

> Natureza do horror: desavenças entre Noël Carroll e Robert C. Solomon

> Nature of horror: disagreements between Noël Carroll and Robert
C. Solomon

Lucas Petermann Melchior

Mestrando em Filosofia das Emoções, na linha de pesquisa Ética Normativa, Metaética e Ética Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: lucaspptt16@gmail.com. Orcid: 0009-0000-2411-9960.

Resumo

O presente trabalho aborda a discussão sobre o conceito de horror dentro das abordagens de Noël Carroll (1993, 1999) e Robert C. Solomon (1992, 2015). Carroll explora o horror em obras de arte partindo de uma perspectiva cognitivista das emoções, na qual o horror é composto por medo e nojo diante de um monstro. Solomon discorda que nojo e monstros sejam necessários e diz que o horror é uma variação do medo com o desamparo, envolvendo uma contemplação da vulnerabilidade humana. Por fim, mostro caminhos possíveis para um horror natural em Carroll e sugiro como o desamparo pode ser introduzido no horror.

Palavras-chave: Horror. Medo. Nojo. Desamparo. Vulnerabilidade

Abstract

The present work addresses the discussion on the concept of horror within the approaches of Noël Carroll (1993, 1999) and Robert C. Solomon (1992, 2015). Carroll explores horror in the works of art from a cognitive perspective on emotions, in which the horror is composed of fear and disgust in the face of a monster. Solomon disagrees that disgust and monsters are necessary, and states that horror is a variation of fear with helplessness, involving a contemplation of human vulnerability. Finally, I show possible paths for a natural horror in Carroll and suggest how helplessness can be introduced into horror.

Keywords: Horror. Fear. Disgust. Helplessness. Vulnerability.

> Artigo recebido em 09.07.2024 e aceito em 16.04.2025.

Introdução

Em *Entrevista com o Demônio* (2023), dos irmãos Cameron e Colin Cairnes, acompanhamos um *talk show* que está sofrendo com baixa audiência e precisa urgentemente de algo que engaje os telespectadores a assistirem a seu programa. Como uma saída, Jack Delroy tem uma ideia interessante de chamar uma menina que supostamente está possuída por alguma entidade demoníaca. O público fica horrorizado com as cenas e com toda a história da garotinha, mas isso não o impede de continuar assistindo e procurando mais informações, mesmo que isso possa acompanhar algumas desagradáveis sensações. Diversas cenas assustadoras e nojentas ocorrem, mas o plano de Jack é um sucesso, multidões estão assistindo. Isso nos leva a questionar: o que é o horror e por que nos fascina tanto?

Dentro da filosofia das emoções, importantes discussões trataram de três grandes linhas de investigação nos últimos anos: 1) Qual é a natureza de uma emoção? 2) Qual é a natureza das emoções específicas? 3) Qual é a relação das emoções com outras áreas do conhecimento, das atividades humanas e demais possíveis temas de intersecção? Acerca da primeira questão, tivemos embates entre cognitivistas e não-cognitivistas, sendo que as teorias defensoras do primeiro grupo compreendiam que a cognição tinha um grande papel para se entender o que é uma emoção, enquanto o segundo apresentava a emoção como uma percepção de reação fisiológica.¹ Entretanto, com o avanço da discussão, parece que essa desavença foi superada, havendo uma grande aceitação de que emoções, e outros estados afetivos, são estados experienciais ricos em conteúdos intencionais, além da existência de estados afetivos que não são intencionais, mas pré-intencionais, como os sentimentos existenciais.² Partindo dessas questões, meu objetivo no presente trabalho é explorar a natureza da emoção do horror em relação às abordagens de dois filósofos: Noël Carroll e Robert C. Solomon.

Começo apresentando duas perspectivas distintas sobre o conceito de horror. A primeira pertence a um clássico do tema, de Noël Carroll, que, por mais que tenha sua atenção voltada para o horror artístico apenas, apresenta uma análise interessante do horror enquanto uma reação emocional paralela a um “personagem positivo” em uma ficção de horror, que avalia uma entidade, um

¹ Para defesas cognitivistas: Martha Nussbaum, “Emotions as Judgments of Value and Importance”, 2004; Robert C. Solomon, *Fiéis às nossas emoções*, 2015. Para defesas não-cognitivistas: William James, “O que é uma emoção?”, 2013; Jesse Prinz, “Embodied Emotions”, 2004.

² Jean Slaby, “Affective Intentionality and Feeling Body”, 2008; Peter Goldie, *The Emotions*, 2000; Matthew Ratcliffe, “What is it to lose hope?”, 2012; *Idem*, “Existential Feelings”, 2020.

“monstro”, como algo *perigoso, repugnante e impuro* ou *antinatural*.³ Sua teoria foi criticada por Robert C. Solomon, que apresenta a segunda perspectiva: o horror é uma variação do medo, caracterizada pela perda do comportamento característico do medo.⁴ Em outras palavras, Carroll defende o horror enquanto uma emoção de medo e nojo, instruída por um personagem diante de uma entidade que apresenta as propriedades características dessa emoção, enquanto Solomon defende o horror como um medo em conjunção com o desamparo, fruto da contemplação da nossa vulnerabilidade. Meu objetivo é elucidar ambas as posições, tratando de seus argumentos e contra-argumentos.

Os contra-argumentos apresentados por Carroll giram em torno do desacordo sobre o desamparo ser um componente desnecessário ao horror e de existir algo semelhante no medo, mas pretendo traçar uma distinção entre os modos de paralisia que os dois autores colocam.⁵ Por fim, introduzido o debate entre os filósofos, busco apontar alguns caminhos possíveis para continuar a discussão por uma passagem da abordagem de Carroll para o horror natural e um modo de compreender como o desamparo pode ser introduzido na experiência do horror, mesmo que não seja um componente necessário ao horror. Assim, espero oferecer uma maior clareza sobre esse momento da discussão acerca da natureza do horror e possibilidades de compreensão de seu conceito.

1 Horror como medo e repugnância

Tanto Carroll quanto Solomon apresentam filosofias das emoções de uma perspectiva cognitivista⁶. Diferentemente das abordagens sentimentalistas, como a de William James, que compreende emoções como percepções de alterações fisiológicas, os cognitivistas acreditam que as emoções envolvem nossa cognição, tratando de avaliações sobre o mundo.⁷ As emoções não são apenas perturbações físicas sentidas, mas são julgamentos, são *sobre algo [aboutness]*.⁸ Ainda, o que distingue as emoções entre si não são suas alterações fisiológicas ou sentimentos, mas seus *objetos formais*, referentes ao sobre o que elas são. No caso de uma

³ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999.

⁴ Robert C. Solomon, “The Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart (review)”, 1992.

⁵ Noël Carroll, “Horror, Helplessness, and Vulnerability”, 1993.

⁶ Noël Carroll, “Horror, Helplessness, and Vulnerability”, 1993; *A Filosofia do Horror*, 1999; Robert C. Solomon, “The Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart (Review)”, 1992; *Fiéis às nossas emoções*, 2015.

⁷ William James, “O que é uma emoção?”, 2013.

⁸ Robert C. Solomon, *Fiéis às nossas emoções*, 2015; Martha Nussbaum, “Emotions as Judgments of Value and Importance”, 2004; Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999.

emoção como o medo, nós temos uma avaliação de um objeto particular, digamos uma aranha, como dotada da propriedade de ser *perigosa*. Perigo, aqui, é o objeto formal que corresponde ao medo. Havia discussões sobre se sentimentos ou reações fisiológicas seriam necessárias às emoções, mas tanto Carroll quanto Solomon concordam que sentimentos são necessários tanto quanto os julgamentos.⁹

Com isso, compreendem que emoções são alterações fisiológicas *causadas* por uma avaliação de propriedades em um objeto, seu *objeto formal*. Entretanto, diferentemente de emoções como a raiva, o medo ou o amor, a emoção que ele está explorando parece estar menos presente em nossas vidas cotidianas. O horror é, em grande medida, uma emoção voltada para grandes eventos históricos, acidentes brutais que testemunhamos e assombros originados de pensamentos sobre nossa vulnerabilidade. Constantemente, a palavra *horror* – derivada do latim *horrere*, que significa *ficar em pé* (como *cabelo em pé*) ou *erizar*, podendo ser derivada do francês *orror*, que tem o mesmo sentido de *erizar* – é associada a um gênero cinematográfico/literário que pode ter sua origem rastreada, ao menos, até o período do Iluminismo, com *O Castelo de Otranto* (1764) e *Frankenstein* (1818).

Advindo de livros clássicos, além de diversos filmes espalhados por toda a história do cinema, horror é um gênero que ganha seu nome pela emoção que busca causar em seu público. É com base nos diversos exemplares do gênero que Noël Carroll encontra os fundamentos para sua definição de horror enquanto *horror artístico*. Antes de explorar os elementos principais de sua teoria, o modo como ele condensa sua definição é:

Suponho que “eu-como-membro-do-público” estou num estado emocional análogo àquele em que estão os personagens de ficção perseguidos por monstros segundo as descrições, então: estou *ocorrentemente* horrorizado artisticamente por algum monstro X, digamos Drácula, se e somente se 1) estou em algum estado de agitação anormal. fisicamente sentido (tremendo, formigando, gritando etc.) que 2) foi *causado* por a) pensamento de que Drácula é um ser possível; e pelos pensamentos avaliativos: de que b) o dito Drácula tem a propriedade de ser fisicamente (e talvez moral e socialmente) ameaçador, como se descreve na ficção, e de que c) o dito Drácula tem a propriedade de ser impuro, sendo que 3) esses pensamentos costumam ser acompanhados pelo desejo de evitar o toque de coisas como Drácula.¹⁰

O horror artístico é, então, uma emoção mista, composta por medo e nojo, que ocorre paralelamente a um “personagem positivo” de uma obra de ficção que

⁹ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999, p. 44; Robert C. Solomon, *Fiéis às nossas emoções*, 2015, p. 328.

¹⁰ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999, p. 44-45.

se depara com um “monstro”, entendido como uma entidade impossível ou que não é aceita pela metafísica/ciência vigente. Pretendo, primeiramente, explorar as avaliações feitas, de que uma entidade é *perigosa* e *impura*, e depois explorar o conceito de “monstro”. A ideia de ser uma emoção paralela a um personagem de ficção é fruto de nosso modo de assimilar a situação de um personagem e como ele nos indica que devemos reagir ao evento. É frequente nas obras de horror que os personagens não tenham apenas medo dos monstros, mas sintam um profundo nojo, demonstrado pela angústia de ficar próximo daqueles seres e evitar o toque, mesmo que eles não sejam asquerosos em sentidos mais básicos. Desse modo, o personagem da ficção nos indica como devemos reagir naquela mesma situação, e nós, assimilando aquela situação, temos reações próximas, mas não idênticas, àquelas que vemos retratadas na cena.

Carroll coloca as emoções conjuntas que formam o horror como o medo e a repugnância, e, como as emoções apresentam *objetos formais*, precisamos investigar ambas as emoções para compreender o horror. O medo é uma reação fisiológica *causada* pela identificação de que um determinado objeto é *perigoso*.¹¹ Esse perigo não precisa ser físico, como o medo de que uma aranha peçonhenta me ataque, mas pode ser social e cultural, como no medo de que um determinado político chegue ao poder ou até que algo em nossa cultura se perca através de algum movimento. Essa emoção, porém, não envolve apenas as crenças/pensamentos factuais de que algo é perigoso, mas é uma avaliação de que esse objeto é *perigoso para mim*.¹² Por exemplo, podemos descrever tranquilamente que nosso cachorro é perigoso em certos sentidos, afinal ele pode ser grande, ter dentes pontudos e força o suficiente para destruir nossa mobília com suas mordidas, mas podemos não ter medo dele porque não avaliamos que ele é *perigoso para nós*. Sem a avaliação de que os entes, como um cachorro, ou eventos, como cair no chão, são um risco para nossa integridade, fisicamente, socialmente ou até moralmente, não causam as reações físicas.

Perigo é uma propriedade facilmente introduzida numa figura do horror, bastando que ele seja fisicamente ameaçador, como ter garras e presas afiadas, ser grande, venenoso, ou ter qualquer outra característica presente em animais que representam ameaças. Todavia, é interessante notar como outras formas de perigo foram introduzidas em filmes. Em *A Profecia* (1976) ou *O Bebê de Rosemary* (1968), por exemplo, temos entidades demoníacas que podem ser fisicamente perigosas, mas também representam ameaças sociais e culturais, já

¹¹ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999; Robert C. Solomon, *Fiéis às nossas emoções*, 2015.

¹² Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999, p. 43.

que podem promover uma mudança radical na moralidade por introduzirem os ideais satânicos. Vampiros, como os de *A Hora do Espanto* (1985), também ameaçam nossa constituição física, mas boa parte do seu perigo está envolta da nossa “alma”, pois buscam transformar suas vítimas em predadores insensíveis como eles. Entretanto, Carroll diz que apenas o medo não faz de uma entidade algo horrível; a repugnância é necessária para se atingir essa emoção.

Carroll alega que poderiam acusá-lo de projeção, por estar atribuindo à definição do horror a repulsa que *ele* sente diante de obras do gênero; o nojo, porém, é uma constante nas descrições literárias e nas feições e comportamentos dos personagens em tela.¹³ Baseando-se em grande medida nos estudos antropológicos de Mary Douglas, ele rastreia o conceito de *impureza* e como ele está presente em variados objetos de avaliação, ou, em outras palavras, como o objeto formal da repulsa pode se manifestar tanto em alimentos estragados quanto em comportamentos nocivos e entidades charmosas, como o Drácula.¹⁴

Aparentemente, o nojo parece, em grande medida, apenas uma reação fisiológica causada quando ingerimos alimentos estragados, sentimos cheiros pútridos e ficamos completamente sujos de alguma substância pegajosa, mas esses são apenas alguns dos tipos de nojo que sentimos. É necessário traçar uma diferença entre o nojo e o enjoo: podemos ficar enojados diante de algum animal nojento ou muito sujo, sem ficar com a sensação de enjoo, do mesmo modo como podemos ter enjoo, como o causado por alguma doença, sem estar sentindo nojo. Ainda, algumas formas de nojo não apresentam relação com ingerir alimentos ou animais fedorentos. Douglas nos apresenta, através de um estudo de várias culturas, tanto as que chamam de *primitivas* quanto a cultura *secular*, como os sistemas simbólicos que herdamos culturalmente são responsáveis por boa parte das nossas experiências emocionais com a repugnância, ou nojo. Não é apenas aquele originado de podridão, cheiro ruim e excrementos humanos: existem formas do nojo que refletem aspectos sociais, morais e até cognitivos.¹⁵ Os seres humanos desenvolvem categorias para compreender o mundo, organizar suas experiências e pensamentos, e poder se familiarizar com ele. Vivo e morto, dentro e fora, animal e vegetal, seco e molhado, saúde e doença. Essas são separações possíveis para diversas culturas, e objetos que parecem estar entre suas categorias, como algo que parece ser tanto vivo quanto morto, são considerados

¹³ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999, p. 45.

¹⁴ Mary Douglas, *Pureza e perigo*, 2014.

¹⁵ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999; Mary Douglas, *Pureza e perigo*, 2014; Charlie Kurth, “Cultivating Disgust”, 2021.

impuros e devem ser evitados. Douglas ilustra isso através de uma análise da impureza para o povo hebreu.

Partindo dos livros de *Levíticos* e *Deuteronômio* contidos no Antigo Testamento da *Bíblia*, percebemos que o povo hebreu tinha repulsa por alguns animais: porcos e lagostas. Esses seres não poderiam ser consumidos dada a sua *impureza*. Acontece que os hebreus apresentavam algumas categorias que organizavam os seres no universo, uma cosmovisão, separando animais pelos seus *habitats* e por características que carregam. Animais terrestres puros que podemos consumir são aqueles que apresentam quatro patas, unhas fendidas e que ruminam. Com isso, o porco não pode ser consumido, pois é impuro: por mais que tenha quatro patas e unhas fendidas, ele não rumina. A lagosta é um animal aquático, entretanto esses animais deveriam nadar e ter escamas, enquanto a lagosta rasteja como um animal terrestre. Ambos os animais são considerados impuros por estarem em um interstício categorial. Um animal aquático *puro* deveria nadar, algo que a lagosta não faz, logo ela está entre os animais aquáticos e os terrestres. Dessa forma, ele é avaliado como algo *impuro*, que causa repulsa.¹⁶ Algo semelhante poderia ser colocado em culinárias de culturas muito distintas: pessoas do interior do Rio Grande do Sul, por exemplo, podem apresentar repulsa por *sushi*, afinal é peixe cru e peixe, para ser alimento, precisa ser assado, frito ou ter algum cozimento, pois sem isso ele está fora da categoria e não deveria ser consumido.

Esses elementos do nojo enquanto uma emoção adquirida pela cultura têm sido elaborados em mais estudos que apontam para o cultivo de emoções.¹⁷ Não se limitam a objetos, mas também a pessoas e seus comportamentos, nos modos em que a sociedade separa e organiza seus indivíduos como pertencentes a categorias definidas. Uma pessoa que nasce com um determinado sexo biológico, como sexo masculino, é considerada homem e, no caso oposto, seria considerada uma mulher. Além disso, a heteronormatividade dita que homem *deve* se relacionar apenas com mulher, que, por sua vez, *deve* se relacionar com homem. Fugir dessas categorias culturais pode levar as pessoas a serem consideradas *impuras*, por estarem desrespeitando a categoria vigente de sua sociedade. Com isso, o nojo sentido por homofóbicos ou transfóbicos poderia ser explicado pelo cultivo dessas categorias. Portanto, o nojo não é apenas para alimentos estragados, ocorrendo também em relação a indivíduos e comportamentos.¹⁸ É

¹⁶ Mary Douglas, *Pureza e perigo*, 2014, p. 72-74.

¹⁷ Charlie Kurth, "Cultivating Disgust", 2021.

¹⁸ Mary Douglas, *Pureza e perigo*, 2014; Charlie Kurth, "Cultivating Disgust", 2021.

necessário ressaltar que não ocorre apenas em formas de preconceitos, mas pode ser uma resposta adequada a determinados comportamentos, como sentir nojo de alguém por ser homofóbico ou transfóbico, em situação que viola uma determinação moral de tolerância e respeito.

A repugnância numa criatura do horror explica muito dos comportamentos presentes em boa parte dos filmes. Um zumbi, como os lentos e pútridos presentes nos filmes de George A. Romero, causam horror nos personagens não apenas pelo perigo de seus dentes, mas são perigosos para nossa *pureza* enquanto seres humanos. Um braço caído de um deles é evitado, mesmo que não tenha força para nos fazer mal, e o motivo disso é a repulsa que sentimos desse braço mutilado e rastejante que poderia, talvez, nos contaminar de alguma maneira. Vampiros, da mesma forma, são repugnantes por ameaçarem uma mudança em nossos comportamentos e pensamentos através do processo de se transformar em um deles. Em *Drácula de Bram Stoker* (1992), podemos ficar seduzidos pela bela aparência do Conde em suas versões mais jovens, mas os personagens continuam tentando resistir ao seu charme, pois sabem que ele representa uma entidade impura.

Uma determinada entidade, para ser considerada horrível, precisa então ser avaliada como perigosa e impura. Carroll, entretanto, está nos apresentando uma teoria do horror artístico, sendo as entidades que despertam essas emoções, de medo e nojo, aquelas presentes em obras do gênero: monstros¹⁹. *Monstrum* tem origem do latim, simbolizando *aquela que revela* ou *aquela que adverte*, estando presente em mitos, contos de fada, no gênero de fantasia em geral e também no horror. São entidades que não deveriam existir, segundo a cosmovisão de determinada cultura; assim, eles são entidades intrinsecamente culturais, pois advertem os limites rígidos traçados sobre o que é puro e o que não é.²⁰ Porém, estão presentes em uma variada gama de gêneros, inclusive alguns que não são de horror. Os seres do *País das Maravilhas* e de *O Senhor dos Anéis* são monstros que não existem segundo nossa cosmovisão, a metafísica/ciência vigente, mas elas não são consideradas obras de horror. Carroll diz que um modo de distinguir os gêneros é pelo estatuto do monstro dentro da obra, por meio da avaliação do *personagem positivo* da trama. Um monstro de um mundo de

¹⁹ Carroll coloca o *monstro* como uma entidade necessária para uma obra de horror artístico. Com isso, filmes como *Cujo* (1983) ou *Psicose* (1960) não entram nessa classificação pois apresentam entidades que podem ser *perigosas* e *repulsivas* em algum sentido, mas podem ser explicados pela nossa ciência contemporânea – o primeiro é um cão que contraiu raiva e o segundo um sujeito psicologicamente perturbado que se torna um assassino.

²⁰ Jeffrey Jerome Cohen, “A cultura dos monstros”, 2000.

fantasia, como o criado por Tolkien, é um ser ordinário em um mundo extraordinário, ou seja, é um ser normal dentro daquele cenário; agora, o monstro do horror é um tipo de entidade que rompe com a normalidade do mundo dos personagens, sendo um *ser extraordinário* em um *mundo ordinário*.²¹

A teoria de Carroll sobre o horror é restrita ao *horror artístico*, afinal trata de *monstros*, entidades que não existem segundo nossa metafísica vigente, o que apresenta algumas limitações para se compreender o horror enquanto uma emoção natural.²² Ele argumenta que não precisamos *crer* em algo, real ou não, para sermos afetados emocionalmente, basta *pensarmos* sobre seus conteúdos. Um exemplo dado por Carroll envolve um jantar no qual uma pessoa começa a contar uma história sobre alguém estar dando carne humana para os doentes de um hospital. As pessoas da mesa demonstram repulsa por tudo aquilo e pedem para ele parar de falar sobre o assunto. Ele diz que não precisam ficar com nojo, pois ele está inventando tudo. Mesmo que o que ele fala não seja real, mesmo que as pessoas ali não *acreditem* naquela mentira, o *pensamento* sobre esse evento basta para embrulhar seus estômagos e impossibilitar que o jantar ocorra.²³

Por fim, parece que um forte ponto para Carroll está justamente no modo como o conceito de *impureza* é útil não só para compreender os monstros como também para criá-los. Carroll apresenta algumas maneiras de fabricar *biologias fantásticas* para o horror, que envolvem problemas de categorias.²⁴ Ele sugere que podemos fazer monstros através da *fusão* de atributos categoricamente distintos e/ou antagônicos, como: os mortos-vivos de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968); o objeto animado-inanimado de *Christine, o Carro Assassino* (1983); a possessão como fusão de consciências do clássico *O Exorcista* (1973) e de *Corra!* (2017). Outra maneira de fazê-lo é pela *fissão temporal* ou *espacial*, em que os elementos antagônicos compartilham um corpo em momentos distintos ou os aspectos do *self* são multiplicados. Um exemplo do primeiro caso seria *O Lobisomem* (1941) ou o clássico *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis

²¹ Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999, p. 32. Obras como *O Labirinto do Fauno* (2006), por mais que tenham entidades repugnantes e assustadoras, como o “Homem Pálido”, não seriam consideradas de horror, pois tratam de um mundo extraordinário que possui entidades que não causam horror em nossa protagonista. Outro gênero tratado por Carroll, que se aproxima do horror, são as *histórias de pavor* (*dread*), como *O Ladrão de Cadáveres*, de Robert Louis Stevenson, que são sobrenaturais, mas não apresentam um monstro.

²² Isso nos levaria a alguns problemas filosóficos interessantes, como o *Paradoxo das emoções com ficções* ou o *status* existencial de entidades ficcionais, mas não cabe ao presente artigo explorar essas questões. Entretanto, Carroll elabora esses problemas e sugere algumas soluções em seu livro *A Filosofia do Horror, ou Paradoxos do Coração* (1999), principalmente no segundo capítulo, em que trata especificamente desse paradoxo e possíveis soluções.

²³ *Ibidem*, p. 116.

²⁴ *Ibidem*, p. 63-75.

Stevenson, enquanto no segundo podemos pensar em filmes com clones ou *doppelgangers*, como *Nós* (2019) ou até um dos primeiros filmes de horror, *O Estudante de Praga* (1913). E outras formas são a *magnificação*, a *massificação* e a *metonímia do horror*: a primeira é uma aplicação anormal dos poderes de um ser já assustador e repugnante, como o tubarão inteligente e sanguinário presente em *Tubarão* (1975); a segunda é a multiplicação radical de uma entidade horrível, como o exército de aranhas em *Aracnofobia* (1990); a terceira não trata de um monstro, mas de elementos assustadores ou impuros que acompanham a entidade, como ratos que desembarcam junto do vampiro em *Nosferatu – O Vampiro da Noite* (1979). Dessa maneira, temos uma primeira definição possível de horror, ao menos do horror artístico: uma avaliação de que uma entidade é *perigosa*, *impura* e *antinatural*, isto é, um *monstro*, avaliada por um personagem de ficção.

2 Horror e desespero

Partindo da análise de Noël Carroll, Robert C. Solomon apresentou algumas críticas ao conceito de horror desenvolvido por aquele autor.²⁵ O texto de Carroll, segundo Solomon, busca responder quatro tipos de questões distintas, sendo a primeira taxonômica, “*O que é horror artístico?*”, a segunda ontológica, “*Qual o objeto do horror?*”, a terceira fenomenológica, “*Qual é a natureza da experiência do horror?*”, e a quarta psicológica, “*Por que estamos dispostos a nos submeter a uma experiência que é intrinsecamente nojenta e desagradável?*”²⁶. Estou interessado aqui na discordância sobre o que é o horror artístico, seu objeto e a experiência do horror.

Sobre a primeira questão, Solomon comenta que Carroll apresentou uma teoria interessante sobre o horror artístico, mas não mostra nenhum caminho para tratar do horror em geral. Nós não sentimos horror apenas de criaturas em telas de cinema, mas também por acidentes no trânsito, mutilações, ideias como a AIDS e demais objetos e situações horríveis. É insatisfatório, para Solomon, mostrar uma teoria que se restrinja ao gênero artístico, pois “*Horror artístico é*

²⁵ Robert C. Solomon, “The Philosophy of Horror (Review), 1992.

²⁶ Dentre esses problemas, Solomon critica as soluções de Carroll para os dois paradoxos presentes no segundo e quarto capítulos do livro – “Paradoxo das emoções com ficções” e “Paradoxo do horror”. Essas são questões complexas e muito delicadas que não poderão ser exploradas adequadamente aqui, mas alguns de seus elementos são importantes por tratarem da natureza de emoção do horror, tanto enquanto horror artístico quanto como horror natural.

parasita do horror”²⁷. E isso nos leva diretamente ao problema ontológico do horror, pois grande parte da discussão de Carroll acaba presa ao *status* existencial de uma entidade, isto é, do *monstro*, que não pode explicar o horror natural.

Diferentemente de Carroll, Solomon diz que, por mais que o horror possa ter proximidades com o medo e com o nojo, sua natureza é, na verdade, uma mudança do medo para sua versão desamparada, isto é, uma forma de medo com ausência de ação.²⁸ Monstros e o nojo são apenas comuns nos filmes por serem recursos baratos e fáceis para chocar o público. “*Meros monstros fazem péssimos filmes de horror, e os melhores do gênero tendem, em vez disso, a refletir para dentro, em alguma transformação possível. Filmes e histórias de horror ruins, muitas vezes divertidos ou ultrajantes, em vez de ‘horríveis’, são parasitas dos (poucos) bons*”²⁹. O nojo, para Solomon, encontra-se com o horror apenas na *dimensão existencial*, a natureza do horror é distinta dessas emoções e entidades que Carroll tanto menciona. Para Solomon, o que torna o horror o que ele é está na ausência de comportamento, na paralisia que toma o sujeito diante de um completo desamparo ou desespero.

O medo é um produtor de movimento. O horror é um reconhecimento, uma emoção de espectador e, portanto, é especialmente adequado para o cinema e as artes imaginativas e visuais. Porém, observe, então, que o problema ontológico praticamente desapareceu. Por enquanto, isso faz toda a diferença se o objeto do medo é real ou imaginado. O corpo sangrando no asfalto pela meia-noite na *Interstate 35* é um objeto de horror no mesmo sentido que os corpos sangrentos das vítimas cinematográficas de monstros imaginados são objetos de horror.³⁰

No lugar da presença dos monstros, Solomon diz que o horror é uma *emoção de espectador* e que está envolvida com a percepção de uma *vulnerabilidade*. Tanto uma cena de horror em um filme, livro ou peça quanto um acidente no trânsito, a ideia do câncer ou um massacre são horríveis por nos fazerem refletir sobre a nossa condição enquanto seres humanos, que é intrinsecamente ligada à ideia de vulnerabilidade. Quando contemplamos essa vulnerabilidade, não tomamos qualquer atitude, pois ficamos *paralisados*, ou

²⁷ “*Art-horror is parasitic on horror*” (SOLOMON, 1992, p. 165, tradução minha).

²⁸ Robert C. Solomon, “The Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart”, 1992; *Idem*, *Fiéis às nossas emoções*, 2015.

²⁹ “*Mere monsters make pretty lousy horror movies, and the best of the genre tend instead to reflect inward, at some possible transformation. Bad horror films and stories, often amusing or outrageous rather than horrifying, are parasitic on the (few) good ones*” (SOLOMON, 1992, p. 169, Tradução minha).

³⁰ “*Fear is a motive. Horror is recognition, a spectator's emotion, and thus it is especially well-suited for the cinema and the imaginative and visual arts. But notice, then, that the ontological problem has all but disappeared. For while it makes all the difference whether the object of one's fear is real or a fiction, it makes little or no difference whether the object of horror is real or imagined. The bleeding body on the midnight asphalt of Interstate 35 is an object of horror in just the same sense that the bleeding bodies of the cinematic victims of imaginary monsters are objects of horror*” (*Ibidem*, p. 167, Tradução minha).

congelados, sem qualquer “tendência à ação”. O medo, que é uma emoção que nos motiva a fugir do objeto perigoso, pode ser fingido, dessa forma reproduzindo o comportamento padrão, mas o horror não pode ser fingido nesse sentido. Enquanto o medo é útil para nossa sobrevivência, nos motivando a fugir, o horror nos trava, bloqueia nossas ações e nos deixa *desamparados*. Solomon nega que a emoção do horror possa ser confundida com a repugnância, algo que ocorre graças à “*baixa qualidade de muitos filmes ditos de 'horror'*”³¹. Algo que é horrível pode ser repugnante, mas não são a mesma emoção. Com isso, Solomon apresenta uma natureza distinta dessa emoção: enquanto, para Carroll, o horror é uma intersecção entre medo e nojo, para Solomon, é medo junto do desamparo, da falta de possibilidades de fuga, o reconhecimento de uma situação devastadora.

Para tematizar isso, podemos pensar na horrível cena de *Hereditário* (2018) na qual vemos um acidente que leva à decapitação de uma das personagens. Essa cena poderia causar nojo no público, diria Solomon, mas o que faz ela ser horrível é essa reflexão sobre a nossa vulnerabilidade e finitude, que rompe com toda a tensão da cena em um evento irreversível. Tal como nós, o personagem que dirigia, ao ver o que ocorreu, fica parado, *paralisado*, sem saber o que fazer. Momentos antes estava ansioso, com medo pela sua irmã, que sufocava devido a uma crise alérgica no banco de trás do carro, mas, após o trágico evento, não há mais nada para fazer, qualquer ação é inútil. Essa sensação, para Solomon, é o horror de fato.

Como está interessado em uma caracterização do horror em geral, e não apenas do *horror artístico*, Solomon parece descrever alguns aspectos que Carroll deixa de fora por estar interessado em uma descrição adequada do gênero. Em casos como acidentes de trânsito, guerras ou ideias como a objetificação e o desprezo face a seres humanos e até animais, ficamos muitas vezes paralisados diante de conteúdos tão devastadores. Entretanto, a abordagem de Carroll fornece um quadro satisfatório para explorar as obras de horror ao longo da história da literatura de horror ou de seu cinema, além de fornecer recursos para a criação de monstros. Acredito que ambos os autores possuem *insights* enriquecedores para a discussão e parte de seus problemas pode ser solucionada com uma compreensão de estados afetivos distintos. Antes, porém, pretendo

³¹ *Idem, Fiéis às nossas emoções*, 2015, p. 85.

mostrar dois cenários em que a teoria de Carroll pode ser usada enquanto horror natural.

3 Horror natural em Noël Carroll

Uma das críticas de Solomon ao trabalho de Carroll é que sua teoria é restrita ao gênero artístico, não atendendo à demanda de explicações para o horror natural. No entanto, algumas aproximações podem ser feitas com a teoria do horror como medo e nojo diante de uma entidade *extraordinária* com objetos reais de horror. No contexto da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, tratando dos modos como soldados relataram suas experiências nas trincheiras, e outra no modo como o *horror artístico* foi usado como propaganda no cinema nazista para alimentar sentimentos desagradáveis direcionados a grupos específicos.³²

A Primeira Guerra Mundial foi um evento extremamente brutal que matou mais de dez milhões de pessoas durante sua duração, entre os anos de 1914 e 1918. De todos os conflitos que ocorreram durante a guerra, dois foram retratados como aberrações ou monstros pelos soldados que sobreviveram: Verdun e Somme. As descrições dos soldados são de um Inferno, com uma perda das noções de passagem do tempo e de limitações do espaço: o tempo que passavam nas trincheiras parecia eterno, e as extensões dos campos de combate, infinitas. Isso ocorria tanto pela experiência extrema de estar sempre sob risco de algum ataque inimigo quanto pelo modo com que o conflito ocorreu: indivíduos presos em trincheiras durante todo o tempo, sem poder sair de dentro delas ao longo dos dias sob o risco de serem alvejados por disparos inimigos, com o cheiro dos corpos dos soldados abatidos apodrecendo nas proximidades, ratos espalhados pelas trincheiras e uma presença ameaçadora e praticamente invisível, tudo isso no decurso de anos de uma guerra aparentemente interminável.

Aspectos perigosos podem ser encontrados claramente, já que estamos falando de um período no qual milhões de pessoas perderam suas vidas, e também a repugnância é nítida, pois temos o odor de podridão, animais considerados nojentos, entre outros aspectos. A análise de Carroll indica a

³² A aproximação entre a Grande Guerra e os aspectos do horror artístico de Carroll pode ser vista em: VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. “Ares torna-se um monstro: representação da guerra de 1914-1918”. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. (Org.). *Da Fabricação de Monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 162-178.

presença de uma entidade, isto é, um monstro, e os soldados constantemente se referem ao conflito como sendo um tipo de Demônio, Moloch, Ogro, Minotauro, ou outras figuras monstruosas. Algo que acompanha esses relatos é a aparente vida ou vontade que a própria guerra ganhou ao longo do conflito, e isso ocorre porque os soldados sentiam que aquele evento não tinha nenhum propósito, não tomavam territórios ou algo do tipo, mas apenas ficavam em trincheiras aguardando algum ataque. Essa aura de entidade quase sobrenatural é ressaltada pelo fato de que muitos soldados sequer chegaram a ver algum inimigo, estando o tempo todo dentro das trincheiras, com tiros vindo na sua direção sem poder ver quem os disparava. Entretanto, há mais um aspecto da guerra que é extremamente próxima da caracterização de Carroll: a dificuldade de ser compreendida pelas categorias vigentes.

A Grande Guerra questionou a maneira de os homens pensarem e conceberem a guerra: antes de Verdun e Somme, uma batalha exibía movimentos de tropas, ataque, defesa, ganho de território inimigo e decisão, além de vitória ou derrota, conceitos inerentes à prática da guerra. Esses conceitos fundamentais e relativos à guerra não podem ser aplicados ao que ocorre entre 1914 e 1918. A guerra, assim, perde seus contornos e assume as características do monstro.³³

Assim, a Grande Guerra parece assumir os contornos exigidos por Carroll: trata-se de um evento que aparenta ter vontade própria, como um monstro, que é tanto *perigoso* quanto *repugnante*. Um evento completamente extraordinário, mas que deixou de ser um conflito entre soldados e se tornou algo que precisava ser detido. Não eram mais soldados alemães ou franceses que seriam os inimigos: a própria guerra parece assumir essa posição. Dessa forma, a Guerra é horrível por ser vista como um monstro, algo extraordinário, e ser fonte de medo e repulsa. Era algo que não conseguiam compreender, um aparente erro categorial se manifestando e revelando um conflito não apenas físico, mas também cognitivamente desafiador.

Essa emoção de horror artístico foi usada para propagar ideias nazistas nos cinemas alemães entre os anos 1933 e 1945,³⁴ com cenas de uma *massificação* de doentes que caminhavam na direção das telas, indo ao encontro da população sadia e “racialmente pura”.³⁵ Outros filmes apresentavam modos de vencer os alvos dos nazistas, sendo necessária a eliminação completa de “vidas

³³ Luiz Gustavo Leitão Vieira, “Ares torna-se um monstro: representações da guerra de 1914-1918”, 2009, p. 175.

³⁴ Para uma análise de como os cinemas nazistas usaram vírus, doenças e outras “impurezas” para propagar seus ideais e motivar a população a apoiar sua luta em busca de “pureza racial”: NAZÁRIO, Luiz. “O vírus como metáfora no cinema nazista”. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. (Org.). *Da Fabricação de Monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 179-195.

³⁵ Trata-se de uma cena de *Opfer der Vergangenheit* (1937), de Gernot Bock-Stieber.

indignas de viver”, usando de um tipo de inseticida para acabar com essa “praga” que contaminava a população.³⁶ A ideia era apresentar algumas pessoas como algo sub-humano ou até como monstruoso, um *perigo* que visava a contaminar a nação através de sua *impureza*. Criava-se um sentimento desagradável em relação a grupos específicos (judeus, ciganos, homossexuais, deficientes etc.) para motivar a população a distanciar-se deles e a considerá-los entidades perigosas para a cultura em geral. Com o tempo, novos filmes iam surgindo, colocando os antagonistas como judeus malignos, além dos doentes que deveriam ser executados por misericórdia. “O cinema nazista criou o que poderia ser chamado de uma *estética antisemita*”³⁷, caracterizada pela desumanização de pessoas, realizada através de uma representação dos doentes, ciganos, judeus, homossexuais e demais grupos como socialmente/moralmente/biologicamente *perigosos* dada a sua *impureza* que era uma ameaça à “raça pura ariana”. Em outras palavras: eram monstros que precisavam ser combatidos.

A crítica de Solomon para a abordagem de Carroll envolvia ser uma teoria restrita, dizendo que o horror artístico era um “*parasita do horror*”, mas nesses dois casos podemos ver que Carroll estava certo ao dizer que: “*Mesmo que o horror artístico seja parasita do horror natural, o horror natural pode ser iluminado por uma descrição do horror artístico*”³⁸. Por mais que seja pertinente a crítica de Solomon sobre a teoria de Carroll ser restrita ao horror artístico, é deixado claro pelo autor que seu interesse é classificar e definir o gênero do horror na arte, e não explorar o horror no geral, em suas manifestações *naturais*. Contudo, temos, ao menos, duas formas de ver como o horror artístico de Carroll ilumina o horror natural: 1) em situações ou ideias horríveis, como a guerra, as propriedades que são atribuídas a um monstro parecem estar presentes, tanto no perigo e na impureza quanto no problema de categorizar essas situações e ideias dentro da cosmovisão vigente; 2) na ficção ou até em modos de representar grupos sociais, por exemplo, a figura do *monstro* tem sido atribuída aos grupos para motivar comportamentos de luta e fuga direcionada a eles. Porém, parece que o horror está presente em eventos distintos, como acidentes de trânsito ou nas ideias de doenças, além de haver, em certas experiências, um aparente *congelamento* como Solomon coloca, tudo isso sem a presença de um monstro.

³⁶ Trata-se do filme *Klein-Krieg* (1938), de Kurt Black-Kubla.

³⁷ Luiz Nazário, “O vírus como metáfora no cinema nazista”, 2009, p. 193.

³⁸ “*Even if art-horror is parasitic on natural horror, natural horror may be illuminated by an account of art-horror*” (CARROLL, 1993, p. 114, Tradução minha).

4 Possíveis caminhos para um avanço na discussão

Meu objetivo até aqui foi apresentar a discussão entre os dois autores. Porém, pretendo colocar alguns apontamentos para possíveis avanços na discussão. Carroll propôs contra-argumentos à teoria de Solomon sobre o horror, em uma defesa de seu livro. Em primeiro lugar, o modo com que Solomon expõe a emoção do horror é muito vago, sendo uma emoção próxima do medo, mas que tem como seu objeto formal, aparentemente, um reconhecimento de vulnerabilidade. Em segundo lugar, a ênfase de Solomon colocada sobre a falta de ação, ou *congelamento*, característico do horror não parece descrever adequadamente a diferença entre medo e horror: 1) o medo pode paralisar por uma indecisão do indivíduo sobre o que fazer para lidar com o perigo; 2) os espectadores de filmes de horror demonstram “respostas residuais” de medo, isto é, quando um monstro se aproxima da tela ou dos personagens, os espectadores podem, por exemplo, dar pulos na cadeira, agarrá-la, virar o rosto, se encolher e até cobrir os olhos com suas mãos; 3) as respostas dos personagens dos filmes, como em *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) na famosa cena do cemitério logo no início, onde não vemos Barbra desamparada, como Solomon diz que deveria estar, mas fugindo como alguém que está com *medo* dos zumbis ao seu redor. Por fim, Carroll diz que a solução de Solomon à vulnerabilidade percebida no horror, o que chama de *componente reflexivo*, não descreve bem a emoção por não ser algo presente em diversas obras de horror, sendo mais um juízo de valor da obra do que uma explicação da natureza do horror. “Como H. P. Lovecraft antes dele, Solomon quer tornar um gênero que nem sempre é edificante, edificante por definição”³⁹.

Os contra-argumentos de Carroll estão corretos, mas acredito que parte das discordâncias entre os dois pode ser resolvida tratando-se de imprecisões em suas maneiras de compreenderem estados afetivos. O conceito apresentado por Carroll e usado por Vieira e Nazário está adequado, porém o problema surge apenas pela aparente necessidade do conceito de *monstro* da definição de Carroll. Mas, antes, precisamos corrigir uma imprecisão cometida na análise de Solomon. Ele discorda que o nojo seja necessário ao horror, dizendo que é apenas algo atribuído graças à presença de cenas repugnantes em diversos filmes do gênero. Todavia, ele admite que o horror se aproxima do nojo em uma “*dimensão existencial*”⁴⁰, que é justamente o que Carroll compreende ao usar a abordagem

³⁹ “Like H. P. Lovecraft before him, Solomon wants to make a genre that is not always edifying, edifying by definition” (CARROLL, 1993, p. 117, Tradução minha).

⁴⁰ “*existential dimension*” (SOLOMON, 1992, p. 170, Tradução minha).

de Douglas. O nojo pode ter profundas implicações no modo como estruturamos o mundo, não precisa ser apenas a reação fisiológica de enjoo.⁴¹ Ainda, Solomon trata do horror diante da AIDS ou do câncer: ora, levando-se em conta a percepção de si mesmo como *puro*, faz sentido que isso nos deixe horrorizados, por é algo que desperta tanto o medo da morte quanto uma impureza invadindo nossos corpos.

O conceito de monstro, por sua vez, parece ser o problema, pois ele trata de entidades *impossíveis* dentro das histórias de horror – e, no mundo real, lidamos apenas com aquilo que é *possível*. Porém, talvez não devêssemos olhar para a entidade do filme que retrata esse problema, mas, seguindo a análise de Douglas, avaliar como aparentes impossibilidades ocorrem no dia a dia. A palavra “monstro” vem do latim *monstrum*, que significa “aquele que adverte” ou “aquele que revela”, tratando, dentro das culturas que o geram, de um corpo marcado por um conflito categorial, como podemos ver nas suas biologias fantásticas.⁴² Acredito que, tal como os monstros, eventos horríveis que presenciamos parecem indicar um conflito categorial, como se fizessem algo aparentemente impossível pelo modo em que compreendemos o mundo ser realizado. Os corpos possuídos de *Corra!* (2017) tratam sobre o horror de ter sua liberdade e controle tomados por uma outra entidade (a mente de um branco), sendo um modo de criar uma biologia fantástica de fusão enquanto representa a monstruosidade da escravidão. Assim, vemos as categorias *meu* e *seu* sendo violadas, com o personagem perdendo a liberdade pela *possessão* do outro.

Por fim, a ideia de *desamparo* apresentada por Solomon pode não ser necessária ao horror, mas é um efeito presente em diversas manifestações de horror natural, como acidentes, notícias aterrorizantes, histórias sobre *serial killers* e diversos outros fenômenos horríveis. Acredito que um caminho para incluir a abordagem de Solomon seria introduzir esses conceitos nas noções de “perda da esperança” de Matthew Ratcliffe.⁴³ A perda da esperança, enquanto um sentimento existencial, pode nos levar a ter uma paralisia nas ações, pois a perspectiva de futuro é perdida. Entretanto, acredito que isso ocorra justamente

⁴¹ Essa questão já é respondida por Carroll em na nota de rodapé 27 do primeiro capítulo, na qual trata do modo como Stephen King compreende a repugnância e o horror em *Dança Macabra* (2013). Para King existem níveis qualitativos nas obras do horror, nas quais a repugnância seria o mais baixo deles, retratado como um retrato gráfico grosseiro. A repugnância, para Carroll, admite tanto os retratos gráficos grosseiros como aspectos mais sofisticados.

⁴² Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*, 1999; Jeffrey Jerome Cohen, “A cultura dos monstros”, 2000.

⁴³ Matthew Ratcliffe, “What is it to lose hope?”, 2012.

pelas estruturas simbólicas presentes no nojo, que fazem parte dessa emoção. Todavia, não cabe ao presente trabalho tratar disso.

Considerações finais

O horror é uma emoção complexa e presente em uma diversidade de fenômenos. Busquei apresentar a discussão entre Noël Carroll e Robert C. Solomon sobre a natureza do horror. Carroll apresenta uma formulação engenhosa do conceito, mostrando como dentro de uma abordagem estrutural do nojo pode haver um caminho para compreender essa emoção e as entidades presentes em suas obras. Já Solomon dá atenção ao fenômeno do desamparo que sentimos nos diversos eventos horríveis que presenciamos tanto em tela quanto em nossas vidas cotidianas.

A abordagem de Carroll foi usada por alguns autores em relação a eventos de horror natural, como nos relatos dos soldados durante a Primeira Guerra Mundial ou no imaginário nazista representado nos filmes que apoiavam o Terceiro Reich no período da Segunda Guerra Mundial. Mesmo sem a presença de um monstro propriamente dito, esses casos revelam como os indivíduos relatam suas impressões sobre a monstruosidade vislumbrada em um evento como nas batalhas nas trincheiras ou nas retratações de pessoas como sub-humanos. Parte desses eventos nos leva a uma perda de ação, e acredito que Solomon esteja correto em tratar da experiência devastadora do horror nesse sentido – mas não é algo necessário, existindo eventos horríveis que não nos paralisam.

Desenvolvi os argumentos e contra-argumentos de ambos os autores, além de mostrar algumas aproximações do horror artístico de Carroll com o horror natural. A noção de impureza se manifesta pelos conflitos categoriais que revelam os problemas no modo como compreendemos e estruturamos o mundo. Tal como os monstros dos filmes, eventos horríveis nos mostram um problema difícil de assimilar, maneiras pelas quais o humano pode ser desumanizado, a ponto de nos levar a cometer violência uns contra os outros. Porém, para melhor elaborar essas discussões, seria necessário um trabalho mais longo e detalhado, algo que não se enquadra nos atuais objetivos.

Referências

- A HORA DO ESPANTO. Tom Holland (Dir.). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1985. 1 filme (106 min), son., color., 35mm. Título original: Fright Night. Legendas em português.
- A NOITE DOS MORTOS-VIVOS. George A. Romero (Dir.). Estados Unidos: Image Ten, Walter Reade Organization, 1968. 1 filme (96 min), son., p/b, 35mm. Título original: Night of the Living Dead. Legendas em português.
- A PROFECIA. Richard Donner (Dir.). Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1976. 1 filme (111 min), son., color., 35mm. Título original: The Omen. Legendas em português.
- ARACNOFOBIA. Frank Marshall (Dir.). Estados Unidos: Hollywood Pictures, Amblin Entertainment, 1990. 1 filme (103 min), son., color., 35mm. Título original: Arachnophobia. Legendas em português.
- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror, ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- CARROLL, Noël. Horror, Helplessness, and Vulnerability: A Reply to Robert Solomon. *Philosophy and Literature*, Vol 17, N. 1, Abr. 1993, p. 110-118.
- CHRISTINE, O CARRO ASSASSINO. John Carpenter (Dir.). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1983. 1 filme (110 min), son., color., 35mm. Título original: Christine. Legendas em português.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.
- CORRA!. Jordan Peele (Dir.). Estados Unidos: Blumhouse Productions, QC Entertainment, 2017. 1 filme (104 min), son., color., 35mm. Título original: Get Out. Legendas em português.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DRÁCULA DE BRAM STOKER. Francis Ford Coppola (Dir.). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. 1 filme (128 min), son., color., 35mm. Título original: Bram Stoker's Dracula. Legendas em português.

ENTREVISTA COM O DEMÔNIO. Cameron Cairnes e Colin Cairnes (Dir.). Estados Unidos: Image Nation, Future Pictures, AGC Studios, et al., 2023. 1 filme (86 min), son., color., 35mm. Título original: Late Night with the Devil. Legendas em português.

GOLDIE, Peter. *The emotions: A philosophical exploration*. Clarendon: Oxford, 2000.

HEREDITÁRIO. Ari Aster (Dir.). Estados Unidos: A24, PalmStar Media, 2018. 1 filme (127 min), son., color., 35mm. Título original: Hereditary. Legendas em português.

JAMES, William. O que é uma emoção. *Clínica & Cultura*, Vol 2, N. 1, Jan.-Jun. 2013, p. 93-113.

KING, Stephen. *Dança Macabra: O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. São Paulo: Objetiva, 2013.

KLEIN-KRIEG. Hermann Kosterlitz (Dir.). Alemanha: Universum Film (UFA), 1938. 1 filme (85 min), son., p/b, 35mm. Legendas em português.

KURTH, Charlie. Cultivating Disgust: Prospects and Moral Implications. *Emotion Review*. Vol. 13, No. 2, Abr. 2021, p. 101-112.

NAZÁRIO, Luiz. O vírus como metáfora no cinema nazista. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da Fabricação de Monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 179-195.

NÓS. Jordan Peele (Dir.). Estados Unidos: Monkeypaw Productions, Universal Pictures, 2019. 1 filme (116 min), son., color., 35mm. Título original: Us. Legendas em português.

NOSFERATU: O VAMPIRO DA NOITE. Werner Herzog (Dir.). Alemanha Ocidental, França: Werner Herzog Filmproduktion, Gaumont, 1979. 1 filme (107 min), son., color., 35mm. Legendas em português.

NUSSBAUM, Martha. Emotions as Judgments of Value and Importance. In: SOLOMON, Robert C. (Ed.). *Thinking About Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 183-199.

O BEBÊ DE ROSEMARY. Roman Polanski (Dir.). Estados Unidos: William Castle Productions, Paramount Pictures, 1968. 1 filme (137 min), son., color., 35mm. Título original: Rosemary's Baby. Legendas em português.

O ESTUDANTE DE PRAGA. Stellan Rye e Hanns Heinz Ewers (Dir.). Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH, 1913. 1 filme (85 min), son., p/b, 35mm. Título original: Der Student von Prag. Legendas em português.

O EXORCISTA. William Friedkin (Dir.). Estados Unidos: Warner Bros., Hoya Productions, 1973. 1 filme (122 min), son., color., 35mm. Título original: The Exorcist. Legendas em português.

O LABIRINTO DO FAUNO. Guillermo del Toro (Dir.). México, Espanha, Estados Unidos: Esperanto Filmoj, Tequila Gang, Estudios Picasso, 2006. 1 filme (118 min), son., color., 35mm. Título original: El Laberinto del Fauno. Legendas em português.

O LOBISOMEM. George Waggner (Dir.). Estados Unidos: Universal Pictures, 1941. 1 filme (70 min), son., p/b, 35mm. Título original: The Wolf Man. Legendas em português.

OPFER DER VERGANGENHEIT. Gernot Bock-Stieber (Dir.). Alemanha: Tobis Filmkunst, 1937. 1 filme (95 min), son., p/b, 35mm. Legendas em português.

PRINZ, Jesse. Embodied Emotions. In: SOLOMON, Robert C. (Ed.). *Thinking About Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 44-58.

RATCLIFFE, Matthew. Existential Feelings. In: SZANTO, Thomas; LANDWEER, Hilge. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. New York: 2020, p. 250-261.

RATCLIFFE, Matthew. What is it to lose hope?. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Vol 12, N. 4, Jan.. 2012, p. 597-614. DOI 10.1007/s11097-011-9215-1.

SLABY, Jan. Affective Intentionality and Feeling Body. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Vol 7, N. 4, Dez. 2008, p. 429-444. DOI 10.1007/s11097-007-9083-x.

SOLOMON, Robert C. *Fiéis às nossas emoções: O que elas realmente nos dizem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SOLOMON, Robert C. The Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart (review). *Philosophy and Literature*, Vol 16, N. 1, Abr. 1992, p. 163-173.

TUBARÃO. Steven Spielberg (Dir.). Estados Unidos: Universal Pictures, Zanuck/Brown Productions, 1975. 1 filme (124 min), son., color., 35mm. Título original: Jaws. Legendas em português.

VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. Ares torna-se um monstro: representação da guerra de 1914-1918. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da Fabricação de Monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 162-178.