”⁸².

Quando mulheres a passar pelo processo de envelhecimento são representadas como um objeto de terror, ilustram como carregam o peso das ansiedades em redor da abjeção e da morte. Mulheres passam assim de objetos de desejo na sua juventude para objetos de terror quando envelhecem⁸³.

No seu texto de 2009 *Ontology of the Accident*, a filósofa Catherine Malabou defende que o envelhecimento pode-se manifestar como uma espécie de lesão cerebral. Contra a ideia comum de que o envelhecimento é um processo gradual pelo qual estamos destinados a passar, Malabou argumenta que o ato de envelhecer é repentino, como um trauma, transformando-nos em alguém que não reconhecemos⁸⁴.

Para concluir esta reflexão em torno do *hagsploitation*, remetemos mais uma vez a Peter Shelley de modo a sugerir um pensamento mais positivo em torno do mesmo. Este refere como frequentemente, ainda que não seja sempre o caso, as atrizes participantes

⁸⁰ Dein, E. (1969). *The Leech Woman*. [Filme]. Universal Pictures

⁸¹ Keetley, D. (2019). *The Shock of Aging (Women) in Horror Film*. Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging. Pp. 60-63

⁸² Sobchack, V. C. (1975). *The Leech Woman's Revenge, or A Case for Equal Misrepresentation*. *Journal of Popular Film*, 4(3). Pp.236–257

⁸³ Op. Cit. Keetley. P.63

⁸⁴ Malabou, C. (2012). *Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Cambridge: Polity Press. Pp.2-3

nestes filmes estavam sem trabalho há algum tempo, ou pelo menos, sem nenhum papel principal, e o *hagsploitation* vem combater isso. Vários teóricos criticam o subgênero (como é o caso do já citado Tomasz Fiziak), considerando-o explorativo de atrizes que estavam habituadas a melhores papéis durante o seus auge, e que aqui são renegadas a filmes que propositadamente as apresentam de forma negativa. Mas, segundo Shelley, esse criticismo não é válido pois, por definição, uma estrela é alguém extraordinário porque tem o charme e carisma necessários para ser visto repetidamente, e adicionar algo extra aos papéis que assumem⁸⁵.

Assim, argumentar que por fazer um filme de terror uma atriz está a diminuir os seus padrões assume que o seu trabalho anterior era superior, quando na realidade muitos dos filmes realizados nos estúdios de Hollywood eram também produto de uma mentalidade de fábrica onde a coisa mais importante era o sucesso financeiro do último filme. Shelley insiste também na injustiça da ideia de que uma atriz que aceita representar um papel pouco favorecedor significa que ela está apenas desesperada por um papel. Protagonizar um filme de *hagsploitation* pode ser visto como uma oportunidade de representar uma personagem fora do normal para uma atriz, e ainda que tal atitude seja arriscada, pois será interpretada como em decadência, é também corajosa⁸⁶.

De qualquer modo, protagonizar um destes filmes é símbolo de que a atriz já se provou como um grande nome, dando a estes papéis uma complexidade especial, e oferece à audiência uma outra forma de a ver, às vezes a última forma de a ver, e à sua habilidade de ser uma estrela⁸⁷.

3.2. Horror corporal

De modo a estabelecer aquilo que se entende pelo termo “horror corporal”, recuamos a 1983 e ao ensaio do crítico Philip Brophy, *Horrorality, The Textuality of the Contemporary*

⁸⁵ Op. Cit. Shelley. Pp.2-3

⁸⁶ Op. Cit. Shelley. P.3

⁸⁷ Op. Cit. Shelley. P.3

*Horror Film*⁸⁸. Focado no cinema, Brophy usa o termo de modo a expor as características que os filmes de terror das décadas de 1970 e 80 evidenciavam, ilustrando a criação de um novo subgênero do terror. Este preferia o ato de mostrar em vez de contar, e acima de tudo, uma destruição violenta e gráfica do corpo.

Mas apesar da sua designação oficial ser um termo que vem do cinema, as suas origens literárias podem ser remetidas até às *Metamorfoses* de Ovídio, como tem vindo a ser referidos por vários teóricos, que estudam o texto clássico dentro do texto do horror corporal. É o caso da professora Joanna Kenty, que aborda o tema no seu seminário sobre Mitologia Clássica⁸⁹, e do professor Darryl Jones, que na sua obra de introdução ao terror dedica um capítulo ao tema⁹⁰. Podem ser também consultados os artigos de Paul Jerome Hay⁹¹, de Lucy Taylor⁹², ou de Martin M. Winkler⁹³.

Como elaboram os autores previamente citados, trata-se de um conceito que nasce de medos primordiais, o conhecimento do Eu como um objeto físico e a consciência da dor como subgênero. Encapsula o conceito da violação corporal, seja por mutilação, possessão ou doença, mas o seu tema mais perverso é o da transformação. Desde os textos de Ovídio aos filmes de Cronenberg, a ideia de transformação ocupa um espaço tão imponente na arte que consegue formar a sua própria tradição. Mito e Folclore estão repletos de metamorfoses e o seu impacto é frequentemente perturbador. É um castigo dos deuses, ou uma lembrança da incerteza do nosso corpo⁹⁴.

⁸⁸Brophy, P. (1986). *Horrority— The Textuality of Contemporary Horror Films*, Screen, Volume 27, Issue 1. Pp. 2–13

⁸⁹ Kenty, J. (2020). *Metamorphoses 6: Horror stories*. Entrada de blog na plataforma *Medium*, disponível em <https://medium.com/@joannakenty/metamorphoses-6-horror-stories-92068c5b633d>

⁹⁰ Jones, D. (2021), 'Horror and the body', *Horror: A Very Short Introduction*. Oxford University Press

⁹¹ Hay, P. J. (2018) *Body Horror and Biopolitics in Livy's Third Decade*. New England Classical Journal: Vol. 45 : Iss. 1 , Pp.2-20

⁹² Taylor, L. (2018). *The H word: body horror-what's really under your skin?* Revista Nightmare. Disponível em: <http://www.nightmare-magazine.com/nonfiction/the-h-word-body-horror-whats-really-under-your-skin/>.

⁹³ Winkler MM. (2020). *Into New Bodies*. In: *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*. Cambridge University Press. Pp. 159-250

⁹⁴ Armfield, Julia (2019). *On Body Horror and the Female Body*. Revista Publisher's Weekly. Disponível em: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/81363-on-body-horror-the-female-body.html>

Assim, são vários os críticos que têm tentado definir o termo de forma a aplicar-se mais especificamente ao contexto literário. Citando Xavier Saldana Reyes, “o entendimento geral parece ser que, se um texto gera medo através de estados anormais da corporalidade, ou de um ataque ao corpo, então podemos encontrarmo-nos perante um exemplo de horror corporal” (REYES, 2014).

Talvez das mais importantes obras no entendimento do terror como género é a do filósofo Noel Carroll, que no seu livro *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, como mencionado no Estado da Arte, apresenta a primeira análise académica à estética do terror⁹⁵.

Carroll argumenta que um dos aspetos definidores naquilo que é o terror é a emoção que causa na sua audiência. A questão do susto é sempre presente, mas com o uso constante de imagens grotescas, os autores do terror fazem do nojo uma emoção central. Pegando na aparência do monstro, desde Frankenstein que o uso de um corpo em decomposição provoca pavor na sua audiência⁹⁶.

Uma outra questão que torna o Monstro de Frankenstein numa ideia tão aterradora é não entendermos aquilo que é, sendo que não adere às convenções do Corpo que nos são familiares. Aliado ao nojo, uma das maiores armas do medo é a sensação do desconhecido. Terror é frequentemente obtido através da sensação de suspense, a antecipação do que vai acontecer quando não o conseguimos prever⁹⁷.

Se Carroll argumenta que as emoções que definem o terror como género artístico (aquilo que denomina de *art-horror*) são o medo e o nojo⁹⁸, então os textos existencialistas do filósofo Jean-Paul Sartre⁹⁹, que por sua vez lidam com as emoções de ansiedade¹⁰⁰ e de náusea¹⁰¹, podem ajudar-nos a entender a eficácia do terror. Ambas

⁹⁵ Op. Cit. Carroll.

⁹⁶ Op. Cit. Carroll. Pp. 20-21

⁹⁷ Op. Cit. Carroll. P.22

⁹⁸ Op. Cit. Carroll. Pp.188-190

⁹⁹ Foi consultada a seguinte coleção dos ensaios de Sartre sobre o corpo: Morris, K.(ed.) (2010). *Sartre on the Body*. Reino Unido: Palgrave Macmillan

¹⁰⁰ Sartre, J. (1956). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Londres: Routledge. P.5

¹⁰¹ Sartre, J. (1949). *Nausea*. Londres: Penguin Books.

emoções são conceitos centrais na revelação da relação do “eu” com si mesmo. Como explica o filósofo Stuart Hanscomb, a conexão entre o existencialismo e o terror é a natureza da existência humana. Ideias e imagens do terror existem nas escritas existencialistas, particularmente nas de Sartre, porque ambos os gêneros lidam com fenômenos que perturbam a nossa percepção de categorias familiares¹⁰².

Assim, usando os argumentos de Carroll, o terror é algo entre o nojo e o medo, estando assim sempre no ambíguo, em que parte nenhuma pode ser caracterizada por uma categoria específica.¹⁰³ Colocamos assim as perguntas: Frankenstein na sua composição de várias pessoas mortas é uma identidade ou várias? Um ser vivo ou morto? Ou Medusa na sua metamorfose, é uma mulher ou uma serpente? Não os conseguimos caracterizar, mas conseguimos defini-los como objetos de terror.

Sartre explora estas questões na sua obra de 1938, *A Náusea*. A personagem principal, o historiador Roquentin, experiencia episódios nos quais o mundo material ameaça engoli-lo, tudo neste mundo, desde a vegetação que cresce de modo a destruir os pavimentos a cadeiras que se transformam em animais, são grotescas e monstruosas, saindo dos limites aos quais estamos acostumados. Esta metamorfose aplica-se até aos próprios corpos, numa cena particularmente visceral em que Roquentin percebe que a sua mão possui a sua própria mente, como se se tratasse de um animal¹⁰⁴.

3.2.1. As Metamorfoses de Ovídio e David Cronenberg

Dentro da ideia da metamorfose, decidiu-se incluir elementos da mitologia grega na investigação, incorporando-as no conceito de horror corporal. O realizador David Cronenberg é referência incontornável, o termo sendo frequentemente associado à série de filmes de Cronenberg realizados nas décadas de 1970 e 1980, caracterizados

¹⁰² Hanscomb, S. (2010). *Existentialism and Art-Horror*. *Sartre Studies International*, 16(1), 1–23

¹⁰³ Op. Cit. Carroll. Pp.48-49

¹⁰⁴ Op. Cit. Sartre (1949). P.103

pela violação do corpo humano¹⁰⁵, e este tem uma clara predisposição às ideias de corporalidade que Ovídio explora.

Efetivamente, *As Metamorfoses* de Ovídio revelam como a materialidade do corpo se torna o foco do conflito entre ambos o distúrbio do mundo material, e a procura pela transcendência. Assim, representa um mundo em que a razão e ordem se decompõe num assustador caos¹⁰⁶.

Cronenberg por sua vez dá forma artística à sua percepção do corpo como uma corporação, isto é, uma entidade que junta partes com identidades individuais que se procuram afirmar, numa literalização radical do dualismo corpo-mente¹⁰⁷. Destaca-se dentro deste modelo o filme de 1986 *The Fly*, onde um cientista se transforma num híbrido entre humano e mosca.

Ovídio concentra-se nos momentos em que formas estáveis e normas familiares dissolvem-se de modo a criar energias criativas que geralmente se encontram por baixo da superfície, sob o controlo de sistemas políticos, sociais e simbólicos que insistem na coerência e na ordem. A principal força motivadora das *Metamorfoses* está na premissa que o seu mundo de mitos e de arte por converter uma qualidade de mente, carácter e moção numa forma física. Através deste mecanismo de conversão, Ovídio revela a essência escondida de uma personalidade numa forma próxima à física do corpo¹⁰⁸. Estas ideias são ecoadas por Cronenberg: como explica Darryl Jones, a insistência de Cronenberg na relação entre “corporação” e “corpóreo”, sugere uma leitura política da sua obra, evidenciada por uma tendência a representar nos seus filmes organizações científicas/comerciais obscuras que procuram explorar o corpo para fins comerciais. Com temas incidentes no capitalismo, na crise do vírus HIV, ou na busca pela beleza e

¹⁰⁵ Cruz, R. (2022). *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*. Journal of Popular Film and Television. Vol. 40, P. 161

¹⁰⁶ Schwartz, A. (2013). *Ovid and Gore: Horror, Cruelty and Repulsiveness in the Metamorphoses*. Classica et Mediaevalia, Vol. 64, Pp.175-198

¹⁰⁷ Jones, D, (2021) *Horror: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. P.74

¹⁰⁸ Segal, C. (1998). *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the "Metamorphoses."* Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Vol. 5, Art.3, Pp. 9–41

perfeição, Cronenberg tem no horror corporal um meio de representar os elementos grotescos da realidade contemporânea vivida na década de 1980¹⁰⁹.

É de notar também um aspeto particularmente assustador nos textos de Ovídio, que pode ser verificado em virtualmente todos os exemplos no género de horror corporal, seja em literatura ou filme, incluindo no exemplo de *The Fly*: a retenção da consciência após a metamorfose. Enquanto o mundo nos trata de forma diferente devido ao nosso novo aspeto, nós não podemos fazer nada se não aceitar essa nova realidade que nos foi imposta.

É precisamente esse aspeto que faz com que o poema clássico seja constantemente reinterpretado segundo leituras feministas, destacando o já mencionado artigo de Julia Armfield¹¹⁰, e a obra de Gillian Alban *The Medusa Gaze in Contemporary Women's Fiction*¹¹¹, tornando figuras como Dafne e Medusa em exemplos de emancipação da vítima, afastando-as das representações conhecidas até aqui, como é o caso da escultura de Gian Lorenzo Bernini, na figura 3.

“When Daphne transforms into a bay tree, the moment is one of both horror and deliverance. She is no longer what she once was, but the metamorphosis frees her from the unwanted attention of Apollo. This duality of horror and emancipation sits, I think, at the core of female transformation. Within the horror genre (and arguably everywhere else), bodies read as female are always subject to pain, and to the threat of violation. Becoming something else—a tree, a freak, a monster—preempts this pain and reduces the risk of harm. It may even, if the transformation is the right one, allow you to cause harm in return”¹¹² (Armfield 2019)

¹⁰⁹ Op. Cit Jones P.74

¹¹⁰ Op. Cit. Armfield

¹¹¹ Alban, G. (2017). *The Medusa Gaze in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge Scholars Publishing

¹¹² “Quando Daphne se transforma em um loureiro, o momento é de ambos horror e libertação. Ela já não é o que era antes, mas a metamorfose liberta-a da atenção indesejada de Apolo. Esta dualidade de horror e emancipação está, penso eu, no cerne da transformação feminina. Dentro do género do terror (e possivelmente em todos os outros), os corpos tidos como femininos estão sempre sujeitos à dor e à ameaça de violação. Tornar-se outra coisa – uma árvore, uma aberração, um monstro – evita essa dor e reduz o risco de danos. Pode até, se a transformação for a correta, permitir que cause danos de volta” (tradução nossa)

Figura 3: Apolo e Dafne (1622-1625), Gian Lorenzo Bernini (pormenor)



Fonte: Galeria Borghese

Um claro exemplo dessa ideia é o mito de Medusa. De forma sucinta, o mito conta-nos como Medusa, com os seus longos cabelos dourados, atrai a atenção do deus Poseidon, que a viola no templo da deusa Atena. Ultrajada pelo seu templo ser profanado, Atena castiga Medusa transformando-a num monstro com serpentes por cabelo, e qualquer pessoa que a encare nos olhos transforma-se em pedra. Perseu, usando o espelho de Atena como estratégia, mata Medusa.

Na sua morte Medusa torna-se num símbolo. Perseu usa a sua cabeça decapitada para matar os seus oponentes, e Atena usa o seu rosto no escudo para petrificar os seus inimigos. Assim, Medusa transforma-se num símbolo de proteção, e ainda num símbolo de raiva feminina¹¹³. Hoje, a imagem de Medusa é frequentemente usada por vítimas de violação como metáfora e símbolo protetor, fruto de interpretações mais contemporâneas do mito, que interpretam a metamorfose de Medusa não como um castigo, mas como uma bênção, uma garantia que nunca mais iria sofrer pelo desejo de um homem¹¹⁴¹¹⁵.

¹¹³ Cherry, M. (2020). *Anger: Embracing the Medusa Trope as an Act of Resistance*. em Melissa S, Kimberly G. (eds), (2020) *Philosophy for Girls: An Invitation to a Life of Thought*. Nova Iorque: Oxford Academic

¹¹⁴ Roush, F. (2019). *Medusa as an example of Female Sexuality in both Ancient and Present times* (1–) em Kent State University Undergraduate Symposium on Research, Scholarship and Creative Activity

¹¹⁵ Sager, J. (2024). *Medusa Tattoos Have Been Everywhere Lately, and Here's the Empowering Meaning Behind the Trend*. Revista Parade. Disponível em <https://parade.com/living/medusa-tattoo-meaning>

3.2.2. A Bíblia

No clássico de Mary Shelley *Frankenstein*, o monstro, muito raramente referido pelo nome, chama-se Adão, e é em muitos aspetos um recontar da Criação do Homem. Obras de terror, desde livros a cinema, com inspiração bíblica, ou no cristianismo, são demasiadas para tentar enumerar.

A autora Rhiannon Graybill, doutorada especializada em novas interpretações bíblicas, refere no seu artigo *Why is The Bible So Much Like a Horror Movie?*¹¹⁶ o tratamento da Bíblia como se se tratasse de um filme de horror corporal, aderindo a todos os cânones do subgénero.

“Intentionally framing the Bible as a work of horror destabilizes our sense of the familiar, while also opening new possibilities for reading—many of them inspired by new readings of horror films by critics, feminist and otherwise.”¹¹⁷ GRAYBILL, 2016

Graybill referencia como o terror nos faz pensar sobre género, e aquilo que significa ter um corpo feminino. Enquanto tanto corpos femininos como masculinos são violentados, não são tratados da mesma maneira. Na Bíblia, particularmente nos profetas, mas também nos textos apócrifos dela separados, corpos femininos são desproporcionalmente sujeitos a violência, raramente aparecendo sem serem ameaçados¹¹⁸. Como exemplo, ilustra como nos filmes de terror é característico mulheres serem castigadas por terem sexo, o mesmo acontece repetidamente na Bíblia, nomeadamente em Ezequiel 16 e 23.

De facto, o martírio é dos raros exemplos de igualdade na Igreja Católica, no sentido em que a mulher também pode chegar à santidade através dele. Ainda assim, não se pode

¹¹⁶ Graybill, R. (2016). *Why is The Bible So Much Like a Horror Movie*. Oxford University Press. Disponível em: <https://blog.oup.com/2016/10/bible-like-horror-movies-halloween/>

¹¹⁷ Enquadrar intencionalmente a Bíblia como uma obra de terror destabiliza o nosso sentido de familiaridade, ao mesmo tempo que abre caminho para novas possibilidades de leitura - muitas delas inspiradas por novas leituras de filmes de terror por críticos, feministas ou não. (tradução nossa)

¹¹⁸ Op. Cit. Graybill.

ignorar a importância da virgindade e noção de pureza em relação às santas mártires¹¹⁹. Santa Ágata por exemplo, ao rejeitar a proposta de casamento do prefeito de Sicília, tem os seios cortados como castigo¹²⁰. Santa Lúcia, por sua vez, promete a Santa Ágata manter-se virgem até à sua morte de modo a curar a mãe. Em consequência, rejeita o seu noivo, que como castigo a acusa de ser católica, e é condenada à prostituição. Na sua fé, Lúcia permanece imóvel, mesmo quando arrastada por gado, e quando vê o seu noivo, que frequentemente elogiava a beleza dos seus olhos, arranca-os e oferece-lhos¹²². Terminando os exemplos com Santa Apolónia, esta dedica à sua vida à pregação, até ser atacada por uma multidão que lhe arranca os dentes, ameaçando queimá-la viva se não renunciar à sua fé. Apolónia salta para o fogo de livre vontade, e como Santa Mártir, é representada segurando um dente¹²³.

Figura 4 - Santa Ágata (1590-1593), Carlo Caliari



Fonte: Museu Nacional do Prado

¹¹⁹ Tomada, J. (2015). *Virgens mártires: discursos de religiosidade no cristianismo antigo*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹²⁰ Howard, K. (2022). *Female Saints and the Performance of Virginity in the Medieval Period*. Seattle University Undergraduate Research Journal. Vol.6 Art.14

¹²¹ Vóragine, S. (1986). *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza P.167

¹²² Op. Cit. Vóragine. P.43

¹²³ Op. Cit. Vóragine. P.278

A representação dos Mártires segurando partes do próprio corpo, ou durante o martírio, como exemplificado pela representação de Santa Ágata, de Carlo Caliari, na figura 4, tem como principal função a identificação dos mesmos do ponto de vista iconográfico, mas serve também como uma importante lembrança do martírio que sofreram, exemplos de horror corporal com literais proporções bíblicas.

3.2.3. A Mulher Monstruosa

Na Bíblia, Jezebel maquilha-se e adorna-se antes de ser assassinada. Ainda que a grande maioria dos teólogos entenda este ato como aquele de uma rainha que quer morrer como tal, não representando de forma alguma uma tentativa de sedução, na cultura popular Jezebel tornou-se no símbolo de uma mulher promíscua, que merece ser castigado como tal^{124 125}. O tema foi representado por Aurelia de Souza, ilustrado na figura 5.

Figura 5 - Jesabel executada por ordem de Jehu e devorada pelos cães (1893-1902), Aurélia de Souza



Fonte: MNSR

¹²⁴ Gaines, J. H. (2000). *How bad was Jezebel?*. Bible Review, Vol. 16 Art. 5. Pp 13-25.

¹²⁵ Pippin, T. (2023). Jezebel re-vamped. *The Bible and Cultural Studies: Critical Readings*, Pp.109-119.

Devido à enorme complexidade do tema, não nos foi possível realizar um estudo devidamente aprofundado do tratamento da sexualidade feminina nos filmes de terror, deixando referência a alguns que o abordam de forma mais completa, para além dos já citados¹²⁶. No entanto, a questão está tão presente que seria também impossível de ignorar, optando-se então por incluir dentro do subcapítulo dedicado ao horror corporal uma secção dedicada ao tema, que exploramos aqui de forma mais sucinta, optando por focar na questão do castigo.

Um estudo de 1998 aponta como no terror, violência ocorre frequentemente durante ou imediatamente depois uma cena erótica¹²⁷, enquanto um estudo de 2012 nota que, passado mais de uma década, não só essa tendência se mantém, mas ainda que não só as personagens femininas sexualmente ativas são torturadas durante mais tempo, são ainda mais prováveis de morrer¹²⁸.

Mesmo que nos afastemos do papel da vítima, pois mulheres têm vindo a ganhar protagonismo dentro do género, o arquétipo da *Final Girl*¹²⁹ envolve a personagem feminina que avança o enredo com a sua inteligência, vigilância e curiosidade. A *Final Girl* é atraente, mas andrógina, e no final, começa a exibir comportamentos masculinos através do uso da força física e manuseamento de armas¹³⁰.

Uma análise concebida no âmbito do Departamento de Justiça Criminal da Universidade Católica do Texas¹³¹, aos 48 filmes de terror mais populares entre 1960 a 2010 confirmou que, nos mesmos, a tendência é que a heroína do filme não participe em nenhum tipo de atividade sexual, mas é ainda assim sexualizada nas suas roupas e

¹²⁶ Harrington, E. (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* Londres: Routledge; Weaver III, J. B. (1991). Are "slasher" horror films sexually violent? A content analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Vol.3 Art.3, Pp. 385-392.; Mundorf, N., Weaver, J., & Zillmann, D. (1989). *Effects of gender roles and self-perceptions on affective reactions to horror films*. *Sex roles*, Vol. 20, Pp. 655-673.

¹²⁷ Linz, D. Et al. (1988). *The effects of long-term exposure to violent and sexually degrading depictions of women*. *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 55. Pp. 758-767 .

¹²⁸ Welsh, A. (2010). *On the perils of living dangerously in the slasher horror film: Gender differences in the association between sexual activity and survival*. *Sex Roles*, Vol. 62(11-12), Pp. 762-773

¹²⁹ Termo cunhado por Carol J. Clover no artigo de 1987 *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, referindo-se à última personagem feminina sobrevivente.

¹³⁰ Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chainsaws: Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.

¹³¹ Wellman, A. Et al. (2021). *Lady and the Vamp: Roles, Sexualization, and Brutalization of Women in Slasher Films*. *Sexuality & Culture*. Texas Christian University, Departamento de Justiça Criminal. Vol. 25. Art.10. Pp.661-676.

comportamentos¹³². Assim, mantém-se “pura”, e merecedora de sobrevivência, enquanto não deixa de ser sensual suficiente para agradar à audiência. No entanto, personagens femininas que se mostrem sexualmente ativas são frequentemente violentadas, contribuindo para a ideia que sexualidade feminina é algo que merece ser castigado¹³³.

Adiciona-se ainda que dentro desses 48 títulos, um total de 252 personagens femininas são sexualizadas ou brutalizadas (frequentemente ambos), e nota-se que as mortes femininas são mais lentas e mais gráficas que as das personagens masculinas, muitas vezes recorrendo a violência sexual¹³⁴.

Há ainda uma tendência para a referência à menstruação, assim, aquilo que é frequentemente referido como a passagem de criança para mulher, e que historicamente está rodeado de mitos e tabus¹³⁵, é tratado pelo terror como a criação da Mulher Monstruosa, impura, cruel e merecedora de castigo.

Aderindo a antigas convenções sociais, a menstruação é vista como algo sujo, e até monstruoso. Tanto em *Carrie* (1976), de Brian De Palma, como em *Ginger Snaps* (2000), de John Fawcett, a primeira menstruação da personagem principal é um evento catalisador, que dota-a de capacidades sobrenaturais que é incapaz de controlar. Assim, filmes de terror conseguem punir aquilo que é socialmente entendido como o início da sexualidade feminina^{136 137}.

Podemos, portanto, com base nos estudos citados, concluir que sexualidade feminina no terror geralmente é acompanhada de graves consequências. Não é por acaso que no filme de Wes Craven *Scream*, quando são enumeradas as regras de sobrevivência, a

¹³² Op. Cit. Wellman, A. Et al. P.666.

¹³³ Op. Cit. Wellman, A. Et al. P.674.

¹³⁴ Op. Cit. Wellman, A. Et al. Pp. 667-673.

¹³⁵ Tan, D. at. Al. (2017). *Cultural aspects and mythologies surrounding menstruation and abnormal uterine bleeding*. Best Practice & Research Clinical Obstetrics & Gynaecology Vol.40. Pp.121-133.

¹³⁶ Briefel, A (2005). *Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film*. Film Quarterly Vol.58 Art.3 Pp. 16–27

¹³⁷ Miller, A. (2005). *The Hair That Wasn't There Before': Demystifying Monstrosity and Menstruation in 'Ginger Snaps' and 'Ginger Snaps Unleashed'*. Western Folklore. Vol. 64. Art.3 Pp. 281–303.

abstinência é a primeira citada¹³⁸. “*There are certain rules that one must abide by in order to successfully survive a horror movie. For instance, number one: you can never have sex*” (Craven 1996: [1:13:10-1:13:21]).

Mulheres que não se conformam às exigências sociais de se manterem “puras” são as responsáveis por qualquer transgressão que seja cometida sobre elas. Esta responsabilização da vítima não se restringe aos filmes de terror, mas espelha a forma como a sociedade desvaloriza as mulheres pelos seus comportamentos. São vários os estudos incidentes nesta questão, mas pelo rigor científico da pesquisa destacamos o de Wendy Larcombe¹³⁹, e o de Olivia Smith e Tina Skinner¹⁴⁰, que expõe como não só no ecrã, mas frequentemente em casos reais, testemunhamos o argumento que um ataque a uma mulher foi não só merecido, mas ativamente instigado pela vítima, devido ao seu comportamento ou forma de vestir.

De facto, um estudo realizado em 2002 sobre comportamentos do júri em casos de assédio sexual comprovou que quando os membros do júri estavam cientes do historial sexual da vítima, consideravam-na menos credível e mais facilmente responsabilizavam-na pelo crime¹⁴¹.

3.2.4. *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley

A obra oitocentista de Mary Shelley é, no seu cerne gótico e no nosso entendimento, um exemplo literário de horror corporal.

Como explica Judith Halberstam, “quando Victor Frankenstein anima o aglomerado de restos mortais que monta na sua ‘oficina nojenta de criação’, ele traz à vida o Horror Corporal” (Halberstam, 1995:28). *Frankenstein* não só dá forma ao dialeto da

¹³⁸ Craven. W. (1996). *Scream* [Filme]. Miramax.

¹³⁹ Larcombe, W. (2002). *The ideal victim v successful rape complainants: Not what you might expect*. Feminist Legal Studies, Pp. 131–148

¹⁴⁰ Smith, O., & Skinner, T. (2017). *How Rape Myths Are Used and Challenged in Rape and Sexual Assault Trials*. Social & Legal Studies, Vol.26 Art.4. Pp.441-466.

¹⁴¹ Schuller, R. & Hastings, P. (2002). *Complainant Sexual History Evidence: Its Impact On Mock Jurors’ Decisions*. Psychology of Women Quarterly. Vol.26. Pp. 252-261

monstruosidade e levanta novas questões sobre os perigos da produção textual gótica, ainda exige um repensar do todo o gênero Gótico em termos de *quem* em vez do *quê* no sujeito do terror¹⁴². Sugerimos então que focando no corpo como o *locus* do medo, a obra de Shelley sugere que são as pessoas, ou pelo menos os seus corpos, que aterrorizam as pessoas, não deuses ou monstros.

Estando estabelecido o papel da obra no desenvolvimento do horror corporal, pretendemos ainda explorar o outro gênero cujo livro foi responsável pela criação, a ficção científica.

Inserido no contexto da Revolução Industrial, o Monstro serve como uma advertência quanto aos avanços científicos. Simultaneamente, explora a sexualidade através das experiências de Victor Frankenstein. Apresentando no Monstro o conceito da concepção vinda de um homem, representa a ideia do parto como algo a temer. Aqui, a ciência providencia uma maneira antinatural de forçar o corpo humano a experienciar o renascimento¹⁴³.

Tem também de se notar que à data da sua escrita, ocorriam os debates vitalistas sobre a possibilidade de uma energia vital elétrica¹⁴⁴. Estas ideias controversas que cresciam nos grandes centros de estudo da Europa alimentam o conceito de *Frankenstein*, e especialmente as questões naturais levantadas pelos perigos da intervenção da ciência na Natureza¹⁴⁵. Ciente destas ideias, os diários de Shelley testemunham que durante o período em que escreveu a obra leu e analisou a fundo as palestras fisiológicas do cirurgião William Lawrence, bem como a poesia científica de Erasmus Darwin¹⁴⁶.

¹⁴² Halberstam, J. (1995). *Making Monsters: Mary Shelley's Frankenstein*. Em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press. Pp. 28-52

¹⁴³ Mary, I. (2015) *Frankenstein: A 21st-Century Autopsy*. ITHAKA2015, Vol.26. Pp. 22-25

¹⁴⁴ Ruston, S. (2005). *The Vitality Debate, 1814–19*. Em: *Shelley and Vitality*. Londres: Palgrave Macmillan

¹⁴⁵ Vickers, N. (2004). *Review of British Romanticism and the Science of the Mind, by A. Richardson*. *Studies in Romanticism*, Vol.43 Art.1. Pp.146–150

¹⁴⁶ Holmes, R. (2006). *Science fiction: The science that fed Frankenstein*. *Nature* 535, Pp. 490–491

3.2.5. Frankenstein (1931), de James Whale

Ao longo deste projeto, tem-se referido a relevância do contexto no qual uma obra foi produzida para o entendimento da mesma. No caso de *Frankenstein*, a adaptação da obra de Mary Shelley realizada por James Whale em 1931, o próprio realizador fornece-nos oportunidades de interpretação muito específicas ao seu próprio contexto, como iremos explorar ao longo deste texto. Sendo que um dos maiores objetivos deste projeto foi a permissão, e até incentivo, de interpretações pessoais (assim como nós mesmo aplicámos às obras da coleção do MNSR), iremos estudar e analisar o caso de Whale de modo a demonstrar como um individuo pode pegar numa obra já existente e atribuir-lhe uma perspetiva distinta¹⁴⁷.

Assim, nesta análise não serão discutidas as liberdades artísticas de Whale ou as diferenças de enredo para com a obra de Shelley, mas como este usou o Monstro de Frankenstein como meio para explorar questões que não foram pensadas por Shelley, como é o causa da eugenia¹⁴⁸ e da sexualidade¹⁴⁹.

Estas questões são devidamente aprofundadas por Jon Towlson na sua obra de 2014 *Subversive Horror Cinema*¹⁵⁰. Este aponta como James Whale, uma das raras personalidades assumidamente homossexuais durante a época de ouro de Hollywood, cresceu numa família da classe operária e mostrou desde cedo preocupação com as lutas dos oprimidos, usando o género do terror de modo a fazer comentário social durante a Grande Depressão. Whale inspirou-se na sua própria experiência, criando em *Frankenstein* uma alegoria para exclusão social numa época de perseguição, inserindo-se numa era em que problemas sociais eram culpados na composição genética de um

¹⁴⁷ Pheasant-Kelly, F. (2018). *Reflections of Science and Medicine in Two Frankenstein Adaptations: Frankenstein (Whale 1931) and Mary Shelley's Frankenstein (Branagh 1994)*. Literature and Medicine, Vol.36 Art.3. Pp.12-336

¹⁴⁸ Michaud, N. (Ed.). (2013). *Frankenstein and Philosophy: The Shocking Truth*. Vol. 79. Open Court.

¹⁴⁹ Rieder, J. (2023). *Gender and Sexuality in Mary Shelley's Frankenstein and Its Adaptations*. Em The Routledge Companion to Gender and Science Fiction. Pp. 262-268. Londres: Routledge.

¹⁵⁰ Towlson, J. (2014) *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

indivíduo¹⁵¹. “Karloff’s Monster is the deviant, the criminal, the vagabond, the homeless veteran and the homosexual—an amalgam of all that society cast out and called “monstrous” or “other” in the 1930s.”¹⁵² (Towlson 2014:31)

Towlson adiciona ainda que tanto a sexualidade como as simpatias para com classe de Whale devem ser entendidas em conjunto de modo a entender as suas preocupações temáticas e a sua vontade de abordar assuntos ditos “polémicos” nos seus filmes. Ao quebrar tais tabus sociais, particularmente sobre blasfêmia e crimes sexuais, *Frankenstein* desafiou os pânicos morais que varriam os Estados Unidos da América na década de 1930, sendo que medos de perversão sexual eram aproveitados para mobilizar apoio político contra os indivíduos não ortodoxos¹⁵³.

Quando discutimos o impacto que *Frankenstein* causou na audiência, é importante lembrar que esta não tinha qualquer referência comparativa para a imagem chocante e mórbida do filme, sendo o género do terror no cinema relativamente recente. Estando em 1931, aquilo mais semelhante a que tinham assistido foram os campos de batalha reais, os soldados mutilados que regressavam da Grande Guerra, e a desolação da catástrofe económica consequente. “*Frankenstein* takes place in a hellish Europe-of-the-mind, a hinterland that remains curiously abstract, out of time, where the horrors of the Great War and the horrors of the Great Depression collide in a nightmarish mindscape of social collapse.”¹⁵⁴ (Towlson 2014:33)

Parafraseando Martin Tropp no seu texto de 1999, *Recreating the Monster: Frankenstein and Film*, o Monstro de Whale é uma criatura da década de 1930, moldado por forças sombrias fora do seu controlo., que vagueia pelos campos como um veterano desfigurado. O *pathos* do Monstro, que mais nenhuma adaptação consegue capturar, é

¹⁵¹ Towlson, J. (2014) *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. P.31

¹⁵² “O Monstro de Karloff é o perverso, o criminoso, o vagabundo, o veterano sem-abrigo e o homossexual - uma amalgama de tudo aqui que a sociedade rejeitava e chamava de “monstruoso” ou de “outro” na década de 1930.” (tradução nossa)

¹⁵³ Op. Cit. Towlson p.32

¹⁵⁴ *Frankenstein* ocorre numa Europa mental infernal, um interior que permanece curiosamente abstrato, ultrapassada, onde os horrores da Grande Guerra e os horrores da Grande Depressão colidem numa horrível paisagem de colapso social. (tradução nossa)

em parte devido à sua afinidade com os refugiados do desastre político e social que foram afastados de uma sociedade que não encontra lugar para eles¹⁵⁵.

É por isso debatido se a aparência do Monstro se baseia meramente na ideia eugenista do “criminoso nato”, ou se representaria também as figuras desfiguradas dos veteranos de guerra, à semelhança, por exemplo, das representações de soldados do expressionista alemão Otto Dix. O investigador Robin Wood comenta ainda a iconografia das vestes do Monstro, que são aquelas de um trabalhador de classe baixa. São várias as referências às diferenças de classe ao longo do filme, como é o caso da cena em que o seu criador Henry (Victor na obra original de Shelley¹⁵⁶) é recebido na mansão da sua família de classe alta, enquanto o Monstro vagueia pelos campos¹⁵⁷.

É importante destacar a icónica caracterização (figura 6), fruto do artista de maquilhagem Jack Pierce, que é indiscutivelmente uma que pretende satirizar o que os cientistas eugenistas reconheciam como a fisiologia de um criminoso. De facto, Pierce estudou criminologia de modo a criar a imagem do Monstro. O sobrolho saído, estatura exagerada, testa exposta e crânio malformado sugeririam a regressão evolucionária, resultando em algo “essencialmente Lambrosiano”, conforme aponta o professor de criminologia Russel D. Covey. Cesare Lombroso foi um criminologista do século XIX que defendeu que a criminalidade era herdada e que alguém “criminoso nato” podia ser identificado pela sua fisionomia, ideia que seria adotada pelos eugenistas do século XX¹⁵⁸.

¹⁵⁵Tropp, M. (1999) *Recreating the Monster: Frankenstein and Film* em Barbera Tapa Lupack, ed., *Nineteenth Century Women and The Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film* Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. P. 33

¹⁵⁶ É incerto o motivo desta alteração. Vários artigos comentam que será devido ao nome “Victor” ser considerado demasiado severo para a audiência americana, mas não foi possível verificar a questão com nenhuma fonte fidedigna.

¹⁵⁷Wood, R. (1986) *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press. P. 68.

¹⁵⁸ Horton, D. & Rich, K.(ed.) (2004). *The criminal anthropological writings of Cesare Lombroso*. Nova Iorque: Edwin Mellen Press

Figura 6 - Boris Karloff caracterizado como o Monstro de Frankenstein (1931)



Fonte: The Everett Collection

Criminosos específicos, como violadores, ladrões ou assaltantes podiam ser identificados através de características físicas, como uma testa elevada, braços excessivamente longos e crânio assimétrico¹⁵⁹. Como já referido, Pierce dotou o Monstro de todos estes traços.

Mas quando vemos o Monstro em tela pela primeira vez, depois do inicial choque visceral à sua aparência, sentimos também de imediato empatia ao assistir à forma como este timidamente aceita as ordens do seu mestre.

O mentor de Henry, Professor Waldman ensinava os seus alunos as suas teorias eugenistas demonstrando a diferença entre um cérebro “saudável” e o cérebro de um “degenerado”. Frankenstein tinha pedido ao seu assistente, Fritz, para roubar da sala de Waldman o cérebro saudável, mas este traz ao cientista o degenerado, logo o Monstro seria um criminoso nato. Frankenstein pretende demonstrar a Waldman que a sua criação não é um degenerado e que possui consciência, e para isso abre as persianas de

¹⁵⁹Covey, R.D. (2009) *Criminal Madness: Cultural Iconography and Insanity* Stanford Law Review, Vol. 61, Nº6. Georgia State University College of Law. Pp.13-88

modo a expor o Monstro à luz do Sol¹⁶⁰. É ao tentar alcançar a luz que o Monstro mostra a sua humanidade, rejeitando a teoria do criminoso nato¹⁶¹.

Relembrando o envolvimento pessoal de James Whale, é ainda importante referir que este estabelece a humanidade do Monstro através do seu uso de gestos manuais, e esses gestos são precisamente os do realizador. Foi Whale que indicou ao ator Boris Karloff exatamente como devia gesticular e posicionar as mãos, num testemunho da sua simpatia para com a personagem¹⁶².

A teoria eugenista é completamente refutada no filme nesta sequência e ainda na cena seguinte, onde é demonstrado que a criminalidade do Monstro não foi herdada, mas sim aprendida. Enquanto o Monstro aprecia a luz do Sol, Fritz entra com uma tocha, assustando-o com o fogo. Com o medo, o Monstro ataca Frankenstein e Waldman, e é consequentemente acorrentado na masmorra, onde Fritz continua a atormentá-lo com a tocha, e o Monstro acaba por o matar. Para Whale, é apenas o sadismo e crueldade de Fritz que faz com que o Monstro recorra a violência¹⁶³.

3.3. Maternidade

A representação da maternidade no cinema estende-se por todos os géneros fílmicos, e como tal também a investigação científica sobre o tema se tem vindo a desenvolver de forma consistente. No entanto é a partir da década de 1960, e particularmente durante os anos 90, que surge a maioria dos estudos académicos sobre o tema, não surpreendente, visto este ser não só um período de grande atenção a teoria fílmica, mas ainda um coincidente com uma onda de teoria crítica feminista, consequente do feminismo de terceira onda¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Whale, J. (Realizador). (1931). *Frankenstein* [Filme]. Universal Pictures.

¹⁶¹ Op. Cit. Tolwson P.36.

¹⁶² Curtis, J. (1982) *James Whale: A New World of Gods and Monsters*. University of Minnesota Press. P. 133

¹⁶³ Op. Cit. Tolwson. P.37.

¹⁶⁴ Karlyn, k. R. (2003). *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: 'I'm Not My Mother'* em Addison, H.; Goodwin-Kelly, M.K.; Roth, E. (ed). (2009). *Motherhood misconceived: representing the maternal in U.S. films*. State University of New York Press. Pp. 177- 193.

Aqui destacam-se as obras *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* de E. Ann Kaplan¹⁶⁵, e *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre* de Lucy Fischer¹⁶⁶. Enquanto ambas críticas se focam no papel da maternidade no cinema em geral, as teorias das mesmas provam-se cruciais para o entendimento deste arquétipo específico no terror. No ensaio de Kaplan *The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's Stella Dallas*, publicado originalmente na revista *Heresies* em 1986, mas reeditado em 2000 na coleção de ensaios da escritora *Feminism and Film*¹⁶⁷, Kaplan aponta um binário na representação do papel maternal: a “Boa Mãe” e a “Má Mãe”.

“1. The Good Mother, who is all-nurturing and self-abnegating – the ‘Angel of the House’. Totally invested in husband and children, she lives only through them, and is marginal to the narrative.

2. The Bad Mother or Witch – the underside of the first myth. Sadistic, hurtful, and jealous, she refuses the self-abnegating role, demanding her own life. Because of her ‘evil’ behaviour, this mother often takes control of the narrative, but she is punished for her violation of the desired patriarchal ideal, the Good Mother.” (Kaplan 2000: 468)

168

Esta teoria é aprofundada por Sarah Arnold num mais recente estudo, *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*¹⁶⁹, publicado em 2013, onde remete ainda para o estudo seminal de Barbara Creed *Monstrous Feminine*, já mencionado anteriormente, que refere também este binário de “Boa Mãe” ou “Má Mãe” naquele que é ainda hoje o estudo mais completo da maternidade no terror. É de notar, no entanto, que este foca apenas nas suas representações negativas. Creed concentra, assim, nas teorias de Freud

¹⁶⁵ Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Londres: Routledge.

¹⁶⁶ Fischer, L. (1996). *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*. Princeton University Press

¹⁶⁷ Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film*. Oxford University Press.

¹⁶⁸ 1. A Boa Mãe, que é acolhedora e abnegada - O ‘Anjo do Lar’. Totalmente investida no seu marido e filhos, ela vive apenas através deles, e é marginal à narrativa. A Má Mãe ou Bruxa - o lado obscuro do primeiro mito. Sádica, dolorosa e injosa, ela recusa o papel de abnegada, exigindo a própria vida. Por causa do seu comportamento ‘malvado’, esta mãe toma frequentemente conta da narrativa, mas é castigada pela sua violação do desejo do ideal do patriarcado, a Boa Mãe. (tradução nossa)

¹⁶⁹ Arnold, S. (2013) *Maternal Horror Film*. Reino Unido: Palgrave Macmillan

e Lacan de modo a identificar os variados aspetos daquilo que considera uma mãe monstruosa, e uma maternidade monstruosa.

Os dois conceitos são aqui distintos pois aponta uma diferença entre a maternidade, seja na sua imagem, simbolismo ou corpo, e a figura da mãe em si, isto é, a personagem da mãe no texto ou ecrã. Diferencia ainda entre a mãe arcaica que permanece além do simbólico, e mãe do pré-Édipo, que se mantém firmemente dentro do sistema simbólico¹⁷⁰.

“The maternal figure constructed within/by the writings of Freud and Lacan is inevitably the mother of the dyadic or triadic relationship. Even when she is represented as the mother of the imaginary...she is still constructed as the pre-Oedipal mother, that is, as a figure about to ‘take up a place’ in the symbolic – as a figure always in relation to the father, the representative of the phallus... But if we posit a more archaic dimension to the mother – the mother as originating womb – we can at least begin to talk about the mother as outside the patriarchal family constellation.” (Creed 1992: 26)¹⁷¹

Arnold, no entanto, afasta-se das teorias de Creed, reconhecendo ainda estas como a base dos seus estudos, mas não acreditando que o género do terror represente maternidade dentro de um arquétipo específico, mas sim, que a forma como o cinema representa a maternidade informa o género do terror, que se inspira em outros géneros fílmicos¹⁷². Adiciona ainda que, ao contrário da tendência de Creed e de vários outros teóricos¹⁷³, não se pode fazer uma equivalência entre o papel da mãe e da mulher sendo que estas, principalmente neste género, funcionam de formas muito distintas.

¹⁷⁰ Op. Cit. Arnold. Pp 33-34

¹⁷¹ A figura materna construída dentro/pela escrita de Freud e Lacan é inevitavelmente a mãe da relação díade ou tríade. Mesmo quando ela é representada como a mãe do imaginário... ela é ainda construída como a mãe pré-Édipo, isto é, como a figura prestes a ‘ocupar um lugar’ no simbólico - como uma figura sempre em relação ao pai, o representativo do falo... Mas se colocarmos uma dimensão mais arcaica à mãe - a mãe como ventre originário - podemos pelo menos começar a falar da mãe como fora da constelação familiar patriarcal. (tradução nossa).

¹⁷² Op. Cit. Arnold. P.36.

¹⁷³ É o caso de por exemplo Steven Schneider, particularmente no seu livro de 2004 *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*

Nesse ponto, um aspeto importante que Arnold repara distinguir entre o papel da mãe e das restantes personagens femininas é a falta de violência para com esta. Isto é, enquanto o género tem uma enorme tendência a violentar, a mãe, especificamente a Boa Mãe, enquanto continua a ser alvo de sofrimento, este não é uma consequência de ataques do vilão, mas sim um resultado do seu desejo de proteger os seus filhos, esses sim alvos do antagonista. O seu objetivo não é o da própria sobrevivência, mas a sobrevivência dos seus filhos, mesmo que morra para atingir esse objetivo¹⁷⁴.

Esta Boa Mãe, ou o seu reflexo no binário representado pela Má Mãe, é uma expectativa que não permite qualquer tipo de nuance, muito menos de erros da parte das personagens, refletindo de certo modo as pressões da maternidade em si¹⁷⁵. Além do mais, aquilo que constitui uma mãe Boa ou Má altera-se consoante o cenário político e cultural. Isto é, a forma como um filme de terror representa uma personagem maternal é sinal de como a maternidade, e o que é aceitável dentro da mesma, está dependente do contexto do espaço e tempo no qual o filme foi produzido¹⁷⁶.

Essa ideia, no entanto, coexiste com as teorias de Erin Harrington, que na sua obra *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* defende que o posicionamento da maternidade dentro dos filmes de terror, e a maneira como estes por sua vez articulam os discursos em torno da maternidade, e contribuem de forma geral para a maneira como a maternidade é entendida, disciplinada, ou forçada¹⁷⁷.

Harrington evidencia assim que enquanto os discursos em torno da maternidade são culturalmente e historicamente específicos, há sempre a noção comum que mães nunca conseguem alcançar na totalidade os critérios sob os quais são julgadas. Assim, aponta como o modelo de Boa Mãe e Má Mãe que está presente nestes estudos falha em reconhecer que tanto as mães como a maternidade em si são ambivalentemente enquadradas como monstruosas, já e sempre. Para Harrington, filmes de terror

¹⁷⁴ Op. Cit. Arnold. Pp. 27-28

¹⁷⁵ Bognes-McCann, K. (2020). *Monstrous mothers - Depictions of Mums and Motherhood in Horror Films*. Media Society Culture. Disponível em: <https://www.mediasocietyculture.com/post/monstrous-mothers-depictions-of-mums-and-motherhood-in-horror-films>

¹⁷⁶ Op. Cit. Arnold. Pp. 126-130

¹⁷⁷ Harrington, E. (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. Londres: Routledge

transmitem a mães uma tarefa sisífica: têm de fazer mais, mas nunca podem fazer suficiente¹⁷⁸.

3.3.1. *Rosemary's Baby* (1968)

Analisando casos concretos no cinema, um dos melhores exemplos do impacto da realidade social na representação fílmica é o filme de Roman Polanski *Rosemary's Baby* (1968). O contexto no qual este filme é produzido é um muito específico: até 1968, representações de gravidez ou de partos eram altamente escrutinadas, uma vez que os estúdios de cinema americanos se regiam ainda pelo *Motion Picture Production Code* (MPPC), também conhecido como Código Hays, que ditava o que seria aceitável transmitir ao público¹⁷⁹.

Este código proibia qualquer menção de gravidez de forma negativa, não querendo desincentivar as jovens de ser mães. Por exemplo, o filme *Dr. Monica* (1934), que narra a história de uma médica obstetra infértil, foi alvo de inúmeros cortes antes de conseguir aprovação. Joseph Breen, o administrador à data responsável pela censura, condenou especificamente a menção explícita dos perigos da maternidade¹⁸⁰. “For example, he (Breen) told the studio to remove a discussion between Dr. Monica and the nurse, in which it is indicated that Mary is “scared to death” at the idea of impending childbirth.¹⁸¹” (Kirby 2017:458)

Também representações de partos eram proibidas pelo mesmo motivo, e ainda por se considerar um evento imensamente privado que não devia ser visto por uma audiência,

¹⁷⁸ Op. Cit. Harrington. Pp 216-217

¹⁷⁹ Importante distinguir que este código não era uma lei, e os estúdios não se viam obrigados a conseguir este selo de aprovação. No entanto, se um filme não a obtivesse, dificilmente conseguia distribuição, e falhava economicamente. (Parker 2006:77)

¹⁸⁰ Kirby, D.A. (2017). *Regulating cinematic stories about reproduction: pregnancy, childbirth, abortion and movie censorship in the US, 1930–1958*. The British Journal for the History of Science. Pp 451-472

¹⁸¹ Por exemplo, ele (Breen) disse ao estúdio para remover uma discussão entre a Dra. Monica e a enfermeira, na qual ela indica que Mary está “assustada de morte” com a ideia do parto iminente. (tradução nossa)

mesmo em ficção¹⁸². Havia ainda a forte influência dos grupos reformistas, como o *Women's Christian Temperance Union*, que consideraram tais representações desrespeitosas à santidade da maternidade, e que permitir homens testemunhar um momento feminino tão privado podia pôr em causa o seu respeito para com a pureza das mulheres enquanto mães¹⁸³.

Nos finais da década de 1960, o Código Hays prova-se ultrapassado, e em 1968 é abolido com a instalação da *Motion Picture Association of America*, que passa a classificar os filmes segundo a faixa etária que os deve assistir ao vez de os censurar, usando à época as designações G (*General Audiences*), PG (*Parental Guidance*), R (*Restricted*), ou X¹⁸⁴.

Estamos na época do idealismo suburbano americano, e simultaneamente na do florescimento do feminismo de segunda onda, e da luta do mesmo pelo direito ao aborto e ao acesso a contraceptivos¹⁸⁵. Neste contexto social, *Rosemary's Baby* seria sempre um absoluto produto do seu tempo.

O filme segue Rosemary Woodhouse e o seu marido Guy, um aspirante a ator, que acaba de se mudar para um apartamento com estranhos vizinhos, o já idoso casal Castevets. Estes imediatamente demonstram um enorme interesse no potencial maternal de Rosemary, encorajando-a a engravidar assim que possível. Rosemary engravida após aquilo que acredita ter sido apenas um pesadelo. É drogada e amarrada, levada até ao apartamento dos Castevets (que se unia ao apartamento dos Woodhouse através de uma porta secreta) e violada numa orgia satânica. Os Castevets veneram o Diabo, e fazem um acordo com Guy: fama e sucesso em troca de Rosemary carregar o Anticristo¹⁸⁶.

¹⁸² Grieveson, L. (2004). *Policing cinema: Movies and censorship in early-twentieth-century America*. University of California Press.

¹⁸³ Parker, M. (2006) *'Mothering the movies: women reformers and popular culture'*, em Couvares, Francis G. (ed.), *Movie Censorship and American Culture*, Amherst: University of Massachusetts Press. p. 77

¹⁸⁴ Leff, L. J., Simmons, J. L. (2001). *The dame in the kimono: hollywood, censorship, and the production code*. Reino Unido: University Press of Kentucky.

¹⁸⁵ Macdonald, B. (2013). *The Uncanny Baby, Reproduction, and Parenthood in Cinematic Horror* [tese] Institute of Art Design and Technology, Dun Laoghaire. Pp.19-20

¹⁸⁶ Polanski, R. (1968). *Rosemary's Baby*. [Filme]. Paramount Pictures.

Rosemary cresce cada vez mais agitada com a sua gravidez e os eventos em seu redor, mas as suas preocupações são descartadas pelo marido e vizinhos. A personagem é infantilizada e isolada, enquanto o seu corpo em crescimento, em vez de refletir a criação de uma nova vida, revela-se cada vez mais fraco. No clímax do filme, Rosemary tenta fugir mas é capturada e sedada. Quando acorda, é-lhe dito que deu à luz mas o filho morreu no parto. A mãe enfraquecida continua suspeita, e, no entanto, acorda com o choro de um bebé, segue o som e encontra a passagem secreta para o apartamento vizinho, onde encontra um culto satânico a venerar o seu filho.

Quando Rosemary encontra o enorme berço gótico, imediatamente prepara-se para pegar no seu bebé, mas quando o vê pela primeira vez a sua expressão é de completo choque (figura 7). A audiência nunca vê o bebé, mas a reação da personagem diz-nos que há algo de errado, sendo a rejeição o seu primeiro instinto.

Figura 7 - Fotograma [2:10:10] de *Rosemary's Baby* (1968), Real. Roman Polanski



Fonte: Paramount Pictures

“Even Rosemary's response to her demon-child suggests a real mother's contradictory emotions toward her infant. Bibring finds frequent 'disturbances in the earliest attitudes of the young mother toward her newborn baby'; Deutsch remark that many women first view their child as a 'rejected alien object' (Fischer citada por Macdonald, 2013:18)¹⁸⁷

¹⁸⁷ Até a resposta de Rosemary ao seu filho-demonio sugere as emoções contraditórias de uma mãe real para com o seu filho. Bibring encontra frequentemente 'distúrbios nas primeiras atitudes de uma jovem

A ideia de uma mãe rejeitar o próprio filho é um assunto de difícil discussão. A sociedade cria uma imagem idílica do amor de mãe como incondicional, e da gravidez como sagrada¹⁸⁸. No entanto, a obra de Polanski coloca a audiência no lugar de Rosemary. Não sabemos a aparência do bebê, apenas que, segundo o Sr. Castevet, tem os olhos do pai, e pela reação de Rosemary imaginamos algo absolutamente horroroso. Isto, unido aos horrores pelos quais a gravidez a fez passar, faz com que a audiência espere, e entenda, que Rosemary vai rejeitar a criança.

No entanto, nos últimos segundos do filme, a mãe pega no bebê e embala o filho nos braços. Rosemary é, segundo MacDonald, o símbolo da maternidade. Um objeto de autossacrifício e amor incondicional. E é assim que se torna num objeto de terror, apesar do seu sacrifício espelhar uma experiência maternal comum. *Rosemary's Baby* conta assim uma história com elementos fantásticos que se torna numa experiência alegórica aplicável socialmente¹⁸⁹.

3.3.2. *Psycho* (1960)

Como mencionado anteriormente, o discurso analítico em torno da maternidade no cinema começou a ser desenvolvido a partir da década de 1960. Isto acontece muito em parte devido a um filme incontornável no estudo da temática: A obra de Alfred Hitchcock *Psycho* (1960), onde a figura da má mãe é discutivelmente das mais famosas representações da mesma.

No filme, a funcionária Marian Crane, desesperada pelos problemas financeiros do namorado Sam atrasarem os seus planos de casar, rouba uma fortuna ao seu patrão e foge da cidade, para a casa de Sam na Califórnia. Durante a sua viagem instala-se no remoto Motel Bates, e capta a atenção do tímido e recatado Norman, o dono do motel.

mão para com o seu recém-nascido'. Deutsch refere que muitas mulheres vêm primeiramente o seu filho como um 'objeto desconhecido rejeitado'. (tradução nossa)

¹⁸⁸ MacDonald, B. (2013). *The Uncanny Baby, Reproduction, and Parenthood in Cinematic Horror* [tese] Institute of Art Design and Technology, Dun Laoghaire. Pp. 18-19.

¹⁸⁹ Op. Cit. MacDonald. P.20.

Na primeira noite da sua estadia, enquanto toma banho, a cortina da banheira abre-se, e dá-se uma das mais icônicas cenas do cinema de terror¹⁹⁰.

A cena começa com Marian a despir-se apenas após verificar que a porta ficou devidamente trancada, indicando a sua desconfiança de Norman, mas tudo parece estar seguro, e a jovem entra nua na banheira, completamente vulnerável e exposta à audiência, que ouve apenas o barulho da água a correr.

Assistimos a uma figura entrar na casa de banho, e assumimos que se trata de Norman, tudo enquanto Marian continua ignorante ao seu destino. É apenas quando a figura abre a cortina erguendo uma enorme faca que nos percebemos que se trata da mãe de Norman, Norma (figura 8), que esfaqueia repetidamente a personagem ao ritmo da banda sonora que se viria a assumir um símbolo cultural do cinema. Do compositor Bernard Hermann, é composta por violinos estridentes que nos remetem a gritos abafados, acompanhando os reais gritos de Marian, e fazendo par com os cortes de câmara extremamente rápidos. Estes cortes, em conjunto com *close-ups*, foram usados de modo perspicaz, pois conseguiram transmitir a ideia de violência e nudez sem estas aparecerem na realidade. De facto, a audiência nunca vê realmente a faca entrar na pele¹⁹¹.

Figura 8 - Fotograma [00:47:41] de *Psycho* (1960), Real. Alfred Hitchcock



Fonte: Paramount Pictures

¹⁹⁰ Hitchcock, A. (1960). *Psycho*. [Filme]. Paramount Pictures.

¹⁹¹ Skerry, P. J. (2009). *Psycho in the shower: the history of cinema's most famous scene*. EUA: Bloomsbury Publishing.

Mas não foi a mãe de Norman a responsável pelo homicídio. Esta foi assassinada pelo filho dez anos antes, juntamente com o seu amante, remetendo para um complexo de Édipo por parte de Norman, que guardou o cadáver mumificado da mãe. Creed estuda aprofundadamente este complexo numa leitura psicanalítica do filme segundo as teorias de Freud e Lacan¹⁹². O Norman vivia um relação abusiva, disfuncional e co-dependente com a mãe, encarnando papel da própria mãe, e usando-a para repudiar violentamente os seus próprios desejos sexuais¹⁹³.

A personagem de Norman Bates demonstra a influência poderosa que uma mãe pode ter no imaginário fílmico: a audiência ouve a voz de Norma a discutir com Norman por desejar outra mulher e ouvimos Norman exprimir a sua preocupação e carinho para com a mãe. Mas nunca houve Norma Bates. Ou pelo menos, não há nenhuma mãe real, apenas uma representação dela. Mas o facto de ela não existir é inconsequente na forma como o filme a construiu, pois a audiência consegue já assumir tudo sobre ela: ela é violenta, autoritária, possessiva¹⁹⁴.

Como expõe Harrington, a mãe imaginária de Norman acabaria por se tornar num arquétipo para a representação de mães no terror, visível particularmente num conjunto de filmes das décadas de 1970 e 1980, sendo os mais populares dessa onda *The Exorcist* (Friedkin, 1973) e *Carrie* (De Palma, 1976). Ambos representam figuras maternas monstruosas que reforçam o paradigma da mãe dominante e histérica. Em *The Exorcist*, é implícito que a possessão de Regan foi facilitada pelo estilo de vida da sua mãe, uma atriz que representa uma mulher moderna e independente, e que está inclusive a divorciar-se do pai da criança, retirando assim a presença paternal. Em *Carrie*, a mãe da personagem principal é uma religiosa fundamentalista, com noções perturbadoras de sexo e sexualidade, e extremamente abusiva para com a sua filha¹⁹⁵.

¹⁹² Op. Cit. Creed. (1993) Pp.502-544

¹⁹³ Op. Cit. Harrington. Pp.182-183

¹⁹⁴ Op. Cit. Arnold. P. 1

¹⁹⁵ Op. Cit. Harrington. P.183

Parafraseando Robin Wood, foi com *Psycho* que Hollywood começou a reconhecer o terror como algo familiar¹⁹⁶.

3.4. Os Vampiros

Ainda que o termo “vampiro” derive da mitologia que se propaga pela Europa do Leste durante o século XVIII, e sendo esta muito afastada da imagem dos mitos que a precedem, desde as civilizações da Mesopotâmia que contos centrados em demónios ou espíritos que se alimentam de sangue humano se espalham pela população¹⁹⁷.

Como explica o professor universitário e investigador especializado em vampiros, Jean Marigny, o atributo específico que distingue o vampiro de qualquer outra criatura sobrenatural é a necessidade de se alimentar do sangue de criaturas vivas. O mito do vampiro é inquestionavelmente nato de fantasias ligadas ao sangue, símbolo de força vital cuja perda coloca uma ameaça mortal à vida¹⁹⁸. A origem dessas fantasias pode ser encontrada nos cantos mais antigos da história humana. Por exemplo, um dos mais antigos exemplos desta figura provém dos pedaços de um vaso descoberto na antiga Pérsia, com representações de um homem que luta contra um monstro que lhe tenta sugar o sangue¹⁹⁹. Também o mito de Lilitu, originário da Babilónia, que daria origem à figura de Lilith na tradição hebraica, consistia de uma divindade que sugava o sangue a bebés²⁰⁰.

Sendo praticamente impossível datar com precisão uma origem geográfica ou cronológica, é possível alegar que o humano sempre populou o seu imaginário com criaturas sobrenaturais sedentes de sangue. Provas de tal podem encontrar-se nas

¹⁹⁶ Wood, R. (1985) *An Introduction to the American Horror Film*, 'em *Movies & Methods Volume II*, ed. Bill Nichols, California: University of California Press. P.210

¹⁹⁷ Johnston, J.J. (2023). *Vampires of the Ancient World*. In: Bacon, S. (eds) *The Palgrave Handbook of the Vampire*. Londres: Palgrave Macmillan. Pp. 2-17.

¹⁹⁸ Marigny, J. (1993) “*Vampires: Restless Creatures of the Night*”. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc. P.14.

¹⁹⁹ Op. Cit. Marigny. P.14 (Não foi possível identificar em que Marigny se baseou para identificar este vaso.)

²⁰⁰ Op. Cit. Marigny. P.14

lendas da China Antiga, mas ainda pela Índia, Malásia ou Polinésia, ou entre os Aztecas e Inuítas. O vampiro mais comum no imaginário popular, no entanto, é um produto europeu, com raízes na Grécia Antiga, e ainda na tradição Judaico-Cristã²⁰¹.

Os gregos antigos estabeleceram desde cedo uma ligação entre o sangue e o submundo. Por exemplo na Odisseia de Homero, Odisseus sacrifica ovelhas de modo a retirar o seu sangue e invocar espíritos que o possam ajudar na sua viagem. Estes espíritos da morte falam com Odisseus após beberem o sangue, que temporariamente lhes devolve a força e vigor. A mitologia grega e romana incluía ainda um número considerável de deusas sedentas de sangue, como é o caso das Empusas, Lârnias ou Estirges²⁰².

Empusa, filha da deusa Hecate, é uma criatura demoníaca com a capacidade de se transformar numa jovem e bela mulher de modo a poder seduzir homens no seu sono. Já Lârnia, uma das amantes de Zeus, tem os filhos assassinados por Hera. O luto e sede de vingança transformam-na num monstro que devora crianças e bebe o seu sangue. Ao longo dos séculos, Empusas e Lârnias tornam-se termos gerais para indicar uma bruxa ou um demónio. As Estirges, por sua vez, tornavam-se demónios femininos com o corpo de um pássaro que sugavam a sangue de recém-nascidos e sugavam homens da sua virilidade enquanto dormiam²⁰³.

3.4.1. O Vampiro pré e pós Polidori

É assim difícil indicar com precisão as origens deste mito, ou de fazer algum tipo de cronograma específico de como o mesmo evoluiu. Pode-se, no entanto, afirmar que a figura do vampiro como conhecemos hoje deve-se a John William Polidori, que em 1819 faz nascer o vampiro romântico com a publicação do conto “The Vampyre” na revista inglesa *The New Monthly Magazine*. Na época, o texto havia sido atribuído erradamente a Lord Byron, poeta contemporâneo de Polidori que seis anos antes tinha já publicado

²⁰¹ Op. Cit. Marigny. P.15

²⁰² Op. Cit. Johnston. P.131

²⁰³ Op. Cit. Marigny. Pp.16-17

o seu próprio poema sobre vampiros, intitulado *The Giaour*, sendo este dos primeiros textos na língua inglesa a abordar o tema²⁰⁴.

A obra de Polidori causa furor entre a sociedade, e o seu impacto origina, partir de 1820 e até ao final do século XIX, uma tendência para o tema nas artes, com vampiros a protagonizar teatros, óperas, peças e bailados²⁰⁵. A primeira de que há registo, intitulada *Le Vampire*, estreou em Paris em 1820 no Théâtre de la Porte-Saint-Martin, tratando-se de uma adaptação do texto de Polidori. O sucesso foi tal que apenas dois meses depois foi adaptada para inglês e exibida em Londres, e inspirou uma série de imitações e paródias que tornaram a temática do vampiro na grande moda de Paris durante o resto da década²⁰⁶.

Cria-se então na perceção coletiva a imagem do vampiro que perdura até hoje: a de um aristocrata sedutor, jovem e decadente, de classe alta, e sempre impecavelmente vestido²⁰⁷.

Esta nova imagem vai contrapor totalmente aquela que se tinha vindo a propagar na Europa durante a época medieval. Aqui, a ideia do vampiro oferecia à população uma explicação para a propagação de doenças numa época em que pestes varriam a Europa, e como tal foi uma lenda persistente durante séculos, coincidindo sempre com os picos das pragas. A propagação deste mito insiste na Europa do Sul e na Europa do Leste até meados do século XVIII, quando o Papa Benedito XIV declara vampiros “ficções falaciosas da fantasia humana” e Maria Teresa de Habsburgo condena as crenças como superstição e fraude²⁰⁸.

²⁰⁴ Beresford, M. (2020). *The Lord Byron/John Polidori relationship and the foundation of the early nineteenth-century literary vampire*. [Tese de Doutoramento]. University of Hertfordshire.

²⁰⁵ Stuart, R. (1994). *Stage blood: vampires of the 19th century stage*. Ohio: University Popular Press.

²⁰⁶ Op. Cit. Stuart. P.45

²⁰⁷ Bliss, D. (2022). *How popular culture changed our view of the vampire*. National Geographic. Disponível em <https://www.nationalgeographic.com/history/article/how-popular-culture-changed-our-view-of-the-vampire>

²⁰⁸ Vermeir, K. (2012). *Vampires as Creatures of the Imagination: Theories of Body, Soul, and Imagination in Early Modern Vampire Tracts (1659–1755). Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*. Turnhout: Brepols Publishers. Pp. 341-373

Passa-se assim um século até que o vampiro da Europa do Leste, descrito por Christopher Frayling como uma criatura repulsiva, frequentemente um agricultor, que morde o gado e até a própria família, seja completamente redesenhado como uma figura sedutora e charmosa²⁰⁹.

Após o furor criado pelos vampiros de Polidori durante o século XIX, Bram Stoker publica em 1897 a personagem cujo nome é ainda hoje o primeiro associado ao termo vampiro: Dracula²¹⁰.

“His face was a strong—a very strong—aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.”²¹¹ (Stoker 1897:15-16)

Vivian Heller na sua introdução à edição de Dracula da coleção Essential Classics²¹², aponta uma questão ilustrativa da relevância do Vampiro neste projeto:

“The fears that Dracula plays upon so inventively are fears that still circulate in our culture today. The fear of the Outsider, who comes to poison the enlightened

²⁰⁹ Frayling, C. (1992). *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Londres: Faber and Faber. P.21

²¹⁰ Stoker, B. (1897) *Dracula* (Ed. 1993). Reino Unido: Wordsworth Editions

²¹¹ A sua face era uma forte, muito forte, aquilina, com a ponte alta do nariz fino e narinas peculiarmente arqueadas com uma testa altamente abobadada, e cabelo a crescer escassamente em torno das têmporas, mas profusamente no resto. As suas sobrancelhas eram muito passivas, a quase encontrar-se em cima do nariz, que com pelo farto que parecia encaracolar na própria profusão. A boca, tanto quanto conseguia ver debaixo do bigode pesado, era fixa e bastante cruel, com dentes brancos peculiarmente afiados; estes sobressaíam sobre os lábios, de um vermelho marcante que demonstrava espantosa vitalidade para um homem daquela idade. Quanto ao resto, as suas orelhas eram pálidas, e as pontas extremamente pontiagudas; o queixo era largo e forte, e as bochechas firmas ainda que finas. O efeito geral era um de palidez extraordinária. (tradução nossa)

²¹² Hellen, V. (2019) em Stoker, B. *Dracula* (Ed. 2019). *Essential Classics*. Londres: Evans Brothers. Pp. 3-4

West; the fear of contamination as a result of wanton sex that creates a culture of sex addicts; the fear of being lured into a dehumanized state that is only a step away from depravity; the fear of becoming slaves to our own appetites in our capitalist economy.”²¹³ (Heller 3-4)

É importante destacar como o mítico vampiro da Transilvânia vai assim representar o ressentimento da classe baixa para com a classe alta, através do vampiro do leste contrastando com o vampiro do oeste. Tal como o mito e imagem do vampiro se alteram quando a lenda passa do folclore do leste para a literatura do oeste, também a crueldade do Conde Dracula se manifesta quando este viaja da Transilvânia para a Inglaterra²¹⁴. No filme de 1922 *Nosferatu*, realizado por F. W. Murnau²¹⁵, a personagem principal é rodeada por ratos quando o seu navio desembarca na Alemanha (figura 9), uma representação visual não só da ideia que os estrangeiros trazem consigo pestes, mas ainda da ideia já expressa da associação do vampiro à doença²¹⁶.

Figura 9 - Fotograma [00:51:49] de *Nosferatu* (1922), Real. F.W. Murnau



Fonte: Prana Films

²¹³ Os medos que Drácula explora de forma tão inventiva são medos que ainda hoje circulam na nossa cultura. O medo do estrangeiro, que vem envenenar o avançado ocidente; o medo da contaminação resultante de sexo indisciplinado que cria uma cultura de viciados em sexo; o medo de ser atraído para um estado desumanizado que está apenas a um passo da depravação; o medo de nos tornarmos escravos dos nossos próprios apetites na nossa economia capitalista. (tradução nossa)

²¹⁴ Op. Cit. Frayling. P.35

²¹⁵ Murnau, F.W. (1922). *Nosferatu* [Filme] Prana Films.

²¹⁶ Westergard, L. (2022) *Vampire Expert Reviews Vampires In Movies & TV*. Vanity Fair. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CybivrkImFc&t=911s>

Influenciado diretamente pela obra de Bram Stoker, alterando o nome das personagens, continua a ser possivelmente a adaptação mais fiel da obra. O vampiro de Murnau é no entanto aquele que introduz a ideia do vampiro que não pode apanhar sol, como uma literal criatura da noite. Já no clássico de 1931 *Dracula*, realizado por Tod Browning e Karl Freund, o icônico vampiro anda livremente pela luz do dia, a sua imagem noturna transmitida através das suas vestes escuras e elegantes, sendo o Conde Dracula uma figura de classe alta, que se apresenta como um homem carismático e charmoso, como exemplificado na figura 10²¹⁷.

Assim, e apesar de se tratar de uma adaptação da obra de Bram Stoker, a obra de Browning e Freund caracteriza o seu vampiro bastante mais à semelhança daquele descrito por Polidori, sendo a personagem interpretada por Bela Lugosi aquela que ainda hoje associamos à iconografia do vampiro, desde a clássica capa preta ao icônico cabelo com entradas em bico.

Figura 10 - Detalhe [00:11:48] de *Dracula* (1931), Real. Tod Browning e Karl Freund



Fonte: Universal Pictures

²¹⁷ Browning, T. & Freund, K. (1931). *Dracula* [Filme] Universal Pictures.

Um aspeto da obra original que o filme, no entanto, não deixa para trás é o do espelho. A ideia ainda hoje presente no entendimento cultural que um vampiro não tem reflexo é geralmente entendida como introduzida por Stoker. A professora e investigadora Laura Westengard, nota que ainda que Stoker seja o primeiro a associar este atributo ao vampiro, possivelmente por não ter alma ou por não aguentar ver a própria face e a forma que esta reflete a sua devastação, isto vem da extensa pesquisa de Stoker sobre o tópico, sendo que o conceito do espelho como reflexo da alma estava já enraizado em várias outras culturas²¹⁸.

Relembra-se que o fascínio pelo tópico suscitado na Europa durante o século XVIII, incentivado também pela descoberta do cadáver de Arnold Paole, intrigou de tal modo os filósofos e cientistas que Voltaire, Diderot e Rousseau discutiam o tema nos salões de Paris, resultando em pesquisa científica válida²¹⁹. Arnold Paole era um soldado sérvio que acreditava ser assombrado por vampiros, e, à sua morte, vários relatos das pessoas que o conheciam insistiam que este tinha voltado dos mortos e atormentava a aldeia, provocando a morte de quatro pessoas. A histeria foi tal que as autoridades intervieram, escavando a sepultura de Paole de modo a cravar um espeto de madeira no peito do cadáver. Mas, ao desenterram o cadáver, quarenta dias após a morte, este estava completamente preservado, e quando o apunhalaram, as autoridades relatam que o cadáver gritou e sangue saiu de todo o corpo. O caso espalhou-se pela Europa, incendiando debates²²⁰.

Também o investigador Vangelis Athanassopoulus publicou recentemente um artigo sobre o tópico, explorando a evolução do mesmo desde à mitologia clássica ao vampiro, especificamente nas artes visuais²²¹.

²¹⁸ Westergard, L. (2022) *Vampire Expert Reviews Vampires In Movies & TV*. Vanity Fair. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CybivrkImFc&t=911s>

²¹⁹ Morris, K. (2015). *Superstition, Testimony, and the Eighteenth-Century Vampire Debates*. *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*. Vol.4 Art.2. Pp. 181–202.

²²⁰ Op. Cit. Frayling. P.21.

²²¹ Athanassopoulus, V. (2012). *Why do vampires avoid mirrors? Reflections on specularity in the visual arts*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1).

Menciona-se ainda a prata. Sendo que os espelhos da época eram dotados de uma camada de prata, esta impedia o reflexo do vampiro. A prata está solidificada no imaginário coletivo como um material repelente do impuro, usada também na defesa dos lobisomens, sendo considerada um símbolo de pureza há milhares de anos, quando as populações da antiguidade notaram que água misturada com prata aguentava mais tempo sem estagnar²²². A questão da pureza é uma que com os vampiros assume um duplo sentido. Este mito desde cedo foi visto como forma de exploração de tabus sociais. O primeiro exemplo do termo na língua inglesa vem do poema de 1810 *The Vampyre*, escrito por John Stagg. Aqui o poeta apresenta um claro subtexto homoerótico, focando a narrativa na saudade de um homem pelo seu amigo que faleceu recentemente, que o consome de tal forma que o vê em visões²²³. Décadas antes, o poeta alemão Heinrich August Ossenfelder publicava *Der Vampyr*, onde o vampiro apresenta-se como uma metáfora para a violação²²⁴. Assim, o vampiro foi desde cedo também uma forma de exprimir o desejo por coisas indesejáveis.

Na sua obra de 2021, a escritora Violet Fenn expõe a ideia que no que toca aos nossos desejos mais íntimos e mais secretos, sangue e luxúria entrelaçam-se mais proximamente do que nos apercebemos. Questiona ainda a possibilidade do fascínio por vampiros ser em si mesmo uma forma de fetiche, um meio dos humanos explorarem uma dinâmica de poder que os põe num papel de submissão²²⁵.

No panorama contemporâneo, a obra *Interview with the Vampire*, nas suas várias adaptações e formatos é possivelmente a que melhor ilustra essas questões. No livro original de Anne Rice, publicado em 1976, o primeiro de uma longa série literária, está muito presente a luta com a identidade pessoal, tratando-se da entidade sobrenatural forçada às personagens, mas que assume rapidamente um subcontexto homossexual

²²² Guiley, Rosemary, ed. (2011). "Silver". The Encyclopedia of Vampires & Werewolves

²²³ Melton, J. G. (2010). *The vampire book: The encyclopedia of the undead*. Missigan: Visible Ink Press. P.535.

²²⁴ Crawford, H. (2005). *The cultural-historical origins of the literary vampire in Germany*. Journal of Dracula Studies, Vol.7 Art, P. 1.

²²⁵ Fenn, Violet (2021) *A History of the Vampire in Popular Culture*. South Yorkshire: Penn and Sword

que se torna mais evidente com o avançar da série²²⁶. Na adaptação fílmica de 1994, realizada por Neil Jordan, o homoerotismo está subentendido ainda que nunca explorado de forma explícita, sendo o filme distribuído numa época em que políticas de identidade eram altamente discutidas²²⁷. De forma semelhante, a adaptação mais recente da obra, a série homônima distribuída pela plataforma AMC desde 2022, para além de apresentar as personagens principais numa relação homossexual, explora ainda a fundo as questões raciais que as versões anteriores apenas tocam²²⁸.

Interview with the Vampire apresenta-se assim um exemplo contemporâneo de como o mito do vampiro evolui, de modo a adaptar-se ao contexto social em que se insere.

3.5. Solidão e Culto

“Alone. Usually in a dark, unfamiliar place, somewhere at the border of civilization. Well, not quite alone. With you is someone or something that wants to kill you. This isolation is the essence of the horror genre.”²²⁹ (Simpson em Roeyr; Cooper 2005:5)

Como explica Michael Bond, escritor especialista em psicologia e comportamento humano, o isolamento é tão aterrorizador para a grande parte da população porque os humanos estão programados para serem criaturas sociais, tanto até que a falta de qualquer tipo de interação social durante um período prolongado pode causar mau funcionamento cerebral²³⁰. Talvez seja por isso que, dentro de qualquer um dos temas que fomos estudando, vemos presente os temas da solidão e do culto, seja eles através

²²⁶ Osap, S. (2010). *Queer as Vampires : A study of Anne Rice's Interview With The Vampire through queer theory*. [Dissertação]. Linnaeus University.

²²⁷ Bendel, J. A. (2013). *A queer perspective: Gay themes in the film "Interview with the Vampire"*. Colorado State University.

²²⁸ Alvarado, A. (2024). *Written in Blood: The Cultural Work of Family, Sexuality, and Race in Adaptations of Anne Rice's Interview with the Vampire*. Bellarmine University.

²²⁹ “Sozinho. Geralmente num sítio escuro e desconhecido, algures no limite da civilização. Bem, não sozinho exatamente. Contigo está alguém ou algo que te quer matar. O isolamento é a essência do gênero do terror.” (tradução nossa).

²³⁰ Bond, M. (2014). *How extreme isolation warps the mind*. BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/future/article/20140514-how-extreme-isolation-warps-minds>

do luto e trauma que consome as personagens principais, ou do desespero por encontrar uma comunidade e sensação de pertença, sendo frequentemente a religião a forma que encontram para responder a estas questões.

3.5.1. O Trauma

O subgênero *hagsploitation*, como estudado ao longo do subcapítulo 3.2 explora frequentemente o tema do trauma e a forma como este transforma a vida das suas personagens num pesadelo. Aqui, as personagens principais envelhecidas estão saudosas de uma juventude perdida, presas em memórias idealizadas da infância, ou no trauma que assombra o passado das mesmas²³¹.

Tipicamente, a personagem principal lida com algum tipo de trauma, como o fim da sua carreira ou a invalidez física, ambos presentes no exemplo estudado *What Ever Happened to Baby Jane* (1962), e, incapaz de lidar com os seus problemas, e ainda a não conseguir aceitar o processo inevitável do envelhecimento e da morte, gradualmente cede às doenças físicas e mentais que enfortecem o trauma e levam-na à exclusão social, tornando a sua vida ainda menos tolerável²³².

Os filmes de *hagsploitation* são assim um exemplo de como filmes de terror constituem um subgênero perturbador, mas altamente político e terapêutico, que capacita a sua audiência a lidar com situações traumáticas e realidades horríveis de forma produtiva, a um nível tanto individual como coletivo²³³.

O filme de Silvio Narizzano *Die! Die! My Darling!*²³⁴ (1965) conta a história de Patricia, uma rapariga que após a morte do namorado Stephen, segue em frente e decide casar

²³¹ Op. Cit. Shelley. P.8.

²³² Fisiak, T. (2019). *What Ever Happened to My Peace of Mind? Hag Horror as Narrative of Trauma*. Text Matters. Vol.9. Pp. 316..

²³³ Koehne, J.& Kabalek, K. (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence, Void, Visualization*. Cambridge Scholars Publishing. P.13.

²³⁴ Este é o título dado para distribuição nos EUA. O título original na distribuição britânica é *Fanatic*.

com outro homem, mas, antes disso, visita a mãe de Stephen, Mrs. Trefoile, de modo a lidar com a culpa que sente²³⁵.

De início que o ambiente é algo estranho, mas Patricia aceita passar a noite com Mrs. Trefoile de modo a poder participar na missa em memória de Stephen. Contudo, quando confessa que planeia casar, Mrs. Trefoile fica enraivecida, raptando Patricia e mantendo-a prisioneira até que se arrependa perante Deus pelo seu pecado de negligenciar Stephen.

Mrs. Trefoile procura refúgio na religião, mas a sua devoção excessiva aproxima-se de fanatismo religioso e acaba apenas por reforçar o seu trauma. Além da morte do filho, é ainda atormentada por um enorme sentimento de culpa pelo seu passado perverso como atriz, e, como resultado, sofre um esgotamento nervoso que se traduz numa necessidade obsessiva de vingar a morte do filho²³⁶.

A dedicação religiosa da personagem é de tal modo exuberante que se torna satírica, como é comum no *hagsploitation*. Mrs. Trefoile admite ler as Escrituras todas as manhãs e todas as noites, pois isso lhe dá uma sensação de liberdade, particularmente das memórias traumáticas da sua carreira como atriz e da imoralidade que lhe associa²³⁷.

“God was good. He led me from that evil. Yes. A pit of evil! A place for the lost and the damned! The devil’s entertainment! God’s anathema! It is a painful memory to me, but by the grace of our Lord and the inspiration of my late husband, no more than a memory. I keep it as a harsh reminder of what I was, of what I escaped!” ²³⁸

²³⁵ Narizzano, S. (1965). *Die! Die! My Darling!*. [Filme]. Columbia Pictures.

²³⁶ Op. Cit. Fisiak. P.320

²³⁷ Op. Cit. Fisiak. P.320

²³⁸ “Deus foi bom. Conduziu-me para longe do mal. Sim. Uma fossa de mal! Um sítio para os perdidos e condenados! O entretenimento do diabo! A anátema de Deus! É uma memória dolorosa para mim, mas pela graça de Nosso Senhor e pela inspiração do meu falecido marido, não mais que uma memória. Guardo-a como um duro lembrete daquilo que era, daquilo de que escapei!” (tradução nossa)

No seu fanatismo, discute com o vicário local e como tal deixa de ir à missa na igreja. Assim, cada vez mais isolada, reza e lê a bíblia em alta voz e ainda realiza longas missas sozinha em casa, procurando no culto refúgio à sua solidão ²³⁹.

No filme de Alejandro Amenábar *The Others* (2001), Grace vive com os seus dois filhos numa das ilhas britânicas do Canal da Mancha, numa mansão enorme, labiríntica e isolada. O ano é 1945 e Grace aguarda que o seu marido retorne da Segunda Guerra Mundial. Ambos os filhos de Grace são extremamente fotossensíveis, e esta faz todos os esforços possíveis para que estes não apanhem luz, controlando o ambiente deles o mais possível. Estes estão proibidos de sair de casa, encontrando-se completamente confinados ao interior da mansão, e a sensação de isolamento é exacerbada pela insistência de Grace trancar todas as janelas e portas sempre antes que os filhos entrem numa sala, mantendo a escuridão. É também uma católica devota, e cria os filhos dentro da fé²⁴⁰.

Um dia, três empregados domésticos aparecem à porta, explicam que trabalharam na mansão no passado e estão à procura de emprego. Grace aceita-os, mas desde logo começa a sentir uma presença desconhecida na casa, e acredita que esta está atrás dos seus filhos. Grace começa a sentir-se cada vez mais perseguida e simultaneamente isolada dentro da própria casa, e durante um dos seus ataques de pânico, sai da mansão de modo a procurar ajuda na aldeia mais próxima, mas perde-se numa floresta cheia de nevoeiro onde encontra o marido. Esta volta com ela para casa, apenas para na manhã seguinte anunciar que deve voltar para a Guerra.

Grace perde a sanidade mental com a segunda perda do marido, nem a fé a consegue confortar, e a sua recusa de enfrentar o seu trauma impede-a de sair de casa, mesmo quando esta faz todos os esforços para expulsar a família²⁴¹.

Entretanto, as crianças descobrem que não são alérgicas à luz e vão ao jardim pela primeira vez, onde descobrem os túmulos dos empregados. É aqui revelado que os

²³⁹ Op. Cit. Fisiak. P.321

²⁴⁰ Amenábar, A. (2001). *The Others*. [Filme]. Warner Sogefilms.

²⁴¹ Poisa, M. G. (2019). *Faith as Confinement*. Em C. J. Miller; A. B. Van Riper (Ed.) (2019). *Dark Forces at Work: Essays on Social Dynamics and Cinematic Horrors*. Londres: Lexington Books. P.181

empregados são fantasmas. Grace reúne as forças necessárias para confrontar os espíritos e tentar expulsá-los, apenas para descobrir que ela e os filhos é que são os filhos que assombram a casa. Os “Outros” são a família viva que se mudou para a mansão e está a tentar limpar os espíritos com a ajuda de uma médium. É então revelado que Grace endoideceu com a solidão e isolamento após perder o marido na guerra, e, na sua loucura matou os filhos e suicidou-se, como que uma Medeia moderna²⁴².

Para Maria Graça Poisa, a mansão é uma representação física da fé de Grace, que a prende na morte assim como a religião a prendeu na vida. A mansão é um cemitério, com o terreno sombrio delimitado por uma vedação que representa os limites absolutos do mundo desta família²⁴³.

Assim, a casa simultaneamente protege-os e emprisiona-os. Grace usa a sua fé tal como usa as portas, fechaduras e cortinas da casa para proteger os filhos, não se apercebendo que, ao fazê-lo, está a prendê-los e a reprimir as suas tentativas de alcançarem além dos limites por ela impostos. A casa tem de ser adaptada às necessidades especiais das crianças, mas estas não a podem controlar pois não podem abrir ou fechar as portas sozinhas, não se podendo deslocar. Vivem num labirinto ao qual apenas a mãe tem acesso²⁴⁴. O controlo que Grace exerce reduz a autonomia das crianças e impede-as de pensar por si mesmos. Quando as crianças questionam as crenças religiosas de Grace ou as regras que esta impõe, são castigados e obrigadas a ler a Bíblia, fazendo da religião a penitência dos filhos²⁴⁵.

Adicionamos ainda que os filhos de Grace nunca ficaram sozinhos em casa e têm pavor da ideia, pois esta garantiu que eles precisassem sempre de alguém para abrir as portas e fechar as cortinas, não se podendo movimentar pela casa sem ajuda. Assim, estes

²⁴² Torrance, I. C. (2010). *Retrospectively Medea: The Infanticidal Mother in Alejandro Amenábar's Film The Others*. EM H. Bartel, & A. Simon (Eds.), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Myth* (pp. 124-34). Legenda. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.

²⁴³ Op. Cit. Poisa. P.189.

²⁴⁴ Op. Cit. Poisa. P.189.

²⁴⁵ Op. Cit. Poisa. P.189.

nunca podem estar sozinhos, garantido que ela, após a perda do marido, nunca vai ficar sem eles.

3.5.2. A trilogia do apartamento de Roman Polanski

O já referido filme de Polanski *Rosemary's Baby* (1968), ainda que analisado sob a perspectiva da Maternidade, tem uma forte presença da temática do culto, como percebemos pela descrição da narrativa realizada, mas aqui destacamos particularmente o isolamento pelo qual Rosemary passa.

A personagem muda-se para um apartamento num bairro moderno da enorme metrópole de Nova Iorque devido à carreira do marido, mas esta sempre idealizou uma vida calma nos subúrbios. De início, pinta toda a madeira escura do espaço de branco, numa tentativa de transformar o espaço, aproximando-o a um lar suburbano e tentando deixar do lado de fora o estilo de vida urbano. O desejo de Rosemary de replicar a vida dos subúrbios na cidade é defrontando com uma filosofia negra de urbanismo, que interpreta o urbano como um perturbador espaço gótico²⁴⁶. Esta atitude dificulta a sua integração no seu novo ambiente, sentindo-se deslocada e dando início ao seu isolamento²⁴⁷.

Também o marido fica cada vez distante dela, devido ao seu envolvimento com os Casteverts e ao culto satânico ao qual pertencem, de onde exclui Rosemary. A sua carreira também o afasta, e ambos casos contribuem para a isolação de Rosemary no ambiente urbano. Em contraste, os Casteverts esforçam-se para suburbanizar o ambiente desta, de modo a deixá-la o mais confortável possível no mesmo e assim isolando-se do mundo exterior. Rosemary decide jantar com os vizinhos, começando

²⁴⁶ Wojcik, P. R. (2010). *The Apartment Plot: Urban Living in American Film and Popular Culture, 1945 to 1975*. Durham: Duke University Press. P. 212

²⁴⁷ Op. Cit. Wojcik. Pp. 214-215

uma relação parecida à dinâmica de uma vizinhança nos subúrbios, sentindo a falta de uma comunidade²⁴⁸.

Minnie Castevet continua a invadir o espaço de Rosemary, sob a pretensão de boa vizinhança, e Rosemary fica confinada. Começa a ficar cada mais isolada no apartamento devido à falta de privacidade, o que parece contraditório, mas, a tentativa da personagem de criar um subúrbio dentro do ambiente urbano vira-se contra ela, pois os vizinhos invadem o seu espaço, e impedem-na de sair dele²⁴⁹.

Rosemary's Baby é o segundo numa trilogia de filmes em que o realizador Roman Polanski utiliza apartamentos como cenários de terror psicológico, onde as personagens entram em declínio mental dentro de um espaço urbano isolado²⁵⁰.

O primeiro episódio da trilogia, *Repulsion* (1965), conta a história de Carole, uma imigrante belga a viver em Londres, onde divide um apartamento com a irmã. Carole trabalha num spa e é uma mulher atraente, recebendo frequentemente atenção masculina, no entanto, para além de sofrer de esquizofrenia, é também androfóbica, sentindo repulsa de homens. Quando a irmã vai de férias com o namorado, a condição mental de Carole começa a entrar em rápido declínio, e a personagem tranca-se no apartamento, isolando-se do mundo exterior²⁵¹.

Sozinha no apartamento, começa a ter vividos pesadelos em que é violada, e começa a ter dificuldade em separar as suas alucinações da realidade, tudo enquanto o apartamento começa a ficar estranho e assombroso. As alucinações começam a tomar forma de fendas nas paredes, as suas ansiedades internas projetadas para o apartamento em si²⁵². O espaço começa a ganhar vida própria, divisões distorcem-se deixando Carole proporcionalmente gigante, corredores alongam-se, e ainda, paredes tornam-se

²⁴⁸ Tanner, G. (2013). *"She Doesn't Speak English, Does She?": Displaced Female Protagonists in Rosemary's Baby and Repulsion*. University of Georgia: Film Matters. Pp.40-41

²⁴⁹ Op. Cit. Tanner. P.41

²⁵⁰ Caputo, D. (2012). *Polanski and perception: the psychology of seeing and the cinema of Roman Polanski*. Bristol: Intellect.

²⁵¹ Polanski, R. (1965). *Repulsion*. Compton Films.

²⁵² Dieci, E. (2018). *The Personal is Political: Enclosed Setting in Roman Polanski's Apartment Trilogy*. Georgia Institute of Technology. P.11

moldáveis, abrem, permitindo que mãos externas entrem no espaço e agarrem a personagem.

É de notar que, como podemos observar na figura 11, que, enquanto Carole sente repulsa de homens e insiste em permanecer virgem, as mãos tocam-lhe de forma sexual, agarrando-lhe o pescoço e seios.

Figura 11 - Fotogramas [01:17:27 - 1:17:30] de *Repulsion* (1965), Real. Roman Polanski



Fonte: Compont Films

Enquanto a sensação de deslocamento de Rosemary vem de uma pessoa suburbana forçada a viver na cidade, o de Carole é uma questão nacional. Trata-se de uma estrangeira, o seu inglês fragmentado dificulta que a entendam, fazendo com que opte por ficar em silêncio durante longos períodos, e a dissociação que sente por aqueles que a rodeiam enfatizam a sua sensação de deslocada²⁵³.

Carole é assim um tipo de *outro*. Para além da sua assexualidade e das suas doenças mentais, é ainda um *outro* étnico, o que se alia à sua isolamento. À sua identidade estrangeira relaciona-se um estado de “entremeio”, pois está em casa no seu apartamento, mas está longe da sua terra natal, e enquanto se isola no apartamento, é progressivamente mais isolada da sociedade²⁵⁴.

No último episódio da trilogia, *The Tenant* (1976), Trelkovsky, um tímido imigrante polaco que vive na França, aluga um apartamento no qual a inquilina anterior, Simone,

²⁵³ Op. Cit. Tanner. P.42.

²⁵⁴ Supeene, D. (2013). *Fear of the Other: The Horror Genre in Polanski's Repulsion, The Tenant, and Rosemary's Baby*. Spaces Between: An Undergraduate Feminist Journal. Vol. 1. Art. 1. P.8.

cometeu suicídio. O filme apresenta um terror psicológico, com Trelkovsky a desconfiar que os vizinhos foram os responsáveis pela morte de Simone, e que querem agora obrigá-lo também ao suicídio²⁵⁵.

Tal como Carole, a personagem principal é um *outro* étnico. Vemos Trelkovsky ser questionado pela polícia sobre a sua cidadania quando o seu sotaque forte indica ao polícia que este é deslocado. Katarzyna Marciniak sugere ler o filme como uma narrativa de exílio, de modo a analisar a obra como uma crítica ao nacionalismo extremo e à vontade obsessiva de proteger as fronteiras dos estrangeiros, que são vistos como intrusos indesejados e considerados *outros*²⁵⁶.

Para além de se sentir deslocado devido às suas origens, as suas suspeitas dos vizinhos do prédio afetam progressivamente mais o seu estado mental, e enquanto cai na loucura, o espaço do apartamento fica cada mais desorientado, espelhando a mente da personagem.

No início do filme o apartamento parece claustrofóbico, demasiado pequeno para se movimentar à vontade e principalmente para receber visitas, contribuindo para a sensação de solidão da personagem, mas, à medida que Trelkovsky fica mais instável, o espaço do apartamento parece crescer. Aqui, um espaço maior não representa maior liberdade. O aumento do espaço contribui para o sentido de isolamento e consegue ser tão sufocante como um espaço pequeno, pois, com tanto espaço, a solidão da personagem torna-se mais evidente²⁵⁷.

O filme apresenta ainda uma forma de horror corporal dentro deste isolamento, centrando-se no medo de um corpo fora de controlo, ilustrado quando Trelkovsky começa a involuntariamente transformar-se em Simone.

²⁵⁵ Polanski, R. (1976). *The Tenant*. Marianne Productions.

²⁵⁶ Marciniak, K. (2000). *Cinematic Exile: Performing the Foreign Body on Screen in Roman Polanski's The Tenant*. Camera Obscura Vol.15 Art.1. P.3.

²⁵⁷ Op. Cit. Supeene. P.3.

A personagem apaga durante a noite e quando acorda veste as roupas e usa a maquiagem da antiga inquilina, perdendo o controlo do próprio corpo (figura 12), mas também da sua identidade, quando aceita submeter-se totalmente à identidade de Simone²⁵⁸.

Figura 12 - Fotograma [1:34:10] de *The Tenant* (1976), Real. Roman Polanski



Fonte: Marianne Productions

Como descreve Helen Goscilo, o filme projeta assim o terror existencial de uma identidade transferida não através de meios reprodutivos, mas através de uma autoanulação gradual e de uma replica articulada através do corpo²⁵⁹.

No climax do filme, Trelkovsky, vestido como Simone, vê a sua própria cabeça decapitada cair pela janela. A sua identidade ficou irreparavelmente fragmentada, ao ponto da distorção física. A personagem vê ainda a filha da vizinha, uma criança portadora de deficiência, vestida como ele. A sua identidade tornou-se tão fluída que encontrou um outro *locus* físico²⁶⁰.

Os três episódios da trilogia de Polanski pretendem interromper e perturbar as nossas normas com as mudanças constantes e sem aviso entre fantasia e realidade, não permitindo a audiência perceber aquilo que está realmente a acontecer. Os filmes evocam uma sensação de desconforto não só através dos espaços físicos em constante

²⁵⁸ Hall, M. R., & Alvares, C. (2017). *Roman Polanski's treatment of mutable identity in his film, The Tenant (1976)*. Cogent Social Sciences, Vol.3 Art.1 Pp.3-4

²⁵⁹ Goscilo, H. (2006). *Polanski's existential body – As somebody, nobody and anybody*. Em Orr, J. & Ostrowska, E. (Eds.), *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*. Londres: Wallflower. P.27

²⁶⁰ Op. Cit. Supeene. P.4

mutação, mas ainda a habitando-os por uma personagem que a sociedade frequentemente se recusa a reconhecer, o *outro*, reprimido e isolado²⁶¹.

3.5.3. O Monstro como *Outro*

Como mencionado no capítulo anterior, o vampiro foi desde cedo interpretado como uma representação do imigrante indesejado, isolado e rejeitado pela sociedade. Particularmente no *Dracula* de Bram Stoker, Taylor Kern expõe no seu artigo como as personagens representam diferentes nações e culturas²⁶².

Para Kern, Jonathan Harker representa a Inglaterra, e sente-se desconfortável com a proximidade de um *outro* estrangeiro. Este desconforto ilustra a ameaça que o estrangeirismo de Dracula provoca para a Inglaterra frágil de Harker: Dracula tem o poder de o transformar em vampiro, identidade estrangeira que se sobrepõe à sua identidade inglesa. Esta ameaça é ainda mais evidente quando o Conde começa a controlar os movimentos de Harker²⁶³.

Além da ameaça a Harker, representa-se a invasão de Inglaterra através de Lucy Westenra. Como está implícito no nome da personagem, Westenra (*West-enra*), é uma representação física do oeste, e dos seus ideias e privilégios. Lucy é uma inglesa loira e inocente, elevada na sua terra nativa e preocupada com o estrangeiro. Quando Dracula a morde, ele está a invadir o símbolo feminino de Inglaterra, assim como a Inglaterra em si. Com a transformação de Lucy, ela torna-se também num *outro*²⁶⁴.

Dracula é ainda o *outro* social, a representação de todas as outras forças sociais que se escondiam além da consciência da classe média Vitoriana. Burton Hatlen refere como

²⁶¹ Op. Cit. Supeene. P.12.

²⁶² Kern, Taylor (2020) *The Dracula Difference: Bram Stoker's Dracula and the Threat of the Other*. Articulâte: Vol. 25, Art. 2. Pp.13-21.

²⁶³ Op. Cit. Kern. P.15.

²⁶⁴ Op. Cit. Kern. P.15.

como o estrangeirismo social de Dracula pode destabilizar a estrutura da cultura Vitoriana²⁶⁵.

Se Dracula é um estrangeiro que usufrui de poder e dinheiro em Inglaterra, representa uma anomalia à estrutura de classe. Assim, a ameaça cultural que Dracula impõe sugere que a ideologia de Inglaterra é vulnerável a uma invasão estrangeira. Quando na obra começa a ser discutido que crianças estão a ser raptadas e devolvidas com pescoços mordidos, o médico inglês insinua que uma criatura capaz de tais ataques tem de ser estrangeira²⁶⁶.

Por sua vez, Anne Rice nas suas crónicas *Interview with the Vampire*, explora como vampiros estão condenados a uma vida de solidão devido à sua imortalidade, que combatem criando outros vampiros²⁶⁷.

O vampiro Lestat, no seu desejo de constituir uma família com Louis e de garantir que este não o deixa, transforma uma criança orfã, Claudia, em vampiro. Claudia é assim condenada a uma vida de solidão, exacerbada pelo seu total isolamento ao crescer como uma mulher adulta presa para sempre no corpo de uma criança²⁶⁸. Quando Claudia é morta por outros vampiros, Louis percebe que deve combater a sua natureza social e familiar e aceitar uma vida de solidão.

A questão do monstro como representação do *outro*, estrangeiro e ameaçador, mas isolado e em busca de companhia e compreensão é ainda ilustrada em *Frankenstein*, particularmente no filme de James Whale.

Nesta interpretação, iremos explorar a questão do *outro* dentro da temática da sexualidade presente no filme, começando com aquela que é para muitos a mais impactante desta adaptação: a morte da pequena Maria.

²⁶⁵ Hatlen, B. (1980). *The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker's Dracula*. Minnesota Review. Vol. 15, P.82

²⁶⁶ Op. Cit. Kern. P.19

²⁶⁷ Rice, A. (1976) *Interview with the Vampire*. Nova Iorque: Knopf.

²⁶⁸ Toufic, J. (1993). *Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*. Chicago: Station Hill Press. P.228

Enquanto vagueia, após fugir à tentativa de assassinato de Waldman, o Monstro encontra Maria, a filha pequena de um camponês, que brinca junto a um rio. A criança convida-o a brincar com ela, atirando flores ao rio, e o Monstro imediatamente aceita o pedido. No entanto, na sua inocência, atira Maria ao rio, acreditando que, tal como as flores, esta iria apenas flutuar no topo da água, e Maria morre afogada.

A cena com Maria e a consequente perseguição do Monstro pela multidão une alegoricamente o papel do Monstro como rejeitado perseguido a uma série de pânicos morais que na década de 1930 criaram a imagem do “psicopata sexual” na mente coletiva da sociedade. Este pânico associou homossexuais e sem-abrigos a incidentes de violação infantil, homens homossexuais em específico foram perseguidos como consequência de leis que criminalizaram a homossexualidade dentro da categoria de crimes violentos, associando a mesma com pedofilia na mente publica²⁶⁹.

Neste contexto, destacamos ainda o filme de Fritz Lang da na mesma cronologia, *M* (1931), sendo este exemplo do expressionismo alemão o primeiro a representar violação sexual infantil, inserido no contexto social político da Alemanha pós Primeira Guerra Mundial e da ascensão do fascismo²⁷⁰.

Após uma desastrosa *preview* de *Frankenstein*, os executivos do estúdio insistiram em cortar a cena, terminando-a mesmo antes do afogamento. Mas assim, ficava à imaginação da audiência aquilo que o Monstro fez com Maria antes da sua morte, ficando implícito que abusou da criança. Whale lutou contra o corte, mas só conseguiu manter a cena completa na distribuição de alguns Estados americanos, e assim, a audiência perdeu toda a empatia para com o Monstro²⁷¹. A versão completa do filme só foi recuperada na década 1980, com o restauro da fita original²⁷².

²⁶⁹ Op. Cit. Tolwson p.39

²⁷⁰ Zaganelli, M. V., & Oliveira, M. M. (2021). *Law, Film and Society: An Analysis of Popular Justice and Its Social Implications in 'M, Eine Stadt Suchteinen Mörder', by Fritz Lang*. Revista Jurídica UNIGRAN. Dourados, MS . Vol. 23. Art. 45. P.20.

²⁷¹ Op. Cit. Curtis p.154

²⁷² Op. Cit. Curtis p.157

De facto, um dos aspetos mais intrigantes desta adaptação é a abordagem da homossexualidade. Não deixa de ser significativo que a decisão de Henry Frankenstein de criar o seu próprio homem coincide precisamente com a sua decisão de casar com uma mulher²⁷³.

Tendo em conta a própria sexualidade de James Whale, e lembrando que este projeto foca na possibilidade de interpretações distintas, não seria descabido ver o Monstro como uma projeção da homossexualidade reprimida de Henry. Henry prefere trabalhar no seu laboratório a estar com a sua noiva, mas quando a sua criação pede reconhecimento, é rejeitada²⁷⁴. Frankenstein criou uma ameaça à ordem social, e tem de a destruir, chegando a proclamar em desespero “There can be no wedding while this horrible creation of mine is still alive! I made him with these hands, and with these hands I’ll destroy him!”²⁷⁵ (Whale, 1931: [00:57:51-00:57:58])

²⁷³ Op. Cit. Wood p.72

²⁷⁴ Op. Cit. Tolwson p.34

²⁷⁵ Não pode haver casamento enquanto esta minha horrível criação continuar viva! Eu criei-o com estas mãos, e com estas mãos o irei destruir. (tradução nossa)

4. O projeto expositivo

Tendo finalizado a pesquisa temática e de objetos, foi posta a teoria em prática, realizando-se a exposição. Estando o processo logístico e de produção desenvolvido no subcapítulo 3.3, aqui, apresentamos como se constituiu cada núcleo, listando cada peça que entrou na exposição, incluindo aquelas não pertencentes ao acervo do MNSR, e explicando o porquê da inclusão de cada uma. São ainda referidas as imagens impressas para o projeto²⁷⁶, incluindo as fotografias promocionais de filmes, como é o caso de *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), e os cartazes conseguidos a partir do domínio publico, como por exemplo o de *Dracula* (1931).

Procurou-se também estabelecer o fio narrativo da exposição, que como mencionado anteriormente, e demonstrado pelo mapa de sala, obedecia a um caminho específico entendido para o visitante. (ainda que, como se pode verificar, a ilustração de Rodolfo Lopes disponível no anexo 1 não tenha correspondido exatamente ao desenho de sala final, que pode ser consultado no apêndice 1).

É importante notar que o apêndice 1 serve de apoio para a leitura deste capítulo, pois contém todas as peças mencionadas ao longo dos seguintes subcapítulos, acompanhadas de imagens e das informações que as acompanhavam na sala, inserindo-as assim no contexto em que foram expostas.

4.1. Núcleo “A Solidão e o Culto”

Enquanto este núcleo foi, no presente relatório, a última temática a ser explorada teoricamente, o núcleo da solidão e do culto foi aquele que abriu o espaço expositivo. Pretendia-se deixar explícito desde a entrada na sala que o terror só é eficaz por ser algo que se relaciona com os nossos medos e ansiedades pessoais. Então aplicou-se um exemplo prático: procurámos recriar a sensação de jantar sozinho, utilizando peças da coleção de cerâmica e de mobiliário do Museu para compôr uma mesa só para um. A

²⁷⁶ Anexo 4, Vol. II, p. 116

mesa do século XVII (sem número de inventário) foi posta com um prato (704 Cer CMP / MNSR) e um cálice de vidro (425 Cer MNSR). Originalmente pensou-se em ter a mesa posta para um mas com duas cadeiras; no entanto, acabou por se decidir colocar apenas uma cadeira de braços (Mob 192 MNSR), de modo a reforçar ainda mais a sensação de isolamento.

Foram também inseridas duas pinturas: a primeira, *O Ciúme* (1923) de José Malhoa (104 Pin CMFC), ilustrada na figura 13, representa uma jovem camponesa, de pés descalços e a segurar uma enchada, que se esconde atrás de uma árvore, espiando um casal que namora ao longe, com ciúmes da situação. O chão que a jovem pisa é coberto por folhagem amarelada na qual incidem pontos intensos de luz coada. A restante área, correspondente ao plano mais elevado, no qual se encontram as outras duas figuras que observa, é profusamente iluminada, acentuando o destaque entre as duas realidades²⁷⁷.

Figura 13 - O Ciúme (1923), José Malhoa



Fonte: MNSR

A segunda, *Paisagem de Inverno* (1877) de Maurice Hagemans (1460 Pin MNSR) representa uma floresta com um ambiente gélido, um ambiente de total isolamento. Acompanhou ainda um desenho de Alberto Aires de Gouveia, *Interior com um rapaz a*

²⁷⁷ O Ciúme de José Malhoa em Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/jealousy-jos%C3%A9-malhoa/NgE1S9RI4xoVMg?hl=pt-pt>

ler sentado num café (não datado) (560 Pin MNSR) de modo a incluir a solidão na infância, através de um menino a ler sozinho numa enorme sala.

De modo a abordar a presença do culto, foram expostas numa vitrine duas miniaturas de mulheres com vestes religiosas, ambas não datadas e de autor desconhecido (9 Min CMP / MNSR e 6 Min CMP / MNSR), sendo a primeira possivelmente um retrato da rainha D. Luisa de Gusmão.

A presença fílmica foi dada com a introdução do cartaz do filme *The Black Cat* (1934), realizado por Edgar G. Ulmer e inspirando-se vagamente no poema homónimo de Edgar Allan Poe. O filme narra a história de um casal em lua de mel que acaba isolado na casa de um padre pertencente a um culto satânico, e conta com a participação de dois gigantes do terror, destacados no cartaz, os eternos Dracula e Frankenstein, Bela Lugosi e Boris Karloff.

4.2. Núcleo “Quem tem Medo de Envelhecer?”

Dentro da exposição, o núcleo *Quem Tem Medo de Envelhecer?* ocupou o segundo momento, pretendendo-se que o visitante se confrontasse com o mesmo imediatamente a seguir a ser questionado com as inquietações em torno da solidão presentes no primeiro momento da exposição.

Esta relação estabelece-se devido à cada vez mais crescente tendência para o isolamento sofrido pela população mais idosa, algo que se sente particularmente em Portugal.

Destaca-se um estudo conduzido em 2013 pelo Instituto Superior Miguel Torga no qual se determinou ainda que o género e o estatuto matrimonial apresentam um impacto significativo na questão, e que mulheres em específico sentem um nível de insatisfação geral e de solidão superior²⁷⁸.

²⁷⁸ Espírito-Santo, et al., 2013 *Correlates of elderly loneliness. European Psychiatry*. Instituto Superior Miguel Torga

Assim, as peças integrantes deste núcleo incluíram a pintura *Cabeça de Mulher* (1882), de José Júlio Sousa Pinto (169 Pin MNSR), ilustrada na figura 14, e três reproduções de fotogramas do filme *What Ever Happened to Baby Jane*. Esses fotogramas ficaram expostos propositadamente afastados do resto da exposição, de modo a procurar evocar uma sensação de isolamento naquele que as observa, pois a única forma de as ver era entrando num canto, criado por meio de paredes falsas que acentuavam o efeito, separado da restante sala.

Quanto às obras da coleção do MNSR, originalmente concebeu-se expor as diferenças com que mulheres são representadas consoante a idade, procurando para isso representações femininas em idades distintas, incluindo cenas que ilustrassem a infância com uma clara inocência, a juventude com ares de importância e sedução, e a velhice com claras marcas de tempo. Esta ideia acabou por ser abandonada, preferindo focar apenas em representações de velhice, de modo a não forçar nenhuma leitura ou criar narrativas entre peças sem nenhuma associação.

Figura 14 - Cabeça de mulher (1882), José Júlio Sousa Pinto



Fonte: MNSR

Para o efeito, a primeira peça escolhida foi a obra de José Malhoa *Desalento* (17 Pin CMFC / MNSR), considerando que a figura retratada com as suas vestes excêntricas, plumas em redor do seu rosto envelhecido, evoca perfeitamente tudo aquilo que o

hagsploitation representa²⁷⁹. Por esta obra se encontrar na coleção permanente do museu, teve de ser excluída da exposição, mantendo-se a referência ao incluir a mesma nas imagens de divulgação do filtro de *Instagram* mencionado anteriormente. No seu lugar ficou a já mencionada *Cabeça de Mulher*, onde o olhar cansado da idosa representada é absolutamente cativante, fazendo questionar da sua história.

4.3. Núcleo “Frankenstein, o Monstro”

A primeira peça é um póster do filme de 1973 *Flesh For Frankenstein*, produzido por Andy Warhol. Enquanto que, nas outras instâncias, quando se verificou que uma peça não era de uso livre esta foi substituída por outra equivalente, foi já mencionado o processo de obtenção desta imagem em específico, por a considerarmos indispensável. Não só é extremamente curiosa no grafismo da cicatriz, como foi aproveitada para criar uma narrativa entre a pele suturada com literal costura, ligando-a à obra *Costurando* (não datada), de José Julio Sousa Pinto (253 Pin CMFC).

A seguir ao poster de Warhol, criou-se um pequeno corredor onde três peças se confrontam. Uma fotografia promocional de Boris Karloff em *The Bride of Frankenstein* (sendo este um dos casos em que se optou por uma alternativa no domínio público, uma vez que a caracterização da personagem do Monstro é exatamente a mesma do filme *Frankenstein*) acompanha a pintura contemporânea de Jorge de Oliveira *Cabeça de Mulher* (1962), e ambas são defrontadas por uma segunda peça de Oliveira, *A Angústia e os Dias*. Ambas as obras, de matéria surrealista, referenciam uma fragmentação que considerámos resultar bem com o conceito de *Frankenstein*, com a primeira peça representando uma figura feminina, numa contrastante tinta da china preta no papel branco (figura 15), e a segunda, em tons azuis, vermelhos e verdes, apresentando uma figura masculina que se parece desfazer entre objetos de um universo que mistura elementos da pintura metafísica e de um bioorgânico quase macabro, criando inquietação, como uma caveira e uma teia de aranha.

²⁷⁹ Saldanha, N. (2012). *José Malhoa (1855-1933) - Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe

Figura 15 - Cabeça de mulher (1962), Jorge de Oliveira



Fonte: MNSR

Como mencionado anteriormente, a pele suturada de *Frankenstein* procurou estabelecer uma ligação com as costureiras, de forma algo humorística. Assim, ao continuar o percurso temos a presença de duas peças bordadas, da nossa autoria, ambas com temáticas do imaginário macabro. A acompanhar estas, a pintura *Costurando*, de José Júlio Sousa Pinto, representando um ambiente interior com duas mulheres que costuram, “cose” todas estas referências, remetendo tanto para o coser da pele suturada, como para as peças bordadas, e ainda introduz o papel da mulher na sociedade, dando então início à segunda parte do núcleo, a Mulher Monstruosa, uma vez que retrata uma atividade que era, à época da pintura, tradicionalmente feminina.

4.4. Núcleo “A Mulher Monstruosa”

A secção é demarcada pela enorme tela de José de Brito, *A Fábula e a Verdade* (não datado) (Pin 110 CMP / MNSR). Representando uma fábula de Florian, esta apresenta uma jovem nua a ser coberta por um manto por uma segunda mulher, tendo sido selecionada de modo a poder ser confrontada com a peça *O Tempo Levantando a Verdade* (1904), de Constantino Fernandes (Pin 192 MNSR).

A pintura *Depois do Banho* (não datada) de Julie Delance-Feurgard (Pin 49 CMFC) representa, como podemos observar na figura 16, uma jovem nua, mas, contrastando

com duas últimas obras mencionadas, sem qualquer alusão a erotismo. De facto, toda a postura da jovem indica tamanho desconforto que é impossível ficar indiferente a observar a mesma. O cabelo fino e escaldado, as unhas sujas, a expressão desconfortável, tornam claro que não se trata de uma modelo confortável a ser observada, muito menos retratada.

Figura 16 - Depois do banho (sem data), Julie Delance-Feurgard



Fonte: MNSR

Nessa mesma linha do desconforto, um pequeno conjunto de obras que quase forma o próprio núcleo foi para muitos, segundo o *feedback* que recebemos por parte dos visitantes, considerada a secção mais impactante da exposição. Como já mencionado, o tratamento da figura bíblica Jezebel pela cultura popular é, para nós, uma metáfora excelente para a percepção das mulheres e consequente castigo. Desde o início do planeamento que se envisionou incluir uma reprodução da obra de Aurélia de Souza *Jesabel Executada por Ordem de Jahu e Devorada pelos Cães* (1893-1902) (Pin 863 MNSR), mencionada na secção dedicada à Mulher Monstruosa. Embora de forma geral se tenha optado por nos afastarmos de reproduções de pinturas, esta peça, que estava programada para entrar na exposição de longa duração do MNSR e como tal não estaria disponível, foi considerada tão crucial que se abriu uma exceção. No entanto, devido a imprevistos por parte do Museu, a entrada da peça na coleção foi retardada, e como tal,

apenas duas semanas antes da inauguração do OhoH!, recebemos a notícia que a exposição seria dotada da obra de Aurélia.

Junto à mesma, uma outra figura histórica que sofreu um fim horroroso, com a obra de Adolfo de Sousa Rodrigues *Coroação de D. Inês de Castro* (1898) (Pin 974 MNSR). Enquanto Jezebel nos seus últimos momentos de vida se decidiu adornar como uma rainha, de modo a morrer como tal, aqui temos Inês de Castro a ser coroada rainha após a morte (figura 17). Representada num tom esverdeado, relembrando que se trata de um cadáver, temos, recordando a história de Pedro e Inês, o oposto dos castigos, traduzido num ato de amor e reconhecimento, após uma morte vista como injusta, mas que integra o imaginário como um dos episódios macabros da História de Portugal e desta cronologia. Mais uma vez, estamos perante um dos pontos identificados pelos teóricos do terror.

Ambas são representações de cadáveres femininos. A inclusão destes une-se com a teoria da abjeção de uma das mais importantes teóricas sobre género no terror, Barbara Creed, que fala sobre a importância do cadáver na sua obra de 1986 *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*²⁸⁰.

“The ultimate in abjection is the corpse. The body protects itself from bodily wastes such as shit, blood, urine and pus by ejecting these substances just as it expels food that, for whatever reason, the subject finds loathsome. The body extricates itself from them and from the place where they fall, so that it might continue to live. (...) Within the biblical context, the corpse is also utterly abject. It signifies one of the most basic forms of pollution – the body without a soul. As a form of waste it represents the opposite of the spiritual, the religious symbolic.” (Creed 1986:70)²⁸¹

²⁸⁰ Creed, B. (1986). *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. Screen.

²⁸¹ “O máximo da abjeção é o cadáver. O corpo protege-se de resíduos corporais como a merda, o sangue, a urina e o pus ejetando essas substâncias como expele alimentos que, seja por que motivo for, o sujeito considera repugnantes. O corpo liberta-se deles e do local onde caem, para que possa continuar a viver. (...) No contexto bíblico, o cadáver também é completamente abjeto. Significa uma das formas mais básicas de poluição – o corpo sem alma. Sob forma de desperdício representa o oposto do espiritual, do simbólico religioso”. (Tradução livre)

Figura 17 - Coroação de D. Inês de Castro (1898), Adolfo de Sousa Rodrigues



Fonte: MNSR

Unindo esta ideia do cadáver com a história de amor de Inês de Castro, foi exposto um coração humano (ICBAS 1.1.4), peça cedida temporariamente pelo Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar. Junto à peça anatómica, e mais uma vez remetendo à história de amor de D. Pedro e D. Inês, adicionou-se ainda um anel de luto do século XIX (19 Min CMP / MNSR), época em que estes se popularizaram na Europa²⁸², que outrora guardaria o cabelo de algum falecido, de modo a transmitir a ideia do amor e saudade que perduram após perder alguém, e a vontade que querer um pouco dos mesmos conosco.

A rematar a secção, foram incluídos três posters italianos de filmes de terror de origem alemã. Foi considerado importante inserir a questão do subgénero do terror italiano, o filme *Giallo*²⁸³, devido à estética única dos mesmos e à forma como tratam as figuras femininas, mas não foi possível a obtenção de posters de filmes do género dentro do domínio público. No entanto, no apogeu do *Giallo*, posters para distribuição em Itália adotavam essa estética mesmo para filmes internacionais, publicitando-os como parte do universo estético.

²⁸² Holm, C. (2004). *Sentimental Cuts: Eighteenth-Century Mourning Jewelry with Hair*. Eighteenth-Century Studies Vol.38 Art.1. Pp. 139-143.

²⁸³ Giallo, significando “amarelo” em italiano, ganha o nome devido às capas amarelas dos livros de crime populares na Itália (<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-giallo>)

Figura 18 – Exemplos de cartazes para distribuição italiana



Fonte: Biblioteca Provinciale La Magna Capitana

Os três cartazes ilustrados na figura 18 representam mulheres a serem estranguladas, enquanto gritam por ajuda. Como era costume dos posters para distribuição em Itália, o pescoço está enfatizado de modo a sensualizar a imagem, mesmo esta sendo uma de violência, e as figuras estão ilustradas, quase pintadas, assemelhando-se a uma capa de banda desenhada em vez da típica representação fotográfica²⁸⁴. Os filmes representados são, pela ordem da figura, *Das Indische Tuch* (1963), de Alfred Vohrer, *House of Dark Shadows* (1970), de Dan Curtis, e *Die Weisse Spine* (1963), de Harald Reinl²⁸⁵.

O filme *Giallo* centra na figura feminina e na ameaça que a feminilidade coloca para a masculinidade. É a figura da mulher, seja ela a de uma *femme fatale* ou de uma vítima, que se atribui a autonomia expressiva e unidade narrativa de todo o ciclo de cinema de terror italiano, ao contrário do monstro masculino da tradição anglo-americana²⁸⁶. É aqui que o terror italiano se distingue. Enquanto o cinema americano e britânico estava

²⁸⁴Rhodes, J.D. (2004). Review of the book *Cinema Italia: Classic Italian Film Posters*. *Modernism/modernity* Vol.11 Art.2 Pp. 365-367.

²⁸⁵ Apêndice 1, Vol. II, P.30

²⁸⁶ Giusti, G. (2012) *Artistic Imagery in Dario Argento's Cinema* [Tese de Doutorado] Universidade de Manchester. Pp.35-36

fortemente focado no estrelato masculino, como as figuras icônicas de Boris Karloff e Christopher Lee a representar *Frankenstein* e *Dracula*, e os aspectos misóginos eram relacionados a tanto uma identificação masoquista da mulher como vítima, como ao comportamento sádico dos homens para com elas, a maior figura de culto do terror italiano durante a década de 1960 foi a atriz Barbara Steele (ainda que esta tenha tido sucesso nos EUA também), um ícone que parecia existir tanto para torturar como para ser torturada, para aterrorizar e ser aterrorizada²⁸⁷.

Como aponta James Gracey na sua obra dedicada à análise a um dos grandes mestres do terror italiano, o realizador Dario Argento²⁸⁸:

“*Giallo* films notoriously combine sex and violence, hyper-stylised and elaborate murders, lavish camerawork and set design, displaced protagonists who unwittingly stumble into the ensuing mayhem, ineffectual or nonexistent police and copious gore (... Everything weaves together in a weak and often convoluted narrative, frequently interrupted by scenes of startling violence and bloodshed.”²⁸⁹ (Gracey, 2010:14)

Todas estas questões formais coincidem ainda com uma época de excesso, em que a cultura fílmica e literária italiana se aventurava a explorar todos os cantos escuros do submundo e do erótico, lidando generosamente com crime, violência, sadomasoquismo e fetichismo²⁹⁰. Em vez de propor temas do sobrenatural, o *Giallo* descreve o terror da cidade moderna e da vida quotidiana de forma brutal e violenta. Esta mistura de erotismo e violência era tão comum em qualquer *Giallo*, que a própria violência era sexualizada²⁹¹.

²⁸⁷ Op. Cit. Giusti Pp.36

²⁸⁸ Gracey, J. (2010). *Dario Argento*. Harpenden: Kamera Books. P. 14

²⁸⁹ Os filmes *Giallo* combinam notoriamente sexo e violência, assassinatos hiperestilizados e elaborados, trabalho de câmera e cenografia luxuosos, protagonistas deslocados que involuntariamente tropeçam no caos que se segue, polícia ineficaz ou inexistente e sangue abundante (...) Tudo se entrelaça numa narrativa fraca e confusa, frequentemente interrompida por cenas chocantes de violência e sangue. (tradução nossa)

²⁹⁰ Guidotti, R. (2000). *Nude, Transgressive, Pop*. In S. Piselli and R. Morrocchi, eds. *Esotika, Erotika, Psichotika: Kaleidoscope Sexy Italia*. Firenze: Glittering Images. P.42

²⁹¹ Guidotti, R. (2000). *Nude, Transgressive, Pop*. In S. Piselli and R. Morrocchi, eds. *Esotika, Erotika, Psichotika: Kaleidoscope Sexy Italia*. Firenze: Glittering Images. P.13

4.5. Núcleo “Maternidade e Infância”

Foi claro desde início que, enquanto não se podia ignorar o tema de forma alguma, devido à sua importância no estudo do terror e no papel da mulher no mesmo, este teria de ser trabalhado com bastante sensibilidade. Não parecia correto pedir a uma pessoa que nunca pensou na maternidade como algo “terrível”, para olhar para a questão segundo uma perspectiva freudiana.

Por isso, o núcleo da Maternidade na exposição OhoH! foi o único para o qual não foi produzido texto introdutório da nossa autoria, decisão que se une ao ponto feito anteriormente. Tratando-se de uma exposição aberta ao público, e de um tema muito sensível que poderia afetar qualquer visitante (como diz a célebre frase de Efu Nyaki, “Metade do mundo são mulheres. A outra metade, os filhos delas.”), optou-se por substituir um texto explicativo por citações retiradas de relatos de mães reais, em entrevistas ou textos autobiográficos, citados de seguida. Pelas mesmas questões, este foi único núcleo no qual se insistiu em ter presente o texto na parede, ao contrário de lhe dar acesso através de um código QR, pois a leitura do mesmo era crucial ao entendimento da inclusão do tema.

Procuraram-se relatos que se afastassem desta ideia de mãe monstruosa que provoca medo, aquele que geralmente temos presente no cinema, e mostrassem antes um outro lado, o do medo de uma mãe. É importante realçar que nos filmes de terror mais contemporâneos esta última ideia é a que tem vindo a ser mais proeminente. Enquanto o papel da mãe continua a ser um profundamente explorado dentro do género, verifica-se uma viragem na abordagem destas personagens. Em filmes como *The Babadook*, realizado em 2014 por Jennifer Kent, ou *Hereditary* (2018), de Ari Aster, o foco continua na mãe, mas agora com uma lente de empatia. O terror da história é vivido principalmente pela luta destas mulheres a tentar proteger os seus filhos, passando assim de vilãs a vítimas²⁹².

²⁹² Geraets, N. (2023). *Mother knows best: working through horror films mummy issues*. Em The Sydney Morning Herald. Disponível em: <https://www.smh.com.au/culture/movies/mother-knows-best-working-through-horror-films-mummy-issues-20230419-p5d1m7.html>

Assim, foram três as citações selecionadas, sendo que, por uma questão de espaço e orçamento, apenas a última ficou exposta: A primeira é extraída da obra biográfica de Caitlin Doughty, que escreve um conjunto de histórias sobre a sua experiência a trabalhar num crematório²⁹³:

“In many ways, women are death’s natural companions. Every time a woman gives birth, she is creating not only a life, but a death. Samuel Beckett wrote that women “give birth astride of a grave.” (Doughty 2015:104)²⁹⁴

A segunda por sua vez é retirada de uma entrevista à autora Samantha Hunt para a revista *The New Yorker* onde Hunt fala dos seus desafios como mãe trabalhadora de três filhos²⁹⁵:

“The part of sexism that bores and angers me most is the culling, the simplification of women into Hallmark cards of femininity. When I became a mom, no one ever said, “Hey, you made a death. You made your children's deaths.” Meanwhile, I could think of little else. It's scary to think of mothers as makers of death, but it sure gives them more power and complexity than one usually finds.” (Hunt em Leyshon 2017)²⁹⁶

Por último, um excerto de um artigo da escritora Claudia Dey no qual discute a sua experiência com a depressão pós-parto. Curiosamente, neste artigo Dey menciona a entrevista de Hunt, e surpreendentemente (pois os excertos foram escolhidos isolados

²⁹³ Doughty, C. (2015) *Smoke gets in your Eyes and Other Lessons from the Crematory*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company

²⁹⁴ De várias formas, mulheres são a companhia natural da morte. Sempre que uma mulher dá à luz, está a criar não só uma vida, mas uma morte. Samuel Beckett escreveu que mulheres “dão à luz montadas numa campa”. (tradução nossa)

²⁹⁵ Leyshon, C. (2017) *This Week in Fiction: Samantha Hunt on the Unspoken Terrors of Being a New Mother*. Revista *The New Yorker*. Disponível em <https://www.newyorker.com/books/page-turner/fiction-this-week-samantha-hunt-2017-05-23>

²⁹⁶ A parte do sexismo que mais me aborrece e enfurece é o abate, a simplificação da mulher em cartões da Hallmark do feminino. Quando eu me tornei mãe, ninguém disse “Olha, fizeste uma morte. Fizeste a morte dos teus filhos.” No entanto, eu não pensava em quase mais nada. É assustadora pensar em mães como criadoras de morte, mas certamente dá-lhes mais poder e complexidade que aquele que geralmente encontramos. (tradução nossa)

uns dos outros) menciona a mesma citação escolhida aqui, um testemunho de como é uma sensação com a qual muitas mães se identificam²⁹⁷.

“No one had warned me that with a child comes death. Death slinks into your mind. It circles your growing body, and once your child has left it, death circles him too. It would be dangerous to turn your attentions away from your child —this is how the death presence makes you feel. The conversations I had with other new mothers stayed strictly within the bounds of the list: blankets, diapers, creams. Every conversation I had was the wrong conversation. No other mother congratulated me and then said: I'm overcome by the blackest of thoughts. You? This is why mothers don't sleep, I thought to myself. This is why mothers don't look away from their children. This is why, even with a broken heart, mother will bring herself back to life.” (Dey, 2018)²⁹⁸

Para além do excerto, o núcleo teve ainda a presença dos dois filmes discutidos no subcapítulo dedicado à Maternidade, sob a forma de cartazes dos mesmos. Quanto à inclusão de peças da coleção do Museu, procuraram-se peças representativas da maternidade, tendo a escultura *Beijo Materno* (1940) de António Fernandes de Sá (216 Esc CMP / MNSR) sido uma escolha imediata. Representante da ternura e do amor maternal, e como nos explicou Paula Santos, gestora da coleção de escultura do MNSR, esta retrata uma jovem mãe de criança ao colo envolvendo-a com afeto, a zona expressiva da obra concentra-se no movimento dos braços, que assinalam o vigor do instinto materno, como podemos observar na figura 19.

²⁹⁷ Dey, C. (2018) *Mothers as Makers of Death*. Revista *The Paris Review*. Disponível em <https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/14/mothers-as-makers-of-death/>

²⁹⁸ Ninguém me tinha avisado que com um filho vem a morte. A morte infiltra-se na tua mente. Circula o teu corpo em crescimento e quando o teu filho a deixa, circula-o a ele também. Seria perigoso afastar a atenção do teu filho - é a assim que a presença da morte te faz sentir. As conversas que tinha com as outras novas mães limitavam-se à mesma lista: cobertores, fraldas, cremes. Todas as conversas eram a conversa errada. Mais nenhuma outra mãe me parabenizou e depois disse: Eu sou esmagada pelos pensamentos mais sombrios. E tu? É por isto que mães não dormem, pensei para mim mesma. É por isto que mães não desviam o olhar dos seus filhos. É por isso que, mesmo que com um coração partido, uma mãe obriga-se a ressuscitar. (tradução nossa)

Figura 19 - Beijo materno (1940), António Fernandes de Sá



Fonte: MNSR

Selecionaram-se ainda duas pinturas, *Paysanne-Romaine*, de Jean-Jaques Henner (935 Pin CMP / MNSR), representando uma jovem camponesa com sua criança, e, afastando um pouco da ideia tradicional da maternidade, *Um Menino Junto de uma Menina que Dorme* (556 Pin CMP / MNSR). Esta obra não assinada foi selecionada de modo a representar também carinho e afeto quando não há uma mãe presente, e ainda para fazer referência à infância.

Nesse ponto, foi exposta ainda a obra de Acácio Lino *Palhaços Músicos*, sendo estes figuras associadas à infância, e planeou-se exibir junto à mesma um excerto do filme de animação *Snow-White* (1933), da popular série infantil *Betty Boop* dos irmãos Fleischer. O excerto em questão mostraria a personagem Koko the Clown a cantar a música de Cab Calloway *St. James Infirmary Blues*, enquanto segue o caixão de Betty Boop, acompanhado de fantasmas e outros espíritos, fazendo assim uma referência algo infantil dentro do terror²⁹⁹. Após contactar a Sociedade Portuguesa de Autores, verificou-se que este não se encontra no domínio público, e como tal não se pode transmitir

²⁹⁹Fleischer, M. (1933). *Snow White with Betty Boop* [Filme]. Fleischer Studios.
Filme completo disponível em: <https://archive.org/details/SnowWhiteWithBettyBoop1933>

livremente. Foi, no entanto, mantida a ideia através da banda desenhada *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay. Foi então exposto um livro com a obra completa de *Little Nemo*, aberto no episódio em que Little Nemo tem um sonho com palhaços³⁰⁰.

4.6. Núcleo “Vampiros: eles comem tudo”

Começando com a obra *Procissão da Fome* (1922), de António Alves de Sousa (28 Esc MNSR), presente na figura 20, esta procura refletir, a luta de classes e o ressentimento sentido pelos mais pobres, além da literal fome dos mesmos. Como descreve Paula Santos, trata-se de uma obra de crítica social que retrata mendigos a descer uma escadaria, de rostos desfigurados e vestes andrajosas. São conduzidos pelos poderosos, que se insurgem sobre eles.

Figura 20 - A procissão da fome (1922), António Alves de Sousa



Fonte: MNSR

É de notar que um destes se aproxima de um dos miseráveis em pose de comando, nesta espécie de cortejo social. Ao seu lado, outra figura coroada dirige um pobre homem, de ventre proeminente no corpo magro, que caminha com um bordão, deixando que outro desgraçado se ampare nos seus ombros. Destacamos ainda os pontos expressivos da

³⁰⁰ Braun, A. (ed.) (2019) *Winson McCay. The Complete Little Nemo*. Koln: Taschen

obra: os olhos cavernosos e rostos esqueléticos dos miseráveis, que se movem cabisbaixos em contraste com a expressão altiva dos poderosos.

Numa abordagem assumidamente política, a questão ecoa com a inclusão do CD do EP de José Afonso, *Baladas de Coimbra*, de 1962. O exemplar, de uma coleção privada, é uma edição de 2012 com a arte de André Letria, na qual o artista ilustra a canção *Vampiros*. A canção de intervenção por si já não pode ser separada do seu contexto social e político, mas a ilustração de Letria sucede em aprofundar ainda mais a ideia ao caricaturar António Salazar à imagem de Nosferatu. Aqui, referimos também as caricaturas de Salazar de João Abel Manta³⁰¹. Por motivos de força maior, incluindo a dificuldade em obter os direitos de transmissão e os requisitos técnicos necessários, não foi possível transmitir o áudio da canção como se originalmente ambicionou.

Remetendo ao mito do Vampiro na Antiguidade Clássica, inclui-se ainda aquela que seria a imagem de divulgação da exposição, uma gravura de 1834 apresentando a *Queda dos Gigantes* (1266 Grav MNSR), tratando-se de uma cópia da obra original do século XVII de Salvator Rosa. Ainda que esta possa parecer algo deslocada, tendo a conta a tendência romântica das obras selecionados, foi considerada indicada de modo a adicionar a referência mitológica mas também para relembrar as várias cronologias pelas quais o vampiro foi passando.

Fazendo referência à aparência dos vampiros conforme descrita nas obras que fomos mencionando, foram expostas duas pinturas em miniaturas representando aristocratas da alta sociedade, *Retrato de Gomes Freire de Andrade* (não datada), de José Augusto Pereira (122 Min CMP), e *Retrato de Jovem* (1786), de Franz Peter Joseph KymI (4 Min CMP / MNSR). O primeiro, procura remeter aos vampiros monstruosos com a coloração esverdeada dada à figura representar, enquanto o segunda parece apresentar uma personagem saída da obra de Anne Rice, apresentando um jovem bem-parecido e cheio de charme.

³⁰¹ Manta, J.A. (2022). *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.

Não podendo faltar à referência, selecionou-se um cartaz norte-americano do filme *Dracula*, apresentando Bela Lugosi caracterizado da personagem. Por fim, a inclusão de um espelho objetivou a ideia do confronto dos visitantes com o seu próprio reflexo, aludindo às questões já exploradas que este objeto traz. Este concedeu ainda uma vantagem não planeada, pois podemos confirmar vários visitantes a publicitar a exposição nas redes sociais através de fotografias tiradas em frente a esse mesmo espelho.

5. Programa paralelo

Em paralelo com a exposição, ambicionou-se realizar um conjunto de atividades integradas na mesma, de modo a tirar proveito do interesse no tema e incentivar vários tipos de público a visitar o Museu. Afigurou-se assim a oportunidade de programar um conjunto de eventos que considerámos poder interessar a um público mais jovem, especificamente a faixa etária adolescente, visto ser este um segmento de público que, segundo os colaboradores do Museu, não tem por hábito visitar de forma espontânea o MNSR. Para dar resposta ao desafio, foram pensadas quatro atividades distintas, sendo que, por motivos de força maior, apenas duas passaram à prática. No apêndice 10 pode-se verificar a proposta inicial de atividades, e a descrição das atividades que foram selecionadas para avançar. As atividades no apêndice não foram realizadas, pelos motivos que descrevemos de seguida.

Foram imediatamente figuradas sessões de cinema, fazendo uso do auditório do Museu. A ideia original foi a criação de um ciclo de cinema, à semelhança daqueles realizados no Batalha Centro de Cinema ou no Cinema Passos Manuel, com as suas sessões de terror *Passos no Escuro*, que são iniciativas que comprovam imensa adesão da parte do público. Este ciclo consistiria numa série de sessões duplas, cada uma explorando um conceito diferente dentro de terror, exibindo dois filmes com a mesma temática, mas de cronologias distintas, de modo a exemplificar como o tratamento do mesmo tema evolui com o tempo, havendo assim uma sessão de debate ou de mesa-redonda no final. De modo a exemplificar esta ideia, a primeira sessão pensada era dedicada ao uso da

dança, planeando-se exibir os filmes *Suspíria* (1977) de Dario Argento, e *Suspíria* (2018) de Luca Guadagnino, sendo este um remake do original que aborda a temática de forma completamente distinta.

Infelizmente, após serem realizados vários contactos com entidades responsáveis pela distribuição fílmica em Portugal, incluindo a Sociedade Portuguesa de Autores, a Cinemateca Portuguesa, e o Instituto do Cinema e do Audiovisual, verificámos uma enorme dificuldade na obtenção das licenças necessárias para a exibição de filmes fora do domínio público. Sendo a lista de filmes de uso livre bastante restrita, provou-se impossível a realização do conceito da sessão dupla, ocorrendo então uma reconfiguração da atividade.

Selecionou-se então o filme *L'Inferno* (1911), realizado por Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe de Liguoro. Esta sessão poderia ser bastante dinâmica, pois não só abria caminho para explorar a série de ilustrações baseadas na obra de Dante que Gustave Dore realizou em 1885, como se colocava a hipótese de acompanhar o filme com uma banda ao vivo, colaborando com uma escola de música. Ambas contribuíam para a ideia de relação entre as várias manifestações artísticas que o projeto vai explorando.

No entanto, depois de serem realizados vários testes ao sistema de projeção do museu, e de serem experimentados diversos suportes de exibição, comprovou-se que o sistema atual do MNSR não tem a qualidade necessária para realizar uma sessão de cinema com as condições necessárias, pelo que infelizmente tivemos de optar por não realizar a atividade.

Numa escala ainda mais ambiciosa, e que apesar de também não se ter concretizado continua como uma possibilidade futura, seria a organização de um Baile de Máscaras.

Com o tema do *Fantasma da Ópera*, e aproveitando o vasto jardim do MNSR, pensou-se na organização de uma noite temática, para a qual se colaboraria com diferentes entidades de modo a realizar algo à semelhança daquilo que se tem concretizado em

Versalhes com o anual *Le Grand Bal Masqué*³⁰², e que nos últimos anos se tem replicado em Lisboa, numa escala bastante mais pequena, com o Baile de Máscaras organizado pela promotora Operafest. Em 2022, este evento aconteceu precisamente no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, à semelhança daquilo que se pretendia fazer com o MNSR³⁰³.

Ainda que o planeamento do mesmo tenha começado, chegando-se até a estabelecer contactos com bares e restaurantes que se mostraram interessados em colaborar, provou-se cedo que um evento desta escala precisaria de um tempo muito extenso para poder ser planeado com rigor, de toda uma equipa dedicada ao bom funcionamento do mesmo, e, claro, de um orçamento consideravelmente acima daquele que o MNSR tinha a possibilidade de facultar.

De qualquer modo, apesar destas duas atividades se terem ficado pelo plano das ideias, a experiência de tentar coordenar as mesmas revelou-se muito útil para o nosso processo de aprendizagem, pois ao passar pelos processos de estabelecimento de contactos, de identificação e estudo dos vários cenários, da identificação de casos que pudessem servir de referência, definição de estratégias, entre outros, foram-se ganhando conhecimentos de utilidade no futuro, principalmente na área do planeamento e da programação cultural.

Quanto às atividades concretizadas, realizaram-se duas oficinas, uma de escrita e uma de ilustração, e ainda uma série de visitas comentadas, divulgadas através do material de comunicação concebido por Maria Carolina Rocha, visíveis na figura 21.

³⁰² Informação sobre o evento disponível em: <https://www.chateauversailles-spectacles.fr/en/event/the-grand-masked-ball/>

³⁰³ Informação sobre o evento disponível em: <https://www.operafestlisboa.com/pt/um-baile-de-mascaras-info/>

Figura 21 - Imagens para divulgação



Fonte: Maria Carolina Rocha

5.1. Oficina de escrita “Um conto de Arrepiar”

A oficina de escrita “Um Conto de Arrepiar”, realizada na manhã de 15 de junho de 2024, foi pensada para um público adolescente e jovem adulto, com o objetivo de incentivar a criatividade e a colaboração artística. A atividade contou com seis inscritos, com idades entre os 12 e 24 anos, e foi orientada pela técnica superior da área de comunicação do MNSR, Ana Magalhães.

A atividade começou por uma breve visita à exposição, durante a qual foi pedido aos participantes para se inspirarem nas obras que observavam, incentivando-os a tirar anotações e fotografias, pois estas seriam as figuras protagonistas do conto que estavam prestes a elaborar. Do mesmo, sabiam apenas que, inspirado nas obras de mitologia presentes na exposição, o conto teria de apresentar uma metamorfose.

De seguida, de forma aleatória, foi atribuído a cada participante uma questão: “O quê?”, “Porquê?”, “Como?”, “Quem?”, “Por quem?”, e “Onde e Quando?”. Cada participante teve então de escolher uma forma de responder à sua pergunta usando uma peça. Por exemplo, o participante que ficou com a pergunta “Onde?” usou a pintura de Maurice Hagemans *Paisagem de Inverno* (1877) de modo a descrever o cenário da história, passada durante uma noite gélida no norte da Europa, durante o período medieval.

Sendo esta atividade de colaboração, após todos terem respondido de forma rápida à sua pergunta deu-se início a uma discussão coletiva, para que todos pudessem

contribuir com ideias para o desenvolvimento de cada resposta, e garantir um resultado coeso.

De seguida, cada participante desenvolveu a sua resposta num parágrafo, e coube a Ana Magalhães agregar todos os trechos de forma a criar um conto, que pode ser lido no anexo 5³⁰⁴.

5.2. Oficina de ilustração anatómica

No mesmo dia, da parte da tarde, decorreu uma oficina de ilustração coordenada pelo ilustrador científico e membro da equipa do Serviço de Educação do MNSR, Jorge Coutinho. Esta atividade contou com uma adesão maior, no total de doze participantes, tendo esgotado as vagas disponíveis, e com interessados jovens e adultos.

A ideia inicial foi a de realizar um *cadavre exquis*, inspirado no jogo colaborativo muito utilizado pelos surrealistas nas suas práticas. Seria selecionada uma pintura presente na exposição, dividida em várias partes, e pedido a cada participante para desenhar a sua parte usando o material e técnica que preferisse. No final haveria uma peça composta por todas as partes individuais.

Devido ao elevado número de inscritos, e havendo apenas um formador, optou-se antes por selecionar a peça de José de Brito *A Fábula e a Verdade*, e incentivou-se os participantes a desenharem a mesma múltiplas vezes, de modo a irem experimentando diferentes materiais e técnicas de desenho. No final da atividade, ficámos com uma coleção de interpretações diversas da mesma obra, respondendo a um dos objetivos que constituiu o espírito deste projeto.

³⁰⁴ Anexo 5, Vol.II, P.120

5.3. Visitas comentadas

Ao longo da duração da exposição, foram sendo realizadas visitas comentadas por nós, em modo de “visita de autor”, duas delas usufruindo também do comentário do Professor Doutor Hugo Barreira.

A primeira visita comentada a decorrer durante o estágio no MNSR, no entanto, não foi a OhoH!, mas à exposição temporária que à data se encontrava no museu³⁰⁵, *Portreto de la Animo*, como referido anteriormente. A pedido da Dr^a Susana Medina, foi elaborado um guião³⁰⁶ que criasse uma narrativa entre as obras em exposição, atribuindo-lhes novas interpretações com base numa leitura curatorial e autoral. No dia 28 de dezembro de 2023, foi realizada então uma visita comentada pela exposição na qual essa proposta foi apresentada de forma pública, sendo este um primeiro exercício experimental de planeamento e realização de visitas guiadas, e de reflexão útil à conceção da exposição que resultaria do estágio.

Na inauguração de OhoH! foi realizada a primeira visita comentada a esta exposição, acompanhada pelo Professor Doutor Hugo Barreira, sendo esta a primeira introdução à exposição dirigida ao público. Esta contou com a participação de cerca de quarenta pessoas, que foram sendo guiadas pelos núcleos enquanto ouviam o comentário da parte da curadora sobre o processo de seleção de peças e as narrativas que lhe foram atribuídas, acompanhada por Hugo Barreira que forneceu comentários sobre os aspetos fílmicos da exposição. Este plano de visita comentada foi replicado na ação realizada a 6 de junho de 2024, dirigida aos sócios do Círculo Dr. José Figueiredo - Amigos do Museu Nacional Soares dos Reis.

Ao longo do mês e meio em que a exposição esteve patente no MNSR foram ocorrendo outras visitas comentadas, mas num ambiente consideravelmente mais informal, direcionadas aqueles que nos contactaram diretamente e pediram para agendar uma visita de forma não oficial. Estas visitas foram especialmente importantes na divulgação

³⁰⁵ <https://museusoaresdosreis.gov.pt/agenda/exposicao-portreto-de-la-animo-arte-bruta-e-etc/>

³⁰⁶ Apêndice 3, Vol.II, p.47

do projeto, pois provaram ser um meio eficaz de “espalhar a palavra”, com o reforço da comunicação através das redes sociais.

6. Considerações Finais

O principal objetivo do projeto que foi apresentado ao longo deste relatório não foi o de estabelecer ligações entre filmes de terror e a coleção do Museu Nacional Soares dos Reis. Pretendemos exemplificar como nós, enquanto pessoas, sempre procurámos uma forma de exprimir os nossos medos e ansiedades através de manifestações que muitas vezes incorporariam os cânones do que se convencionou designar como arte, e como essas ansiedades não se têm vindo a alterar significativamente, mas sim a forma como enfrentemos os mesmos.

No caso do subcapítulo dedicado ao medo do envelhecimento (3.1.), evidenciamos como a máquina de Hollywood envergonhava as suas estrelas por envelhecer, dando origem a um movimento fílmico explorativo do mesmo que floresce na década de 1960. 60 anos mais tarde, em 2024, o filme *The Substance* realizado por Coralie Fargeat³⁰⁷ demonstra uma celebridade despedida do programa de televisão que protagonizava por já não ser considerada atraente suficiente, e as medidas que está disposta a tomar para voltar ao seu estatuto de estrela. No subcapítulo dedicado aos vampiros (3.4.), por sua vez, o filme *Nosferatu* (1922), com a realização de F.W. Murnau, apresenta-nos o risco de um estrangeiro que quer raptar a jovem e inocente Ellen. Mais de um século depois, Robert Eggers apresenta-nos a sua versão de *Nosferatu* (2024)³⁰⁸, na qual o Conde Orlok age como a representação da sexualidade reprimida de Ellen, agora protagonista da história. Em ambos, o Conde representa um elemento da classe alta, que atormenta a população.

Poder ilustrar estas ideias com recurso a obras de arte foi um privilégio providenciado pelo acesso ao acervo do MNSR. Continuando com o exemplo dos vampiros, no qual queríamos colocar em evidência o carácter social dos mesmos, conseguimos reunir num só espaço a obra *Procissão da Fome* de António Alves de Sousa (28 Esc MNSR), do mesmo ano de *Nosferatu* (1922), que denuncia as desigualdades pelas quais a classe mais baixa passava, colocar a mesma em confronto com miniaturas que retratam figuras de classe alta (4 Min CMP / MNSR e 23 Min CMP / MNSR), unir as obras ao cartaz promocional do

³⁰⁷ Fargeat, C. (2024). *The Substance* [Filme]. Universal Pictures.

³⁰⁸ Eggers, R. (2024). *Nosferatu* [Filme]. Focus Features.

filme *Dracula* (1931) e a um espelho que já não reflete, brincando com a ideia do vampiro que não tem reflexo, e , finalmente, rematar tudo com um exemplo do EP *Baladas de Coimbra*, no qual se inclui a canção *Vampiros*, gravada por Zeca Afonso em 1963, dotado de uma capa ilustrada por André Letria que parodia Salazar como um vampiro. Acrescenta-se ainda que este exemplar foi cedido por um colecionador privado, realçando mais uma vez o carácter colaborativo deste projeto.

Esta forma de reunião de peças e ideias foi conseguida em cinco núcleos distintos.

Todo o processo foi também uma aprendizagem do tipo de contratempos que ocorrem ao longo do processo de criação e produção de uma exposição. Originalmente visionou-se um sistema que permitisse que o CD tocasse, mas não houve meios para que tal acontecesse. Estava também previsto uma projeção em *loop* do filme de animação *Snow-White* (1933), da série televisiva Betty Boop, tendo sido já mencionado porque tal não foi possível, assim como a alternativa encontrada.

Também a questão dos códigos QR foi debatida. Era da nossa preferência que os textos de sala fossem colocados na parede por uma questão de acessibilidade e de mais fácil leitura. Visto tal não ser uma opção, chegou-se a um compromisso e foi selecionado para a parede o texto cujo acesso considerámos de maior importância, sendo esse o do núcleo da Maternidade. Passar por esse processo foi importante para experiências futuras, pois provou que, efetivamente, os visitantes têm menor tendência a consultar informação em meios digitais, como os códigos QR.

O programa de atividades paralelas foi também originalmente mais ambicioso, com a vontade de apresentar sessões de cinema, concertos, um baile de máscaras. Ainda que não se tenham realizado, houve de qualquer modo um esforço para que acontecessem, envolvendo contatos com entidades, procura de orçamentos, processos de calendarização, o que servirá certamente de uma base importante caso estes planos sejam retomados no futuro. Mais importante ainda, as atividades que se realizaram receberam a adesão do público, e os participantes mostraram-se satisfeitos com os eventos.

Depois do sucesso deste projeto e da sua implementação concreta no MNSR, esperamos futuramente conseguir alargar a ideia a outras instituições, servindo este relatório como testemunho daquilo que pode ser feito. Futuramente, a proposta não seria necessariamente continuar com o tema do terror, mas, à semelhança daquilo que o MNSR tem aplicado no seu novo modelo de programação, demonstrar como se podem criar narrativas novas usando uma coleção já existente, e possivelmente estática, e isso pode ser feito com um leque interminável de temáticas.

A introdução do presente relatório, que chega assim à sua conclusão, apresentou a pergunta simples que, olhando para trás e até talvez formulada de modo inocente, deu início a todo o processo aqui documentado: “e se fizéssemos uma exposição sobre terror?”. Afirma-se aqui que, não só a exposição sobre terror foi realizada, como foi executada de forma a poder ser assumida como um sucesso.

Apresentar uma ideia de exposição a uma instituição com a relevância do Museu Nacional Soares dos Reis, atrevendo-nos a pedir, enquanto estudante, acesso não só ao acervo, mas ao tempo já limitado de toda a equipa do Museu, é algo que tem de ser feito com a convicção que há potencial para fazer algo digno do espaço. Para pedir também ao público que aceite receber as ideias que a exposição apresenta, entre elas ligações narrativas que não são geralmente exploradas, é preciso confiar que esse público tem vontade e curiosidade de apreciar algo novo. Felizmente, este projeto provou que existe vontade institucional de fazer, e vontade pública de receber.

Referências Bibliográficas

- Alban, G. (2017). *The Medusa Gaze in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge Scholars Publishing
- Alvarado, A. (2024). *Written in Blood: The Cultural Work of Family, Sexuality, and Race in Adaptations of Anne Rice's Interview with the Vampire*. Bellarmine University.
- Armfield, Julia (2019). *On Body Horror and the Female Body* [Em linha]. Revista Publisher's Weekly. [Consultado a 4 de setembro de 2024] Disponível em www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/81363-on-body-horror-the-female-body.html
- Arnold, S. (2013) *Maternal Horror Film*. Reino Unido: Palgrave Macmillan
- Athanassopoulos, V. (2012). *Why do vampires avoid mirrors? Reflections on specularity in the visual arts*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1).
- Bendel, J. A. (2013). *A queer perspective: Gay themes in the film "Interview with the Vampire"*. Colorado State University.
- Beresford, M. (2020). *The Lord Byron/John Polidori relationship and the foundation of the early nineteenth-century literary vampire*. [Tese de Doutoramento]. University of Hertfordshire.
- Bliss, D. (2022). *How popular culture changed our view of the vampire*. National Geographic. Disponível em <https://www.nationalgeographic.com/history/article/how-popular-culture-changed-our-view-of-the-vampire>
- Bognes-McCann, K. (2020). *Monstrous mothers - Depictions of Mums and Motherhood in Horror Films*. Media Society Culture. Disponível em: <https://www.mediasocietyculture.com/post/monstrous-mothers-depictions-of-mums-and-motherhood-in-horror-films>
- Bond, M. (2014). *How extreme isolation warps the mind*. BBC. Disponível em:
- Briefel, A (2005). *Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film*. *Film Quarterly* Vol.58 Art.3 Pp. 16–27

- Brophy, P. (1986). *Horrorality— The Textuality of Contemporary Horror Films*, Screen, Volume 27, Issue 1.
- Brown, V. (2022). *Hagsploitation: Degrading or empowering?*. The Fright Club NI. Disponível em <https://www.thefrightclubni.com/post/hagsploitation-degrading-or-empowering>
- Burke, E. (1823). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: Thomas M'lean, Haymarket. Pp.74-76
- Caputo, D. (2012). *Polanski and perception: the psychology of seeing and the cinema of Roman Polanski*. Bristol: Intellect.
- Carrol, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Londres: Routledge.
- Cherry, M. (2020). *Anger: Embracing the Medusa Trope as an Act of Resistance*. em Melissa S, Kimberly G. (eds), (2020) *Philosophy for Girls: An Invitation to a Life of Thought*. Nova Iorque: Oxford Academic
- Clover, C. (1992). *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Londres: The British Film Institute.
- Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chainsaws: Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.
- Covey, R.D. (2009) *Criminal Madness: Cultural Iconography and Insanity* Stanford Law Review, Vol. 61, Nº6. Georgia State University College of Law.
- Cranfield, B & Mulvey, M. (2023) *More than a Meeting: Performing the workshop in the art institution*. Em Performance Research Vol.28 Art.2. P.4
- Crawford, H. (2005). *The cultural-historical origins of the literary vampire in Germany*. Journal of Dracula Studies, Vol.7 Art, P. 1.
- Creed, B. (1986). *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. Screen.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Cruz, R. (2022). *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*. Journal of Popular Film and Television. Vol. 40.

- Curtis, J. (1982) *James Whale: A New World of Gods and Monsters*. University of Minnesota Press. P.133
- Dey, C. (2018) *Mothers as Makers of Death*. Revista *The Paris Review*. Disponível em <https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/14/mothers-as-makers-of-death/>
- Dieci, E. (2018). *The Personal is Political: Enclosed Setting in Roman Polanski's Apartment Trilogy*. Georgia Institute of Technology. P.11.
- Doughty, C. (2015) *Smoke gets in your Eyes and Other Lessons from the Crematory*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company
- Espirito-Santo, et al., 2013 *Correlates of elderly loneliness*. *European Psychiatry*. Instituto Superior Miguel Torga
- Fenn, Violet (2021) *A History of the Vampire in Popular Culture*. South Yorkshire: Penn and Sword
- Fischer, L. (1996). *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*. Princeton University Press
- Fisiak, T. (2019). *What Ever Happened to My Peace of Mind? Hag Horror as Narrative of Trauma*. Text Matters. Vol.9. Pp. 316..
- Frayling, C. (1992). *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Londres: Faber and Faber
- Frayling, C. (2022) *Vampyres: A Literary Anthology*. Londres: Thames & Hudson.
- Gaines, J. H. (2000). *How bad was Jezebel?*. Bible Review, Vol. 16 Art. 5.
- Geraets, N. (2023). *Mother knows best: working through horror films mummy issues*. Em The Sydney Morning Herald. Disponível em: <https://www.smh.com.au/culture/movies/mother-knows-best-working-through-horror-films-mummy-issues-20230419-p5d1m7.html>
- Giusti, G. (2012) *Artistic Imagery in Dario Argento's Cinema* [Tese de Doutoramento] Universidade de Manchester.
- Gordon, M. (1997) *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror*. Nova Iorque: Da Capo.

- Goscilo, H. (2006). *Polanski's existential body – As somebody, nobody and anybody*. Em Orr, J. & Ostrowska, E. (Eds.), *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*. Londres: Wallflower.
- Gracey, J. (2010). *Dario Argento*. Harpenden: Kamera Books. P. 14
- Graybill, R. (2016). *Why is The Bible So Much Like a Horror Movie*. Oxford University Press. Disponível em: <https://blog.oup.com/2016/10/bible-like-horror-movies-halloween/>
- Grieveson, L. (2004). *Policing cinema: Movies and censorship in early-twentieth-century America*. University of California Press.
- Guidotti, R. (2000). *Nude, Transgressive, Pop*. In S. Piselli and R. Morrocchi, eds. *Esotika, Erotika, Psichotika: Kaleidoscope Sexy Italia*. Firenze: Glittering Images.
- Guiley, Rosemary, ed. (2011). "Silver". *The Encyclopedia of Vampires & Werewolves*
- Halberstam, J. (1995). *Making Monsters: Mary Shelley's Frankenstein*. Em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press.
- Hall, M. R., & Alvares, C. (2017). *Roman Polanski's treatment of mutable identity in his film, The Tenant (1976)*. *Cogent Social Sciences*, Vol.3 Art.1
- Hanscomb, S. (2010). *Existentialism and Art-Horror*. *Sartre Studies International*, 16(1)
- Harrington, E. (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. Londres: Routledge;
- Weaver III, J. B. (1991). *Are "slasher" horror films sexually violent? A content analysis*. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Vol.3 Art.3, Pp. 385-392.;
- Mundorf, N., Weaver, J., & Zillmann, D. (1989). *Effects of gender roles and self-perceptions on affective reactions to horror films*. *Sex roles*, Vol. 20,
- Harrington, E. (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. Londres: Routledge
- Hatlen, B. (1980). *The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker's Dracula*. *Minnesota Review*. Vol. 15.

- Hay, P. J.(2018) *Body Horror and Biopolitics in Livy's Third Decade*. New England Classical Journal: Vol. 45 : Iss. 1 .
- Heller, V. (2019) em Stoker, B. *Dracula* (Ed. 2019). *Essential Classics*. Londres: Evans Brothers.
- Holm, C. (2004). *Sentimental Cuts: Eighteenth-Century Mourning Jewelry with Hair*. *Eighteenth-Century Studies* Vol.38 Art.1. Pp. 139-143.
- Holmes, R. (2006). *Science fiction: The science that fed Frankenstein*. *Nature* 535
- Horton, D. & Rich, K.(ed.) (2004). *The criminal anthropological writings of Cesare Lombroso*. Nova Iorque: Edwin Mellen Press
- Howard, K. (2022). *Female Saints and the Performance of Virginity in the Medieval Period*. *Seattle University Undergraduate Research Journal*. Vol.6 Art.14
- Johnston, J.J. (2023). *Vampires of the Ancient World*. In: Bacon, S. (eds) *The Palgrave Handbook of the Vampire*. Londres: Palgrave Macmillan. Pp. 2-17.
- Jones, D. (2021), 'Horror and the body', *Horror: A Very Short Introduction*. Oxford University Press
- Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Londres: Routledge.
- Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film*. Oxford University Press.
- Karlyn, k. R. (2003). *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: 'I'm Not My Mother'* em Addison, H.; Goodwin-Kelly, M.K.; Roth, E. (ed). (2009). *Motherhood misconceived : representing the maternal in U.S. films*. State University of New York Press.
- Kaye, RA. *Sexual identity at the fin de siècle*. (2007) Em: Marshall G, ed. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press.
- Keetley, D. (2019). *The Shock of Aging (Women) in Horror Film*. *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*.
- Kenty, J. (2020). *Metamorphoses 6: Horror stories*. Entrada de blog na plataforma Medium, [consultado a 17 de março de 2024] Disponível em

<https://medium.com/@joannakenty/metamorphoses-6-horror-stories-92068c5b633d>

- Kern, Taylor (2020) *The Dracula Difference: Bram Stoker's Dracula and the Threat of the Other*. Articulate: Vol. 25, Art. 2. Pp.13-21.
- Kirby, D.A. (2017). *Regulating cinematic stories about reproduction: pregnancy, childbirth, abortion and movie censorship in the US, 1930–1958*. The British Journal for the History of Science.
- Koehne, J.& Kabalek, K. (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence, Void, Visualization*. Cambridge Scholars Publishing.
- Kristeva, J. (1980). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press
- Lacan, J. (1988). *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. Trans. Sylvana Tomaselli. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Larcombe, W. (2002). *The ideal victim v successful rape complainants: Not what you might expect*. Feminist Legal Studies.
- Leff, L. J., Simmons, J. L. (2001). *The dame in the kimono: hollywood, censorship, and the production code*. Reino Unido: University Press of Kentucky.
- Leyshon, C. (2017) *This Week in Fiction: Samantha Hunt on the Unspoken Terrors of Being a New Mother*. Revista *The New Yorker*. Disponível em <https://www.newyorker.com/books/page-turner/fiction-this-week-samantha-hunt-2017-05-23>
- Lind, M. (2010), em Wood, B. K. (Ed.) *Selected Maria Lind Writing*. Nova Iorque: Sternberg Press.
- Linz, D. Et al. (1988). *The effects of long-term exposure to violent and sexually degrading depictions of women*. Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 55.
- Lord, B. & Lord G. D. (eds.). (2002) *Manual of Museum Exhibitions*. Maryland:Altamira Press

- Macdonald, B. (2013). *The Uncanny Baby, Reproduction, and Parenthood in Cinematic Horror* [tese] Institute of Art Design and Technology, Dun Laoghaire
- MacDonald, B. (2013). *The Uncanny Baby, Reproduction, and Parenthood in Cinematic Horror* [tese] Institute of Art Design and Technology, Dun Laoghaire.
- Malabou, C. (2012). *Ontology of the Acciden: An Essay on Destructive Plasticity*. Cambridge: Polity Press.
- Manta, J.A. (2022). *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- Marciniak, K. (2000). *Cinematic Exile: Performing the Foreign Body on Screen in Roman Polanski's The Tenant*. Camera Obscura Vol.15 Art.1.
- Marigny, J. (1993) "Vampires: Restless Creatures of the Night". Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc.
- Mary, I. (2015) *Frankenstein: A 21st-Century Autopsy*. ITHAKA2015, Vol.26.
- Melton, J. G. (2010). *The vampire book: The encyclopedia of the undead*. Missigan: Visible Ink Press.
- Michaud, N. (Ed.). (2013). *Frankenstein and Philosophy: The Shocking Truth*. Vol. 79. Open Court.
- Miller, A. (2005). *The Hair That Wasn't There Before': Demystifying Monstrosity and Menstruation in 'Ginger Snaps' and 'Ginger Snaps Unleashed*. Western Folklore. Vol. 64. Art.3
- Morgado, P. (2023) *Existe uma Arte Bruta?* In *Portreto de la Animo*, Art Brut etc. (catálogo). Coedição: MNSR e Blue Book.
- Morgan, J. (2002). *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Illinois: Southern Illinois University Press
- Morris, K. (2015). *Superstition, Testimony, and the Eighteenth-Century Vampire Debates*. Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural. Vol.4 Art.2.
- Myone, M. (2006). *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Londres: Tate Publishing

- Nicks, J. (2001) *Curatorship in the Exhibition Planning Process*. Em Lord, B. & Lord G. D. (Eds.) *Manual of Museum Exhibitions*. Maryland:Altamira Press.
- Osap, S. (2010). *Queer as Vampires : A study of Anne Rice's Interview With The Vampire through queer theory*. [Dissertação]. Linnaeus University.
- Parker, M. (2006) *'Mothering the movies: women reformers and popular culture'*, em Couvares, Francis G. (ed.), *Movie Censorship and American Culture*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Pheasant-Kelly, F. (2018). *Reflections of Science and Medicine in Two Frankenstein Adaptations: Frankenstein (Whale 1931) and Mary Shelley's Frankenstein (Branagh 1994)*. *Literature and Medicine*, Vol.36 Art.3.
- Pippin, T. (2023). Jezebel re-vamped. *The Bible and Cultural Studies: Critical Readings*
- Poisa, M. G. (2019). *Faith as Confinement*. Em C. J. Miller; A. B. Van Riper (Ed.) (2019). *Dark Forces at Work: Essays on Social Dynamics and Cinematic Horrors*. Londres: Lexington Books.
- Rapoport, M (2020). *Frankenstein's Daughters: on the Rising Trend of Women's Body Horror in Contemporary Fiction*. *Publishing Research Quarterly*. Vol.36.
- Reyes, Xavier Aldana (2014) *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. País de Gales: University of Wales Press, Gothic Literary Series.
- Rhodes, J.D. (2004). Review of the book *Cinema Italia: Classic Italian Film Posters*. *Modernism/modernity* Vol.11 Art.2
- Rieder, J. (2023). *Gender and Sexuality in Mary Shelley's Frankenstein and Its Adaptations*. Em *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*. Londres: Routledge.
- Rice, A. (1976) *Interview with the Vampire*. Nova Iorque: Knopf.
- Rocha, Maria Carolina. (2024). *A Tipografia Modeladora de Ambientes e Sensações: Oh, o Horror!*. [Relatório de Estágio] Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

- Rogoff, I. (2013). The Expanded Field. Em *The Curatorial: a Philosophy of Curating* Jean Paul Martinon (Ed. P) Londres: Bloomsbury Publishing. P.222
- Roush, F. (2019). *Medusa as an example of Female Sexuality in both Ancient and Present times* (1–) em Kent State University Undergraduate Symposium on Research, Scholarship and Creative Activity
- Ruston, S. (2005). *The Vitality Debate, 1814–19*. Em: Shelley and Vitality. Londres: Palgrave Macmillan
- Sager, J. (2024). *Medusa Tattoos Have Been Everywhere Lately, and Here's the Empowering Meaning Behind the Trend*. Revista Parade. Disponível em <https://parade.com/living/medusa-tattoo-meaning>
- Saldanha, N. (2012). *José Malhoa (1855-1933) - Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe
- Sartre, J. (1949). *Nausea*. Londres: Penguin Books.
- Sartre, J. (1956). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Londres: Routledge.
- Schuller, R. & Hastings, P. (2002). *Complainant Sexual History Evidence: Its Impact On Mock Jurors' Decisions*. Psychology of Women Quarterly. Vol.26.
- Schwartz, A. (2013). *Ovid and Gore: Horror, Cruelty and Repulsiveness in the Metamorphoses*. Classica et Mediaevalia, Vol. 64.
- Segal, C. (1998). *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the "Metamorphoses."* Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Vol. 5, Art.3.
- Shary, T., & McVittie, N. (2016). *Fade to Gray: Aging in American Cinema*. Texas: University of Texas Press.
- Shelley, P. (2009) *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*. Carolina do Norte: McFarland & Company
- Shelley, P. (2009) *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*. Carolina do Norte: McFarland & Company.
- Shelley, P. (2009) *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*. Carolina do Norte: McFarland & Company.

- Skerry, P. J. (2009). *Psycho in the shower: the history of cinema's most famous scene*. EUA: Bloomsbury Publishing.
- Smith, M. (2021). *Look At Her: The Subversive Spectacle of Grande Dame Guignol Cinema*. Tese de Mestrado. Universidade de Belmont.
- Smith, O., & Skinner, T. (2017). *How Rape Myths Are Used and Challenged in Rape and Sexual Assault Trials*. Social & Legal Studies, Vol.26 Art.4.
- Sobchack, V. C. (1975). *The Leech Woman's Revenge, or A Case for Equal Misrepresentation*. *Journal of Popular Film*, 4(3).
- Stępień, J. (2014). *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing
- Stoker, B. (1897) *Dracula* (Ed. 1993). Reino Unido: Wordsworth Editions
- Stuart, R. (1994). *Stage blood: vampires of the 19th century stage*. Ohio: University Popular Press.
- Supeene, D. (2013). *Fear of the Other: The Horror Genre in Polanski's Repulsion, The Tenant, and Rosemary's Baby*. Spaces Between: An Undergraduate Feminist Journal. Vol. 1. Art. 1.
- Tan, D. at. Al. (2017). *Cultural aspects and mythologies surrounding menstruation and abnormal uterine bleeding*. Best Practice & Research Clinical Obstetrics & Gynaecology Vol.40.
- Tanner, G. (2013). *"She Doesn't Speak English, Does She?": Displaced Female Protagonists in Rosemary's Baby and Repulsion*. University of Gerogia: Film Matters. Pp.40-41.
- Taylor, L. (2018). *The H word: body horror-what's really under your skin?* [Em linha] Revista Nightmare. [Consultado a 4 de setembro de 2024] Disponível em www.nightmare-magazine.com/nonfiction/the-h-word-body-horror-whats-really-under-your-skin/
- Teixeira, M. (2023). *Portreto de la Animo: Museu Nacional Soares dos Reis*. Revista Umbigo.

- Tomada, J. (2015). *Virgens mártires: discursos de religiosidade no cristianismo antigo*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Torrance, I. C. (2010). *Retrospectively Medea: The Infanticidal Mother in Alejandro Amenábar's Film The Others*. EM H. Bartel, & A. Simon (Eds.), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Myth* (pp. 124-34). Legenda. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Toufic, J. (1993). *Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*. Chicago: Station Hill Press.
- Towlson, J. (2014) *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Towlson, J. (2014) *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Tropp, M. (1999) *Recreating the Monster: Frankenstein and Film* em Barbera Tepa Lupack, ed., *Nineteenth Century Women and The Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film* Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Vermeir, K. (2012). *Vampires as Creatures of the Imagination: Theories of Body, Soul, and Imagination in Early Modern Vampire Tracts (1659–1755)*. *Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Vickers, N. (2004). *Review of British Romanticism and the Science of the Mind, by A. Richardson*. *Studies in Romanticism*, Vol.43 Art.1.
- von Bismarck, B.(2012) 'Curating/Curatorial. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck',em Beatrice Von Bismarck (ed.) *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg,
- Vóragine, S. (1986). *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza
- Wellman, A. Et al. (2021). *Lady and the Vamp: Roles, Sexualization, and Brutalization of Women in Slasher Films*. *Sexuality & Culture*. Texas Christian University, Departamento de Justiça Criminal. Vol. 25. Art.10.

- Welsh, A. (2010). *On the perils of living dangerously in the slasher horror film: Gender differences in the association between sexual activity and survival*. Sex Roles, Vol. 62(11–12).
- West, S. (2007) *The Visual Arts*. Em Marshall, G. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Fin de Siécle*. Cambridge University Press.
- Westergard, L. (2022) *Vampire Expert Reviews Vampires In Movies & TV*. Vanity Fair. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CybivrkImFc&t=911s>
- Winkler MM. (2020). *Into New Bodies. In: Ovid on Screen: A Montage of Attractions*. Cambridge University Press.
- Wojcik, P. R. (2010). *The Apartment Plot: Urban Living in American Film and Popular Culture, 1945 to 1975*. Durham: Duke University Press.
- Wood, R. (1985) *An Introduction to the American Horror Film, 'em Movies & Methods Volume II*, ed. Bill Nichols, California: University of California Press.
- Wood, R. (1986) *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia Univeristy Press.
- P. 68. ¹Zaganelli, M. V., & Oliveira, M. M. (2021). *Law, Film and Society: An Analysis of Popular Justice and Its Social Implications in 'M, Eine Stadt Suchteinen Mörder', by Fritz Lang*. Revista Jurídica UNIGRAN. Dourados, MS . Vol. 23. Art. 45.

Sítios em linha

- Batalha Centro De Cinema. Às Voltas com Cronenberg. [Em linha] Porto: Agora. [Consultado a 22 de agosto de 2024] Disponível em www.batalhacentrodecinema.pt/programmes/as-voltas-com-cronenberg/
- Fantasporto. História. [Em linha] Porto: Fantasporto. [Consultado a 22 de agosto de 2024] Disponível em fantasporto.com/pt-pt/historia/
- Morning Herald. [Em Linha] Australia: The Sydney Morning Herald. [Consultado a 10 de março de 2024] Disponível em:

<https://www.smh.com.au/culture/movies/mother-knows-best-working-through-horror-films-mummy-issues-20230419-p5d1m7.html>

- Museo Nazionale Del Cinema. Dario Argento – The Exhibit. [Em linha] Torino: Museo Nazionale del Cinema. [Consultado a 20 de agosto de 2024] Disponível em www.museocinema.it/it/mostre/dario-argento-exhibit
- Museu Nacional Soares Dos Reis. Exposição PORTRETO DE LA ANIMO ART BRUT ETC. [Em linha] Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. [Consultado a 2 de janeiro de 2024] Disponível em mnsr.museusemonumentospt.pt/agenda/exposicao-portreto-de-la-animo-arte-bruta-e-etc/
- Museu Nacional Soares Dos Reis. Missão, Visão e Valores [Em linha] Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. [Consultado a 3 de abril de 2025] Disponível em <https://mnsr.museusemonumentospt.pt/museu/organizacao/>
- Tate Britain. Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination. [Em linha] Londres: Tate Britain. [Consultado a 2 de agosto de 2024] Disponível em www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/gothic-nightmares-fuseli-blake-and-romantic-imagination

Referências filmográficas

- Aldrich, R. (1962). *What Ever Happened to Baby Jane*. [Filme]. Warner Bros. Entertainment
- Amenábar, A. (2001). *The Others*. [Filme]. Warner Sogefilms.
- Browning, T. & Freund, F (1931). *Dracula* [Filme] Universal Pictures.
- Craven. W. (1996). *Scream* [Filme]. Miramax.
- Dein, E. (1969). *The Leech Woman*. [Filme]. Universal Pictures
- Eggers, R. (2024). *Nosferatu* [Filme]. Focus Features.
- Fargeat, C. (2024). *The Substance* [Filme]. Universal Pictures.

- Fleischer, M. (1933). *Snow White with Betty Boop* [Filme]. Fleischer Studios.
- Hitchcock, A. (1960). *Psycho*. [Filme]. Paramount Pictures.
- Narizzano, S. (1965). *Die! Die! My Darling!*. [Filme]. Columbia Pictures.
- Polanski, R. (1965). *Repulsion*. [Filme]. Compton Films.
- Polanski, R. (1968). *Rosemary's Baby*. [Filme]. Paramount Pictures.
- Polanski, R. (1976). *The Tenant*. [Filme]. Marianne Productions.
- Whale, J. (1931). *Frankenstein* [Filme]. Universal Pictures.