

O horror e a cultura da mídia: O gênero e a construção da cultura da modernidade

Horror and media culture: Genre and the construction of modernity culture

Gilson Moura Henrique Junior,¹ UFPel

Resumo

As publicações de Horror são parte dos processos de transformação social que se deram entre os séculos XVIII e XIX e suas produções representavam medos sociais cuja recepção fez possível surgir um mercado consumidor robusto que gerou uma série de caminhos que até hoje se fazem presentes nas produções do gênero. As *penny dreadfuls* foram publicações de baixo custo e voltadas para o consumo pelos trabalhadores, classes médias, adolescentes e jovens estudantes da Inglaterra vitoriana, suas trajetórias e as perseguições que sofreram impactaram e legaram ao futuro uma linha de produção de revistas de contos, literatura barata e quadrinhos que influenciaram filmes de Horror no século XX e a própria constituição de uma cultura da mídia baseada no gênero e em seu estatuto artístico. Abordar parte desta trajetória é fundamental pro entendimento do Horror na fundação desta cultura.

Palavras-chave: Horror; Cultura da mídia; Literatura popular; Quadrinhos; Cinema.

Abstract

Horror literature are part of the social transformation that took place between the 18th and 19th centuries and their productions represented social fears whose reception made possible the emergence of a robust consumer market that generated a series of paths that are still present in genre horror productions today. Penny dreadfuls were low-cost publications aimed at consumption by workers, middle classes, teenagers and young students in Victorian England, their trajectories and the persecutions they suffered impacted and bequeathed to the future a production line of short story magazines, pulp literature and comics, that influenced Horror movies in the 20th century and the constitution of a media culture based on the genre and its artistic status. Addressing part of this trajectory is fundamental to understanding Horror at the foundation of this culture.

Keywords: Horror; Media culture; Popular literature; Pulp literature; Comics; Cinema.

Introdução

Quando pensamos na construção do Horror enquanto gênero literário e cinematográfico, muitas vezes podemos ser tentados em entender que ele sempre esteve presente na cultura da humanidade.

Porém, essa percepção abraça a ideia do Horror como o medo, quando o gênero foi constituído em paralelo com toda a gama de transformações culturais que a humanidade sofreu com o avanço e consolidação do capitalismo.

¹ Doutorando em História pelo PPGH-UFPEL, carioca, 49 anos, pesquisa a representação da classe trabalhadora na cinematografia de horror dos Estados Unidos entre 1968 e 2020 com foco na análise de conteúdo da filmografia dos diretores George Romero, John Carpenter e Jordan Peele.

A ideia do medo como emoção construída a partir de narrativas ficcionais, publicadas em livretos, livros, jornais e revistas, é parte dos processos de transformação da vida das sociedades que ocorreram nas longas viagens da consolidação do capitalismo como modo de produção.

Assim como os campos foram cercados e campos de produção comum passaram a ser propriedade privada, os corpos passaram a receber uma disciplina e o tempo foi domesticado no cercado do relógio e da jornada de trabalho mensurada. O medo passou a sofrer um processo de domesticação e cercamento, delimitação e controle que pôs parte das criaturas que habitavam o campo do medo na circunscrição do irreal, da ficção.

O Horror ficcional nasce como gênero literário sobre a construção do sistema de pensamento que fez das culturas e dos cultos agrários pré-cristãos parte de uma cosmogonia, objeto de uma taxionomia que organizou deuses, deusas e criaturas da noite em uma hierarquia e ordenamento que os transformou em personagens da produção ficcional. Essa sistematização foi a que transformou em sabá uma série de extratos dos cultos agrários, dos pobres e aldeões (Ginzburg, 2012, p. 24).

Este processo foi paralelo à formação da classe operária no contexto histórico europeu e norte-americano dos séculos XVIII e XIX, as mudanças culturais que impactaram a perspectiva de tempo e a ideia de trabalho durante a Idade Moderna, foi parte e produto das transformações das percepções a respeito da natureza, do tempo e da fé, com sua reordenação no mundo da cultura, da formação intelectual e do pensamento.

A definição do que era passível de exploração na natureza levou à delimitação entre o que é natural e o que era antinatural, sobrenatural e até preter natural, modificando o olhar sobre o mundo, relegando o sobrenatural ao fantástico, pondo vampiros, bruxas e fantasmas na moldura dos personagens de ficção, indignos de serem investigados, sofrendo, como outros tantos campos e perspectivas, o controle da imaginação investigativa (Braga, 2020, p. 46).

A ocupação iluminista do pensar construiu o edifício do racional, fazendo a relação com o sobrenatural uma relação que tirava da equação a crença na efetiva nas existências de tais como fenômenos concretos, reduzindo ao científico toda a abordagem sobre o real, excluindo o desconhecido, desacreditando a religião, rejeitando a superstição e tudo o imensurável e mediado pela ciência. Se até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza quanto o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião, com o fenômeno “das luzes” os dois planos tornam-se opostos, como antinômicos, pondo o humano amparado somente pela ciência contra o mundo hostil e desconhecido (Roas, 2014, p. 48).

As “luzes” libertaram o imaginário e o ficcional do jugo do concreto, pondo-o no campo do lúdico, e assim nasce suas manifestações ficcionais, tendo sua primeira manifestação literária o romance gótico inglês *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole (Roas, 2014, p. 48).

Tornando-se literatura, o Horror passa a pertencer a um tipo de cultura que dialoga com a produção industrial de criações específicas que reproduzem discursos sociais encravados nos conflitos e lutas de cada época (Kellner, 2001, p. 12).

Essa cultura é compreendida como uma cultura da mídia, um meio de transformar em relação de produção e consumo as manifestações artísticas e representações ficcionais e culturais. Investigamos aqui o contexto no qual se deu a construção do Horror como gênero, os produtos que criaram a base de nossa relação atual com ele e como podemos compreender as circunstâncias de seu nascimento em meados do século XVIII, e como e quando se dão as condições adequadas para o surgimento do choque entre o real e o sobrenatural, fundador do efeito principal do gênero: o rompimento do horizonte de expectativas do leitor. dramatizando a “constante distância que existe entre o sujeito e o real” (Bessiére *apud* Roas, 2014, p. 47).

Precisamos aqui buscar narrar o surgimento das publicações que engendraram o mercado literário de Horror, para além das obras que habitavam as bibliotecas de quem podia consumir livros.

Junto com *Frankenstein ou o Prometeu moderno*² (1818), *O Vampiro* (1819), *Carmilla* (1872), *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1887), *Drácula* (1897), *O retrato de Dorian Gray* (1891), *A volta do Parafuso* (1898), *As Histórias de Fantasma de um Antiquário* (1904) e outras obras marcaram o século XIX e início do XX, a literatura de Horror também inaugurou outros meios de circulação literária com as *Penny dreadful*,³ por onde desfilavam histórias assustadoras com crimes comuns, personagens e tramas bizarras e entidades sobrenaturais como Varney, o Vampiro e Spring - Heeled Jack ou assassinos hediondos como Sweeney Todd (Dunae, 1979, p. 134).

Essas obras de baixo custo anteciparam tendências que foram posteriormente seguidas pelos quadrinhos e literatura *pulp*⁴ que surgiram nos anos 1930 e são ainda hoje uma indústria forte.

2 O título original da principal obra de Mary Shelley é “Frankenstein ou o Prometeu Moderno” (1818).

3 *Penny Dreadfuls* foram publicações baratas que custavam um penny, ou seja, um centavo de libra esterlina. A alcunha *Penny dreadful* significa “centavo assustador” ou “centavo terrível” ou “Centavo aterrorizante”.

4 O termo *pulp* se refere à produção ficcional publicada em revistas, livros e livretos populares do século XX, impressas em papel barato e cujo mercado consumidor era em geral de membros das classes trabalhadora e média (Cardin, 2017, p. 74%).

Assim como o Horror no Teatro, como o Grand Guignol, e em menor sentido a própria literatura de Horror, essa literatura de baixo custo publicada e vendidas nas ruas de Londres, era tratada como “literatura impura” e como influenciadoras de suicídios e possivelmente de matricídios (Springhall, 1994, p. 343).

A baixa literatura de horror, impura ou não, construiu um mercado, e com ele uma base de influência cultural que junta *Sweeney todd* a *Creepshow*, e o século XIX ao século XXI, e é a partir dela que viajaremos pelos campos da historiografia de um gênero, e da indústria e da cultura que este produziu como mídia.

As *Penny Dreadfuls*, a cultura popular e a censura

O Horror nasce como gênero já experimentando as bordas do sistema, rompendo os limites que impunham culturas e sociedades, criticando o status quo mesmo quando tinha uma perspectiva conservadora em sua criação (Carroll, 1999, p. 251).

Buscando uma narrativa que fixa o realismo de sua descrição do mundo para posteriormente subvertê-lo ao inserir o não natural, o sobrenatural e o fantástico, o Horror apresenta-se como um atentado contra a realidade na qual se circunscreve (Roas, 2014, p. 52). O texto fantástico estabelece uma relação conflituosa com a realidade empírica (Roas, 2014, p. 53). A narrativa é construída assim em um ambiente realista, na realidade cotidiana, ao mesmo tempo em que a destrói inserindo nela outra realidade incompreensível a este mesmo ambiente (Roas, 2014, p. 54).

Mary Shelley (1797-1851) em “Frankenstein ou o Prometeu moderno” (1818), rompeu o paradigma do otimismo oitocentista com a ciência, com uma crítica ácida à ideia da ciência como substituta da religião e da magia e ao cientista como substituto de Deus. Relacionando racionalidade e loucura, Shelley descrevia a produção da ciência sem limites, um novo mundo elétrico, iluminado, como um Prometeu Moderno, acorrentado na montanha da inadequação, pária no mesmo o novo mundo que devora sua criação. Em *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde expunha uma metáfora da dupla face dos costumes da aristocracia, expondo o horror dionisíaco⁵ que se ocultava sob seus retratos apolíneos.⁶ Como uma metáfora do processo civilizatório, que discursava a palavra de Apolo enquanto devorava o mundo com a fome de Dionísio.

5 Algo que se caracteriza pelo excesso, pela desordem, grotesco e anárquico, segundo o dicionário Houaiss.

6 Algo caracterizado pela ordenação harmônica no comportamento e na estética, segundo o dicionário Houaiss.

As obras de horror partiam da recusa ou crítica à racionalidade hegemônica e “em pleno iluminismo – ou seja, quando a ciência jogava luz na “Idade das Trevas” optaram “por somente assombrar os leitores” (Nestarez, 2016).

Não é estranho que esse mesmo tipo de literatura tenha fomentado uma profusa produção ficcional que tinha como alvo atores que protagonizaram desde o século XVIII revoltas e críticas a um sistema que transformou brutalmente sua realidade cotidiana: os trabalhadores.

Assombrados pela mudança na forma como seu trabalho se dava, com a disciplina do tempo, e do corpo, a redefinição da natureza da propriedade agrária, regulamentada na Inglaterra por “um parlamento de proprietários e advogados”, que fez dos cercamentos um exemplo crasso de “roubo de classe” em que terras comunais passaram a ser propriedade privada de pequenos e grandes proprietários rurais, os trabalhadores são atingidos por uma profunda transformação social em que quem residia nas terras comunais perderam completamente os direitos de uso e até de lá residir sem a anuência do dono (Thompson, 1987b, p. 45).

Neste processo em que trabalhar na terra e até residir nela passa a ser um direito perdido ou transformado, e cujos valores da relação entre residente e senhor passa a ser mensurado pela questão econômica e que enfatizava o peso econômico da terra, o trabalhador via-se em meio a uma ruptura da estrutura tradicional dos costumes e dos direitos, as relações consuetudinárias dos indivíduos com os meios de produção agrícola foram corroídas, produzindo um profundo sentimento de destituição para os pobres (Thompson, 1987b, p. 46-47).

As mudanças na alimentação, moradia, saúde, vida familiar, ao ócio, disciplina no trabalho, educação e lazer, intensidade de trabalho e outros tantos elementos afetaram a vida do trabalhador e a própria formação da Classe (Thompson, 1987b, p. 37). Essas novas relações de trabalho se formaram em novas relações de exploração que ultrapassam a soma de injustiças e antagonismos mútuos e se representam nas formas de propriedade e de poder estatal, em que as obrigações de mutualidade são destituídas de papel, e entram em cena a despersonalização das relações de trabalho e de produção com perda de *status* e de independência do trabalhador, redução de sua relação com mestres e patrões, a ruptura da economia familiar tradicional, a perda do tempo livre, a monotonia das novas formas de uso de suas horas de trabalho, as condições disponíveis para o exercício do trabalho e a redução do trabalhador ao *status* de “instrumento” produziram um tremendo impacto na formação da classe e na cultura que advém deste processo (Thompson, 1987b, p. 27-28).

Submetida à exploração econômica e à opressão política, a Classe viu-se submetida a uma “liberdade” que retira dele a liberdade em si, disciplinando-o como um mecanismo de um sistema que faz das relações entre empregados e patrões mais duras que nos processos de vida anteriores (Thompson, 1987b, p. 23). O tempo mediado pelo relógio, instrumento da regulação do tempo do trabalho quando tempo sideral abandonou o céu para entrar nos lares, toma para si uma função que invade o cotidiano cultural da sociedade e Classe, dos discursos científicos e até na arte, como explicita Goethe em Fausto quando diz “as estrelas se movem silenciosas, o tempo corre, o relógio vai bater as horas” (Thompson, 2013, p. 268). Ao contrário da economia da pequena agricultura familiar, orientada pelas tarefas, o tempo, transformado em dinheiro, passa a ser orientado pelo dinheiro do empregador, e neste caso o que o relógio media era o tempo que o trabalhador vendia a seu patrão. O relógio influencia mais do que sua função de mensurador do tempo-dinheiro, mas também como um mecanismo de ensino para “o uso econômico do tempo”: a escola. Ali, as crianças deixavam de perambular soltas pelas ruas, de aprender os vícios e “os hábitos do jogo” para um aprendizado do trabalho, da ordem e da regularidade, “os estudantes ali são obrigados a levantar cedo e a observar as horas com grande pontualidade” (Thompson, 2013, p. 292).

Neste quadro e contexto, o Horror da vida e a dureza das transformações, permitiram uma constituição de mercado de uma literatura que enfatizava a ruptura com o real, a fantasia, e construía os monstros metafóricos que faziam papel de escape da monstruosidade de um real onde a exploração brutal e a dura disciplina do corpo e do tempo eram o cotidiano.

As *penny dreadfuls* atuam como fontes importantes das cultura da época, porque

Embora o valor literário intrínseco dos *penny dreadfuls* seja questionável, seu status histórico como literatura de massa popular e as pistas que eles detêm sobre a natureza da moralidade pública vitoriana fornecem informações contextuais sobre as maneiras pelas quais a cultura impressa, as forças de mercado, a moralidade e a classe operam dentro do contexto da tradição mais ampla da literatura gótica (Hughes; Punter; Smith, 2016, p. 1722).

Nas *Penny dreadful* desfilavam histórias assustadoras com crimes comuns, personagens e tramas bizarras e entidades sobrenaturais como Varney, o Vampiro e *Spring - Heeled Jack*⁷ ou assassinos hediondos como *Sweeney Todd*⁸ (Dunae, 1979, p. 134).

7 Esta figura do folclore anglo-saxão é praticamente uma lenda urbana e consiste em um demônio ou criatura que salta grandes alturas e inicialmente produzindo grandes sustos, mas sendo também acusada de violências como estrangulamento de algumas mulheres (Hughes; Punter; Smith, 2016, p. 1777).

8 Sweeney Todd foi um personagem ficcional primeiramente publicado em um livreto popular parte dos tradicionalmente chamados de *penny dreadful* e que posteriormente ganhou uma adaptação em uma obra publicada em 1936, chamada “Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street”. Todd era um barbeiro que

O vampiro como o conhecemos teve em *Drácula* de Bram Stoker, publicado em 1897, a constituição de um personagem obtido a partir da reunião, organização e teorização do saber vampirológico, unindo *opyr*, *vârkolac*, *grobnik*, *vurdalak*, *brucolaque*, *nosferat*, *murony*, *strigoi*, *moroiu*, *stafia* e *vampir* em um ente, como uma fusão representativa da diversidade de mortos-vivos sugadores de sangue em uma só espécie representada em um personagem⁹ (Lecouteux, 2005, p.24). *Varney, o Vampiro* (1845–1847), escrita por James Malcolm Rymer e Thomas Peckett, antecipa, porém, a construção do cânone do vampiro no século XIX, iniciando processos que a *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu e o *Drácula* (1897) de Stoker finalizam sobre o que conhecemos hoje a respeito deste monstro muito popular na literatura de Horror do século XIX, trazendo consigo o apelo destes personagens, que apareciam como “vampiros aristocráticos “corruptos”, o que atraía leitores de classe média e trabalhadora, também pela dramatização das lutas de classes do século” (Corstorphine; Kremmel, 2018, p. 173).

Também eram populares as histórias de fantasmas, que representavam a crescente onda de presença do movimento espiritualista, reflexo colateral do impacto das teorias de Charles Darwin nas as crenças religiosas tradicionais, e novos monstros criados a partir da influência da criação de Mary Shelley do Monstro de Frankenstein, que fez proliferar substitutos dos espectros e vilões feudais da ficção gótica do século XVIII. Estas criações se dividiram em subgêneros que representavam um cenário diversificado para os romances de terror no século XIX, onde o tropo narrativo de Frankenstein serve para que nasça “A Múmia” de Jane Webb Loudon (1827), onde a eletricidade é usada para ressuscitar a múmia do faraó Quéops (Corstorphine; Kremmel, 2018, p. 173).

A proliferação das *penny dreadful* não tardou a incomodar a sociedade vitoriana, as autoridades e o parlamento, surgindo uma campanha contra os “efeitos das histórias terríveis” em contraponto à regulação da consciência dos meninos da classe trabalhadora representada pela educação obrigatória a partir do Estado. As forças conservadoras diziam-se preocupadas com a ameaça que a literatura barata trazia à orientação para o “trabalho de meninos”, onde as *penny dreadful* atuavam como uma cultura descontrolada e que poderia sugerir movimentos juvenis organizados por adultos. A política vitoriana entendia que as *penny dreadful*

matava seus clientes em associação a uma comparsa que vendia tortas de carne (Hughes; Punter; Smith, 2016, p. 1774). *The Demon Barber of Fleet Street*.

⁹ O Vampiro como conhecemos é uma entidade desenvolvida por Bram Stoker unindo em uma só espécie uma diversidade de outros tipos de entes que sugam sangue e são mortos-vivos, como o *Vurdalak* da Bósnia, Ucrânia e demais povos eslavos do sul, o *Opyr* da Turquia, o *Nosferat* da Romênia o *Vampir*, da Rússia, Lituânia e parte da Alemanha em uma só entidade, o *Drácula*, que juntava as distintas características desses seres (Lecouteux, 2005, p. 24).

ridicularizavam a autoridade com suas histórias de salteadores que permitiam que a juventude sonhasse com uma vida contrária à regulamentação estrita da sala de aula do final da era vitoriana e de organizações de jovens da igreja como as brigadas juvenis (Springhall, 1994, p. 346).

O pânico moral em torno das publicações chegou ao ponto em que em 1895 receberam acusações de provocarem crimes, isso provocou a seguinte reação de um confesso autor de histórias publicadas nestas edições:

Pessoalmente, gostaria de saber se algum membro do júri que atribui o crime juvenil aos chamados ‘penny dreadfuls’, que o criminoso de tenra idade supostamente devorou, já leu um dos livros em que passam tal condenação em massa? Li todos os livros que um exemplo de depravação juvenil trouxe à tona, e até agora não consegui encontrar nenhum incentivo ao matricídio, à desonestidade ou vício de qualquer tipo. O vilão é invariavelmente ludibriado, o herói é todo honra e bravura, e a heroína casta como a Dama na canção da Dama de John Milton (Springhall, 1994, p. 346).

As ameaças da política pública em relação às publicações baratas de Horror, que não tem equiparação com o tratamento dado à literatura tradicional que abordasse o tema, equivalem a uma reação à popularidade do gênero e ao mercado que criou de publicações baratas, que atingiam jovens trabalhadores, adolescentes e continham o germe do que seriam os quadrinhos e a literatura barata do século XX.

As transformações do mercado fizeram das *penny dreadfuls* vítimas da disponibilidade de alternativas mais baratas e mais sangrentas, que paulatinamente as substituíram no início do século XX, levando a uma gradual perda de apelo e fez sua venda se esvaír. A natureza efêmera dessas publicações levou a hoje existirem poucas cópias originais nos acervos britânicos (Hughes; Punter; Smith, 2016, p. 1722).

São muitos os herdeiros das *penny dreadful*, mas o mercado que estabeleceu a mais fértil sequência da produção cultural de gênero teve residência nos Estados Unidos do século XX. A permanência de linhas de publicação de histórias baratas em livretos e revistas que ainda eram considerados sinônimos de literatura de baixa qualidade, os livretos *pulp* e revistas como *Weird tales*, foi um fenômeno que abriu as portas para literatura fantástica e estabeleceu um mercado profissional de produção literária. Este mercado deu lar à ficção fantástica como as do subgênero literário conhecido como *sword an sorcery*, cuja obra mais conhecida é *Conan* de Robert E. Howard, as obras fantásticas e policiais de Robert Bloch, autor de “*Psicose*” (1960) e obras do Horror Cósmico de H.P. Lovecraft (Collares, 2019, p. 17).

Essa trajetória do gênero constituiu um caminho que liga a literatura mais formal, publicada em livros clássicos, à produção barata que invadiu em estilo e forma a literatura

fantástica. A mesma família que nasceu de obras como *O Castelo de Otranto* (1764) e enriquecidas com *Frankenstein* (1818), *O Vampiro* (1819), *Carmilla* (1872), *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1887), *Drácula* (1897), *O retrato de Dorian Gray* (1891), *A volta do Parafuso* (1898), *As Histórias de Fantasma de um Antiquário* (1904), reconhece parentesco com obras de H.P Lovecraft nas revistas que sucederem as *penny dreadfuls*.

Há uma linha que une das *Weird tales* até as obras contemporâneas, produzidas por um mercado já estabelecido, como *O senhor das moscas* e *Menina má* (1954), *Vampiros de almas* (1956), *A assombração da casa da colina* (1959), *Psicose* (1959), *O colecionador* (1963), *A sangue frio* (1965), *O Bebê de Rosemary* (1968), *A casa infernal* e *O Exorcista* (1971), *Carrie* de Stephen King (1973), como *Ghost Story* (1974) de Peter Straub, *A profecia* (1976), *Kindred: Laços de Sangue* (1979), *O Conto da aia* e *O Jogo da Perdição* (1985) e *Hellraiser – Renascido do Inferno*.

O aumento de publicações, a variedade que vão dos quadrinhos aos livros, de literatura barata vendida em bancas a encadernados em livrarias, é resultado de um mercado que se organizou desde o início com um perfil variado, popular e erudito que desde que nasceu consistia em uma confrontação com o próprio estatuto de arte do gênero e seus subgêneros.

A *Weird Tales*, a *E.C Comics* e o Horror contemporâneo

As discussões sobre a qualidade literária das obras de Horror permanecem até hoje, em contrapartida a seu apelo popular, que mantém uma vigorosa vinculação com o público e laços profundos que seguem geração a geração mantendo laços com um mercado consumidor mundial. Este apelo possivelmente ganha força com a capacidade do Horror de atualizar-se na reflexão sobre os medos sociais de cada época. Projetando alegoricamente os medos reais no espaço controlado do cinema, monstros como os da Universal (*Drácula*, *Frankenstein*, *Lobisomem*), atuaram ressonâncias dos medos existentes na Grande Depressão (Phillips, 2012, p. 2).

A produção literária segue as mesmas perspectivas, com filmes e livros produzidos no século XX representando medos sociais de seus contextos. Se o horror cósmico de Lovecraft se referia aos medos ancestrais do outro, trazendo, de forma racista até, um desgosto profundo sobre o avanço da imigração nos Estados Unidos nos primeiros anos do século XX, os alienígenas e criaturas do espaço ou aranhas gigantes, os invasores de corpos, ressoavam os medos do início da Guerra Fria, do comunismo ameaçador e sua supressão da individualidade.

Tendo como matriz as mudanças sociais no século XIX ou as brutais transformações do XX, com a Segunda Guerra Mundial, o novo mundo da Guerra Fria ou o que surge depois

do Onze de Setembro, o Horror transformou em monstros as tensões pós guerras, a crise na ideia de ocidente, as tensões raciais estadunidenses e mundiais, o medo na sociedade “atômica”, sob o impacto de Hiroshima, Nagasaki e da Shoah, as lutas contra a violência policial contra afro descendentes e transformou tudo isso nos fantasmas e monstros que invadiram a fantasia com medos que não permitiam o apavorante escape do Horror tradicional, e traziam novas criaturas que nem sempre eram inumanas, e viviam em nossas salas, casas, ruas, subúrbios, pequenas cidades.

A produção literária dos escritores americanos foram principalmente publicadas em revistas populares na década de 1920, ou nas revistas *Munsey* que datam do final do século XIX e antecederam as populares *Weird Tales*. O mercado literário, no entanto, também ocupava uma série de revistas convencionais, como *Cosmopolitan* e *Collier's*, que recebiam contribuições de contos fantásticos e de horror (Joshi, 2014, p. 59%).

H. P. Lovecraft emerge como escritor do gênero em paralelo à ascensão das revistas populares, que surgiram antes e prosseguiram depois da própria vida do autor. Inclusive a ironia de *Lovecraft* estar associado a revistas pulps como a “*Weird Tales*”, reside nele próprio ser conhecido como uma espécie de esnobe literário que se vangloriava de seu aprendizado clássico e que defendia para si um status de autor cavalheiro que escrevia apenas por amor ao ato de escrever, condenando a maior parte da escrita popular como lixo subliterato (Joshi, 2014, p. 67%).

A história das revistas pulp, que custavam cerca de entre um centavo e um quarto e com isso eram acessíveis aos bolsos da classe trabalhadora remonta a 1882, quando Frank A. Munsey lançou a “*Golden Argosy*” (mais tarde “*Argosy*”) como a primeira revista totalmente de ficção, e origem de inúmeras outras. A principal descoberta desta publicação foi a do autor Edgar Rice Burroughs, que criou os personagens John Carter, cuja primeira aparição se deu no primeiro romance da série de Marte (“*Under the Moons of Mars*”), e Tarzan, cuja primeira aparição se dá em “*Tarzan of the Apes*”, ambos de 1912 (Joshi, 2014, p. 67%).

Na mesma época *Street & Smith* publicam a “*Popular Magazine*”, e sem seguida outras editoras e outras revistas surgiram dando um formato popular aos gêneros como os conhecemos – o faroeste, a história de terror, a história de detetive, a história de amor, o conto de ficção científica. Mesmo se a história desses gêneros parecer distinta da “alta” literatura foram as revistas *pulp* que lhes deram ampla popularidade entre as massas (Joshi, 2014, p. 67%).

A popularidade dos filmes e livros de terror parece viver ciclos de dez ou vinte anos eles parecem desfrutar um ciclo de maior e menor interesse, e coincidem em geral com épocas

de grande tensão política e/ou econômica, refletindo uma ansiedade social que acompanha estes sérios, mas não fatais, deslocamentos. O *boom* nos anos 1930, quando as pessoas oprimidas pela Depressão já não buscavam entretenimento em musicais, mas assistindo a Boris Karloff em *Frankenstein*, ou Bela Lugosi, em *Drácula*, marcaram também marcaram o surgimento da chamada Imprensa do Terror, que englobava tudo, desde *Weird Tales a Black Mask* (King, 2012, p. 34).

A queda de produção que se viu depois, nos anos 1940, teve provavelmente causa no banimento que as revistas convencionais ou “elegantes” legaram à ficção de gênero (particularmente os contos de terror, de polícia e de ficção científica) das suas páginas, exceto quando escritas por autores considerados eminentes. O banimento acabou por causar uma transformação dos gêneros em guetos que origina a crítica esnobe que perdura até hoje. Mesmo considerando parte da escrita *pulp* como pobre, foi pela dificuldade de vender trabalhos para outros locais que escritores agora canônicos como Lovecraft, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Arthur C. Clarke e Ray Bradbury ocuparam suas páginas, por absoluta falta de outro espaço (Joshi, 2014, p. 67%).

Acompanhando a ampliação da audiência de massa para o entretenimento na primeira metade do século XX, tanto nos Estados Unidos como na Europa, economia da indústria do entretenimento também estabeleceu outros modos de cultura de massa além do material impresso como o rádio, o cinema, a música popular (incluindo o drama musical) e, mais tarde, a televisão. Nessa indústria os livros, mesmo os *best-sellers*, constituíam uma parcela relativamente pequena, mas parte de uma mudança generalizada que os meios de comunicação geral na sua produção para atender ao público, que consistia de um grau variado de pessoas com um tão variado quanto grau de acesso à educação formal. Esta mudança formou mecanismos de produção que se adequaram aos gostos do público de massa, que era afinal onde estava o dinheiro. O público de massa eclipsava a agora minúscula elite dos instruídos, pondo-a na berlinda, tornando-os insignificantes como consumidores. Lovecraft antecipou isso ao escrever a um colega no início de 1937:

O capitalismo burguês deu um golpe mortal à excelência artística e à sinceridade ao entronizar o valor de diversão barato às custas daquela excelência intrínseca que apenas pessoas cultivadas e não aquisitivas de posição segura podem desfrutar. O mercado determinante para materiais escritos, pictóricos, musicais, dramáticos, decorativos, arquitetônicos e outros materiais até então estéticos deixou de ser um pequeno círculo de pessoas verdadeiramente educadas, mas tornou-se um círculo substancialmente maior (mesmo com uma vasta proporção da sociedade faminta e esmagada em um desamparo encharcado e inarticulado devido à ganância e insensibilidade comercial e comercial-satélite) círculo de origem

mista, numericamente dominado por torrões rudes e semi-educados, cujos ideais sistematicamente pervertidos (adoração da baixa astúcia, aquisição material, conforto e suavidade baratos, sucesso mundano, ostentação, velocidade, magnitude intrínseca, brilho superficial, etc.) os impediam de alcançar os gostos e perspectivas dos nobres cujas roupas, fala e maneiras externas eles tão assiduamente imitavam (Joshi, 2014, p. 67%).

Nos anos 1940 a popularidade do Horror sofre um recuo, o que levou até aos monstros da Universal para o caminho da comédia, sacrificados pelo próprio estúdio na ânsia da bilheteria. Só nos últimos anos desse período há um crescimento de qualidade e de publicações como as da *Arkham House*, fundada por August Derletg, que publicou importantes obras de Horror entre 1939 e 1950, como *O intruso* e *Além da barreira do sono*, de Lovecraft, *Jumbee*, de Henry S. Whitehead, *The Opener of the Way* (O desbravador do caminho) e *Pleasant Dreams* (Sonhos agradáveis), de Robert Bloch e *Dark Carnival* (Carnaval negro), de Ray Bradbury (King, 2012, p. 34).

Nessa trajetória que liga Bram Stoker a Stephen King, as *penny dreadfuls* renascem nas revistas *pulp* nos quadrinhos contemporâneos de terror, que nascem como um desdobramento dos quadrinhos tradicionais e desde os anos 1930 “passaram a colorir a imaginação de gerações de leitores, com um impacto que se estendeu além dos quadrinhos como tal para influenciar o mundo mais amplo do entretenimento de terror em geral” (Cardin, 2017, p. 12%).

Populares e incômodos para a elite política, os quadrinhos de Horror chegam aos anos 1950 sendo perseguidos pelo Estado e por políticos conservadores como as *penny dreadfuls* o foram no século XIX.

O principal exemplo deste processo é a Educational Comics (EC) criada em 1933 pelo editor Max Gaines (1895–1947), e cuja perseguição pelas autoridades levou à criação do *Comics Code Authority* (CCA), que durante mais de duas décadas censurou as histórias em quadrinhos estadunidenses.

A editora inicia sua trajetória publicando artigos como *Picture Stories from the Bible* e outros títulos que tinham como intuito educar moralmente as crianças, porém com a morte de Max Gaines, seu criador, seu filho Bill Gaines (1922-1992) assumiu a empresa, mudou o nome de “*Educational Comics*” para “*Entertaining Comics*”, e paulatinamente foi mudando seu tipo de publicação, atendendo ao que seu público desejava: contos de ação e aventura. Mantendo a logomarca, mas mudando radicalmente sua linha de produção, Gaines passou a alimentar o voraz consumo de ficção científica e horror por um público jovem sedento de histórias assustadoras e fantásticas. Renovando sua trupe de artistas, Bill conseguiu ter

excelentes resultados com publicações de horror, ficção científica, guerra e quadrinhos satíricos. Participaram como quadro fixo da EC uma fantástica trupe de novos artistas, escritores, alguns deles fundamentais na produção cinematográfica e televisiva de Horror e fantasia: Al Feldstein, Johnny Craig, Jack Kamen, Ray Bradbury, Joe Orlando, Bernard Krigstein, Wally Wood, Jack Davis, Frank Frazetta, Graham Ingels, Al Williamson, Harvey Kurtzman, Will Eder, irmãos John e Marie Severin (Cardin, 2017, p. 12%).

Mesmo com uma competição feroz de outras editoras, que aumentaram a aposta no que diz respeito às imagens obscenas e gráficas, Gaines e seu pessoal de apoio, como Craig e Feldstein, optaram por uma qualidade maior de suas histórias do que superar os seus concorrentes com sangue e obscenidades, e entre outras iniciativas, iniciaram uma parceria exclusiva com o popular autor Ray Bradbury para adaptar suas obras em formato de quadrinhos com sua aprovação e contribuição (Cardin, 2017, p. 12%).

Bradbury foi um escritor extremamente influente na cultura popular de fantasia e Horror, sendo uma das referências da literatura fantástica posterior, com participação também na produção televisiva, sendo roteirista de alguns episódios de *Twilight Zone* (Além da imaginação no Brasil, que durou de 1959-1964).

As pressões da concorrência e do próprio sucesso tiveram um aditivo de problemas nas condenações do Dr. Fredric Wertham, eminente psiquiatra americano, que mirou na indústria de quadrinhos ao escrever seus estudos sobre o comportamento juvenil. Psiquiatra sênior do Departamento de Hospitais de Nova York, Wertham via no sucesso da EC e em seus imitadores as causas profundas do aumento da delinquência juvenil nos Estados Unidos nos anos 1950. Focando em conclusões falsas a respeito de como o tédio e a indústria de entretenimento, com especial atenção aos quadrinhos, deturparam a consciência juvenil. Seu livro *Seduction of the Innocent* (1954), iniciou um processo que alimenta argumentos até hoje, com ênfase variada em produtos da indústria cultural como videogames, o *rock n' roll*, a televisão, o funk e o cinema, ampliando a culpabilização da arte da delinquência juvenil para até o exagero de culpá-los por uma suposta “rosão ou um embrutecimento da cultura como um todo”. Wertham mais tarde renunciou a algumas de suas crenças, mas infelizmente, a sorte estava lançada (Cardin, 2017, p. 12%).

O negócio ia bem, mas o alvo de Wertham inspirou já em 1954 um Subcomitê do Senado dos EUA sobre a delinquência juvenil, seguindo também o rastro do anticomunismo da Guerra Fria que gerou o Macarthismo nos, que utilizava os argumentos moralistas do Dr. Fredric para pressionar por uma censura ativa nas publicações de Histórias em Quadrinhos. A subcomissão alegava que as Histórias em Quadrinhos chegaram a um tipo de consumo amplo

entre jovens e que desvirtuavam a juventude com seu apelo à violência e ao sexo (Cardin, 2017, p. 12%).

Gaines foi um feroz defensor da liberdade criativa e de suas revistas, mas as editoras de histórias em quadrinhos acabaram por perder a guerra e optaram por copiar o Código Hays, que regulamentou a indústria cinematográfica, e criaram a auto-regulação, evitando uma nova intervenção do governo e, ainda em 1954 estabeleceram a chamada Comics Code Authority (CCA), que supervisionou um novo e rigoroso “Código de Conduta” para a publicação de quadrinhos. Impactada com estas restrições, a EC tentou uma mudança de marca e de tipo de publicação, mas acabou forçada a cancelar todos os seus títulos devido às pesadas restrições. Apenas a popular revista MAD sobreviveu, pois já era publicada em formato de revista (Cardin, 2017, p. 12%).

Na década de 1960, a *Warren Publishing*, de propriedade de James Warren, resolveu enfrentar as restrições do mercado mantendo publicações no formato de revista maior, evitando assim a areia movida do selo CCA, e ocupando o espaço deixado vago pelas concorrentes do campo do Horror. Já tendo sucesso com revistas como *Famous Monsters of Filmland*, Warren passou a publicar vários títulos de Horror como *Creepy*, *Eerie* e *Vampirella* (uma personagem vampira feminina) e acabou empregando vários artistas que haviam atuado na EC, como Jack Davis, Frank Frazetta (então um bem-respeitado artista plástico), Al Williamson, John Severin, Joe Orlando, Johnny Craig e outros.

Este desafio ao controle das publicações acabou derrubando as restrições, tanto no cinema quanto nas Histórias em quadrinhos, levando a uma mudança no perfil do mercado a partir do fim dos anos 1960 e inícios dos anos 1970, permitindo que pontos de vista anteriormente *outsiders* na sociedade americana tornaram a fazer parte das telas e páginas da ficção de horror (Cardin, 2017, p. 12%).

A EC Comics foi a mais famosa editora de Histórias em Quadrinhos de Horror, mas não foi nem a primeira, nem a única. Outras editoras buscaram entregar ao público histórias de Horror, tentando aproveitar o chamativo mercado ansioso por histórias sobrenaturais e outras tendências populares, como histórias de detetive e policiais. Com uma grande dívida para com as publicações que os precederam, esses quadrinhos voltados para a aventura eram tingidos de elementos espetaculares e muitas vezes horríveis. A Gilberton Publications foi a primeira editora a publicar histórias em quadrinhos de Horror com sua edição da *Classic Comics # 13* (1943), onde adaptou *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*, novela de 1886 de Robert Louis Stevenson. Em 1947, a *Avon Publications* produziu *Eerie #1* (no

mesmo ano da morte prematura de Max Gaines), que era composto por contos de horror originais (Cardin, 2017, p. 12%).

Estas revistas foram fundamentais para a ampliação da forma como o Horror chegava às massas, e assim como as publicações de contos e o cinema, ampliaram a forma como a produção chegava à classe trabalhadora. Seu estilo pode ser chamado de *pulp horror*, que se define como um tipo de ficção com personagens estereotipados, formados a partir de fórmulas em detrimento da originalidade. E se eram de publicação rara nas revistas populares de interesse geral do século XX até o advento de *Weird Tales* em 1923, se fizeram mais e mais presentes, mesmo com o gênero considerado “fora do caminho”.

O padrão “*Weird Tales*” dominou a literatura barata com o campo virtualmente só para si, com um tipo de construção literária que estabelece um cânone pra produção dos subgêneros tradicionais da ficção sobrenatural, onde vampiros, lobisomens, fantasmas e monstros, habitavam os contos de uma determinada forma, mesmo a editora alegando não estabelecer tabus e parâmetros, cujo conteúdo seguia convenções de terror comuns e confortáveis, com contribuições de H. P. Lovecraft, Clark Ashton Smith e outros autores menos notáveis (Cardin, 2017, p. 74%).

Eduitores como Harry Steeger entendiam que o horrível Teatro Grand Guignol em Paris era uma inspiração franca para o estilo padrão de histórias de horror populares, com influência também forte de Edgar Allan Poe e o Marquês de Sade foram igualmente influentes. Já o editor Rogers Terrill foi mais franco na descrição da rigidez formulaica para o gênero quando informa que os que os escritores eram obrigados a seguir sem dúvidas um estilo cujas histórias:

dizem respeito a um jovem e uma jovem apaixonados, casados ou namorados, e o terror ameaça ambos. O efeito emocional do terror sentido por outra pessoa é muito mais forte do que o medo por si mesmo. Onde uma terrível ameaça um homem e uma mulher apaixonados, eles lutarão como o inferno um pelo outro... Queremos um tipo de ameaça sinistra e misteriosa, que pode parecer sobrenatural à medida que a história avança, mas que pode ser explicada logicamente no final – ou pode ser definitivamente sobrenatural” (Lenninger 1935, 16 *apud* Cardin, 2017, p 74%).

A formula, chamada de “*Weird Menace*” foi revivida periodicamente, com leitores por vezes preferindo nazistas e encontros naturalistas com a vida selvagem em vez do Horror sobrenatural, com efeito, tendo reproduções em Hollywood nos anos 1970, com os canibais radioativos de Wes Craven em *The hills have eyes* (1977) ou o *Massacre da Serra elétrica* de Tobe Hopper (1974), nas franquias de filmes *Pânico* e *A hora do pesadelo*, também de

Wes Craven, *Jogos mortais* de James Wan e *O albergue* de Eli Roth. Nelas, adolescentes azarados são pegos em armadilhas que remetem ao *E não restou nenhum* de Agatha Christie, onde um a um os personagens vão sendo assassinados por horror bem naturais (Cardin, 2017, p. 74%).

Nas palavras de Stephen King, um leitor declarado tanto das *Weird tales* e outras revistas *pulp*, quanto dos quadrinhos da EC, uma típica história da E. C. seria assim:

a esposa do herói e seu amante estão determinados a matar o herói para que possam fugir juntos e se casar. Em quase todas as histórias em quadrinhos de mistério dos anos 1950, as mulheres são um pouco maduras, sedutoramente carnudas e sensuais, mas, em última instância, malignas: cadelas assassinas e castradoras que, como viúvas-negras, sentem uma necessidade quase instintiva de devorar os parceiros após o sexo. Este rabo de saia, que poderia ter saído em todos os seus detalhes de um romance de James M. Cain, leva o bolha do marido para uma voltinha e o amante lhe mete uma bala no meio da testa. Eles amarram um bloco de concreto às pernas do cadáver e o atiram no rio, de cima de uma ponte. Duas ou três semanas depois, nosso herói, um morto-vivo, emerge do rio, podre e carcomido pelos peixes. Sai cambaleando à procura da sua esposinha e seu amigo... certamente, não para convidá-los à sua casa para uns drinques, dá para sentir. Um diálogo dessa história que eu nunca me esqueci é: “Estou voltando, Marie, mas tenho que voltar devagar... porque pedacinhos de mim ficam caindo pelo caminho...” Em *A pata do macaco* a imaginação é estimulada por si só. O leitor faz o trabalho sozinho. Nos quadrinhos de terror (bem como nas revistinhas que existiram entre 1930 e 1955), há também as entranhas e vísceras. Como já mostramos, o velho de *A pata do macaco* é capaz de desejar que a horrível aparição se vá antes que sua franzina esposa abra a porta. Em “*Tales From the Crypt*”, a Coisa que Voltou do Túmulo ainda está lá, grande como o diabo e duas vezes mais feia, quando a porta é escancarada (King, 2012, p. 29).

Essa estética conduziu uma geração que incluiu o próprio King e cineastas como George A. Romero, diretor que revolucionou os filmes de zumbi e inaugurou uma estética hiper-realista e sangrenta de Horror, e John Carpenter, a uma perspectiva do gênero que radicalizava a representação, retirava os personagens de Castelos Europeus para posicioná-los em pântanos e motéis de beira de estrada, tirando o Conde da Europa e o jogando numa cidadezinha do Maine e transformando o lobisomem em assassinos mascarados e fazendo com que o diabo acabe morando até em máquinas de passar industriais.

Considerações finais

As produções de Horror acompanharam as transformações sociais do século XIX e XX e o fizeram ao construir um gênero e um mercado capazes de absorver suas produções.

Popular desde o berço, o Horror tornou-se alvo de um mercado que ocupou espaços na literatura canônica da “alta qualidade” e também o espaço do consumo de massas que das *penny dreadfuls* às *Weird tales* e depois às revistas em quadrinhos de horror que influenciaram gerações a partir dos anos 1950.

Partindo do fato de que o Horror faz parte de uma indústria cultural, que compartilha a produção de discursos sociais encaixados nos conflitos e lutas de cada época (Kellner, 2001, p. 12), entendemos que o Horror como gênero produziu uma parte fundamental da cultura da mídia, construindo estilos e mecanismos que fizeram existir um mercado consumidor com identidade própria e que se vê representado nas telas de cinema, nas páginas dos livros e com seu consumo atuam politicamente.

Na perspectiva do que a produção é como produto e como efeito, entendemos que o gênero como parte da indústria cultural, e da cultura da mídia atua contraditoriamente como produto e também como eco de discursos políticos e artísticos. A ampliação do mercado causou uma mudança paulatina não apenas de estilo, mas também de eixo de representação onde a cultura da mídia passou a reproduzir o medo da classe trabalhadora, e consumidora.

A estética das massas passou a representar o medo das massas, construindo canais de exposição do sangue e das vísceras, metafóricas ou não, das dores da classe trabalhadora. O estatuto artístico do Horror, construído em torno de uma percepção elitista a respeito da escrita e da estética fílmica do gênero, passou a dialogar com o estatuto de classe que o gênero tomou para si quando a classe tornou-se voraz consumidora das suas produções.

A trajetória do Horror desde seu legado crítico em *Frankenstein* ou *Varney o Vampiro* até os filmes de Jordan Peele ou os livros de horror de Clive Barker e Stephen King e as revistas de contos, participa de uma paulatina ruptura até do teste sobre os limites do sistema que o gênero traz consigo desde a origem, passando a reproduzir críticas mais duras e violentas ao mesmo sistema, porque reproduz ecos da dura vida das classes mais baixas que habitam nele.

A perseguição ao gênero, das censuras do século XIX ou dos anos 1950 ao pânico satânico¹⁰ que permeia as cruzadas conservadoras dos anos 1970 até hoje, são indicativos de como o Horror atua como um tipo de produção artística que tensiona a relação da sociedade com seus limites e com o que ela considera como indesejável.

10 O termo pânico satânico tem origem na expressão “pânico moral”, criada pelo sociólogo e criminologista britânico Stanley Cohen (1942-2013) no livro *Folk Devils and Moral Panics* e trata de uma construção que faz com que pessoas, figuras ou objetos considerados pela opinião pública como a razão de todos os males sejam demonizados e tratados como “demônios” (Neiva, 2021).

A popularidade do Horror, porém faz com que ele seja um eco do indesejável ao mesmo tempo em que faz parte de um tipo de linha de produção de produtos culturais que fomenta, financia e erige a cultura da mídia, da qual faz parte como elemento fundador e como um dos pilares. Essa contradição entre o papel de alicerce crítico do mesmo sistema do qual testa os limites faz do Horror um gênero ímpar e um fenômeno que traz a relação entre os medos e ansiedades sociais e as representações políticas de nosso tempo pro campo da pesquisa histórica e da cultura da mídia.

Referências Bibliográficas

- BRAGA, Gabriel Elysio Maia. **Vampiros na França Moderna: a polêmica sobre mortos-vivos (1659-1751)**. Curitiba: Appris, 2020.
- CARDIN, Matt (ed.). **Horror literature through history: an encyclopedia of the stories that speak to our deepest fears**. Santa Barbara, California: Greenwood, 2017.
- CARROLL, Noël. **Filosofia do Horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999.
- COLLARES, Marco Antônio. Representações da imagem de um bárbaro: o personagem conan nas mídias. In: LOPES, Aristeu Machado; RODRIGO FILHO, Artur; COLLARES, Marco Antônio (org.). **A história através das mídias: representações, personagens, fontes**. Curitiba: Brazil Publishing, 2019, p. 15-49.
- CORSTORPHINE, Kevin; KREMMEL, Laura R. (ed.). **The Palgrave Handbook to Horror Literature**. Cham, Suíça: Palgrave Macmillan, 2018.
- DUNAE, Patrick A. Penny Dreadfuls: Late Nineteenth-Century Boys' Literature and Crime. **Victorian Studies**, v. 22, n. 2, 1979, p. 133-50. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3826801>. Acesso em: 13 jul. 2022.
- GINZBURG, Carlo. **História noturna: Decifrando o Sabá**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
- JOSHI, S. T. **Unutterable Horror: a history of supernatural fiction**. New York: Hippocampus Pre, 2014.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: Edusc, 2001.
- KING, Stephen. **Dança Macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2012.
- Le Manoir Du Diable, o primeiro curta de terror já criado**. Disponível em: <https://medologia.com/post/le-manoir-du-diable-o-primeiro-curta-de-terror-ja-criado>. Acesso em: 3 abr. 2022.
- PHILLIPS, Kendall R. **Dark directions: Romero, Craven, Carpenter and the modern horror film**. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2012.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.
- SHELLEY, Mary. **FRANKENSTEIN: ou o prometeu moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- SPRINGHALL, John. Disseminating Impure Literature: The 'Penny Dreadful' Publishing Business Since 1860." **The Economic History Review**, v. 47, n. 3, 567-584, 1994.

STOKER, Bram. **Drácula**. Jandira, SP: Principis, 2020.

THOMPSON, E. P. **A formação da Classe Operária Inglesa**: a árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a. v.1.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**: a maldição de Adão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987b. v. 2.

THOMPSON. E. P. **A peculiaridade dos ingleses**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012.

THOMPSON. E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.