

Ficção do horror e a alegoria do monstruoso: interfaces entre psicanálise e estudos queer


Horror fiction and the allegory of the monstrous: interfaces between psychoanalysis and queer studies

Lucas Dourado Leão

Mestre em Psicologia – PPGP

Universidade Federal do Pará – UFPA

E-mail: Lucasdourado57@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8237-7466> 

Informações completas sobre autoria estão no final do artigo 

Resumo: Este artigo investiga as interfaces entre psicanálise, estudos queer e cinema de horror, destacando o potencial desse gênero em abordar questões de gênero, sexualidade e identidade. Por meio de um enfoque teórico baseado em conceitos como *Das Unheimlich*, a abjeção e o retorno do reprimido, analisam-se narrativas cinematográficas que mobilizam o monstruoso e o infamiliar para revelar fantasias inconscientes e transgressões normativas. Filmes como *The Rocky Horror Picture Show* são explorados como exemplos emblemáticos de como o horror articula o estranho e o abjeto para problematizar normas de gênero e sexualidade, além de desafiar hierarquias simbólicas e sociais. O estudo aponta que o cinema de horror, ao integrar aspectos do inconsciente e da crítica cultural, oferece uma perspectiva enriquecedora para compreender dinâmicas psíquicas e culturais contemporâneas. Conclui-se que o horror, enquanto linguagem estética, é um campo de resistência que contribui para ampliar debates psicanalíticos e culturais sobre diferença e alteridade. Palavras-chave: psicanálise; estudos queer; cinema de horror; infamiliar; monstruosidade.

Palavras-chave: psicanálise; estudos queer; cinema de horror; infamiliar; monstruosidade.

Abstract: This article explores the intersections between psychoanalysis, queer studies, and horror cinema, highlighting the potential of this genre to address questions of gender, sexuality, and identity. Through a theoretical framework based on concepts such as *Das Unheimliche*, abjection, and the return of the repressed, it examines cinematic narratives that employ the monstrous and the uncanny to reveal unconscious fantasies and normative transgressions. Films like *The Rocky Horror Picture Show* are analyzed as emblematic examples of how horror engages with the strange and the abject to challenge gender and sexuality norms, as well as to subvert symbolic and social hierarchies. The study argues that horror cinema, by integrating elements of the unconscious and cultural critique, offers a rich perspective for understanding contemporary psychic and cultural dynamics. It concludes that horror, as an aesthetic language, serves as a field of resistance that contributes to expanding psychoanalytic and cultural debates on difference and otherness.

Keywords: psychoanalysis; queer studies; horror cinema; uncanny; monstrosity.

Introdução

O cinema e a psicanálise têm uma longa e complexa história de diálogo. Desde o início do cinema, temas importantes para a psicanálise, como desejo, sonhos e a morte, têm sido explorados. A primeira projeção dos irmãos Lumière em 1895 ocorreu ao mesmo tempo que Freud e Breuer publicaram *Estudos sobre a histeria* (1895). Logo depois, Freud lançou *Interpretação dos sonhos* (1900). Apesar de Freud raramente mencionar o cinema, sendo apenas em um único momento de maneira pejorativa, ele se preocupou com como o cinema poderia interromper a análise psicanalítica (Mano; Weinmann, 2019).

Otto Rank, discípulo de Freud, publicou em 1914 um ensaio chamado "O duplo", que analisou o filme *O estudante de Praga*. Ele sugeriu que o cinema poderia ilustrar eventos psíquicos. A linguagem cinematográfica pode expressar aspectos do inconsciente e traduzir experiências psíquicas complexas em imagens que são mais fáceis de entender. Rank acreditava que o cinema poderia revelar fenômenos que o autor geralmente teria dificuldade em articular verbalmente, destacando a força da representação visual.

Embora o cinema não fosse central na obra de Freud, a psicanálise influenciou filmes e suas narrativas. Segundo Pereira (2015), ao cinema utiliza-se da psicanálise em seu roteiro, apropriando-se de também de alguns temas da psicologia na construção de sua teoria. Assim, além dos seus aspectos em comuns, também se articulam.

A analogia proposta por Dunker e Rodrigues (2015), ao aproximarem a cena analítica da ficcionalidade, sobretudo no gênero do horror, evidencia a alteridade constitutiva da experiência psicanalítica e sua vocação para decifrar narrativas sintomáticas que emergem do mal-estar social. Nesse contexto, a célebre afirmação de Félix Guattari (1980, p. 114), ao declarar que o cinema é o "divã do pobre", adquire renovado vigor, ao sugerir que a tela cinematográfica, tal como o divã, opera como um dispositivo de escuta e elaboração dos conteúdos inconscientes, tanto no plano individual quanto no coletivo.. Isso envolve escolher detalhes como cores e ângulos, que ajudam a criar um espaço de interpretação, comparável ao trabalho de um artista ou músico (Dunker; Rodrigues, 2015).

Em 1914, Otto Rank — um dos pioneiros ao lado de Freud na construção do pensamento psicanalítico — elaborou um ensaio sobre a figura do duplo, tomando como ponto de partida o filme *O estudante de Praga* (1913), dirigido por Stellan Rey e lançado no ano anterior. Essa análise marca um dos primeiros momentos em que o cinema é considerado, por um psicanalista, como um campo fértil para a reflexão teórica. Rank

([1914] 2013) argumenta que as imagens cinematográficas podem funcionar como representações simbólicas de processos inconscientes, permitindo ao espectador visualizar, de maneira figurada, dinâmicas psíquicas profundas. Freud, anos depois, utilizou as ideias de Rank, referindo-se ao conceito de *Das Unheimlich*, sem mencionar que se tratava de cinema, evidenciando sua distância em relação a essa forma de arte. No entanto, a obra de Rank é essencial para o debate sobre a ligação entre cinema e psicanálise.

Das Unheimlich possui diversas traduções, como "o estranho", "o inquietante", e mais recentemente "o infamiliar", se refere a tudo que causa horror, entretanto estando ligado ao retorno daquilo que deveria permanecer recalcado. Freud (1919) explicou o termo em sua análise linguística, destacando sua presença na ficção, principalmente na literatura de horror, com especial atenção para "O homem da areia", de E. T. A. Hoffmann.

O gênero de horror é escolhido por sua capacidade de abordar fantasias inconscientes muitas vezes ignoradas pela academia e pela psicanálise, que tende a desvalorizar esse tipo de arte. O horror, especialmente em conexão com o conceito de *unheimlich*, é um campo valioso para explorar as angústias humanas. Como psicanalista, tenho interesse nesse gênero por sua habilidade de simbolizar angústias inconscientes. Estudar o horror não apenas aumenta a compreensão psicanalítica das fantasias culturais, mas também desafia preconceitos sobre a arte do horror, revelando sua riqueza e profundidade.

O objetivo deste artigo é apresentar a interface entre o cinema e a psicanálise a partir dos estudos de gênero e da alegoria do monstruoso. Através da análise de filmes que exploram questões de identidade de gênero e o conceito do monstruoso, pretendemos desvendar como esses elementos cinematográficos se entrelaçam com os processos psicanalíticos de formação do eu e de enfrentamento do outro. O cinema, com sua capacidade única de representar visualmente fenômenos complexos do inconsciente, serve como uma ferramenta poderosa para investigar as dinâmicas de gênero e as manifestações do medo e do desejo. Assim, ao examinar narrativas cinematográficas que envolvem figuras monstruosas e transgressoras de gênero, buscamos ampliar a compreensão psicanalítica dessas representações e sua relevância cultural.

O MONSTRUOSO QUE INQUIETA

Para Butler (1990), a exceção e o estranho revelam a construção do mundo comum e os significados sexuais. O que é considerado fora da norma denuncia a categorização

sexual e nos ajuda a enxergar a construção inquestionada desse mundo. É importante entender a responsabilidade ética e política da psicologia e psicanálise em relação à garantia de direitos, além da posição de mutante (Preciado, 2022) ou do que provoca estranhamento. A Psicanálise demorou a ouvir e enfrentar experiências de trans, travestis, não-binários e queer, que desafiam teorias estabelecidas.

Antes de prosseguir, é fundamental explorar as relações entre angústia, terror e temor. Essa análise é importante para compreender o conceito de “infamiliar”, que é o tema central do estudo. Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud faz uma distinção clara entre angústia (*Angst*), temor (*Furcht*) e terror (*Schreck*). Ele explica que esses termos não são sinônimos e devem ser diferenciados em relação ao perigo. A angústia é um estado de expectativa de perigo desconhecido; o temor exige um objeto específico que se teme; e o terror ocorre quando se enfrenta um perigo inesperado, enfatizando a surpresa.

Freud (1920) caracteriza a angústia como uma expectativa de algo perigoso e desconhecido. O medo é relacionado a um objeto em específico, enquanto o terror é a reação a um perigo repentino. Em casos de neuroses de guerra e comuns, os sonhos desempenham um papel significativo, fazendo a pessoa reviver a situação que causa terror. Freud (1920) sugere que “o doente estaria, por assim dizer, psiquicamente fixado no trauma” (p. 73).

O terror noturno, frequentemente observado em neuroses, indica uma tentativa do psiquismo de lidar retrospectivamente com o trauma. Freud também relaciona o terror noturno a um aumento da angústia, onde o terror se conecta ao aumento do afeto de angústia, enquanto o horror inclui o aspecto da repulsa, como no “horror ao incesto” discutido em *Totem e Tabu* (1912-13). Esses desejos primitivos, que surgem do complexo de Édipo e do inconsciente, são contidos pela cultura e pela consciência.

No contexto do horror ao incesto, Freud (1912-13) aponta que este é um traço infantil que se relaciona com a vida psíquica dos neuróticos. As fixações incestuosas da libido na infância continuam a ter um papel significativo. Assim, a relação com os pais, marcada por desejos incestuosos, se torna central para a neurose. A repulsa ao desejo é notável, como observado na análise de Freud do “Homem dos ratos”, no qual ele descreve uma cena repleta de horror e prazer, refletindo uma ambivalência.

Os estudos de Freud sobre teorias sexuais infantis e a história de uma neurose infantil revelam o horror como uma reação ao erotismo anal. O complexo de castração intensifica essa reação, surgindo da interpretação infantil da diferença entre os sexos. O horror se liga à angústia, aparecendo como resposta à ameaça de perda. O primitivo

estabelece tabus onde sente um perigo; por isso, não se pode ignorar o horror fundamental à mulher, que é vista como diferente e incompreensível. O desprezo pela mulher e o horror a ela vêm da crença na falta do pênis. Ferenczi sugere que o horror relacionado à Medusa representa a impressão do genital feminino sem pênis (Freud, 1923). Dessa forma, a mulher destaca-se como uma forma privilegiada de alteridade mais radical.

A perspectiva de Freud sobre o horror está conectada ao complexo de castração e se aprofunda em sua análise do “infamiliar” em *Das Unheimlich* ([1919] 2019). Freud argumenta que a origem da angústia não é o desconhecido, mas a familiaridade do que retorna, que deveria permanecer reprimido. É importante notar que a angústia e o infamiliar são a base do terror e do horror, onde este último implica repulsa. A ficção de horror contribui enormemente para entender esses temas, especialmente em relação aos códigos queer presentes em algumas obras. Essa investigação permitirá compreender os efeitos da infamiliaridade e oferecerá insights valiosos para uma prática psicanalítica envolvida.

O HORROR E AS ARTES

Ao longo dos anos, o estudo do que é estético focou muito mais no que é belo, enquanto o que é considerado feio foi deixado de lado. Essa tendência é visível na história da estética, especialmente no Ocidente, onde o feio é frequentemente definido em relação ao belo. Eco (2017) nota que há pouca teorização sobre o feio, surgindo apenas em breves menções em registros filosóficos e artísticos. Essa escassez contrasta com a vasta discussão sobre o belo, mostrando uma grande lacuna na análise estética histórica. Para compreender melhor a feiúra, é necessário examinarmos documentos que retratem entidades ou pessoas vistas como feias.

Quando não encontramos textos teóricos nas civilizações antigas, nossa compreensão sobre suas expressões artísticas é limitada. Embora possamos estudar achados arqueológicos e artísticos, não conseguimos captar seu verdadeiro significado estético. Perguntas como se o feio era algo aterrorizante, uma busca estética ou uma expressão de riso muitas vezes não têm respostas claras devido à falta de documentos teóricos que ajudem a contextualizá-los.

A beleza e a feiura são conceitos subjetivos e variam com o tempo e cultura. O que é belo em uma época pode ser visto como feio em outra, e a diversidade cultural complica ainda mais essa análise. A relação entre horror e arte se estende por várias épocas,

mostrando os medos humanos. Desde a cultura clássica helênica, como as obras de Homero, temáticas de horror aparecem, como o submundo de Hades nas histórias de Ulisses e Enéas. Eco (2017) menciona vários mitos que exploram o horror, como a crueldade de Saturno e o assassinato dos filhos por Medéia.

Na Idade Média, um período de crises sociais e transformações religiosas, o horror tomou novos significados, refletindo os medos da época, como peste e fome. A arte gótica, embora ligada à fé católica, evocava terror e vulnerabilidade diante do divino, usando elementos sobrenaturais para impactar o público. O surgimento do romance literário trouxe novas formas de expressar o horror, especialmente em resposta ao Iluminismo. Escritores românticos, fortemente influenciados por tradições orais, exploraram a morte e o sobrenatural, contribuindo para o crescimento do movimento gótico.

A ficção gótica é caracterizada pelo fascínio por elementos horríveis e sobrenaturais. O termo gótico, que antes era pejorativo, ganhou novo significado com *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, que introduziu elementos de terror e sobrenatural como parte essencial da narrativa. Escritores como Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft moldaram o imaginário gótico anglo-americano. Posteriormente, temos o surgimento de livros famosos como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley e *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

A ficção gótica geralmente se passa em ambientes antigos, com segredos do passado que assombram os personagens, frequentemente na forma de fantasmas ou monstros. Existem conexões com o inconsciente e com desafios sociais e históricos. Essa forma de escrita confronta questões culturais, permitindo que os leitores encarem ou evitem contradições. O gótico revela que a monstruosidade é uma parte intrínseca do ser, mesmo permitindo uma certa distância dela.

Personagens como Frankenstein e Drácula estão sempre renascendo na ficção gótica, apresentando características que, embora familiares, estão ligadas ao não humano. A literatura gótica reflete aspectos do que Freud chamou de *Das Unheimlich*. Já a ficção fantástica abrange uma amplitude maior, unindo diferentes narrativas não realistas, conectadas à linguagem dos sonhos. Todorov (2008) destaca a ambiguidade entre realidade e fantasia na ficção fantástica, fazendo uma diferença entre terror e horror; o primeiro causa medo, enquanto o segundo intensifica esses sentimentos ao incluir repulsa e aversão. A distinção entre terror e horror na ficção gótica mostra que o terror gera uma expectativa ansiosa e o horror revela a brutalidade da dissolução física ou psicológica. Hutchings (2008) observa que o cinema de horror é uma extensão da tradição literária gótica.

Na introdução do livro *Horror Film and Psychoanalysis*, Robin Wood (2004) destaca a importância da psicanálise para entender filmes de horror. O conceito de retorno do reprimido é fundamental na análise estética desse gênero. O monstro representa o desejo inconsciente que volta à consciência, enquanto o reprimido simboliza nossos aspectos mais ocultos, sendo sua representação remontando a questões sociais, políticas e culturais do momento histórico presente em seu surgimento.

Podemos reconhecer isso em nossas próprias vidas; o filme de horror ressoa fortemente quando ligado à consciência política. Wood menciona *Nosferatu* (1922) e *Frankenstein* (1931) como exemplos que refletem questões sociais e psicológicas. A atuação de Boris Karloff traz elementos que se conectam à classe trabalhadora e aos marginalizados. Suas maquiagens, gestos e performances refletem a repressão psicológica e a opressão social. A ideia de que o monstro pode ser visto como simpático e horripilante é antiga, especialmente nos filmes de *Frankenstein*. Nos anos 1970, com o aumento do radicalismo, o monstro se torna o centro emocional de muitos filmes de terror.

Na aula de 22 de janeiro de 1975 do curso sobre *Os anormais*, Michel Foucault analisa três figuras que representam a anormalidade: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora. O conceito de anormalidade, que se desenvolve do século XVII ao XIX, é discutido como um processo de incorporação e normalização, mostrando como a sociedade controla comportamentos considerados desviantes.

A primeira figura, chamada de "monstro humano", é apresentada como uma violação das leis sociais e naturais. Este fenômeno é raro e extremo, desafiando a ordem estabelecida. Foucault (1975) observa que, até o final do século XIX, o anormal é visto como um monstro cotidiano e banalizado, uma monstruosidade familiar à sociedade. A segunda figura, o indivíduo a ser corrigido, surge no século XVIII e é mais comum, aparecendo em diversas instituições sociais, como família, escola e polícia. Ao contrário do monstro, essa figura é uma presença constante e reconhecível na vida cotidiana, embora difícil de definir. Foucault (1975) pretende destacar como esse indivíduo se torna familiar, mas ao mesmo tempo, estranho. A terceira figura, a criança masturbadora, surge no final do século XVIII e é relacionada ao espaço familiar, envolvendo um círculo restrito de pessoas como pais e médicos. A masturbação é abordada como um segredo universal que não é discutido abertamente, embora esteja presente na psique das pessoas.

Foucault (1975) argumenta que o anormal do século XIX é uma combinação dessas três figuras. Mesmo na atualidade, elas influenciam práticas médicas, judiciais e sociais, mantendo características de uma monstruosidade que se torna mais sutil e

incorrigível, marcada por segredos e singularidades. Ele ressalta que a monstrosidade e a incorrigibilidade se interligam com a busca de normalização.

Foucault (1975) sugere que o "monstro" é um desafio para os sistemas médico e judiciário. Hoje, são os corpos dissidentes que questionam esses sistemas, trazendo à tona as injustiças relacionadas às figuras mencionadas. Essas figuras são frequentemente representadas em cinema, arte e literatura, provocando horror e reflexão. Foucault também salienta que o monstro da Idade Média ao XVIII é um ser híbrido, com vícios morais associados a comportamentos que desafiam normas sociais, como a homossexualidade. A monstrosidade é vista não apenas como uma anomalia biológica, mas também comportamental. Neste contexto, ele discute a figura do criminoso monstruoso e como a literatura, especialmente o romance gótico, retrata essas questões morais.

O cinema de horror utiliza a figura do monstro para simbolizar desejos inconscientes e aspectos recalcados da sociedade. A introdução da Teoria *Queer* oferece uma nova perspectiva sobre o monstro, vendo-o não como uma ameaça externa, mas como uma manifestação de identidades que desafiam normas heteronormativas. Assim, o queer é visto como uma atualização da figura do monstro, refletindo horrores e repressões sociais contemporâneas.

Segundo Chaves (2019), “tal aproximação entre o mundo do infamiliar e as formas contemporâneas de produção e imagens – hoje levadas a um extremo que Freud e seus contemporâneos não poderiam sequer imaginar – não é descabida, se pensarmos por exemplo, na exploração *ad infinitum*, nos filmes em as séries de televisão, das figuras dos mortos-vivos, zumbis, vampiros e fantasmas” (p. 162). Dessa forma, seria o queer uma atualização da figura do monstro, a partir do encontro de corpos estranhos, fronteirizos e ininteligíveis?

O QUEER E O CINEMA

Para aprofundarmos nosso estudo, é importante refletir sobre a representatividade LGBTQIA+ no cinema. Nesse contexto, questionamos o papel dos sujeitos LGBTQIA+ nas narrativas cinematográficas, entendendo suas funções e a forma como são representados. Desde o início, o cinema tem sido um espaço para expressar e refletir identidades sexuais e de gênero, embora, no começo, isso tenha ocorrido de modo subjugado e estereotipado.

No início do cinema, a homossexualidade era frequentemente retratada de forma implícita, pois havia resistência social à inclusão de narrativas LGBTQIA+. Acreditava-se que essas representações poderiam influenciar negativamente a sociedade. Até o final dos anos 80, a representação dos sujeitos LGBTQIA+ era principalmente trágica e marcada pela tristeza. Mesmo após os eventos de Stonewall e a maior visibilidade do movimento LGBTQIA+, ainda existia uma atmosfera de marginalização nas narrativas cinematográficas.

A década de 1980, marcada pela epidemia de HIV/AIDS, trouxe uma nova camada de complexidade à representação LGBTQIA+ no cinema. Algumas produções adotaram uma perspectiva heteronormativa, ligando a transmissão do HIV/AIDS à promiscuidade. Personagens LGBTQIA+ eram muitas vezes retratados de forma negativa, como vampiros, simbolizando a transformação após a infecção.

Entretanto, um marco importante surgiu com o *New Queer Cinema* nos anos 1990. Este movimento trouxe uma visão política e representativa, destacando positivamente personagens e situações homossexuais no dia a dia. O documentário *Paris is Burning* (1990), dirigido por Jennie Livingston, explorou pioneiramente a cultura Ballroom, celebrando a diversidade da comunidade LGBTQIA+. É essencial revisitar a questão do que é o queer, pois esse período também viu o surgimento de estudos e ativismo que ainda são relevantes hoje.

O termo *queer*, inicialmente associado ao estranho e usado como insulto, passou a representar uma resistência ao conceito de normalidade. Ele se tornou uma construção envolvendo sexo, gênero e desejo sexual. Na época da epidemia de HIV/AIDS, movimentos como *Act Up* e *Queer Nation* reapropriaram o termo *queer* como forma de autodeterminação e protesto. A segunda onda do feminismo também trouxe à tona questões dos sujeitos desse movimento.

A *Queer Theory*, introduzida por Teresa de Lauretis em 1990, abriu um novo campo de estudos sobre gênero e sexualidade, desafiando a visão tradicional sobre sexualidade e reconhecendo a complexidade das interseções sociais. Essa teoria propõe que a sexualidade não é uma categoria fixa e investiga questões sociais como raça e classe. A ideia central do “*queer*” é também desconstruir identidades fixas, enfatizando como os atos performáticos moldam essas identidades, tema que pode ser visto nas representações de sujeitos dissidentes no cinema (KVELLER, 2022).

Em 1997, Harry M. Beneshoff lançou o livro “*Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*”, que explora a homossexualidade no cinema, especialmente no gênero de horror. Beneshoff analisa como a homossexualidade é

frequentemente mostrada como uma força ameaçadora, usando a figura do monstro. Ele compara essa representação a personagens como *Mr. Hyde* e *Frankenstein*, sugerindo que a homossexualidade é ligada a ideias de perversão e destruição.

O autor menciona que, assim como *Mr. Hyde* ou o *Wolfman*, o 'eu' gay ou lésbico pode estar lutando para se libertar. Os homossexuais podem ser vistos como monstros como o de *Frankenstein*, alegando serem vítimas "inocentes". Ele enfatiza que ativistas homossexuais, como cientistas loucos ou vampiros, podem estar atacando as bases da sociedade, buscando desafiar os princípios do pensamento judaico-cristão.

A obra de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), ilustra essa ideia. A criação do monstro é interpretada como uma metáfora para a geração de vida sem o feminino e para a criação de uma figura masculina ideal, assim como a forma de fazer ciência na época. Robin Wood (1970 *apud* Benshoff, 1997) sugere que os filmes de horror têm uma estrutura que combina normalidade, o Outro e suas relações na narrativa, representando subtextos importantes para a visibilidade LGBTQIA+ nesse gênero. Muitas vezes, indivíduos LGBTQIA+ são colocados como abjetos, conforme proposto por Julia Kristeva (1980).

O termo abjeto, que vem do latim *abjectus*, refere-se a algo que é rejeitado ou expelido. Júlia Kristeva (1980) explica que a abjeção é diferente de um objeto, pois não pode ser nomeada ou imaginada diretamente. O abjeto está fora, representando o que o sujeito não reconhece, como no caso de um cadáver, no qual a repugnância não é só física, mas uma confrontação com a morte. Isso indica um limite da condição de vida, onde o sujeito se torna expulso daquilo que considera intolerável.

Kristeva (1980) sugere que, ao expulsar o que se considera abjeto, o sujeito forma sua identidade. A exclusão do que é inaceitável cria uma fronteira entre o sujeito e o abjeto. Os conteúdos inconscientes permanecem excluídos, o que não permite uma clara distinção entre sujeito e objeto, mas possibilita ao sujeito defender-se. Rodrigues e Gruman (2021) afirmam que o abjeto representa existências que não são reconhecidas como sujeitos, permanecendo no lado do ininteligível.

A abjeção é vista como uma fronteira entre o sujeito e o que o ameaça. Normas sociais influenciam a relação do sujeito com aquilo que é considerado perigoso. Kristeva (1980) destaca que a abjeção representa uma crise narcisística. Em sua obra *Powers of Horror*, ela amplia sua análise para incluir normas sociais relativas à pureza e impureza, além de conceitos psicanalíticos.

Mary Douglas (1991) relaciona pureza e perigo, apresentando antinomias que são alimentadas por instituições de controle. Ela argumenta que crenças sobre poluição expressam uma visão da ordem social, sendo usadas para coagir e controlar a cidadania.

Assim, certas normas sociais são definidas por crenças em contágios perigosos. Douglas (1991) vê a cultura como valores públicos intermediando experiências individuais. As proibições surgem como interesses em normas. A abjeção representa uma falha nesse sistema de controle, evidenciando que a cultura enfrenta anomalias e desafios a suas ideias preconcebidas. A abjeção se estende além da sexualidade e heteronormatividade, envolvendo todos os corpos que não são considerados importantes.

Butler (2000) enfatiza que a abjeção questiona a humanidade de certos grupos, como aqueles que não se encaixam nas normas de gênero. Isso provoca um debate sobre a vulnerabilidade de pessoas transexuais e questões de gênero. Os corpos são vistos como inadequados, gerando sentimentos de repugnância e inquietação devido às normas sociais.

Kristeva (1980) distingue entre o infamiliar e o abjeto, sendo o abjeto uma questão que envolve normas sociais sobre pureza. Judith Butler (1990) usa a abjeção para discutir como algumas identidades são marginalizadas, perpetuando a exclusão. A relação com o infamiliar torna-se importante para entender experiências que, embora familiares, perturbam a identidade. A abjeção é uma ameaça à identidade, pois representa o que precisa ser expurgado para manter a ordem simbólica. No entanto, o infamiliar abrange experiências que desafiam essa ordem. Butler (1990) amplia a análise ao mostrar que corpos abjetos, que desafiam normas de gênero, são produzidos por práticas sociais. Esses corpos são simultaneamente conhecidos e estranhos, intensificando sua exclusão. A relação entre infamiliar e abjeto permite entender as dinâmicas de poder que estruturam exclusões. Essa análise enriquece a compreensão de como os sujeitos se constituem em relação ao outro, familiar e estranho, além de como as normas de pureza e impureza definem hierarquias sociais e identidades.

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW E A ALEGORIA DA MONSTRUOSIDADE

Um exemplo marcante da abordagem queer no cinema de horror é o clássico musical *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dirigido por Jim Sharman. O filme, que rapidamente se tornou um cult, continua popular com exibições noturnas que envolvem a participação ativa do público na representação. A narrativa mistura comédia, ficção científica e sexualidade subversiva, contando a história do casal Brad e Janet, que busca abrigo em um castelo durante uma tempestade. O castelo pertence à Dra. Frank-N-Furter, uma cientista alienígena travesti que deseja criar o homem perfeito, Rocky Horror.

Brad e Janet vão inicialmente visitar um professor, mas se perdem e acabam na mansão de Frank-N-Furter. Eles encontram um grupo excêntrico, incluindo Riff Raff, Magenta, Columbia e Eddie. Durante a noite, são submetidos a experiências sexuais e psicodélicas, enquanto se envolvem com o estilo de vida livre de Frank-N-Furter. Seus servos, insatisfeitos com os métodos de Frank-N-Furter, tramam contra ela. A tensão aumenta quando Dr. Scott, um professor de Brad e Janet, aparece em busca de seu sobrinho Eddie, que é a mais nova criação de Frank-N-Furter. A trama culmina em uma revelação sobre os planos de Frank-N-Furter para Rocky e seus convidados.

Com uma estética única e performances marcantes, o filme explora a sexualidade de forma ousada e desafia as normas sociais da época. Ele apresenta personagens carismáticos como Frank-N-Furter, que desafiam os limites de identidade de gênero e sexualidade. Ao usar referências a clássicos do horror e uma trilha sonora envolvente, *The Rocky Horror Picture Show* cria uma atmosfera de subversão e irreverência, resultando em um impacto cultural duradouro. A análise do filme é crucial para entender a relação entre psicanálise e cinema de horror, pois explora complexidades das identidades de gênero e sexualidade, desafiando normas e expectativas.

De forma ilustrativa, retoma-se ao momento que ocorre a entrada triunfal de Frank N' Furter, personagem cuja presença cênica é marcada por uma performance envolvente e deliberadamente provocadora. Posicionada ao centro do plano sequência, ela se apresenta como a “doce travesti transexual da Transilvânia”, encarnando uma estética corporal deliberadamente extravagante, que tensiona as normativas do olhar e do desejo. Seu corpo em cena não apenas desafia categorias binárias de gênero e sexualidade, como também provoca uma reação de desconcerto no casal recém-chegado ao seu castelo, que parecem confrontados por uma alteridade que ultrapassa os limites do reconhecível. Trata-se de uma presença que, mesmo após os protocolos de apresentação, permanece enigmática, revelando a potência do infamiliar quando ele se inscreve a partir do encontro com esse corpo do outro. Essa aparição convida à reflexão sobre o contexto sociocultural da década de 1970, período em que os debates sobre identidade de gênero e sexualidade ainda encontravam significativa resistência nos discursos hegemônicos.

A narrativa opera como uma crítica contundente às estruturas heteronormativas da sociedade, ao posicionar Frank como uma figura “alienígena” que ameaça as normas estabelecidas de gênero e sexualidade. Essa figura híbrida e provocadora escancara o estranhamento que o conservadorismo expressa diante das identidades trans e travestis, cuja existência foi, por muito tempo, patologizada e alvo de estigmas, culminando em

práticas sociais de exclusão, violência e até extermínio. Reconhecer o direito à dignidade e ao respeito dessas identidades é uma tarefa ética e política inadiável.

CONCLUSÃO

A ficção de horror, em diálogo com a psicanálise e os estudos queer, revela-se uma ferramenta rica para explorar as angústias inconscientes e os dilemas culturais em torno de gênero, sexualidade e identidade. O artigo evidenciou como o gênero cinematográfico do horror articula as complexidades do infamiliar, do abjeto e da monstruosidade, desafiando normas sociais e simbólicas. Ao mobilizar conceitos como *Das Unheimlich*, a abjeção e o retorno do reprimido, o estudo destacou a relevância das representações cinematográficas para problematizar preconceitos e ampliar a compreensão psicanalítica e cultural sobre corpos dissidentes. Ao examinar obras como *The Rocky Horror Picture Show* e outras narrativas góticas, foi possível demonstrar a potencialidade do horror em subverter expectativas normativas, tornando-se um espaço de resistência e reflexão crítica sobre o papel da diferença e do estranho na constituição subjetiva e social. Conclui-se que o horror, enquanto arte e linguagem, transcende o entretenimento, proporcionando *insights* valiosos para a psicanálise, os estudos de gênero e as questões de direitos humanos.

Referências

- BENSHOFF, H. M. **Monsters in the Closet**: Homosexuality and the Horror Film. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade (1990). 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- CHAVES, E. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DUNKER, C. I. L. & RODRIGUES, A. L. (2015). Apresentação da coleção. In: DUNKER, C. I. L.; RODRIGUES, A. L. **Cinema e psicanálise** vol. 1 – A criação do desejo. São Paulo: nVersos, 2015.
- ECO, H. (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, M. **Os Anormais**: Curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, S. Além do princípio de Prazer (1920). In: FREUD, S. **Obras incompletas de Sigmund Freud. Além do princípio de prazer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, S. O infamiliar (1919). In: FREUD, S. **Obras incompletas de Sigmund Freud**. O infamiliar seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann (pp. 28 – 125). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. Organização genital infantil (1923). In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade** (1ª Ed., pp. 237-242). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, S. Totem e tabu (1913). In: FREUD, S. **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUATTARI, F. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HUTCHINGS, P. **Historical dictionary of horror cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008.

KRISTEVA, J. **Powers of Horror**. An essay on abjection. Nova Iorque: Editora Columbia University Press, 1982.

KVELLER, D. **Dissidências sexuais, temporalidades queer**: uma crítica ao imperativo do progresso e do orgulho. Salvador, BA: Devires, 2022.

MANO, G. C. de M.; WEINMANN, A. de O. (2019). Cinema e Psicanálise: o silêncio de Freud. **Psicologia Revista**, 28(2), 443–467.

PEREIRA, J. V. S. (2015). **Psicanálise e cinema**: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de São João del-Rei. Minas Gerais, Brasil

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.


RANK, O. (2013). **O duplo**: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WOOD, R. F. Foreword: “What Lies Beneath?” In: SCHNEIDER, S. J. **Horror film and psychoanalysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

NOTAS DA OBRA

AUTORIA

Lucas Dourado Leão
Titulação: Mestre em Psicologia – PPGP/UFPA
Instituição: Universidade Federal do Pará
E-mail: Lucasdourado57@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-8237-7466>

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: L. D. Leão.
Coleta de dados: L. D. Leão.
Análise de dados: L. D. Leão.
Discussão dos resultados: L. D. Leão.
Revisão e aprovação: L. D. Leão.

LICENÇA DE USO – uso exclusivo da revista

Os autores cedem à **INTERthesis** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a licença *Creative Commons Attribution* (CC BY) 4.0 International.

Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico.

Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER – uso exclusivo da revista

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Publicação no Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES – uso exclusivo da revista

Daniel Serravallo de Sá

Ana Claudia Mota Estevam

HISTÓRICO – uso exclusivo da revista

Recebido em: 16-12-2024 – Aprovado em: 07-05-2025 – Publicado em: 10-05-2025