INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Horror como linguagem crítica: raça, gênero e intermidialidade em *Get Out* e *The Stepford Wives*

Jéssica Lira Santos

Mestrado em Estudos Africanos

Orientador(a):
Doutora Ana Lúcia Sá, Professora Auxiliar,
Iscte - Universitário de Lisboa

Orientador(a):
Doutora Maria Cristina Cardoso Ribas, Professora Associada,
UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Setembro, 2025

SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Ciência Política e Políticas Públicas

Horror como linguagem crítica: raça, gênero e intermidialidade em *Get Out* e *The Stepford Wives*

Jéssica Lira Santos

Mestrado em Estudos Africanos

Orientador(a):
Doutora Ana Lúcia Sá, Professora Auxiliar,
Iscte - Universitário de Lisboa

Orientador(a):
Doutora Maria Cristina Cardoso Ribas, Professora Associada,
UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Setembro, 2025

"Never take fire from a woman"

My sister and I
have been raised to hate
genteelly
each other's silences
sear up our tongues
like flame
we greet each other
with respect
meaning
from a watchful distance
while we dream of lying
in the tender of passion
to drink from a woman
who smells like love.
(Audre Lorde)[1]

[1] Audre Geraldine Lorde (1934-1992), escritora, feminista interseccional e poetisa. Lutava e era ativista nos direitos civis norte-americano. Em seus escritos, especialmente a poesia ela se centra em narrativas das diferenças. Em sua vida criticava a segunda onda do feminismo por não abarcarem questões sobre raça e classe e as experiencias das mulheres lésbicas e outras minorias.

Agradecimentos

Tentarei deixar a ironia, o sarcasmo e a pastiche um pouco de fora dos meus agradecimentos. Não farei, portanto, nenhuma piada interna (que no caso só eu hei de conhecê-la) e tratarei com exímio respeito todos que dedicaram seu tempo a me animar quando a minha autoestima estava bem em baixa.

Vou agradecer, primeiramente, à minha família, a meu pai superprotetor, à minha irmã que nunca teve medo, e à pessoa que me gestou - minha mãe, que me ensinou a nomear o mundo, a dar sentido debochado e irônico às coisas, e que acreditou em mim desde o primeiro momento. Agradeço aos meus familiares que não se encontram mais aqui, em especial à minha tia Lia, que me fez perceber que, através da literatura, das letras e das artes, eu iria e poderia voar, balançar o leque para longe.

Agradeço aos meus amigos, que sempre estiveram ali comigo, que nunca me esqueceram e que tanto me aqueceram. Nos momentos em que eu não acreditava em mim, eram eles que me escutavam, que falavam para eu reagir e ir para cima. Agradeço à professora Maria Cristina Ribas que, ao ouvir meus áudios choramingando, dizia: "Vai dar certo! Com esforço, estudo e persistência!". Por fim, agradeço ao meu lar, ao meu Di, que ouviu meus choros, meus muxoxos e os lamentos de uma casa assombrada por um fantasma da argumentação-dissertativa todos esses anos. Muito obrigada, meu amor! Agradeço aos meus ancestrais e aos meus Orixás, minha Oyá, que sabe que sua filha é fogo e vento

Resumo

Esta dissertação investiga como o horror, enquanto linguagem estética e política, opera como ferramenta de crítica e subversão nas narrativas *The Stepford Wives* (romance de Ira Levin, 1972, e filme de 1975) e *Get Out* (filme de Jordan Peele, 2017). Através de uma abordagem intermidial (RAJEWSKY, 2012), explora-se como o processo de transposição midiática e de evocação intertextual (KRISTEVA, 1969) contribui para a construção de simbolismos em torno da raça e do gênero.

Ancorando-se nos estudos de representação de Stuart Hall (2003) e na crítica do olhar racializado de bell hooks (1992), a análise aponta como essas obras denunciam o racismo estrutural e o patriarcado através do grotesco, da sátira e da abjeção (KRISTEVA, 1982). O horror, longe de ser um mero entretenimento, revela-se como dispositivo de denúncia e deslocamento das normas que regulam os corpos e os afetos. Também se mobiliza o conceito de carnavalização de Bakhtin (1981), para pensar o uso do riso, da ironia e da inversão como modos de insubordinação estética e simbólica.

Ao analisar essas obras sob o prisma da intermidialidade - com ênfase na transposição midial (Media transposition, Rajewsky, 2012) - e da crítica cultural, propõe-se uma reflexão sobre o modo como o horror revela as engrenagens do medo social e os limites da tolerância liberal.

Palavras-chave: Horror; Intermidialidade; *The Stepford Wives* & *Get Out*; Raça e Gênero

Abstract

This dissertation investigates how horror, as an aesthetic and political language, operates as a tool for criticism and subversion in the narratives *The Stepford Wives* (novel by Ira Levin, 1972, and film from 1975) and *Get Out* (film by Jordan Peele, 2017). Through an intermedial approach (RAJEWSKY, 2012), it explores how the processes of media transposition and intertextual evocation (KRISTEVA, 1969) contribute to the construction of symbolism around race and gender.

Anchored in Stuart Hall's studies of representation (2003) and bell hooks' critique of the racialized gaze (1992), the analysis points out how these works denounce structural racism and patriarchy through the grotesque, satire, and abjection (KRISTEVA, 1982). Horror, far from being mere entertainment, reveals itself as a device for denouncing and displacing the norms that regulate bodies and affections. Bakhtin's (1981) concept of carnivalization is also mobilized to think about the use of laughter, irony, and inversion as modes of aesthetic and symbolic insubordination.

By analyzing these works from the perspective of intermediality and cultural criticism, this dissertation proposes a reflection on how horror reveals the mechanisms of social fear and the limits of liberal tolerance.

Keywords: Horror; Intermediality; *The Stepford Wives & Get Out*; Race and Gender

Índice

Agradecimentos ..... **III**
Resumo ..... **V**
Abstract ..... **VII**
1. Introdução **1**
1.1 Delimitação do tema **2**
1.2 Justificativa **4**
1.3 Objetivos **5**
1.4 Corpus e metodologia **6**
2. Referencial Teórico: Eu não sou seu negro (e nem sua mulher) **6**
2.1 O olhar colonizador e a subjetividade racializada **7**
2.2 Representação e discurso midiático no olhar opositor. **9**
2.3 Abjeção e monstruosidade no horror **12**
2.4 Adaptação e intermidialidade **13**
3. Subjetividades em ruína: Sorry to bother you (... when she's angry) **15**
3.1 Domesticação do feminino e política da repetição em The Stepford Wives **16**
3.2 A racialização do olhar e a sátira como resistência em Get Out **16**
3.3 Intermidialidade, abjeção e o horror como linguagem de denúncia **19**
4. Considerações (entre)Abertas **22**
4.1 Síntese dos resultados **22**
4.2 Limitações e possíveis desdobramentos **23**
Referências Bibliográficas **25**

1. Introdução

Talvez você já tenha se perguntado por que certas pessoas em filmes de horror simplesmente insistem em ficar naquela casa assombrada. Partindo desse clichê narrativo, temos um ponto de partida para uma investigação sobre o horror como linguagem poética e para observar como essa linguagem se manifesta não apenas para assustar ou provocar arrepios, mas como funciona como um dispositivo de crítica. O horror não está apenas interessado em monstros, ele disputa o interesse em saber: *quem* é esse monstro e *por que* ele é percebido como tal?

Este trabalho parte da hipótese de que o horror opera com uma linguagem estética que se articula a dispositivos de representação, ideologia, afetos e olhares, ao analisar a transposição de duas obras distantes no tempo e no formato: o romance e a adaptação cinematográfica de *Stepford Wives*, respectivamente de 1972 e 1975, e o filme de 2017 *Get Out*. Esta pesquisa propõe pensar o horror não como um gênero escapista, mas como um campo de disputa onde se travam batalhas que não são metafóricas sobre quem tem o direito de ser visto como *normal*. Pois o horror nunca foi somente sobre zumbis comedores de cérebro, invasões alienígenas, casas com fantasmas ou uma pessoa mascarada eliminando jovens; mas sim sobre almoços em família, vizinhos super educados, robôs que cozinham e limpam a casa muito bem e os pais de sua namorada elogiando seu cabelo enquanto tentam roubar sua consciência - ou seja, as máscaras sociais do cotidiano. As obras de horror, tomadas como tal, não apenas mostram o medo, mas articulam uma crítica-narrativa.

A escolha deste objeto de pesquisa está diretamente relacionada ao percurso da autora no Mestrado em Estudos Africanos do ISCTE – Lisboa, cujo enfoque sobre colonialidade, racismo estrutural e epistemologias críticas oferece um lastro fundamental para pensar o horror como linguagem política. Assim, o diálogo entre cinema, literatura e teoria pós-colonial atravessa o presente trabalho, sustentando a análise da alteridade e da monstruosidade a partir das margens.

O Capítulo 1 apresenta a delimitação do tema, a justificativa e os objetivos do estudo, com um olhar atento à intermidialidade como ferramenta de leitura, não apenas estrutural, mas também heurística. A partir da influência de teóricas como Irina Rajewsky, Linda Hutcheon e bell hooks, o trabalho parte da observação de como a transposição midiática (e também a sua evocatividade e performatividade) pode se tornar a chave de leitura para entender como certas imagens e narrativas operam sobre corpos subalternizados. Não se trata, portanto, de buscar a fidelidade entre romance e filme, mas de compreender como se reconfiguram os sentidos a partir da mudança de suporte, público e linguagem.

No Capítulo 2, “Referencial teórico: não sou seu negro (e nem sua mulher)” - a ironia do título não é apenas provocativa, mas programática: pensar o horror presente no cotidiano a partir das margens, dos corpos que não cabem no universal, dos sujeitos que, ao recusarem a lógica colonial e patriarcal, tornam-se abjetos e monstros. Fanon, Hall, hooks, Kristeva e Bakhtin são convocados para sustentar a compreensão de que não há olhar neutro; todo olhar é atravessado por histórias, ideologias, desejos e repressões. O horror, portanto, não é apolítico: ele faz parte da pedagogia visual do Ocidente, ensina quem deve temer e quem deve ser temido.

O Capítulo 3, “Subjetividades em ruínas: *sorry to bother you (... when she’s angry)*”, é o coração da análise comparativa. Aqui, o horror se mostra como linguagem que denuncia a violência da normalidade. *The Stepford Wives* é lido como uma crítica ao projeto de domesticação da mulher branca no pós-guerra, enquanto *Get Out* é interpretado como uma resposta racializada ao liberalismo branco do século XXI. O subcapítulo 3.3, “Intermidialidade, abjeção e o horror como linguagem de denúncia”, propõe o cruzamento final, não apenas entre obras, mas entre estéticas e epistemologias. O horror é um gesto estético-político: ao mostrar o monstro, denuncia o normativo e faz rolar por terra as máscaras sociais, os preconceitos dissimulados, os estigmas autoatribuídos.

Por fim, o Capítulo 4, “Considerações finais”, retoma as questões centrais e propõe desdobramentos futuros. A intermidialidade se mostrou, aqui, não como ornamento teórico, mas como lente analítica potente para pensar como diferentes formatos e linguagens constroem sentidos sobre o corpo, o poder e o medo. O horror, no final, é menos sobre o outro e mais sobre nós mesmos: nossos pactos de silêncio, nossos espelhos deformados, nossos fantasmas sociais. Essa dissertação é, portanto, um convite a olhar onde disseram que não era para olhar; e, quem sabe, a não desviar o olhar.

1.1 Delimitação do tema

O presente trabalho visa investigar como a linguagem do horror se inter-relaciona com a literatura, o cinema e a crítica cultural, e como elas se mobilizam para a construção de simbolismos e identidades raciais e de gênero, especialmente no contexto norte-americano de *Stepford Wives* (obra de literatura de Ira Levin, 1972, e sua adaptação cinematográfica de 1975) e *Get Out* (filme produzido, escrito e dirigido por Jordan Peele, 2017).

A partir da análise comparativa das obras, busca-se compreender como a representação das minorias - as mulheres brancas em um contexto suburbano dos anos 1970 e homens negros inseridos no liberalismo do século XXI - é construída, manipulada e tensionada por meio dos

códigos do horror. Ao trazer à tona as zonas de desconforto e estranhamento, essas obras reconfiguram o horror como linguagem política que questiona o olhar hegemônico. A partir desta compreensão, espera-se desenvolver uma crítica articulada que vise discutir os mecanismos da narrativa, bem como os efeitos visuais e o poder ideológico, a fim de eliminar e controlar qualquer diferença no *status quo*. Portanto, este estudo propõe a leitura de forma a analisar a linguagem do gênero (de horror), que se dá por meio da vigilância, do poder e da domesticação dos corpos que não seguem uma norma.

A escolha dessas obras se deu em uma aula que tive na UERJ, durante a pandemia de 2021 - meu *corpus* era outro, e eu queria investigar esse limiar entre racismo e horror, muito inspirada pela Robin R. Means Coleman e seu livro e documentário *Horror Noire*, e pela série da HBO *Lovecraft Country*. No entanto, minha escolha mudou ao me deparar com a aula sobre Teoria Literária e Intermidialidade, com ênfase na subcategoria Transposição Midiática (*media transposition*, RAJEWSKY, 2012), que trata de adaptações cinematográficas e romantizações.

Em sua abordagem literária das Intermidialidades, a pesquisadora alemã Irina Rajewsky explica que a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação do produto, ou seja, com o processo de transformação "de um determinado produto de mídia (texto, filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia" (RAJEWSKY, 2012, p.24). São comparações fílmicas e literárias. A professora Maria Cristina Ribas é uma grande fonte de inspiração nas aulas que me fizeram observar que poderia estabelecer uma comunicação sobre intermídia e a política, abrangendo essa disparidade temporal e as formas com que o horror se configura.

Compreender a transposição tem sido fundamental para estudar a gênese das conexões entre sistemas intermidiáticos, especialmente no caso das adaptações fílmicas de textos literários. O curso a que assisti na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro foi fundamental para a pesquisa que me interessa muito desenvolver: a análise das conexões entre mídias, bem como aquelas dentro de uma única mídia.

O romance e o filme *The Stepford Wives* inquietam o leitor e o espectador em sua sátira sobre o que é esperado do perfil, do comportamento e da atuação das mulheres, o que implica analisar a concepção do feminino em uma cultura pós-guerra, quando descreve uma pequena cidade na qual as mulheres são sucessivamente substituídas para serem obedientes aos seus maridos e lares.

Já em *Get Out*, os códigos do horror servem para tratar de como o racismo é estrutural e cooptado por um discurso do progressismo liberal e que desvenda uma realidade que se julgava inexistente, mas, ao contrário, demonstra a recorrência de fatos em que esse corpo negro continua a ser vigiado e desumanizado. As obras, cada qual à sua maneira, considerando as

diferenças de suporte, materialidade, configuração, objetivos e público receptor, apontam para a violência na normalidade. O projeto de denúncia é forte no texto literário e foi mantido na transposição.

Na delimitação temática adotada, o horror é um gênero que também opera como uma crítica à realidade - não somente está atrelado às assombrações, *gore* e grotesco, mas sim a uma busca pelo social igualmente desenvolvendo tensões nas relações sociais. Este trabalho busca compreender que o horror é uma linguagem estética e política - uma forma de se debater a abjeção e o grotesco (Kristeva, 1982 e Kayser, 1957), o olhar controlado (hooks, 2019) e o estigma da representatividade (Fanon, 2008 e Hall, 2016). Assim, o horror se configura como uma linguagem que torna visíveis as engrenagens simbólicas e ideológicas que constroem a diferença como ameaça e a alteridade como desvio. Ao esticar os limites de uma suposta normalidade, esse gênero possibilita a observação dos modos como os sujeitos vistos como subalternizados não apenas são atravessados por essas ameaças, mas também respondem a elas, em ambas as mídias estudadas, por meio de gestos de resistência, através de deslocamentos e afetando as narrativas de modo a tornar as denúncias mais potentes e acolher olhares diversos.

1.2 Justificativa

Este trabalho se justifica pela necessidade de compreender como os sentidos se transformam - quais silêncios são essenciais, e o que fica ou o que se modifica de uma mídia para a outra. Irina Rajewsky (2012) aponta que a intermidialidade não se limita a encontrar um ponto focal da intertextualidade entre as mídias, mas sim a trazer o reconhecimento da estética e da política implicadas no processo, isto é, envolve uma reconfiguração material, cultural e semiótica. A autora é contundente ao afirmar que a transposição não é uma simples cópia, e depende do processo de criação de cada mídia.

A adaptação fílmica de *Stepford Wives* apresenta nuances que destacam e/ou suavizam a crítica do romance original - isso mostra que a mídia fílmica está em negociação com o período histórico-cultural da narrativa com a ascensão da ficção científica. Deste modo, *Get Out* tem a estética de um suspense *thriller*, da comédia de esquetes e elementos do horror psicológico para construir um olhar racializado que desafia o espectador. O efeito não é harmonizar o receptor, muito pelo contrário: leitor e espectador são atravessados e abalados pelo que leem/assistem.

Além disso, a presente pesquisa tenta contribuir para os debates contemporâneos no que tange à representação - poder - visibilidade, atenta ao fato de que não há neutralidade da imagem

e da linguagem. É uma abordagem que não desvincula a forma do conteúdo - a política e a estética - mas entende que a produção é um campo de disputa. Em suma, esta pesquisa é fundamentada na necessidade de ampliar os estudos interdisciplinares e transversais que expandem e reconfiguram o texto literário em sua relação com o cinema, especialmente no que diz respeito à raça e ao gênero de corpos historicamente subalternizados.

Ao analisar *The Stepford Wives* e *Get Out* à luz da intermidialidade e da crítica da representação, busca-se a compreensão dos mecanismos da estética na construção do estranhamento, do horror e do medo, e como isso pode ser reapropriado para produzir crítica às narrativas hegemônicas.

1.3 Objetivos

O propósito central desta pesquisa é analisar como o horror constrói um discurso sobre raça e gênero, e como essas categorias são configuradas nas obras *The Stepford Wives* (o romance, de 1972, e a adaptação fílmica, de 1975) e *Get Out* (2017). Parte-se da premissa de que o horror, enquanto linguagem estética, e por meio de sua poética, constitui uma zona simbólica de disputa. Ao colocar em cena e em foco a figura da mulher branca, que deve submeter-se aos códigos de uma feminilidade patriarcal, e do homem negro, capturado por um olhar branco liberal e fetichizante, essas obras constroem e expõem os limites da normalidade, denunciando as ideologias que a sustentam.

O objetivo, portanto, é elucidar como essas obras, separadas por um marco temporal de mais de quarenta anos, acionam dispositivos narrativos e visuais que circundam os códigos do horror psicológico e social para tecer críticas contundentes ao *status quo*. Em articulação com o imaginário coletivo, essas narrativas constroem o medo e o estranhamento como efeitos não apenas estéticos, mas simbólicos e sociais. A proposta analítica se ancora, assim, em uma abordagem intermidial, situada no eixo temático da representação, com ênfase nos atravessamentos entre mídia, ideologia e subjetividade. Conforme a professora Ribas (2014, p.2), em o "paradigma da re/desleitura, tanto a literatura quanto o cinema sairão enriquecidos, já que a perspectiva inclui, dentre outras noções, as de hibridismo, transformação, canibalização, reescrita, palimpsesto, dialogismo (Bakhtin, 1997), intertextualidade (Kristeva, 1969)."

Buscar-se-á, inclusive, ver como livro e filme, em mútua iluminação, abordam essas questões, trazendo para a cena da discussão um debate inesgotável que traz o racismo estrutural e a discriminação de gênero ainda fortemente presentes, apesar dos esforços cada vez mais intensos na sociedade contemporânea. Ao eleger esses dois universos ficcionais como *corpus*, esta

dissertação se propõe a construir uma reflexão crítica sobre os modos como a cultura visual participa da produção das diferenças e das hierarquias sociais. Em um tempo marcado por disputas simbólicas intensas, investigar as formas de visibilidade e apagamento nos discursos de horror é também uma forma de interrogar os limites da representação e reivindicar novas possibilidades de existência. Em última instância, este trabalho busca contribuir para os debates contemporâneos sobre a imagem, o poder e a insurgência do olhar.

1.4 Corpus e metodologia

Com ambas as narrativas inseridas no campo do horror psicológico e social, *The Stepford Wives* (1972-1975) e *Get Out* (2017), fazendo uso de diferentes suportes de mídia, elaboram uma dura crítica às estruturas de dominação que operam sobre os protagonistas dessas histórias. Em seu romance, Ira Levin acompanha a jovem mãe e fotógrafa, Joanna Eberhart, que se muda para a pequena cidade de Stepford. A princípio, parece uma cidade antiquada, mas Joanna pensa em dar uma educação mais calma para seus filhos longe da cidade grande; gradativamente, as mulheres que ali vivem tornam-se esposas absolutamente dedicadas às funções domésticas. O filme, que teve sua data de estreia três anos após o lançamento do romance, tem a mesma premissa; todavia, explora de maneira visual a estética onírica que aquela cidade aparenta e como as "esposas perfeitas" parecem letárgicas e entorpecidas por um absurdo, salientando-se, portanto, que Joanna não é uma dessas mulheres.

Já no filme *Get Out*, acompanha-se o jovem negro e fotógrafo Chris Washington, que viaja para a casa dos pais da namorada branca, um recinto isolado. A aparência cordial e o ar educado do início logo se transformam em desconforto simbólico - e a partir disso há violência psicológica, visualmente marcada pelo "*sunken place*" e, depois, agressões físicas, denunciando, portanto, essas armadilhas que advêm do poder.

Assim, a metodologia adotada nesta pesquisa é de natureza qualitativa, com enfoque analítico e interpretativo, pautada por uma abordagem intermidial que privilegia os cruzamentos entre literatura, cinema e crítica literária. A análise se propõe a investigar os modos pelos quais as diferentes linguagens, textual e audiovisual, constroem discursos sobre raça, gênero e poder simbólico, considerando as especificidades de cada suporte e os efeitos estéticos e ideológicos que deles emergem.

2. Referencial Teórico: Eu não sou seu negro (e nem sua mulher)

A presente pesquisa parte da interseção entre literatura, teoria crítica e cinema, para se compreender como *Stepford Wives* e *Get Out* constroem discursos sobre controle social e identidade corpórea através da poética do horror. Para isso, este capítulo propõe um diálogo sobre três prismas das teorias que concernem às representações de minorias no audiovisual, à semiótica e à estética (bem como à poética) do horror e, por último, à intermidialidade.

Contudo, o título deste capítulo se apropria da obra cinematográfica e documentarista de 2016, baseada nos escritos de James Baldwin, e serve para anunciar um posicionamento das formas de representações que aprisionam identidades subalternizadas. A recusa dos termos - "seu negro", "sua mulher" - enuncia que este capítulo tratará dessas dinâmicas de pensar o olhar e o outro, e lança mão a essa captura ideológica das imagens, como o negro é exotizado e a mulher submissa.

Para embasar esse capítulo, que servirá de base para os demais, autores como Frantz Fanon, Stuart Hall e bell hooks discutiram a construção simbólica das identidades subjugadas e quais são os regimes que estruturam a representação de gênero e raça. Após esse trânsito, o horror será abordado enquanto linguagem que emite códigos diversos e a partir de Noel Carroll, H.P. Lovecraft e Robin Coleman. E por último, serão postos em discussão os conceitos de adaptação, utilizando Linda Hutcheon para compreender essa movimentação literatura-cinema; já os conceitos de intermidialidade ficarão compreendidos com Irina Rajewsky para potencializar as possíveis leituras críticas sobre o olhar, o poder e o corpo.

2.1 O olhar colonizador e a subjetividade racializada

Desenvolvo esses capítulos de maneira cronológica, pelo que julgo importante. Frantz Fanon, principalmente em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, aborda o negro como *o outro*. Ele discute que há modos como um negro se comporta com outros negros e como ele se comporta na presença de pessoas brancas, então ele representa por meio de seus pensamentos uma origem de um possível motivo dessa falta de representação de minorias. Em um mundo regido por réguas coloniais, o corpo negro se constrói nesse embate entre eu - e aquele. A construção de uma personalidade se molda na ferida aberta - na tensão da imagem que é socialmente aceita, a identidade se forma de modo distorcido. Ele se desenvolve através e sob o olhar branco - patriarcal (e paternalista), definindo o que ele pode ser. Esse corpo negro nunca será branco suficiente, seja amorosamente, na linguagem e na construção íntima de uma imagem.

Ele confronta o uso da linguagem primeiramente, e a assimilação levada a pensar e a querer ser *belo, universal - e humano*. "... a sociedade branca - baseada em mitos: progresso,

civilização, liberalismo, educação, luz, refinamento - será precisamente a forma que se opõe à expansão, à vitória desses mitos. Essa força brutal, opositora, é o preto que a fornece" (FANON, 2008, p.164). A ideia constrói uma imagem da branquitude como padrão de ser humano e isso produz em seu oposto - o negro / a negritude, a ameaça, aquilo que contesta, o que inviabiliza a ordem - essa figura é o entrave que violenta o processo civilizatório. Portanto, a representação do sujeito negro / da sociedade negra não é neutra - e cumpre um imaginário colonial. Balandier (1997) discorre sobre a concepção do outro, que pode fazer o imaginário se tornar real à medida que contrapõe o medo de uma possível desordem; esse corpo, visto como diferente que não é bem aceito, então, cria-se um movimento de falsa segurança dando aval para o coletivo cogitar a eliminação daquele ser abjeto, que deturpa a ordem social.

> O semelhante desditoso sem o merecer atrai e repele, ao mesmo tempo, as almas dos espectadores e dos leitores. [...] Equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto nos situaremos perante a história que importa reconhecer como natureza. [...] Esta 'situação' à distância propícia ao conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determina a função catártica, não como ética, fisiológica ou hedonística, mas, sim, como principalmente estética e finalmente gnósica. (ARISTÓTELES, p.100)

Diferente da tragédia grega, como Aristóteles dissertara em *A Poética*, o horror tem sua forma catártica por mobilizar o público que assistia às tragédias - e ainda aos horrores de hoje - provocando emoções distintas. O espectador, portanto, tem a experiência da repulsa e do incômodo - mesmo a partir de uma realidade ficcionalizada. Para Tzvetan Todorov (2010), "A literatura se cria a partir da literatura, e não a partir da realidade, seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional. Só se podem fazer poemas a partir de outros poemas, novelas, a partir de outras novelas." (p.15) Ou seja, apesar de parecer com problemas reais, a ficção retrata com símbolos essa possível realidade, o monstro como metáfora para ilustrar um incômodo que existe no concreto. Todorov sublinha sua tese sobre o Fantástico tecendo de modo também sensorial como são vistas as narrativas que partem para o Maravilhoso: "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural." (2003, p.148). Então a poética do horror pode seguir uma genealogia.

O professor Júlio França em seu artigo "A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock", ao citar o autor Edmund Burke, diz que "Violência, crueldade, a própria morte, e todas as causas de aversão no plano da realidade poderiam ser experimentados, na arte, através de nossa capacidade de estabelecer relações empáticas com personagens

ficcionais" (p.02). Isso estabelece que as narrativas ficcionais tendem a relacionar o real - ou um recorte da realidade - ao passo que compõem suas narrativas com elementos sobrenaturais e alegóricos.

O conhecido autor do horror cósmico, H.P. Lovecraft, cuja obra carrega uma forte carga de racismo, afirma em *O Horror Sobrenatural na Literatura* que o "medo é a emoção mais antiga e mais forte da humanidade, e o tipo mais antigo e mais forte de medo é o medo do desconhecido" (p. 13). Essa formulação não é apenas estética, carrega em si implicações ideológicas profundas. Em suas narrativas, Lovecraft recorre às alegorias e metáforas que muitas vezes codificam o "desconhecido" como aquilo que é racial ou culturalmente *outro*, figuras negras, corpos não brancos, tudo aquilo que escapa à normatividade branca anglo-saxã. Sua literatura mobiliza o medo não apenas como uma sensação difusa diante do sobrenatural, mas como uma aversão projetada sobre elementos reconhecíveis do mundo real, convertendo o familiar em ameaça. Assim, o grotesco e o monstruoso tornam-se categorias estéticas diretamente associadas à alteridade racial, reforçando uma tensão concreta e historicamente enraizada entre negros e brancos. A obra de Lovecraft, portanto, evidencia como o horror pode ser mobilizado para cristalizar preconceitos e naturalizar hierarquias raciais sob o disfarce do fantástico.

2.2 Representação e discurso midiático no olhar opositor.

Um dos mais prolíficos autores de estudos culturais, Stuart Hall, tem suas ideias e ideais que abrangem a hegemonia cultural - e como a cultura se mostra como operadora da linguagem junto com as estruturas de poder. Ao estudar imagens, ele se debruça sobre alguns princípios: um deles é quem se conecta ao que assiste / ou lê e o segundo é como os símbolos e ícones imagéticos afetam a cultura, portanto, atribuindo valores de quem é aclamado ou excluído por elas.

Com isso, a imagem torna-se uma arena disputada, pois ela não serve apenas esteticamente como um ícone neutro e isento, mas atua como um dispositivo que carrega valores, em uma disputa de ideologias políticas, e com isso o conceito de política imagética entende por onde é decidido quem pode ser visto - como é visto - e quais são as condições para tal. "Assim, temos dois processos - dois sistemas de representação - envolvidos. Primeiro, há um 'sistema' pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou representações mentais que nós carregamos" (HALL, 2003, p.34).

Isto é, o conjunto de conceitos que carregamos sobre o mundo, o pensamento, interpreta e molda o que é percebido e com isso dá a forma através dos signos. Em uma sociedade que se estrutura através de hierarquia de raça, classe e gênero, reforça visões de mundo que já estão naturalizadas; a representação de corpos negros e de mulheres tende a se fixar em estereótipos miméticos que não expressam a pluralidade das experiências. Tratando-se assim, do simbolismo sustentado por estruturas ideológicas.

Porém, "o ato de olhar sempre foi controlado" (p.136) - frase de bell hooks em seu livro *Olhares negros: raça e representação*, que demonstra o seu ponto de vista, como uma mulher negra norte-americana vivendo a partir desse olhar, dessa experiência e ferida aberta do apagamento diante de um histórico brutal da escravização dos corpos negros nas Américas. Ela ao longo do ensaio indaga: quem tem o direito de olhar? - e isso serve como uma tentativa para se perceber e construir como se dão essas hierarquias. Como o olhar negro, historicamente foi mediado e controlado e como isso serve para uma vigilância, e ao introduzir o conceito do olhar opositor que é este exercício de resistir - de não servir passivamente e olhar até para onde não se deve, nos silêncios e no que o silêncio conta.

As imagens não são isentas, elas produzem sentido e estruturam o imaginário coletivo e podem operar como dispositivo de poder. O corpo vigiado e mantido sob tutela discorre sobre discursos imagéticos, por isso se torna fundamental questionar não apenas o que se vê, mas quem vê e a partir de onde se vê. A autora tece suas ideias sobre como corpos negros são vistos e fetichizados e como se "determina o escopo" (hooks, p. 235) de como esse corpo é representado e, portanto, olhado - observado. A partir daí surgem várias interpretações: uma mulher branca não é vista (assimilada) da mesma forma que uma mulher negra gorda, mesmo que essas duas mulheres partam do mesmo lugar. Então essas relações mudam de observador para observado. A política da imagem, de Stuart Hall, diz respeito a como essas imagens se organizam - e como estruturas históricas produzem visuais ditos como normais.

Esse conceito do olhar parte para o ponto feminista da poética do horror, as mulheres em sua ambivalência, um ser ambíguo, que menstrua, que gesta, que cuida, ao mesmo tempo sexual, musa e bruxa. O olhar masculino fetichiza esse corpo e ao mesmo tempo não o entende e quer domá-lo. A monstruosidade feminina engloba esses seres que ameaçam a ordem natural - causando inquietação, repulsa e merecendo ser expurgada, amada, presa e protegida.

> Construiu-se, portanto, uma imagem feminina dependente ancorada em um corpo ambíguo-objeto de conhecimento - ora fonte de vida, ora fonte de ameaças à ordem masculina, sendo que o destino das mulheres estava ligado à materialidade de seus corpos e não a seus desejos e subjetividade. (MARTINS, APUD LAROCCA, p.03)

Então esse ser é abjeto - aquele corpo que não tem direito ao olhar, somente a ser olhado, esse ser que não respeita as regras do patriarcado.

"*In some horror films the monstrous is produced at the border between human and inhuman, man and beast*" (CREED, p.42). A psicanalista Bárbara Creed, em seu conceito de *monstrous-feminine*, afirma que no cinema de horror as mulheres podem assumir um status ameaçador da ordem. Ela, portanto, lança mão de vários exemplos como as mães monstruosas e suas facetas no cinema. Pensar em uma política de imagem é pensar, contudo, que na década de 1960, em um filme de zumbi de George Romero - *A noite dos mortos vivos* - havia um protagonista negro, Ben, que sobretudo era inteligente, mantinha a calma diante dos perigos, movia a trama, salvava a mocinha indefesa, tolerava durante toda a noite os ataques racistas de um dos sobreviventes, e ao fim, Ben é assassinado, morrendo como os zumbis - o mal que precisa ser eliminado.

"Ben… sobrevive de forma heroica e única a uma noite longa e implacável de ataque de monstros canibais apenas para ser morto em plena luz do dia… por vigilantes brancos" (COLEMAN, p. 184). Isto é, a imagem gera interpretação; ao eliminar os canibais pode ser feito à noite, nas sombras, porém para eliminar um homem preto sem que ele aparente dissonância visual, isso se faz à luz do sol. E ao olhar além dessa superfície, questionando as condições dos sentidos visuais, carregados de ideologia, como a forma como os sujeitos são apresentados em tela. Ben, estava ali - e para ele existiam dois tipos de monstros, os metafísicos / sobrenaturais e a sociedade racista.

É nesse ponto que o interrogatório da imagem se impõe como gesto crítico. Interrogar a imagem significa perguntar o que está em jogo naquilo que se mostra, que valores são projetados como universais, que corpos são estetizados e quais são tornados invisíveis. Significa, ainda, recusar a transparência da imagem e ativar um olhar consciente de que toda visualidade é política. O cinema, especialmente o de horror, potencializa esse interrogatório ao trabalhar com zonas de liminaridade, com aquilo que perturba, ameaça ou escapa à normatividade. Através de efeitos visuais, enquadramentos, sons e narrativas, o horror desorganiza a estabilidade da imagem e permite que o espectador veja, ainda que por instantes, o que normalmente é mantido fora de cena.

Para mulheres brancas, o fato de praticar o olhar também é perigoso em um mundo ordenado em um sistema patriarcal, questionando este sistema binário entre o frágil e o *falo*, e a divisão da ordem masculina para a nomeação de coisas. A condição de outro - aquele que surge, o que sai de um ser primeiro - o segundo, nesse sentido Simone de Beauvoir (1949) escreve que "A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade;

diz-se de bom grado que ela pensa com as glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos" (p.12). Portanto, o homem, que se intitula o ser número um, é isento de defeitos, sendo a ordem e o topo da pirâmide. E, portanto, que as mulheres somente reagem por instinto, sem pensamento crítico, e precisam pensar como um homem para serem respeitadas e ouvidas.

2.3 Abjeção e monstruosidade no horror

A conexão entre abjeção e monstruosidade é uma chave fundamental para a compreensão dos mecanismos simbólicos do horror enquanto linguagem estética. O horror vai ajudar a compreender, no campo das representações, o imaginário social em torno daquilo que merece - e deve ser expulso / eliminado. Ao evidenciar e desenvolver o conceito de *abjeção* - que é o abjeto, que perturba a ordem social, estando naquele não-espaço entre o ser e o objeto, esse ser abjeto é comumente ambíguo, perturbando, assim, o estado normativo da comunidade - tendo a função de criar esse confronto à identidade - porém o ser abjeto traz fascínio, pois é naquele ser que se opõe que vemos o que há de ruim - e esse ruim não sou *eu*.

> Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo. Mas também porque a abjeção mesma é um misto de julgamento e afeto, de condenação e de efusão, de signos e de pulsões. (KRISTEVA 1989 p.9)

Portanto, a abjeção traça que o que nos repulsa - o abjeto não é o estranho - é o íntimo, o que está guardado - a abjeção está neste lugar fronteiriço instável: expondo o que deve ser excluído ao passo que deixa exposto o sujeito. Em *The Stepford Wives*, o horror emerge de uma falsa familiaridade, algo distorcido - no sentido freudiano (*Das Unheimliche*, 1919): este espaço suburbano onírico se transforma em um pesadelo com essas mulheres transformadas em robôs, sem agência humana, por isso o que se faz o grotesco torna-se um lugar de monstruosidade.

Já em *Get Out* (2017), se encontra através do legado racista de H.P. Lovecraft, desmontando a tradução do autor de nomear o "desconhecido" com características de pessoas racializadas - porém aqui no filme de Jordan Peele, a elite branca e "acolhedora" é que quer possuir o corpo negro. O grotesco se faz nessa branquitude insólita, - ora paternalista, ora progressista. Peele expõe, portanto, o que Robin R. Means Coleman chama de "horrores verídicos" (p. 22 e 23): a escravidão, o linchamento, a violência estrutural, agora dramatizados sob a forma do sequestro e da apropriação de corpos.

2.4 Adaptação e intermidialidade

Pensar a relação entre *The Stepford Wives* (livro de 1972 e filme de 1975) e *Get Out* (filme de 2017) exige a compreensão de que essas obras não apenas agem dentro do campo do gênero do horror, mas estão incluídas também em uma esfera de produção cultural que atravessa diferentes mídias e temporalidades. Portanto, nesse sentido, o conceito de adaptação não se limita à simples transposição de um conteúdo para outro, mas envolve um processo de ressignificar a cultura, por meio da estética; isso implica em rearticulação dos símbolos.

Nesta pesquisa, a questão da fidelidade à obra primeira não será utilizada, pois ela não é relevante, visto que o objetivo do estudo é como as narrativas de horror social são utilizadas para evidenciar discursos e práticas para a eliminação de grupos minoritários. A teórica Linda Hutcheon, professora de literatura comparada na Universidade de Toronto, em sua obra *Uma Teoria da Adaptação* (2011), propõe uma leitura crítica sobre o modo como as narrativas circulam entre diferentes meios e linguagens, questionando a ideia ainda corrente de que adaptações seriam formas "menores" ou "inferiores" frente ao suposto texto original. Em diálogo com Walter Benjamin, Hutcheon recupera a máxima de que "contar histórias é sempre a arte de repetir histórias" (2011, p. 22), e, com isso, desloca o foco da fidelidade para a multiplicidade das formas de narrar.

Adaptar, segundo ela, é mais do que traduzir: é reinterpretar, reler, reinventar — um ato criativo que opera tanto sobre o enredo quanto sobre sua inscrição cultural e estética. Ao transpor um romance para a linguagem audiovisual, algo é inevitavelmente reconfigurado. Não apenas se "conta" de outro jeito, mas se mostra por meio dos recursos próprios do cinema: o enquadramento, o som, a música, os gestos, a montagem, o extracampo e a potência da imagem em movimento. O cinema, como linguagem autônoma, reorganiza o olhar do espectador e ativa uma nova experiência sensível. A adaptação, portanto, não deve ser lida como uma profanação ou empobrecimento do texto literário, mas como uma forma legítima de transcodificação cultural que dialoga com o original e, ao mesmo tempo, estabelece sua própria presença estética.

> Hutcheon afirma que "essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia... ou de gênero, ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança em termos de ontologia..." (2011, p. 29).

Essa observação é central para pensar como obras como *The Stepford Wives*, ao migrarem da literatura para o cinema, não apenas modificam estruturas narrativas, mas também

reformulam subjetividades, atmosferas e relações simbólicas com o público. A mudança de meio implica uma mudança de presença — o que se diz no romance por meio da introspecção e da linguagem escrita, no cinema é rearticulado em imagens, corpos, planos e sons. E, muitas vezes, essa rearticulação desloca o foco ético e político da obra, atualizando sua crítica e reabrindo seus sentidos.

A resistência a esse tipo de transposição vem, muitas vezes, de uma concepção hierárquica entre as artes, que considera a literatura como expressão superior e original, enquanto a adaptação seria uma forma derivada. Hutcheon combate essa lógica de pureza e origem, propondo que se pense a adaptação como parte de uma cadeia viva de narrativas, que se transformam conforme o meio, o tempo e o olhar que as reinscreve. Ao invés de pensar em perda, convém pensar em deslocamento: o que se perde em uma adaptação textual pode ser compensado (ou radicalizado) pela força do som, da imagem e da performance no cinema.

Na capacidade intermidiática, é preciso reconhecer que sua força simbólica não reside apenas nas tramas e narrativas que apresenta, mas que essas narrativas atravessam suportes, linguagens e outros níveis de sensibilidade. *Stepford Wives* e *Get Out*, o primeiro a fonte - o romance, sua adaptação cinematográfica e o segundo o filme que faz esse diálogo com/entre o horror e a ficção científica. Assim, revela que o horror é constantemente atualizado na estética e no simbolismo.

Irina Rajewsky (2012) propõe uma articulação intermidial que não implica apenas o reconhecimento das origens das outras mídias, mas essa ressignificação dos conteúdos e da materialidade. Ela, portanto, faz uso do conteúdo fundamental para pensar a adaptação entre mídias - como por exemplo, na adaptação romance - filme / roteiro - prosa literária. Nesta concepção, o que está em jogo é a formação da obra como esse resultado da transformação. Isso significa, portanto, que há uma origem identificável que serve de base para a mídia nova, que será organizada conforme a linguagem e as possibilidades materiais do novo suporte.

Ao analisar *Stepford Wives* (1975) é identificado que é derivado do romance homônimo escrito três anos antes, é operada como uma adaptação que preserva seu núcleo temático - mas faz isso por meio de *mise-en-scène* e enquadramentos desses corpos silenciados. Permite pensar que essa *genética* observa o horror na rearticulação da linguagem na forma e no conteúdo, mantendo a base reconhecível. A transposição é uma crítica, obrigando-nos a repensar nos ganhos e nas perdas e, sobretudo, como reinterpretar a ideologia do texto-fonte.

Get Out (2017) não realiza uma transposição midiática a partir do livro de Ira Levin, o filme evoca de maneira implícita - como por exemplo, a fala de Andrew Hayworth que, após ser transformado e reconhecido por Chris, grita "*get out!*", que funciona como uma tripla

alusão: 1) ao nome do próprio filme; 2) por meio diegético para Chris sair daquela casa o mais rápido possível e 3) a alusão ao show de 1983 do ator e comediante Eddie Murphy chamado *Delirious*. Além de uma série de piadas com a maneira estadunidense de ver o mundo ele propõe uma observação a partir da pergunta "*why don't white people just leave a house when there's a ghost in the house?*" e Eddie pronuncia várias vezes de maneira cômica *get out, get out…* E ao explorar esse clichê do cinema onde personagens brancos continuam examinando e percorrendo uma casa onde claramente há algo errado, ele ironiza nessa piada a "racionalidade" branca, e como esses personagens tomam decisões absurdas, e que o negro busca somente a sobrevivência, visto que se esse personagem negro ficar ele morrerá primeiro. Ou seja, para pessoas brancas o que pode parecer apenas estranho, para o personagem negro é uma ameaça mortal.

Ancorado nesse show e dispondo dos inúmeros clichês de filmes de horror psicológico ao longo dos anos e nos discursos inflamados do neoliberalismo pós-Obama, a camada da miscelânea intermidial se manifesta e convoca o espectador a reconhecer as reflexões anteriores. É possível observar, com a estética da normalidade suburbana branca exposta em *Stepford Wives* - o uso desse olhar como dispositivo de violência -; essa evocação, portanto, carrega uma função crítica que opera na cultura e na representação. Rajewsky observa que, mesmo em casos de evocação indireta, o caráter intermidial se mantém ativo, pois a obra exige do receptor um reconhecimento de outros códigos midiáticos que circundam em forma e conteúdo.

3. Subjetividades em ruína: Sorry to bother you (... when she's angry)

A imagem da normalidade é muitas vezes o palco mais eficaz do horror. Quando o familiar se desdobra em estranhamento, quando o cotidiano revela seus dispositivos de vigilância e controle, a ficção, especialmente o horror, torna-se uma linguagem potente para criticar estruturas normativas e denunciar mecanismos de opressão.

Neste capítulo, analiso as obras *The Stepford Wives* (Ira Levin, 1972), sua adaptação fílmica (Bryan Forbes, 1975) e o filme *Get Out* (Jordan Peele, 2017) como produções que dialogam criticamente com os dispositivos de poder que atravessam os corpos de mulheres e pessoas negras. Por meio de um olhar intermidial, conforme os princípios de Irina Rajewsky (2005), examino como essas narrativas, ao transitar entre literatura e cinema, constroem e ressignificam as figuras do monstruoso, da abjeção e da dissidência.

3.1 Domesticação do feminino e política da repetição em The Stepford Wives

O romance *The Stepford Wives*, publicado por Ira Levin em 1972, constrói um universo claustrofóbico mascarado de sonho americano. O subúrbio branco, limpo e silencioso funciona como alegoria para o controle simbólico e material exercido sobre as mulheres. A protagonista, Joanna Eberhart, representa a mulher da segunda onda feminista: independente, artística, politicamente engajada. Ao se mudar com a família para Stepford, ela encontra um cenário domesticado em que as mulheres parecem alheias à própria subjetividade, performando uma feminilidade estereotipada, sendo dócil, bela e apática.

A estrutura do romance, linear e imersiva, conduz o leitor a acompanhar o processo gradual de alienação e violência ideológica que atinge Joanna. O uso da focalização interna, com um narrador que acompanha sua consciência de modo indireto livre, intensifica o efeito de horror psicológico, pois nos insere em sua paranoia crescente, que, ao fim, revela-se plenamente justificada.

A crítica ao patriarcado estrutura a narrativa. A "Associação Masculina" de Stepford funciona como epicentro da conspiração: um clube secreto onde os maridos decidem substituir suas esposas por réplicas robóticas moldadas a partir de uma idealização misógina. A sátira de Levin se ancora, como bem aponta Linda Hutcheon (2006), em uma “reinterpretação criativa” dos códigos do romance de horror e da ficção científica, mobilizando-os para questionar a reação conservadora à emancipação feminina. O horror aqui não é sobrenatural, mas sistêmico. Como afirma Julia Kristeva (1982), a abjeção é o que ameaça a ordem simbólica, e as mulheres de Stepford que ousam fugir da norma são abjetas, e por isso, eliminadas ou reprogramadas.
Na adaptação cinematográfica de 1975, dirigida por Bryan Forbes, essa crítica se mantém, mas ganha densidade visual e sonora. A *mise-en-scène* reforça o artificialismo das mulheres de Stepford, que parecem bonecas vivas. Os silêncios prolongados e os enquadramentos que observam - mas não explicam - colocam o espectador em posição semelhante à de Joanna: desconfiado, impotente, em suspense. O olhar da câmera é também o olhar da protagonista, o que intensifica o efeito de identificação e vulnerabilidade. A linguagem fílmica opera, portanto, como tradução semiótica da subjetividade em ruína, aspecto destacado por Irina Rajewsky (2005) como central nas práticas intermidiais que mantêm “marcadores explícitos de medialidade”.

3.2 A racialização do olhar e a sátira como resistência em Get Out

Se *The Stepford Wives* é uma crítica mordaz ao patriarcado, *Get Out* é sua contraparte racializada. Jordan Peele, em seu filme de 2017, articula os códigos do horror com a estética da sátira para denunciar o liberalismo branco como forma sofisticada de violência racial. A trama acompanha Chris Washington, um fotógrafo negro que visita a família branca de sua namorada Rose. A tensão racial se apresenta logo nas primeiras cenas, mas é naturalizada sob discursos de suposta progressividade: "votaríamos em Obama uma terceira vez", diz o patriarca.

No entanto, como pontua Robin R. Means Coleman (2011), o horror negro não é apenas sobre medo, é sobre a experiência negra, e *Get Out* centra essa vivência ao mostrar o corpo negro como território de dominação simbólica, afetiva e física. Chris é olhado o tempo todo - tocado, elogiado, observado - mas nunca realmente ouvido. O olhar branco o transforma em objeto: um corpo desejado, mas esvaziado de subjetividade. Como escreve Fanon (1952), o sujeito negro, ao ser olhado, "é fendido" entre o ser e a imagem que lhe é imposta.

Esse processo é literalizado em *Get Out* pela hipnose: Chris cai no "*sunken place*", um espaço de paralisia onde sua consciência observa, mas não controla o corpo. Esse abismo metafísico representa o apagamento simbólico da autonomia negra, e é reforçado pela estética do filme, especialmente pelo uso do som (o ruído da colher na xícara) e pela trilha sonora em suaíli, que antecipa o horror que se aproxima. Ao construir uma narrativa linear que se ancora no ponto de vista do protagonista, Peele produz o que Stuart Hall (2003) chama de "ruptura no regime de representação". O olhar negro passa a contar a história — e mais do que isso, a resistir a ela.

O final do filme reconfigura o clichê do terror: Chris não morre. Ele escapa, auxiliado por seu amigo Rod, em um gesto de solidariedade e sobrevivência que rompe com a lógica punitiva dos corpos negros no cinema de horror.

A sátira é o motor do incômodo. Como observa Northrop Frye (1957), a sátira exige uma fantasia mínima — e Peele a constrói ao imaginar uma elite branca que transplanta sua consciência para corpos negros, desejando suas habilidades físicas e sua estética, mas descartando sua identidade. Essa fantasia grotesca é a expressão exagerada de um desejo real, operante nas estruturas da branquitude.

bell hooks (2019), em *Olhares Negros*, afirma que o ato de olhar sempre foi regulado, especialmente quando se trata de corpos negros: "olhar onde se é proibido olhar" torna-se um ato de resistência. Chris, ao final, olha — encara sua opressora e reverte a lógica do domínio. As camadas simbólicas que compõem a obra fílmica *Get Out* não se dão para ignorar o uso do tom satírico e da comicidade como esses dispositivos estéticos para aumentar o desconforto e desvendar as contradições por meio do liberalismo. Como a narrativa tem um tom de crítica, a

ironia atravessa o grotesco para a construção do horror, o espaço de ambiguidade no qual é inserido Chris, o protagonista - onde há o risível - o inacreditável e o medo.

Essa operação pode ser relacionada ao funcionamento da comicidade e da sátira, segundo Bakhtin (2010), esse mecanismo subverte uma ordem estabelecida e marca e expõe contradições. Os exageros da cordialidade, dos gestos e dos olhares - com o objetivo de reduzir os protagonistas a "cascas vazias" - sem subjetividade, a fim de satisfazer um fetiche patriarcal e racista. Cida Ribeiro em seu livro *O pacto da branquitude*, a professora propõe a discussão de que a branquitude tem um pacto narcísico que os mantém em poder e alteridade, e que essa autopreservação, o que é diferente é visto como uma ameaça externa. O ideal de mérito está totalmente ligado a esse tipo de pacto para se firmar, portanto, como merecedor e ativo naquele tipo de moralidade.

Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. E claro que elas competem entre si, mas é uma competição entre segmentos que se consideram "iguais". (p.32)

Considerando-se merecedora, pois são exímios trabalhadores, porém esses privilégios advêm dos trabalhos de subalternizados, como o corpo social negro e das mulheres, um com seu trabalho forçado por meio da escravização e outro com seus serviços silenciados através dos trabalhos domésticos e o cuidado com os filhos.

A narrativa rompe com a lógica realista e atua de modo subversivo, utilizando a sátira não como recurso improvisado ou desprovido de elaboração estética, mas como estratégia política de desconstrução. A sátira, aqui, funciona como dispositivo de resistência contra o racismo estrutural e a falsa tolerância que permeia a convivência liberal — aquela que se traveste de elogio e curiosidade, mas que na verdade fetichiza o corpo negro, reduzindo-o a objeto de contemplação exótica. Esse corpo jovem e negro, quando colocado no centro da narrativa, como ocorre em *Get Out*, não está ali para educar, entreter ou pacificar, mas para desestabilizar. Trata-se de uma presença que desobedece a ordem simbólica hegemônica, intensifica comportamentos, satiriza expectativas e devolve à elite branca o espelho de sua própria monstruosidade moral.

Nesse ponto, é útil mobilizar o conceito de carnavalização conforme Bakhtin o formula: nem todo riso no carnaval é cômico em si, pois muitas vezes ele serve para expor, criticar e reverter as hierarquias sociais por meio do exagero, da inversão e da paródia. Como afirma o autor, "o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras 'sérias', mas no grotesco

romântico ele se atenua, toma a forma de humor, ironia e sarcasmo, deixando de ser jocoso e alegre" (BAKHTIN, 2010, p. 33). Assim, o riso não é ingênuo: ele se torna instrumento de desmontagem simbólica das figuras de poder, transformando a elite branca numa caricatura grotesca de si mesma, incapaz de reconhecer o sujeito negro como plenamente humano.

Esse olhar que reduz o outro àquilo que pode ser possuído, manipulado ou elogiado com condescendência já foi identificado por bell hooks como "olhar fetichizante" — um olhar branco que tenta capturar o corpo negro como exotismo, como diferença a ser domesticada. Para hooks, o olhar tem uma história política, uma genealogia de controle e poder: "há um olhar colonizador que transforma o corpo negro em espetáculo" (hooks, 1992). Ao recusar esse olhar, o sujeito negro quebra a coreografia da passividade e da aceitação. Em *Get Out*, o riso surge, assim, como gesto de denúncia — um riso nervoso, crítico e amargo, que opera para expor a hipocrisia das elites que se dizem inclusivas, mas que perpetuam mecanismos sutis (e violentos) de exclusão.

3.3 Intermidialidade, abjeção e o horror como linguagem de denúncia

O diálogo entre *The Stepford Wives* e *Get Out* revela uma genealogia crítica dentro do horror: ambos expõem as violências invisíveis, que sustentam a aparência da ordem social. Em ambas as narrativas, os corpos são disciplinados, estetizados, moldados segundo ideais normativos. Há a construção de subjetividades abjetas, conforme propõe Kristeva (1982), cuja existência ameaça a estabilidade simbólica do patriarcado e da branquitude. Se em Stepford o ideal é a mulher dócil, bela e silenciosa, em *Get Out* é o corpo negro produtivo, atlético e exótico, mas esvaziado de vontade própria.

A intermidialidade entre romance e filme, conforme propõe Rajewsky (2005), não se dá apenas na transposição de conteúdos, mas na transmutação dos afetos e das formas. O romance de Levin se reconstrói visualmente no filme de Forbes, que amplia o sentimento de artificialidade e opressão. Em *Get Out*, ao fazer uso da estética cinematográfica para subverter expectativas, elabora um comentário racial que seria impossível na linguagem literária sem a presença dos corpos, dos olhares e dos silêncios performados.

Apesar de ser recente na academia, a intermidialidade está presente em produções artísticas variadas, sendo capaz de evidenciar os termos de transformação e recriação de obras literárias e cinematográficas, abordando de maneira diacrônica e analisando essas obras não de maneira separada por anos de existência, mas agregando em si narrativas que expõem o político, o satírico e como as formas de opressão operam para obter a estética do horror.

Sem fazer comparação de valores entre as obras literatura - cinema / cinema da década de 1970 - e cinema dos anos 2000. Esta pesquisa se permitirá o diálogo de forma híbrida, para ter esse cruzamento entre mídias. Buscando assim, compreender como os diferentes tipos de materialidade podem afetar a construção de sentidos. Não nos interessa a fidelidade de uma mídia para outra, mas sim a capacidade de alusão, diálogo e ampliação dos códigos.

Dessa forma, as três obras analisadas compartilham mais do que temas: compartilham uma política da imagem. Elas interrogam o que pode ser visto, quem pode ser representado e de que maneira. Como aponta Fred Botting (1996), o horror moderno não trata apenas de monstros externos, mas do grotesco internalizado na cultura - e essas obras desnudam esse grotesco ao revelarem o que a ideologia tenta manter oculto. No fim, o horror, como linguagem estética e política, se mostra um instrumento potente para pensar a violência como estrutura e a resistência como gesto simbólico e narrativo.

Na subcategoria da transposição midiática, o que está em disputa é a transposição de um texto em uma determinada linguagem - como a literatura em *Stepford Wives*, para outro sistema - o audiovisual (semiótico). Esta categoria nos é útil para pensar os atravessamentos entre o romance de 1972 e sua adaptação de 1975, as inflexões visuais que a segunda mídia opera na narrativa.

No romance de Ira Levin, a ironia se concentra nesse ideal suburbano de aparente normalidade, mas escancara um projeto misógino a fim de domesticar as mulheres, e é pela subjetividade de Joanna que há o horror e a paranoia e com isso Levin critica a normalidade letárgica dos homens brancos daquele local. O final não é feliz e o desfecho não é fechado. Na adaptação fílmica, que também segue o teor crítico do romance, o aparato de ordem semiótica é utilizado nas diferenças de indumentária das "mulheres perfeitas" em contraste com Joanna. A protagonista é apresentada com a moda da época, na segunda onda do Feminismo da década de 1970, portanto, com roupas fluidas, com a pele à mostra, cabelos longos soltos. Enquanto, as esposas se apresentam com longos vestidos, todas iguais, em um local de extrema vigilância e uniformidade, as falas dessas mulheres são repetições de comerciais de limpeza da década de 50. Esse recurso é uma composição da iconografia do abjeto: corpos extremamente femininos, moldados por um olhar masculino, que raptam toda a subjetividade e humanidade.

Os enquadramentos também são recursos para que o espectador assuma o local de observador daquela vida peculiar e nova. A transposição aqui articula os signos visuais para o horror social psicológico, Stepford transforma-se nesse não-lugar onírico e opressivo - com um ambiente bucólico e de aprisionamento. O espectador não assiste à "transformação" dessas mulheres, assiste ao resultado - a dedicação a produtos de limpeza, a devoção ao lar e ao marido

bem-sucedido naquela cidade e a dedicação total à família. Joanna recusa - ela tem esse olhar questionador a essa falta de normalidade e conflito dessas mulheres. A protagonista quer conversar, reclamar, jogar e viver, porém esse contraste é presente - a paranoia é crescente diante da alienação e violência monstruosa.

Jordan Peele, diretor e roteirista de *Get Out*, afirmou nas entrevistas cedidas na época do lançamento do filme em 2017 que os romances de Ira Levin são fontes de inspiração, particularmente *The Stepford Wives* e *The Rosemary's Baby*. Ainda que *Get Out* não se configure como uma adaptação direta dos romances de Ira Levin, é estabelecida, portanto, uma relação estética e ideológica no que tange ao plano da intertextualidade e da intermidialidade.

Definida por Irina Rajewsky (2012), a intermidialidade pode ser compreendida nesse trânsito dialógico entre mídias diferentes, onde os elementos da estrutura, os temas, são reinterpretados em novos contextos socioculturais. E dado neste processo de reinvenção, Julia Kristeva chama de intertextualidade, que é um mosaico de textos e citações dando origem a um texto original. A autora expande o pensamento de Bakhtin e o dialogismo e polifonia.

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta da voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 1984, p. 202).

Então, a narrativa se constrói com um olhar racializado sobre a pergunta: como um homem negro socializa no liberalismo branco? De Chris, o protagonista se torna o "outro", assim como Joanna, portanto *Get Out* evoca essa multiplicidade de discursos culturais (o liberalismo racial, científico-médico) e midiáticos no filme - todos esses discursos são ironizados, tornando a branquitude uma caricatura dela mesma.

A estética da abjeção é levada ao limite na sequência do "leilão silencioso" - o disfarce de um evento civilizado e refinado, no qual um corpo negro é negociado e vendido, os códigos visuais da escravidão repaginados - ou com códigos modernos - do politicamente correto. Esse olhar branco, como denuncia bell hooks, é um olhar que coisifica disfarçado de desejo e admiração. Em um limbo sensorial, o "*sunken place*" é o apagamento de ordem subjetiva - ao ser lançado para o limbo, Chris se vê como espectador de sua própria vida, construída com a linguagem cinematográfica para fazer essa denúncia, que o corpo negro pode ser mais forte, mas a mente é fraca. Ao colocar o corpo negro e o corpo feminino como esses que tomam suas narrativas, cria-se uma zona de instabilidade, esses corpos, sentidos como abjetos e impuros, tornam-se uma ameaça à normalidade liberal e misógina.

4. Considerações (entre)Abertas

Longe de encerrar qualquer debate acerca das discussões levantadas, estas considerações finais preferem manter a porta levemente encostada. A chave está por aí, talvez em seu bolso ou perdida nos calabouços do horror, nos entremeios da intermidialidade e nos modos de representação. Esta pesquisa não buscou respostas definitivas (seria ingenuidade minha pretender tal façanha ao lado das monstruosidades que rondam o real), é mais uma escuta ativa aos desdobramentos intermidiáticos no gênero de horror, e que tenhamos olhares opositores e sobretudo questionadores das camadas do gênero.

Este trabalho buscou compreender como o horror, enquanto linguagem estética e política, pode atuar como crítica e denúncia nas obras *The Stepford Wives* (romance 1972 e filme 1975) e *Get Out* (2017). A partir de uma abordagem intermidial. A análise deste trabalho privilegia o cruzamento entre literatura e cinema e deu atenção e foco aos dispositivos do "outro" como ameaça externa, especialmente no que tange a corpos femininos e negros e à forma como são essas representações.

A escolha pelo gênero, estética e poética do horror é um campo simbólico de análise que se revela cada vez mais frutífero pela sua riqueza de discussões e por sua capacidade de mexer no visível/tangível, no familiar e social. As estruturas ideológicas que são os efeitos do medo e do horror em *Stepford Wives* e em *Get Out* - o racismo, o patriarcado, a misoginia e o liberalismo e a dissolução desse *status* do que é perfeito. Junto ao conceito de abjeção, do olhar, das representações e da monstruosidade é possível investigar como o horror pode esfacelar o universal e o neutro.

Este estudo também demonstrou interesse em como a intermidialidade - em sua dimensão evocativa e na subcategoria *media transposition* (2012) - pode configurar e ampliar críticas potentes nas representações do horror na experiência estética e política.

4.1 Síntese dos resultados

A análise comparativa entre *The Stepford Wives* (1972–1975) e *Get Out* (2017) permitiu verificar que o horror, enquanto linguagem estética, constitui uma zona simbólica de enfrentamento aos discursos normativos de raça e gênero. Através de uma abordagem intermidial que articula literatura, cinema e crítica cultural, observou-se que ambas as obras não

apenas representam o medo, mas o utilizam como dispositivo crítico para desmontar estruturas ideológicas que organizam o olhar hegemônico sobre o corpo feminino e o corpo negro.

Verificou-se que *The Stepford Wives*, ao migrar do suporte literário para o audiovisual, manteve sua crítica à domesticação da mulher branca dentro do modelo patriarcal, mas a reformulou por meio de signos visuais, sonoros e espaciais, potencializando sua denúncia através da linguagem cinematográfica. Já *Get Out* realiza uma evocação crítica dos códigos do horror clássico para desestabilizar o liberalismo racial contemporâneo, ao evidenciar o olhar fetichizante sobre o corpo negro e transformando-o em símbolo de resistência.

Ambas as obras constroem suas potências expressivas a partir de dispositivos como a abjeção, o grotesco e a sátira, permitindo esticar os limites entre o *normal* e o monstruoso. A pesquisa também mostrou que o uso do horror como linguagem de denúncia revela não apenas as violências simbólicas que sustentam os regimes de exclusão, mas também a possibilidade de reverter essas estruturas a partir de uma poética insurgente. Com isso, os objetivos propostos foram alcançados, demonstrando que as relações entre mídia, corpo e representação não apenas constroem narrativas de medo, mas também imaginam futuros onde o olhar dominante pode ser desafiado.

4.2 Limitações e possíveis desdobramentos

Como toda pesquisa, é necessário fazer recortes, e esta pesquisa que transita entre gênero, mídia e linguagem se vê atravessada por limitações, não há como abarcar décadas de estudos importantes sobre representação, horror e intermidialidade em um número restrito de páginas. Foi necessário um recorte. Privilegiei uma abordagem analítico-interpretativa intermidial, portanto, não imergi nos estudos de recepção, historiografia e análises sociológicas. A bibliografia crítica e teórica ainda permanece pouco acessível, e em inglês, francês e alemão, o que também impõe restrições de alcance no debate lusófono.

Esta dissertação abre perguntas para vários caminhos: um deles é o aprofundamento nas questões sobre sexualidade monstruosa no horror; outro viés de desdobramentos é ir além dos Estados Unidos e pensar o horror latino-americano, africano e asiático, sob o foco da intermidialidade. Esses campos são tão vastos e há uma imensidão de coisas a serem exploradas e que são extremamente urgentes como a recepção crítica do público racializado, *queer* e periférico. Como esses receptores, espectadores e leitores se sentem diante do susto, do medo? Como essas pessoas elaboram e reelaboram clichês marcadores do gênero? É possível pensar uma "estética do *sentir* susto"? Por sua vez, a intermidialidade abre caminhos possíveis para

dialogar com outras mídias, os famosos podcasts, games onde há essa construção de um mundo ficcional de terror e desejo. Afinal, monstros se adaptam - e as teorias também.

Referências Bibliográficas

Amaral, J. F. B. do. (2015). *A literatura brasileira e a monstruosidade negra nos portões da diferença* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Disponível em http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2015/7-AmaralJFB.pdf [Acedido a 25 de setembro de 2025].

Aristóteles. (2005). *Poética*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Bakhtin, M. (2010). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. F. Vieira, Trad.). Hucitec.

Bakhtin, M. M. (1984). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.). Forense Universitária.

Barone, M., et al. (2013). Fact check: Do Black characters always die first in horror movies? *Complex*. Disponível em https://www.complex.com/pop-culture/2013/10/black-characters-horror-movies/ [Acedido a 25 de setembro de 2025].

Beauvoir, S. de. (1970). *O segundo sexo: Vol. 1. Fatos e mitos* (S. Milliet, Trad., 4ª ed.). Difusão Europeia do Livro. (Obra original publicada em 1949)

Bento, C. (2022). *O pacto da branquitude*. Companhia das Letras.

Botting, F. (2008). *Limits of horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester University Press.

Cánepa, L. L. (2008). *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros* [Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas]. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159 [Acedido a 25 de setembro de 2025].

Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (R. L. Ferreira, Trad.). Papirus Editora.

Cesarani, R. (2004). *O fantástico* (N. C. Tridapalli, Trad.). Editora UFPR.

Clüver, C. (2006). Inter textos/Inter artes/Inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, (14). Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454 [Acedido a 25 de setembro de 2025].

Cohen, J. J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses. In T. T. da Silva (Org.), *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (pp. 23–60). Autêntica.

Cohen, J. J., et al. (2000). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (T. T. da Silva, Trad.). Autêntica.

Coleman, R. R. M. (2019). *Horror Noire: A representação negra no cinema de terror* (J. Anotsu, Trad.). Darkside.

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.

Dinis, T. F. N. (Org.). (2012). *Intermidialidade e estudos interartes: Desafio da arte contemporânea*. Editora UFMG.

Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (R. Silveira, Trad.; L. R. Gordon, Pref.). EDUFBA.

Forbes, B. (Prod. & Dir.). (1975). *The Stepford Wives* [Filme]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

França, J. (2015). A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: O caso Hitchcock. In Zanini (Ed.), *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis. ANPUH.

Frye, N. (1957). *Anatomia da crítica*. Cultrix.

Hall, S. (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade* (T. T. da Silva & G. L. Louro, Trads., 11ª ed.). DP&A.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. Miranda & W. Oliveira, Trads.). Ed. PUC-Rio.

hooks, bell. (2019). *Olhares negros: Raça e representação*. Elefante.

Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação* (A. Cechinel, Trad., 2ª ed.). Editora UFSC.

Kayser, W. (2003). *O grotesco*. Editora Perspectiva.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

Kristeva, J. (1989). *Poderes do horror: Ensaio sobre a abjeção* (M. C. F. Ferraz, Trad.). Editora Universidade de Brasília.

Larocca, G. M. (2015). Se eles apenas soubessem que ela tinha o poder: A monstruosidade feminina em Carrie, a estranha (1976). In *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis. ANPUH.

Levin, I. (1972). *As possuídas* (F. D. Rumjanek, Trad.). Círculo do Livro. (Obra original publicada em 1972 como *The Stepford Wives*)

Lorde, A. (2020). *A unicórnia preta* (S. Borges, Trad.). Relicário Edições.

Lovecraft, H. P. (2007). *O horror sobrenatural em literatura* (C. M. Paciornik, Trad.; O. Cesarotto, Apres.). Iluminuras.

Lovecraft, H. P. (2018). *O chamado de Cthulhu e outros contos* (B. Lima, F. Pinho & M. D. Marco, Trads.). Editora Pandorga.

Peele, J. (Prod. e Dir.). (2017). *Get Out* [Filme]. Estados Unidos: Universal Pictures / Blumhouse Productions.

Rajewsky, I. O. (2012). Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In T. F. N. Dinis (Org.), *Intermidialidade e estudos interartes: Desafio da arte contemporânea* (pp. 16–44). Editora UFMG.

Ribas, M. C. C. (2014). Literatura e(m) cinema: um breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *Revista ALCEU, 14*(28), 117–128. Recuperado de https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf

Romero, G. A. (Diretor). (1968). *Night of the Living Dead* [Filme].

Todorov, T. (2010). *Introdução à literatura fantástica* (N. C. Tridapalli, Trad.). Perspectiva.

YouTube. (n.d.). *Eddie Murphy - Don't go in the house!* [Vídeo]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qe3aTHXj7u4 [Acedido a 25 de setembro de 2025].

YouTube. (n.d.). *Jordan Peele interview - Get Out* [Entrevista em vídeo]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bDJKtoj_HCk [Acedido a 25 de setembro de 2025].

YouTube. (n.d.). *Jordan Peele on Get Out and racial horror* [Entrevista em vídeo]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hBvcngHRTFg [Acedido a 25 de setembro de 2025].