

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E  
ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

**MARIA LUIZA CORREA DA SILVA**

**MULHERES REALIZADORAS NO HORROR BRASILEIRO: REPRESENTAÇÃO E  
SUBVERSÃO DA OUTRIDADE EM “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR”  
(1978) E “O ANIMAL CORDIAL” (2018)**

**CURITIBA  
2023**

**MARIA LUIZA CORREA DA SILVA**

**MULHERES REALIZADORAS NO HORROR BRASILEIRO: REPRESENTAÇÃO E  
SUBVERSÃO DA OUTRIDADE EM “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR”  
(1978) E “O ANIMAL CORDIAL” (2018)**

Texto apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Priori

**CURITIBA  
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Correa da Silva, Maria Luiza

MULHERES REALIZADORAS NO HORROR BRASILEIRO: REPRESENTAÇÃO E SUBVERSÃO DA OUTRIDADE EM ?A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR? (1978) E ?O ANIMAL CORDIAL? (2018) / Maria Luiza Correa da Silva. -- Curitiba-PR, 2023.

198 f.: il.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Horror brasileiro. 2. Mulheres no cinema. 3. Representação feminina. 4. Rosângela Maldonado. 5. Gabriela Amaral Almeida. I - Priori, Claudia (orient). II - Título.

# TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA LUIZA CORREA DA SILVA

## MULHERES REALIZADORAS NO HORROR BRASILEIRO: REPRESENTAÇÃO E SUBVERSÃO DA OUTRIDADE EM “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR” (1978) E “O ANIMAL CORDIAL” (2018)

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 13/12/2023.

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



**Profa. Dra. Claudia Priori**

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Documento assinado digitalmente  
MARIA CRISTINA MENDES  
Data: 05/03/2024 13:37:20 -0300  
Verifique em <https://validar.id.gov.br>

---

**Profa. Dra. Maria Cristina Mendes**

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



---

**Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa**

Membro Externo (PPGCOM – UAM)

Para todas as mulheres que não precisam  
de um homem para protegê-las dos filmes  
de horror

## AGRADECIMENTOS

A vida na área acadêmica às vezes pode ser cruel, te faz questionar em inúmeros momentos se o que você faz está certo, se o caminho é esse, se tem que voltar, se tem que pular ou se tem que mudar. Desanima em olhar para fora e ver que muitas pessoas não entendem que o que você faz é importante e merece ser feito, que o que você estuda tem valor e merece ser apoiado. Mas nessa caminhada tortuosa, eu agradeço por todos(as) que acolheram a minha pesquisa e que me lembravam todos os dias que a academia ainda é um lugar de luz e descobertas, e que ainda é o que quero trilhar.

Agradeço primeiramente a minha família, que novamente me apoiou quando mudei de cidade e me deu todo o suporte para conseguir chegar no final dessa pós-graduação. Aos meus tios, Joana e Beto, por tudo que fazem por mim, eu prometo não esquecer vocês no sol. Aos meus avós, Neusa e Adacyr, por todo o apoio e por nunca me deixarem esquecer de onde eu vim e o que eu sou. Ao meu pai, Bedeu, por toda a ajuda nessa fase e também por dividir comigo o amor incondicional por um time de futebol, que manteve muito da minha sanidade nessa etapa. A minha mãe, Gyzelia, que mesmo de longe sempre apoiou as minhas maiores loucuras e meus maiores sonhos. Aos meus irmãos, Giovana e José, que a parceria vai além dessa vida, e a minha irmã, Isadora, pela companhia e pelo suporte, mesmo distante. Ao meu primo, Felipe, por ser meu melhor amigo desde que eu me conheço por gente e pelas conversas, desabafos e *chopps*. A minha avó Lilia, por todo amor e cuidado. E a minha avó Odete, por ter sido uma luz nesse mundo e nessa vida.

Agradeço imensamente aos amigos e amigas que Curitiba me deu, e por descobrir que uma cidade tão fria pode ser muito calorosa também. Agradeço a Giovana Nogueira e Gustavo Garcia, por terem sido minhas primeiras amizades nessa cidade, terem me dado um lar e levantado meu astral nos muitos momentos de tristeza, sem vocês teria sido muito mais difícil. Agradeço ao Murilo de Castro por toda a ajuda no último ano, na academia e na vida, desde as conversas sobre horror até as doses na Pulp. Agradeço aos amigos feitos no PPG, Baruch Blumberg, Julia Cazarré e Mathias Lobo, pelos pastéis e cervejas na terça-feira, pelas risadas, trocas e discussões sobre cinema, que nunca vou esquecer e que me auxiliaram muito no processo de escrita dessa dissertação. Agradeço, principalmente, ao Junio Pereira e Livia Nagão, por todas as vídeo-chamadas, por me socorrem nos momentos mais turbulentos e não me deixarem desamparada, se nada disso tivesse valido a pena, ainda teria valido por vocês.

Agradeço as amizades feitas no Rio de Janeiro e que nunca deixei de sentir saudade. A Ana Salmont, por sempre me dizer o que eu preciso ouvir, mesmo que às vezes não seja o que eu queira, me sinto cuidada por você desde que a gente se conheceu e agradeço por ainda estar aqui. A Joyce Santos, pelo apoio incondicional, no Rio ou em Curitiba, e que, apesar da distância, nunca deixou de ser minha eterna *roomie*, não teve um dia nesses últimos anos que não senti falta da nossa rotina de caipirinhas e tentativas de ser mãe de planta, não vejo a hora de ainda poder viver tudo que sonhamos. A Liara Belmira, apesar de que nem todas as palavras sejam suficientes para expressar minha gratidão, te agradeço pela companhia diária, por acolher meus medos em relação a esse projeto e em todas as outras esferas, por estar sempre disposta a me ajudar e a superar os surtos, pela companhia nas leituras e nos filmes, de história boa a história ruim, com você eu descubro todos os dias o quão raro é encontrar a nossa pessoa, e te agradeço por ter aparecido.

Agradeço imensamente aos amigos e amigas douradenses, que os anos ainda preservaram. A Nataliê Fukuda, pela amizade e por todos os conselhos nesses últimos anos, ter você com um *rosh* de menta e um tereré no final do dia me motiva a passar por ele. A Giovanna e Giulia Sabião, por me lembrarem sempre o significado de família, vocês fazem da minha vida muito mais leve. A Mariane Nantes, por ser a Sueli da minha Fátima, por me levantar em todos os momentos que eu caí e por me entender como ninguém mais faz, a vida fica muito mais luminosa e não existe tristeza perto de você. Ao Leonardo Krieger, por ter suportado, pacientemente, todos os meus momentos mais difíceis nesses últimos dois anos, você me lembra todos os dias o que o amor realmente é e eu nunca vou conseguir te agradecer o suficiente por isso. A Bárbara Scaliante, pela amizade de mais de 10 anos e por estar do meu lado em todas as tribulações da vida, por ser sempre meu porto seguro, meu lugar certo, algumas pessoas passam a vida procurando pelo que eu encontrei em você há tanto tempo.

As amizades espalhadas pelo Brasil, agradeço a Fernanda Konno, que mesmo de longe continua exercendo uma influência enorme sobre mim, sinto um orgulho imenso de você e de tudo que conquistou. A Camila Machado, por me guiar no caminho acadêmico quando eu me perdia e por toda a companhia, na literatura e na vida, conviver com você é um presente e eu agradeço ao universo por ter me dado.

Agradeço, especialmente, a minha orientadora, Claudia Priori, por ter acolhido esse projeto e por toda a contribuição nessa jornada. Agradeço ao corpo docente do PPG-Cineav que contribuiu para essa pesquisa, a professora Beatriz Vasconcelos, aos professores Eduardo Baggio, Rafael Tassi e Pedro Faissol. Aos membros da minha banca de qualificação, professora Maria Cristina Mendes e professora Laura Cánepa, pelas trocas e por terem sido

essenciais para a conclusão dessa dissertação. Agradeço ao Centro Acadêmico de Letramento e Escrita (CALE), da Unespar, principalmente a professora Raquel Silvano Almeida e ao João Vitor Martins, por terem me aceitado nesse projeto e me incentivarem, todos os dias, a explorar e a amar ainda mais a área acadêmica.

Agradeço as diretoras do horror brasileiro que produziram e continuam produzindo filmes por nós e para nós, que conversam com a nossa realidade e que nos mostram as diversas outras facetas que o terror pode ter. Agradeço, principalmente, a Rosângela Maldonado, José Mojica Marins e Gabriela Amaral Almeida, pelo amor ao cinema e pela criação dos objetos dessa pesquisa, que tanto me instigaram e me encantaram nesses anos.

*Um fantasma pode ser muitas coisas: uma memória, uma fantasia, um segredo, luto, raiva, culpa. Mas quase sempre eles são só algo que nós queremos ver.*

*Mike Flanagan*

*Devo respeitar o homem quando ele me despreza? Deixe que ele viva comigo numa troca de gentilezas, e, em vez de injúria, eu concederia cada benefício a ele com lágrimas de gratidão por sua aceitação. Mas isso não pode ser; os sentidos humanos são barreiras insuperáveis para nossa união. Ainda assim minha submissão não deve ser de abjeta escravidão. Vou vingar minhas feridas; se não puder inspirar amor, vou causar medo, e principalmente em relação a você, meu aqui-inimigo, porque é meu criador, juro ódio inextinguível.*

*Mary Shelley*

## RESUMO:

O objetivo deste trabalho consiste em apreender a imagem da mulher no cinema e, especialmente, no gênero do horror, analisando dois filmes brasileiros, dirigidos por mulheres, e suas singularidades em relação a representação feminina presente no horror. Os filmes selecionados para a análise são “A mulher que põe a pomba no ar”, de 1978, dirigido por Rosângela Maldonado e José Mojica Marins, e “O animal cordial”, de 2018, dirigido por Gabriela Amaral Almeida. Entende-se que a configuração do que é ser mulher na sociedade esteve, por muitos anos, vinculada a papéis específicos aos quais elas deveriam performar, normalmente agarrada a ideias moralistas e subservientes. Apoiando-se nas anotações de Simone de Beauvoir sobre a mulheridade, nota-se que as mulheres são vistas a partir da perspectiva masculina, não como um ser autônomo, mas como um Outro que se contrapõe ao que é considerado homem. Assim como a vida imita a arte, os processos artísticos também refletem os arranjos sociais, dessa forma, o cinema também se apropriou de uma ótica masculinista ao retratar as mulheres nas telas, normalmente as associando a papéis estereotipados nessas narrativas. Partindo desse pressuposto, o cinema de horror hegemônico também cresceu rasgando violências com viés conservador sobre a figura feminina. Dessa forma, essa pesquisa pretende analisar os filmes de Rosângela Maldonado, José Mojica Marins e Gabriela Amaral Almeida, entendendo as nuances dos contextos em que foram lançados, sendo, respectivamente, em plena ditadura militar e no auge da globalização, e como eles subverteram certos estereótipos sobre a figura feminina e em relação ao gênero do horror. Para sintetizar sobre as opressões da mulher, a pesquisa também se baseia nos estudos de bell hooks e Gerda Lerner, que abordam as nuances e as etapas de repressão que as mulheres foram submetidas ao longo dos anos, além de analisar sobre como esses ciclos foram retratados nas artes e, principalmente, no cinema clássico hollywoodiano. A partir disso, o trabalho também se fundamenta sobre o que é o gênero do horror e como as mulheres são vistas nesses filmes, partindo de uma afirmação de que existe peculiaridades de representação estereotipada que se encontram, sobretudo, no horror, além de compreender se existe uma mudança significativa quando um filme do gênero é escrito e/ou dirigido por uma mulher. Então, buscou-se analisar os filmes de uma ótica psicanalítica, utilizando a metodologia proposta por Robin Wood confluída com Francis Vanoye e Anne-Góliot Lètè, observando como eles subvertem a ideia da mulher e de monstro como a Outridade no horror, resultando em desenvolver um novo ângulo de representações no cinema, que procura quebrar com ideais reducionistas da figura feminina e do fazer o horror.

**Palavras-chave:** Horror brasileiro; Mulheres no cinema; Representação feminina; Rosângela Maldonado; Gabriela Amaral Almeida.

## **ABSTRACT:**

The work aims to understand the image of women in cinema and, especially in the horror genre, analyzing two Brazilian films directed by women and their singularities about the female representation present in horror. The films selected are “The Woman Who Makes Doves Fly”, from 1978, directed by Rosângela Maldonado and José Mojica Marins, and “Friendly Beast”, from 2018, directed by Gabriela Amaral Almeida. It is understood that the configuration of what it means to be a woman in society was, for many years, linked to specific roles they should play, usually clinging to moralistic and subservient ideas. Based on Simone de Beauvoir’s notes on womanhood, it is noted that women are seen from the male perspective, not as autonomous beings, but as an Other who opposes what is considered a man. Just as life imitates art, artistic processes also reflect social arrangements; in this way, cinema also adopted a masculinist perspective when portraying women on screen, usually associating them with stereotypical roles in these narratives. Based on this assumption, hegemonic horror cinema also grew by using violence with a conservative bias towards the female figure. Thus, the work’s objective is to analyze the movies of Rosângela Maldonado, José Mojica Marins, and Gabriela Amaral Almeida, understanding the nuances of the contexts in which they were released, respectively, during the military dictatorship and at the height of globalization, and how they subverted certain stereotypes about the female figure and the horror genre. To summarize women's oppression, the research is also based on the studies of bell hooks and Gerda Lerner, which address the nuances and stages of repression that women have been subjected to over the years, in addition to analyzing how these cycles were portrayed, in the arts and classic Hollywood cinema. From this, the work is also based on what the horror genre is and how women are seen in these films, starting from an assertion that there are peculiarities of stereotypical representation that are found, above all, in horror, in addition to understanding whether there is a significant change when a film of this genre is written and directed by a woman. Therefore, we sought to analyze the films from a psychoanalytic perspective, using the methodology proposed by Robin Wood combined with Francis Vanoye and Anne Góliot-Lètè, observing how they subvert the idea of women and monsters as Otherness in horror, resulting in developing a new angle of representations in cinema, which seeks to break with reductionist ideals of the female figure and the making of horror.

**Keywords:** Brazilian horror; Women in film; Female representation; Rosângela Maldonado; Gabriela Amaral Almeida

## LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Pôster do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978) .....	42
Figura 2: Pôster do filme "O animal cordial" (2018) .....	43
Figura 3: Vênus de Willendorf.....	47
Figura 4: "Negra", de Maria Luísa de Sousa Holstein. ....	48
Figura 5: Cena da série "Bojack Horseman" (2014) .....	54
Figura 6: Trecho retirado da tirinha "The rule" (A regra), da cartunista Alison Bechdel.....	58
Figura 7: Cena do filme "Wings" (1927). ....	60
Figura 8: Pôster do filme "E o vento levou..." (1939).....	62
Figura 9: Cena do filme "E o vento levou..." (1939).....	63
Figura 10: Cena do filme "Cidadão Kane" (1941).....	64
Figura 11: Cena do filme "Casablanca" (1942).....	67
Figura 12: Cena do filme "O poderoso chefão" (1972).....	69
Figura 13: Cena do filme "Titanic" (1997). ....	70
Figura 14: Cena do filme "Cinderela" (1950). ....	72
Figura 15: Cena do filme "Capitã Marvel" (2019).....	74
Figura 16: "Cthulhu Ascending", fanart feita por Andrée Wallin.....	78
Figura 17: Cena do filme "It - a coisa" (2017) .....	79
Figura 18.: Fan art do conto "o retrato oval" feita por David G. Forés.....	84
Figura 19: Cena da série "A maldição da mansão bly" (2020), adaptada do livro de Henry James. ....	86
Figura 20: Cena do filme "O gabinete do Dr. Caligari" (1920).....	87
Figura 21: Cena do filme "Nosferatu" (1922).....	89
Figura 22: Cena do filme "Drácula" (1931).....	91
Figura 23: Cena do filme "Frankenstein" (1931).....	92
Figura 24: Cena do filme "Halloween" (1978). ....	97
Figura 25: Cena do filme "Halloween" (1978). ....	98
Figura 26: Cena do filme "Halloween" (1978). ....	98
Figura 27: Cena do filme "Halloween" (1978). ....	99
Figura 28: Cena do filme "Halloween" (1978). ....	99
Figura 29: Cena do filme "Mártires" (2008).....	100
Figura 30: Cena do filme "Mártires" (2008).....	101

Figura 31: Cena do filme “Mártires” (2008).	101
Figura 32: Cena do filme “Garota Infernal” (2009).	104
Figura 33: Cena do filme “Hereditário” (2018).	106
Figura 34: Pôster do filme “Faustus and Mephistopheles” (1903).	111
Figura 35: Cena do filme “O cemitério maldito” (1989).	112
Figura 36: Cena do filme “O cemitério maldito” (1989).	113
Figura 37: Cena do filme “Em minha pele” (2002).	114
Figura 38: Cena do filme “Babadook” (2014).	116
Figura 39: Cena do filme “Os tigres não têm medo” (2017).	118
Figura 40: Cena do filme “As boas maneiras” (2019).	119
Figura 41: Cena do filme “Rua do Medo: 1994 – parte 1” (2021).	120
Figura 42: Cena do filme “Rua do Medo: 1978 – parte 2” (2021).	120
Figura 43: Cena do filme “Rua do Medo: 1666 – parte 3” (2021).	120
Figura 44: Pôster do filme “Chá de Sangue e Fio Vermelho” (2006).	121
Figura 45: Cena do filme "Pânico" (1996).	126
Figura 46: Cena do filme "Pânico" (1996).	126
Figura 47: Cena do filme "Sweeney Todd: o barbeiro demônio da rua Fleet" (2007).	127
Figura 48: Cena do filme "O animal cordial" (2018).	127
Figura 49: Cena do filme "Halloween" (1978).	142
Figura 50: Pôster internacional de "À meia-noite levarei sua alma" (1964).	143
Figura 51: Rosângela Maldonado e José Mojica Marins.	146
Figura 52: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	147
Figura 53: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	148
Figura 54: Cenas do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	150
Figura 55: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	152
Figura 56: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	154
Figura 57: Cenas do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	155
Figura 58: Cena final do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).	157
Figura 59: Gabriela Amaral Almeida.	167
Figura 60: Cena do filme "O animal cordial" (2018).	169
Figura 61: Cena do filme "O animal cordial" (2018).	171
Figura 62: Cena do filme "O animal cordial" (2018).	173
Figura 63: Cena do filme "O animal cordial" (2018).	175
Figura 64: Cena do filme "O animal cordial" (2018).	176

Figura 65: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	180
Figura 66: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	181
Figura 67: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	182
Figura 68: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	182
Figura 69: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	182
Figura 70: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	183
Figura 71: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	185
Figura 72: Cena do filme "O animal cordial" (2018).....	185

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM FEMININA</b> .....	22
1.1 A IDEAÇÃO DA CRENÇA DO <i>OUTRO</i> : AS MULHERES E A SOCIEDADE .....	22
1.2 AS MULHERES COMO IMAGEM.....	39
1.2.1 AS TEORIAS ANALÍTICAS DA IMAGEM.....	39
1.2.2 A IMAGEM FEMININA APLICADA NAS ARTES .....	46
1.3 A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA .....	53
<b>2. A IMAGEM DAS MULHERES NO CINEMA DE HORROR</b> .....	75
2.1 O QUE É O HORROR? .....	75
2.2 ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS NO HORROR.....	82
2.3 EXISTE UMA ESTÉTICA FEMININA NO CINEMA DE HORROR? .....	106
<b>3. RAINHAS DE <i>OUTRO</i> GRITO: OS HORRORES DE ROSÂNGELA MALDONADO E GABRIELA AMARAL ALMEIDA</b> .....	123
3.1 O MÉTODO DE ANÁLISE FÍLMICA .....	123
3.2 O MONSTRO AGORA É OUTRO: AS TRANSGRESSÕES EM “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR” (1978) .....	136
3.3 AS DEFINIÇÕES DE <i>FINAL GIRL</i> FORAM ATUALIZADAS: AS INQUIETAÇÕES EM “O ANIMAL CORDIAL” (2018) .....	159
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	187
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</b> .....	191

## INTRODUÇÃO

Lembro a primeira vez que assisti “O chamado” (2002) na televisão. A história da menina que caiu no poço e que voltava para buscar quem assistisse uma fita me assombrou por mais anos do que consigo me lembrar. Não atendi o telefone por muito meses, porque tinha certeza que escutaria a voz dela do outro lado. Dormir também era sempre um esforço, por acreditar que quando abrisse os olhos ela estaria lá comigo. Foi esse medo que me trouxe até aqui.

Eu não sei em que momento eu comecei a dormir mais tranquila e a conversar no telefone sem muitos problemas, mas eu definitivamente nunca esqueci a Samara. E foi por nunca esquecê-la e por me perguntar todos os dias por tanto tempo como um único filme e uma única personagem tiveram um impacto tão grande sobre mim e minha infância, que eu também decidi que nunca ia esquecer os filmes de terror.

Com o passar dos anos, o cinema se tornou mais do que apenas um passatempo na minha vida e se transformou no que escolhi como profissão, e desde que entrei na graduação em Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal Fluminense (UFF), o gênero do horror se fez presente a todo momento, desde os primeiros trabalhos, os primeiros roteiros, para, por fim, se tornar o meu principal objeto de pesquisa no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). O amor e a curiosidade pelo horror brasileiro se iniciaram no período da graduação, no primeiro contato com os filmes do Zé do Caixão e ao começar a adentrar nesse universo de filmes que abordavam temas que eu gostava tanto e que, de alguma forma, agora, se aproximavam mais do cotidiano em que eu vivia.

No Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) busquei analisar os filmes da diretora brasileira, Gabriela Amaral Almeida, e como eles subverteram alguns padrões misóginos que estavam associados às narrativas de horror, por um viés que buscava compreender como esses filmes se aproximavam de uma realidade de mulheres latino-americanas. A partir disso, a vontade de investigar ainda mais o trabalho da diretora, assim como de outras mulheres que se propuseram a entender e produzir o gênero foi o que deu início a esta pesquisa.

Ao pensar no meu projeto de mestrado, quis, em um primeiro momento, abordar sobre a carreira de várias diretoras do horror brasileiro em um determinado período, pretendendo trazer à luz pesquisas sobre diversas mulheres que se propuseram a capinar o terreno do gênero em território brasileiro. Entretanto, fui apresentada a muitas outras perspectivas e

possibilidades nesses últimos dois anos, que alteraram as minhas ideias sobre o que eu queria escrever e o que eu queria abordar.

Essa pesquisa iniciou-se na minha vontade de escrever sobre essas mulheres que escreveram e produziram filmes de horror no Brasil, mas germinou quando eu pensei em concentrar meus esforços em duas cineastas muito importantes para o gênero e para o cinema brasileiro. Dessa forma, o trabalho tem o intuito de analisar os filmes “A mulher que põe a pomba no ar”, de 1978, dirigido por Rosângela Maldonado e José Mojica Marins, e “O animal cordial”, de 2018, dirigido por Gabriela Amaral Almeida, utilizando a metodologia de análise fílmica, explicitando como esses filmes transgrediram uma ordem de padrões masculinistas que buscava enxergar as mulheres e o desconhecido como um Outro na sociedade, além de observar essas obras de acordo com o contexto temporal no qual elas estavam inseridas. Foi importante condensar como a sociedade visa colocar as mulheres nesse papel de outridade e elucidar como o horror constrói seus monstros e suas vítimas para, enfim, investigar sobre as diferenças de representações desses filmes e os possíveis diálogos que podem ser feitos a partir das contribuições sobre as constituições psíquicas de Sigmund Freud e os estudos psicanalíticos que alavancaram posteriormente.

Rosângela Maldonado foi, antes de tudo, uma pioneira no cinema brasileiro e uma mulher que resistiu aos percalços enfrentados na ditadura para conseguir fazer e exhibir seus filmes. Ao lado de José Mojica Marins, dirigiram o que hoje é considerado como o primeiro filme de horror brasileiro com uma mulher na direção. Apesar das dificuldades e questões delicadas que envolvem o filme, que serão abordadas em sua análise, acredito que é importante pesquisar e observar essa história por um ponto de vista analítico contemporâneo, que compreende as questões da época e entende a importância que o filme tem para o cinema de gênero brasileiro.

Considerando a lista da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), dos 100 melhores filmes brasileiros, só quatro deles têm uma mulher como diretora.<sup>1</sup> Dessa forma, acredito que muitos filmes clássicos, principalmente os que foram realizados por homens, estão sempre tendo suas histórias esmiuçadas e enaltecidas, com pesquisas que os analisam de diversos ângulos e fundamentados em diversas bases teóricas. Logo, para além da importância do horror brasileiro para a minha formação como estudante, pesquisadora e cinéfila, escrever sobre “A mulher que põe a pomba no ar” também é uma forma de resistência, que intui novas perspectivas e maior visibilidade, para que os trabalhos das

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>

mulheres no cinema possam ser cada vez mais investigados e que elas conquistem seu lugar de direito nos melhores filmes do cinema brasileiro. Karla Bessa, pesquisadora do núcleo de estudos de gênero da Unicamp, afirma que:

Além de menos numerosas, as mulheres que desafiaram a tendência naturalizada não só no cinema brasileiro, mas no cenário mundial, e contaram suas próprias histórias – sejam elas documentais, ficcionais, em narrativas e estéticas convencionais ou ousadamente experimentais – foram sistematicamente ignoradas ou subestimadas das salas de exibição às críticas jornalísticas ou acadêmicas. (BESSA, 2019, p.9)

Além disso, a vontade de também trazer o filme de Gabriela Amaral Almeida surge a partir de dois principais pontos: em primeiro lugar, evidentemente, sinto que foi a partir de “O animal cordial” que eu, e muitas pessoas que compartilharam a experiência de conhecer o horror brasileiro, foram mais a fundo nesse processo. O filme de Gabriela apareceu como um grande acontecimento no cinema, pelo menos na bolha de fãs de horror que eu participava, e chamou atenção de muitos que não conheciam e que, por isso, tiveram mais vontade de ver outros filmes e descobrir outras histórias brasileiras. Ainda que os números em relação a bilheteria não sejam altos comparados com um horror hegemônico importado, Gabriela Amaral Almeida conseguiu fazer com que mais pessoas olhassem para o gênero e para o cinema brasileiro, o que, creio eu, já seja por si só, um incrível objeto de pesquisa; e em segundo lugar, também surge como uma vontade de fazer uma comparação e, ao mesmo tempo, apontar as semelhanças que os dois filmes possuem, entendendo a diferença de quarenta anos que marca as produções e tudo que mudou ou foi conservado.

Como embasamento teórico dialogo com várias autoras e autores ao longo da dissertação que está estruturada em três capítulos: no primeiro, intitulado “A construção da imagem feminina” busquei fazer um apanhado da condição das mulheres na sociedade e como foi construída a imagem das mulheres nesse contexto. Para isso, utilizei de autoras como bell hooks, Simone de Beauvoir, Gerda Lerner, Ana Paula Vosne Martins, Elisabeth Badinter, entre outras, para entender sobre essa concepção da imagem das mulheres no corpo social. A partir disso, pude abordar como esses papéis das mulheres foi transmitido para as artes, dando início a um processo de se propagar e naturalizar ainda mais esses estereótipos. Para analisar as imagens e as representações a partir delas busquei respaldo na iconologia de Erwin Panofsky e também na semiótica pensada por Charles Sander Peirce. Após isso, procurei dialogar com as representações de mulheres nas outras artes, além do cinema, para só então entrar nessa arte propriamente dita e analisar alguns filmes que tiveram um grande impacto

tanto na indústria, como na história do cinema, observando como essas mulheres eram retratadas neles.

Com essa base, no segundo capítulo, intitulado “A imagem das mulheres no cinema de horror” pude começar a entender o que é o horror e quais desses estereótipos e representações femininas esse gênero acabou contribuindo na disseminação. No primeiro subcapítulo, busquei em teóricos como Noël Carroll e Tzvetan Todorov, além de escritores como Edgar Allan Poe, Stephen King e Ann Radcliffe os conceitos e padrões que definem o gênero do horror. Logo depois, abordo sobre os estereótipos femininos bastante utilizados no gênero e como eles acabaram por criar uma indústria que se sustentava, basicamente, no olhar e no desejo masculino. Na sequência, escrevo, fundamentando-se nos estudos de Ana Catarina Pereira, sobre existir ou não uma estética feminina no cinema de horror, partindo do pressuposto que o gênero foi, por muito tempo, consumido e construído majoritariamente por homens.

É com esse plano de fundo que procuro, no terceiro capítulo, intitulado “Rainhas de *outro* grito: os horrores de Rosângela Maldonado e Gabriela Amaral Almeida” entender sobre a metodologia de análise fílmica, principalmente, baseando-se nos estudos de Robin Wood, bell hooks, Francis Vanoye e Anne Goliot Lètè, confluindo as pesquisas desses autores e autoras para poder analisar, traduzindo observações psicanalíticas e reinterpretando-as de acordo com estudos feministas, trechos desses dois filmes que podem ser vistos como transgressores sobre as representações femininas comumente encontradas no horror hegemônico.

Simone de Beauvoir vai afirmar que a existência de um Outro na sociedade é tão antiga quanto a própria consciência. Isso porque, dentro de um corpo social que se forma, vai frequentemente existir um outro indivíduo exterior a esse determinado conjunto, portanto, ele vai ser lido como um “Outro”. A autora também indaga sobre o porquê as mulheres são postas nesse lugar de outridade e estipula que os homens se colocaram como algo original, o Um, e que as mulheres dificilmente transgridem esse lugar de Outro, a partir desse Um, porque também foram condicionadas a se enxergarem nesse lugar alheio.

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. A categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão dos sexos, não depende de nenhum dado empírico: é o que se conclui, entre outros, dos trabalhos de Granet sobre o pensamento chinês, de Dumézil sobre as Índias e Roma. Nos pares Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Lua,

Dia-Noite, nenhum elemento feminino se acha implicado a princípio; nem tampouco na oposição do Bem e Mal, dos princípios fastos e nefastos, da direita e da esquerda, de Deus e Lúcifer; a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem “os outros” vagamente hostis. Para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são “outros” e suspeitos; para os habitantes de um país, os habitantes de outro país são considerados “estrangeiros”. (BEAUVOIR, 2014, p.15-16)

Considerando os argumentos da autora de que o Outro, por se ver assim, recorre a um processo de subserviência desse Um, essa pesquisa recapitula os sistemas que contribuíram por colocar as mulheres nessa posição, transitando pela ciência, que por muito tempo ignorou os estudos sobre as mulheres e/ou confabulou pesquisas que “comprovassem” uma inferioridade feminina, além de também abordar sobre alguns processos sociais que reafirmavam constantemente essas perspectivas: religião, casamento, prostituição, maternidade e até o amor.

Partindo dessa observação do lugar do Outro reservado às mulheres, também observa-se, segundo Robin Wood, que os filmes de horror abordam esse conceito de Outridade nessas histórias, frequentemente colocando o monstro como um desconhecido, algo ou alguém que rui uma sociedade já familiar e habitual. Além de também, muitas vezes, condensar nas personagens femininas vistas como transgressoras esse papel de “infamiliar” ou atrelado as vítimas que esses monstros procuram.

Seguindo esse viés, as análises dos filmes se preocupam em observar como essas narrativas se distanciam dessas representações das mulheres apenas como Outra pessoa e as colocam, de certa forma, como o Um dentro das histórias, criando os monstros e as malignidades a partir do olhar e da perspectiva dessas personagens femininas.

Além disso, analiso o filme de Rosângela Maldonado e José Mojica Marins, entendendo as perspectivas de como a sociedade estava se movimentando nos anos 1970, e viso buscar explicações sobre como muitas daquelas mulheres pensavam e se sentiam na época, pensando num cenário social que as reprimia com base na necessidade exclusiva de um matrimônio e de ser vista por um homem. Enquanto que, no filme de Gabriela Amaral Almeida, penso com base na globalização que se expandiu rapidamente nos anos 2010, fazendo com que o Brasil importasse e se familiarizasse com muitas das pautas vindas dos Estados Unidos, além de existir uma maior amplificação das questões feministas e dos reflexos delas no cinema e no gênero.

Disseminar o horror e, principalmente, o horror brasileiro, vai estar sempre entre meus maiores objetivos durante a vida. Logo, essa pesquisa busca se debruçar sobre esses dois

filmes que tiveram um grande impacto no cinema nacional para apreender suas conquistas e sua relevância em um gênero que, por muito tempo, foi invisibilizado e desprezado pela crítica e pelo público, com o objetivo de enaltecer suas qualidades narrativas, suas escolhas estéticas e, principalmente, seu caráter revolucionário.

## CAPÍTULO 1

### 1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM FEMININA

#### 1.1 – A IDEIAÇÃO DA CRENÇA DO OUTRO: AS MULHERES E A SOCIEDADE

*Cecília veio ao mundo nove meses e dois dias depois das bodas. Era uma bebê risonha e gordinha, recebida com festa pela família, que repetia: É linda!*

*Afonso veio ao mundo no ano seguinte. Era um bebê risonho e gordinho, recebido pela família, que repetia: É homem!*

*A vida invisível de Eurídice Gusmão*

O que é ser mulher? Como definir uma mulher? Teóricos, poetas, escritores e cientistas se arriscaram a encontrar uma definição em relação a palavra e para, segundo as pesquisas, pelo menos 51% da população mundial.<sup>2</sup> Entretanto, por muitos anos, a demarcação do que significava ser mulher e do que poderia ser feito por elas era descrita por outros, ou seja, por homens.

Aristóteles (2005), filósofo que viveu na Grécia Antiga, aproximadamente 300 anos a.C., afirmou que um grande atrativo das mulheres era o silêncio, salientando uma subserviência como virtude de uma mulher, enquanto Immanuel Kant, filósofo alemão e um dos nomes mais relevantes do iluminismo, nascido no século XVIII, escreveu que “à uma mulher que tenha a cabeça entulhada no grego, como a senhora Dacier, ou que trave disputas profundas sobre mecânica, como a Marquesa de Châtelet, só pode mesmo faltar uma barba, pois com esta talvez consigam exprimir melhor o ar de profundidade a que aspiram.” (1993, p. 49), exprimindo sua opinião de que para existir valor na fala de uma mulher, ela precisaria ser um homem.

Apesar da maioria dos pensadores antigos caminharem por essa estrada na desvalorização da mulher e do pensamento vindo delas, existiram exceções, como Sócrates, que defendia a ideia de pluralização das identidades e personalidades femininas, além de atribuir valor às mulheres que fizeram parte da construção da trajetória intelectual dele. (JOHNSON, 2011)

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18320-quantidade-de-homens-e-mulheres.html>. Acesso em: 03/11/2022

Destaca-se o fato de que Sócrates foi um desvio a norma, Jean Jacques Rousseau, igualmente aos outros, também se pronunciou sobre seu pensamento acerca das mulheres, também as categorizando como submissas, dizendo que “toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se amar e honrar por eles” (HENRIQUES, 2010, p. 196).

Para além dos filósofos e pensadores, escritores e dramaturgos também retrataram suas personagens de forma que podemos, atualmente, compreender os valores que esses associavam as mulheres. William Shakespeare, por exemplo, em uma de suas obras mais famosas, “Romeu e Julieta” (1597), aborda o casamento como sendo uma passagem de “dono” da mulher, do pai para o marido, novamente, valorizando a submissão (SHAKESPEARE, 2016). Além dele, escritores brasileiros como Machado de Assis também colocaram a mulher nessa posição, como aborda Maria Dilza de Souza (2019) “Machado define a mulher como um ser inteligente dedicada ao lar, responsável, integrada com o meio social”. (2019, p.5)

Escritoras também foram importantes para compreender o que seria a mulher e seu papel na sociedade, Virginia Woolf, escritora do século XX, escreveu sua opinião dizendo “O que é uma mulher? Eu lhes asseguro, eu não sei. Não acredito que vocês saibam. Não acredito que alguém possa saber até que ela tenha se expressado em todas as artes e profissões abertas à habilidade humana” (1979, p.60), nesse caso, contrastando com a maioria dos pensamentos masculinos, a autora acentua a ideia de manifestação e emancipação feminina. Simone de Beauvoir, ainda no século XX, afirmou que não se nascia mulher, nos tornávamos, mas o que isso significa?

A opressão das mulheres pelos homens é considerada, atualmente, o mais longo modo de opressão. Quando apoiado num contexto biológico e aparentemente “natural”, facilitou para o sexo masculino se prevalecer diante da figura feminina, esse cenário se deu a partir de séculos de uma construção de um discurso em que associou-se a masculinidade como os grandes atuantes num meio social: a força, a coragem, a virilidade, a agilidade, a inteligência, para, a partir disso, sobrar para as mulheres o papel de antagonistas dessa narrativa: a fragilidade, a irracionalidade e a submissão. Apoiando essa fala em diferentes conhecimentos ou investigações que validavam, a depender da época, essa crença na inferioridade da mulher.

Ainda que questionando uma pré-história escrita e difundida por homens, Mariana Diniz (2006) aborda sobre as imagens e representações que se possui atualmente sobre este período, enfatizando que na maioria há uma reprodução da ideia da mulher que serve ao

homem, responsável pelos afazeres domésticos, enquanto ele se responsabiliza por uma “evolução” na sociedade, o que colaborou para a construção não só de uma história, mas também de uma ciência que acreditava que as mulheres sempre tiveram o mesmo papel servil na sociedade.

As cenas em que se encontram representações de mulheres, muito mais raras que as de homens, apresentam-nas, por regra, sentadas, muitas vezes sobre os joelhos. O cenário da (in)ação não apresenta grandes variações, as mulheres são colocadas junto à entrada da gruta, ou no seu interior, dentro do povoado ou à porta da cabana, quase sempre junto ao lume, preparando alimentos ou raspando peles, velando pelas crianças de tenra idade e pelos mais velhos. (...) O lugar do gênero masculino, objeto privilegiado destas “reconstituições”, está também registado nas imagens. Os homens produzem cultura, inventam novos artefatos, correm perigos caçando animais selvagens, são artistas que pintam interiores de grutas, abrem campos agrícolas, levam os animais ao campo, inventam a guerra, a metalurgia, constroem casas para vivos e templos para mortos, assumem o poder religioso, político, econômico, social, em suma... conduzem a História. Ao sexo e, nestas leituras de forma imediata, ao gênero feminino compete preparar os alimentos, a roupa e o leito a estes heróis anônimos, que libertos desta classe de afazeres podem, entre pares, criar o Progresso (DINIZ, 2006, p.15)

A condição biológica da mulher é uma realidade e não pode ser alterada, afinal, a opressão das mulheres baseada em sua fisiologia é uma das histórias mais antigas que podem ser encontradas e que ainda são reverberadas dentro de um contexto contemporâneo. Entretanto, apesar das evidentes diferenças corpóreas entre homens e mulheres, isso, por si só, não é, ou não deveria ser motivo para opressão. Mas foi isso que nos tornaram.

O termo fêmea é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar, na biologia, uma justificação desse sentimento. (BEAUVOIR, 1949, p.31)

Ana Paula Vosne Martins (2004) discorre sobre alguns estudos que repercutiram ao longo dos séculos e acabaram por contribuir para a edificação dessa ideia de a submissão feminina estar pautada na ciência. A autora menciona as convicções defendidas por Aristóteles de que a mulher não teria “calor vital” o suficiente para expelir os órgãos, que eram todos “para dentro”, o que significava uma frieza vinda das mulheres, que as tornavam inferiores. Além disso, Martins também aborda a questão do vocabulário da época, que considerava tanto o masculino como o “modelo certo”, que os nomes dos órgãos femininos acabavam remetendo a uma contraposição daqueles encontrados nos homens, sendo a vagina um “pênis invertido” e o útero uma “versão interior dos testículos”. (MARTINS, 2004, p.27)

Ainda pensando essa questão, a autora comenta que muitas dificuldades e proibições foram responsáveis pela falta de nomenclatura aos órgãos sexuais femininos, durante a Antiguidade, Idade Média e Renascimento, a dissecação de corpos era proibida, e os poucos que poderiam ser dissecados legalmente eram do sexo masculino, o que colaborou para uma carência nos estudos da anatomia feminina e, conseqüentemente, uma incompreensão acerca do comportamento das próprias mulheres. (MARTINS, 2004)

Entretanto, essa escassez de informações acabou resultando em muitas outras análises sobre a submissão da mulher pautada na ciência, Friedrich Hegel, por exemplo, filósofo alemão que viveu no final do século XVIII e começo do século XIX, afirmava que o homem era um princípio proativo de uma equação, por ser ele o responsável pelo espermatozoide, que era o que ia ao encontro do óvulo, enquanto que o óvulo, por permanecer em um mesmo lugar, apenas esperando ser cooptado, poderia ser considerado inativo. Entretanto, estudos biológicos afirmaram que o óvulo é considerado um elemento ativo e, nessa de atribuir às considerações reprodutivas quem é o mais eficiente da equação, ele continuou afirmando que o espermatozoide ainda levava vantagem por ser mais “ágil”. (HEGEL, 1959)

Esta condição feminina, fruto da opressão, é considerada por Hegel como o motor da opressão: a diferença entre os sexos constitui a base metafísica natural tanto da sua oposição como da sua reunificação. No princípio feminino Hegel coloca *a priori* a passividade na qual as provas de domínio masculino são anuladas. A autoridade patriarcal manteve a mulher subjugada, e o único valor reconhecido nela é o de se ter adaptado a ela como à sua própria natureza. Consistente com a tradição do pensamento ocidental, Hegel mantém a mulher ligada a um palco pela sua própria natureza, e atribui a esse palco toda a ressonância possível, embora a sua condição seja tal que o homem preferiria não nascer se tivesse de a considerar como algo para si próprio.<sup>3</sup> (LONZI, 2004, p.5-6)

Se foi a partir de uma série de crenças sobre a biologia que se iniciou a opressão e toda uma violência contra as mulheres e seus corpos, isso nasceu, principalmente, considerando o fator reprodutivo encontrado na mulher. Beauvoir, em seu livro escrito no século XX, “O segundo sexo”, trouxe um apanhado de exemplos em relação a reprodução e como ela se dava em diferentes espécies. Ela nos conta sobre as abelhas, os peixes, os cavalos marinhos, os pássaros e aranhas, e nos traz, por meio de toda essa construção, o fato de que as fêmeas são

---

<sup>3</sup> *Esta condición femenina, fruto de la opresión, es considerada por Hegel como motor de la opresión: la diferencia entre los sexos viene a constituir la base natural metafísica tanto de su oposición como de su reunificación. En el principio femenino Hegel coloca el a priori de una pasividad en la cual se anulan las pruebas del dominio masculino. La autoridad patriarcal ha tenido sometida a la mujer, y el único valor que se le reconoce es el de haberse adecuado a ella como a su propia naturaleza. En coherencia con la tradición del pensamiento occidental Hegel retiene a la mujer ligada a un estadio por su propia naturaleza, y atribuye a este estadio toda la resonancia posible, aunque su condición sea tal que el hombre preferiría no nacer si tuviese que considerarlo como algo para él.*

as responsáveis pela reprodução na grande maioria das espécies e, nem por isso, são consideradas frágeis, submissas e/ou são exploradas pelo sexo oposto. (BEAUVOIR, 1949)

O que significa que a construção do gênero na contemporaneidade não tem um estatuto biológico intrínseco por si só, mas foi moldado por todo um caráter que também foi construído, há muito tempo, propositalmente, levando em consideração, além da biologia, o contexto, sociedade, política e poder. Inevitavelmente, sempre colocando o poder do homem acima do da mulher.

A universalidade da subordinação feminina, o fato de ela existir e de envolver as esferas da sexualidade, afetividade, economia e política em todas as sociedades, independentemente dos seus graus de complexidade, mostra que estamos lidando com algo muito profundo e historicamente enraizado, algo que não pode ser erradicado pela simples reorganização de alguns papéis sexuais ou sociais, ou mesmo pela reorganização completa das estruturas econômicas e políticas. Instituições como a família, o Estado, a educação, a religião, a ciência e o direito têm servido para manter e reproduzir o estatuto inferior da mulher.<sup>4</sup> (FACIO, 2005, p.2, tradução nossa)

Ou seja, evidencia-se que os homens se beneficiaram de toda uma construção baseada na ciência para exercer um papel maior e melhor dentro do contexto social. Se, durante a pré-história, a força física era o que contava para distribuir as funções de homens e mulheres, ao longo da passagem dos anos, essa realidade foi se alterando e os discursos científicos continuaram a fixar a mulher nesse lugar restrito aos cuidados domésticos e convictos de uma fragilidade e emoção designados ao sexo feminino. Segundo Martins:

Para os intelectuais que procuravam justificar a ordem social fundada nas desigualdades de gênero, a questão não se colocava na sociedade, mas nas leis inexoráveis da Natureza: as mulheres eram inferiores aos homens porque eram menores, mais frágeis, mais sensíveis e mais sujeitas aos imperativos da sua natureza sexual. Homens e mulheres eram, segundo esta interpretação, radicalmente diferentes em sua constituição física e intelectual, e esta diferença era irredutível – estava inscrita nos corpos, ou seja, nos corpos sexuados de homens e mulheres (...) e, nesse sentido, os cientistas deram sua contribuição ao debate, procurando e classificando as diferenças sexuais, sendo os primeiros a sustentar empiricamente a ‘natural’ relação entre o sexo feminino, sua inferioridade biológica e sua subordinação política. (MARTINS, 2004, p.30-31)

---

<sup>4</sup> *La universalidad de la subordinación femenina, el hecho de que exista y que involucre los ámbitos de la sexualidad, la afectividad, la economía y la política en todas las sociedades, independientemente de sus grados de complejidad, da cuenta de que estamos ante algo muy profundo, e historicamente muy enraizado, algo que no podremos erradicar con un simple reacomodo de algunos roles en lo sexual o social, ni siquiera con reorganizar por completo las estructuras económicas y políticas. Instituciones como la familia, el Estado, la educación, las religiones, las ciencias y el derecho han servido para mantener y reproducir el estatus inferior de las mujeres.*

Além das formas mais visíveis fisicamente, há ainda aqueles que acreditam em diferenças permanentes no cérebro masculino e feminino, alegando que, por essas pequenas dissemelhanças, as mulheres estão condenadas a serem inferiores aos homens em certas áreas de conhecimento, o que resultou em atribuir a esses campos a figura masculina como sendo mais “apta” a praticá-los, sendo alguns deles a matemática, a engenharia e também a própria ciência. (STERLING, 2000, p.115)

Ademais, por ser pautado nas evidências que se tinha na época, tornou-se mais cômodo e fácil para convencer não só a classe que tirou proveito disso, mas também aqueles que foram subordinados. bell hooks, escritora feminista, explica que:

Tal como outras formas de opressão de grupo, o sexismo é perpetuado por estruturas sociais e institucionais; por indivíduos que dominam, exploram ou oprimem; e pelas próprias vítimas, educadas socialmente para agir em cumplicidade com o *status quo*. A ideologia supremacista masculina encoraja a mulher a não enxergar nenhum valor em si mesma, a acreditar que ela só adquire algum valor por intermédio dos homens. (HOOKS, 2020, p.79)

Entretanto, com pesquisas recentes, tornou-se evidente que mulheres e homens têm completas capacidades mentais e intelectuais de se destacarem em quaisquer que sejam as áreas de conhecimento. O que se provou ainda mais real também foi o fato de que, por terem se apoiado na biologia e desacreditado as mulheres por milhares de anos, além de, em muitas épocas e sociedades, também as proibirem de ingressarem em certos ramos ou até mesmo trabalharem fora de casa, essa concepção de que mulheres não serviam para determinadas áreas acabou se encrustando no imaginário social, levando ao afastamento das mulheres de diversas profissões e a uma aceitação de uma ideia insustentável.

A crença em uma visão de que a própria natureza foi responsável por oprimir as mulheres interferiu por milhares de anos na vida delas. A ideia de fragilidade ou da necessidade de uma vulnerabilidade em torno da figura feminina se deu, principalmente, pelo aspecto físico das mulheres, já que a maioria, ainda é considerada mais fraca do que os homens. Russell (2008), cita o famoso livro sobre bruxaria *Malleus Maleficarum* dizendo que “as mulheres [...] têm maiores possibilidades de praticar a bruxaria porque são mais frágeis, mais estúpidas, supersticiosas e sensuais”. (2008, p.88)

Entretanto, é necessário entender que ainda que a força física tenha sido considerada objeto de poder por muito tempo, seja por ser necessária para a caça ou construções e possa ter sido vital para definir quem mandava em quem dentro desse contexto, muitos anos se passaram desde que isso deixou de ser uma realidade palpável. Na sociedade contemporânea, que preza o intelecto acima de qualquer outra qualidade, homens e mulheres devem (ou já

deveriam) ter as mesmas chances de ascender economicamente ou de garantir poder no contexto capitalista. (ADICHIE, 2014)

Para além disso, também é importante destacar que, ainda que existam áreas de atuação consideradas masculinas e femininas, naquelas que seriam majoritariamente mulheres, ainda são os homens que se destacam. O campo das artes, por exemplo, que a sociedade atribui ao feminino, é dominado por obras de arte, fotografias, filmes e livros feitos por homens, enquanto as mulheres ainda lutam por visibilidade mesmo nos dias atuais. A educação, também atribuída às mulheres, mostra que elas só são maioria no ensino infantil e básico, mas uma minoria dentro das universidades e até no ensino médio<sup>5</sup>, o que também conclui uma conjuntura que indica que as mulheres só são, realmente, maioria, numa esfera que reflete o cuidado, a infância e a ideia de maternidade.

A partir disso, também se observa que uma das maiores formas que o patriarcado encontrou de oprimir e tornar a mulher submissa na sociedade foi, principalmente, através da maternidade. Couberam às mulheres as responsabilidades pelas crianças, as aprisionaram em um destino que era pré-definido por seu sexo.

Durante a Idade Média, período conhecido pelo poder e influência que a igreja católica exercia na sociedade e pela caça às bruxas que a instituição promoveu, ainda não havia métodos contraceptivos mais eficazes e a maioria das mulheres acabavam, naturalmente, se tornando mães. Entretanto, aquelas mulheres que optavam por não o ser e recorriam aos métodos da época, como abstinência sexual, chás abortivos e/ou distanciamento de relações sexuais com homens, acabavam sendo alvos de perseguição quando denunciadas, assim sendo consideradas bruxas e hereges. (NIELSSON, 2016)

Depois da disseminação da praga, os aspectos sexuais da heresia adquiriram maior importância: a heresia passou a se tornar a caça às bruxas, o herege se tornou uma mulher, e já no século XV, a bruxa e o controle mantido por ela sobre a sexualidade e a natalidade se transformaram no principal alvo da perseguição. (NIELSSON, 2016, p.78)

Logo, estabeleceu-se no contexto social, que ser mãe não era e não deveria ser uma escolha para a mulher, era a obrigação que ela tinha perante ao meio em que vivia. Atualmente, mesmo que muito já se tenha discutido em relação a maternidade, ao direito da mulher de escolher ser mãe ou não, ainda que os métodos tenham se espalhado, as obrigações não sejam mais as mesmas de antes, ainda assim, nesses mesmos termos, a mulher que abdica

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://vermelho.org.br/2018/03/08/professoras-sao-maioria-no-ensino-basico-mas-minoria-na-universidade/> Acesso em: 03/11/2022

da maternidade ainda é julgada como egoísta, como incompleta, que não reconhece seu verdadeiro papel e por isso é destinada a amargura.

Ouviu-se cada vez mais falar das leis da natureza e da biologia, da “essência” e do “instinto” maternos, os quais impõem deveres cada vez mais sérios em relação à criança. Pediatras e numerosos “especialistas” da maternidade, denunciando os preceitos de seus antecessores — e por vezes os seus próprios, com alguns anos de distância —, recuperaram os argumentos de um Plutarco ou de um Rousseau que souberam tão bem culpar aquelas que permaneceram surdas à voz da natureza. (BADINTER, 1985 p.33)

Para além do papel que destinaram à mulher de ser mãe, a sociedade patriarcal também fez questão de embutir na mente social a ideia de que, não basta ser mãe, mas a mulher precisa se doar por completa ao chamado “amor materno”. Dizer que uma mulher só pode ser feliz com a benção de ter uma criança não é suficiente, também é preciso inserir nesse imaginário de onde vai vir essa felicidade. É por isso que ideias como “relógio biológico” e “amor materno” são tão enraizadas, pois é daí que vem o controle. Se a mulher não deseja ter filhos, é somente porque o relógio não apitou ainda. E se por acaso uma mulher de idade mais avançada continuar com essa narrativa, ela deve ser constantemente lembrada que, sem uma criança, nunca vai sentir o “amor verdadeiro”.

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada. Convictos de que a boa mãe é uma realidade entre outras, partimos à procura das diferentes faces da maternidade, mesmo as que hoje são rejeitadas, provavelmente porque nos amedrontam. (BADINTER, 1985, p.23)

É fundamental ressaltar que a realidade aqui proposta afeta de formas diferentes as mulheres, dependendo a análise de se levar em conta não apenas o gênero, mas também raça e classe a quais essas mulheres pertencem. Ainda que o sexo também tenha valor de opressão na maioria das sociedades, esses dois fatores também são essenciais para a discussão da repressão sofrida pelas mulheres.

Quando se aborda um feminismo ou uma teoria feminista, seja ela qual for, é importante compreender também o conceito de interseccionalidade. O termo foi utilizado pela primeira vez pela advogada Kimberlé W. Crenshaw (1989), mencionando a interdependência dos elos de poder que se estabeleceram na sociedade, no qual o machismo necessita do

racismo que precisa de um elitismo classicista para continuarem existindo e se reproduzirem no imaginário social.

Em outras palavras, quando se pensa nas mulheres que foram confinadas em seus lares e impedidas de trabalhar fora de casa, tendo como obrigação serem donas de casa e a educação dos filhos, tem que se compreender que essa realidade era, principalmente, condicionada a mulheres brancas, geralmente de classe média ou alta. Para exemplificar, bell hooks aborda o fato de que as mulheres negras já estavam tendo uma jornada dupla e/ou tripla de trabalho há muito tempo. A autora reflete sobre o período colonial no Estados Unidos e sobre o papel que as mulheres negras exerciam em um contexto escravocrata, trabalhando ainda mais que os homens, pois além de serem obrigadas a fazer trabalho no campo como eles, também tinham obrigações domésticas e serviam como “reprodutora”. (HOOKS, 2019)

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (DAVIS, 2016, p.72 *apud* TRUTH, 2016)

Isso também nos leva a debater que o fator biológico resultou em incontáveis modos de opressão sobre as mulheres ao longo da história. Um desses exemplares foi por meio da prostituição, que tem suas raízes enfiadas na ideia de que uma mulher tem o dever de doar seu corpo aos desejos do sexo masculino. Victor Hugo, em seu famoso romance “Os miseráveis” (1892), escreveu que “eles dizem que a escravidão desapareceu. Isso é incorreto. Ela ainda existe, mas agora pesa especialmente sobre a mulher e se chama prostituição”.<sup>6</sup>

Muitas das ideias que encarceram as mulheres na maternidade, por exemplo, que apesar de ser muitas vezes uma escolha da própria mulher, também é um meio de opressão pelo patriarcado aos seus corpos, também são usadas com frequência para aprisioná-las em uma violência distinta, que é a prostituição. Janice Raymond (2013) comenta sobre alguns jargões usados repetidamente que ilustram esse fato, como dizer que “prostituição é uma escolha”, “prostituição é a mais antiga profissão do mundo”, “é um trabalho como qualquer outro”, “a legalização da prostituição regularizaria a indústria”. Todas essas frases e afirmações partem de um mesmo princípio de que a mulher deve servir ao sexo masculino, se não for gratuitamente, pelo menos por um preço. (RAYMOND, 2013, p.40)

---

<sup>6</sup> *It is said that slavery has disappeared from European civilization. This is a mistake. It still exists; but now it weighs only upon the woman, and it is called prostitution.*

No Brasil, existe uma proposta para a regulamentação da prostituição com o intuito de reduzir os danos da atividade. Jean Wyllys, ex-deputado federal, apresentou um projeto de lei que tinha como intuito permitir maiores de dezoito anos a prática, além de também aprovar casas de prostituição, desde que os donos não se apropriassem de 50% ou mais do valor do serviço ou forçassem as práticas sexuais.<sup>7</sup> Entretanto, Raymond (2013) também aborda o fato de que a intenção de regulamentar a prostituição e de tratá-la como um serviço igual aos outros ainda pode estar longe de ter uma resolução no âmbito político e social. Segundo a autora, a ideia da prostituição é a de humilhar e violentar mulheres, tratar seus corpos como mercadoria e que, por um preço, qualquer homem teria direito ao serviço desejado. Logo, a regularidade de algo que conspurca com a imagem feminina e que só acontecerá dentro de um quarto em que a única figura de autoridade é “o cliente” não tem condições de ser amparada legalmente e, muito menos, moralmente.

Numerosos artigos incluem a declaração gratuita e infundada de que a prostituição é inevitável - a visão conservadora; outros, que todos os aspectos das "atividades sexuais consensuais adultas", incluindo cafetões e bordéis, devem ser descriminalizados - a visão liberal. Quando as pessoas ouvem falar de descriminalização, assumem frequentemente que apenas as mulheres são descriminalizadas. Os críticos da opinião de que a prostituição deve ser descriminalizada concordam que as mulheres devem ser descriminalizadas, mas não o proxenetismo, a compra, ou os bordéis.<sup>8</sup> (RAYMOND, 2013, p.30, tradução nossa)

Freud, em suas análises acerca da sexualidade humana, estabeleceu que durante o desenvolvimento da vida da mulher, ela acabava se deparando com o fato de não ter um pênis e que isso a frustrava. Em sua teoria sobre a sexualidade infantil, Freud afirma que todas as crianças – meninos e meninas – agem como se tivessem o falo, onde fica concentrada toda sua zona erógena, entretanto, bem mais cedo, as meninas descobrem que não o tem, o que resultaria em uma inveja daqueles que têm.

Observa-se com facilidade que as meninas compartilham plenamente a opinião que seus irmãos têm do pênis. Elas desenvolvem um vivo interesse por essa parte do corpo masculino, interesse que é logo seguido pela inveja. As meninas julgam-se prejudicadas (...) e quando uma delas declara que ‘preferiria ser um menino’, já sabemos qual a deficiência que desejaria sanar. (FREUD, 1976 [1908], p. 221).

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/389870-a-regulamentacao-da-prostituicao-no-brasil/> Acesso em 01/06/2023

<sup>8</sup> “Numerous articles include the gratuitous and unfounded statement that prostitution is inevitable—the conservative view; others, that all aspects of “adult consensual sexual activities,” including pimping and brothels, must be decriminalized—the liberal view. When people hear about decriminalization, they often assume that only women are decriminalized. Critics of the view that prostitution should be decriminalized agree that women should be decriminalized, but not pimping, buying, or brothels”

Simone de Beauvoir vai explicar que a inveja do falo descrita por Freud não se atém ao externo e visível completamente, ou seja, ao órgão sexual por si só, e sim, que está no falo a representação dos privilégios concedidos ao sexo masculino e que essa inveja se desenvolve cedo nas meninas, por elas, desde crianças, terem alguma consciência em relação ao tratamento diferenciado e contrastado que recebem comparado aos meninos. (BEAUVOIR, 1949, p.70)

No que concerna à mulher, seu complexo de inferioridade assume a forma de uma recusa envergonhada da feminilidade. Não é a ausência do pênis que provoca o complexo, e sim o conjunto da situação; a menina não inveja o falo a não ser como símbolo dos privilégios concedidos aos meninos; o lugar que o pai ocupa na família, a preponderância universal dos machos, a educação, tudo confirma a ideia da superioridade masculina. (BEAUVOIR, 1949, p.72)

Sabemos que a ideia de superioridade do homem sobre as mulheres derivou de toda uma construção social; desse panorama, acabou se consolidando o que viria a ser nomeado como patriarcado. Christine Delphy vai procurar etimologicamente o significado de patriarcado e afirmar que ele representa o homem como uma autoridade dentro de um contexto social, sem que dependa de um outro homem para isso se estabelecer. (DELPHY, 2009)

Em seu trabalho “A criação do patriarcado”, Gerda Lerner (2020) tenta responder à pergunta cerne: “como surgiu a subordinação das mulheres?”. Muitos historiadores e historiadoras ainda tentam entender exatamente qual foi o ponto em que isso aconteceu. No livro, Lerner ressalta que essa resposta não é unânime. Dentre os cientistas e tradicionalistas, como já foi discutido, a questão biológica é o que implica, ainda supondo que essa subalternidade da mulher é advinda da natureza. Entretanto, Lerner aborda uma outra parte do contexto social que também se fez responsável por suscitar ideias a favor de uma submissão do sexo feminino ao longo dos anos, sendo ela a religião monoteísta. Nesse cenário religioso, dir-se-á que foi Deus quem estabeleceu a sociedade dessa forma, sendo o homem a base da relação, como Adão foi criado primeiro, enquanto as mulheres vieram a partir dessa primeira criação, já que, segundo a Bíblia, elas foram feitas “da costela” do homem. (LERNER, 2020)

Com essa base vinda de um livro considerado sagrado pelos praticantes de tais religiões, difundiu-se entre os adeptos mais tradicionalistas da igreja o pensamento de que o homem pode ser considerado um “Deus” dentro das relações familiares, ao qual nele está

apoiado o restante da família, incluindo as mulheres, que têm essa figura dentro de casa para que se possa existir, segundo suas crenças, um equilíbrio.<sup>9</sup>

Considerando a cultura ocidental, a opressão sofrida pelas mulheres se estabeleceu principalmente por essa dualidade de papéis oferecida às mulheres pelos preceitos religiosos. Se aos homens era possível desfrutar da complexidade do ser humano e dos seus possíveis erros e acertos ao longo da vida, as mulheres só eram – e são – condenadas a dois possíveis destinos: o de puta e o de santa. Essa sanção se tornou ainda mais gritante quando a igreja católica se tornou o maior poder dentro da sociedade (FOLLADOR, 2009).

A escolha entre Eva, a pecadora, e Maria, mãe de Jesus, a devota, se tornaram as duas únicas possibilidades para a mulher dentro de uma cultura violenta e religiosa. Às mulheres que se comportavam era dado o privilégio de um casamento, um homem. Em compensação, àquelas que não agiam conforme as regras incutidas pela igreja, eram perseguidas, violentadas, hostilizadas e, em muitos casos, mortas.

O culto à Virgem ganhou destaque a partir do século XII, onde Maria representava o ideal de mulher pura, assexuada, capaz de conceber sem pecar. Um ideal que deveria ser seguido pelas demais mulheres em detrimento da herança deixada por Eva, pois, enquanto essa carregava o castigo na sua sexualidade, Maria trazia a redenção às mulheres mostrando que era possível cumprir o papel de procriadora, sem exercer o desejo carnal. (FOLLADOR, 2009, p. 6-7)

Apesar de existir a dualidade, por muito tempo, a ideia da mulher como detentora de um pecado capital e, portanto, mais suscetível a fazer, segundo a igreja, literalmente, um pacto com o diabo, permaneceu durante décadas ligada à imagem feminina. Logo, durante um grande período, a mulher era vista como um perigo dentro da sociedade, seja pela maternidade, que por muito tempo foi vista como uma ameaça para o homem, ou seja por sua sexualidade, que não deveria, jamais, ser explorada.

Em uma comparação com o Oriente, evidencia-se que o caminho percorrido para a opressão da mulher é praticamente o mesmo. Se no Ocidente o catolicismo foi um dos grandes responsáveis pela propagação de uma imagem estereotipada e subordinada da mulher, no Oriente, o islamismo e os preceitos difundidos no Alcorão tiveram uma grande parcela de culpa, o que culminou na mulher se tornar uma figura extremamente submissa e dependente de um homem.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/vocacao/matrimonio/o-papel-do-homem-na-familia/> Acesso em 01/06/2023

Apesar disso, a condição de inferioridade e precariedade a que estão submetidas grande parte das mulheres muçulmanas revela a hegemonia de uma mentalidade e de um sistema patriarcal que instrumentaliza a leitura do Alcorão, utilizando-se assim da religião, para legitimar cenários de dominação, violência e exclusão do protagonismo da mulher na sociedade a qual está inserida. (FIGUEIREDO et al apud HAJJAMI, 2008, p.75)

Algumas considerações devem ser levantadas ao fazer essa comparação, visto que há, dentro da sociedade ocidental, um forte preconceito em relação a sociedade oriental, principalmente considerando religião e cultura. Ainda há quem diga que a cultura ocidental libertou as mulheres, enquanto que no oriente, as mesmas ainda são completamente subordinadas. Desde os anos 1970, estabeleceu-se uma rixa no qual as feministas do ocidente consideravam as mulheres islamistas como retrógradas e conservadoras, enquanto que, no oriente, as mesmas consideravam as mulheres ocidentais como depravadas ou imorais, o que causou uma separação nas ideias em relação a libertação das mulheres que, até então, andavam em conjunto, considerando como maior rival o colonialismo. (FIGUEIREDO et al, 2008, p. 72)

Entretanto, a partir de pesquisas e estudos, observa-se que as feministas islâmicas buscam, assim como a maioria das feministas católicas, uma reinterpretação do livro no qual se baseia a religião em que se considere, principalmente, possíveis erros de tradução e contexto histórico no qual foi escrito, que acabou por delimitar a subordinação da mulher baseado em preceitos escritos, ou na Bíblia, ou no Alcorão, e foram perpassados, sendo o motivo da violência contra a mulher durante séculos em uma grande extensão do globo.

A partir das ideias tradicionalistas e religiosas definiu-se que a mulher deveria servir inteiramente aos desejos e vontades do homem, logo, as mulheres tinham que se adequar a certos comportamentos e padrões estabelecidos para que assim pudessem ser escolhidas, vistas e validadas pela sociedade. Portanto, é importante compreender que ainda que os caminhos trilhados para uma libertação feminina de fato tenham sido diferentes a depender da religião em questão, as mulheres do Ocidente não obtiveram uma liberdade maior, já que elas também se mantêm em um padrão de comportamento que busca agradar os homens, sendo esse molde apenas diferente daquele proposto pelo Oriente.

Com a construção de uma conceituação de mulher perfeita, começou a se moldar um arquétipo descrito pelos homens e pela visão masculina de perfeição da figura feminina, no qual todas as mulheres precisariam se encaixar para conseguir a aprovação desejada pelo sexo oposto e com isso, conseguir qualquer aprovação dentro do contexto vigente. As mulheres que não se encaixam nesse padrão criado acabam sendo preteridas e hostilizadas nesse

cenário, seja em escolas, no trabalho ou nas relações interpessoais. S. L. Franzoi (1995) relata que, para as mulheres, é muito mais difícil abrir mão de uma feminilidade ou de uma busca por ela, visto que isso desencadeia todo um processo de críticas e afastamento, o que pode ser um fator de ansiedade para a maioria delas.

A noção de feminilidade e do que está atrelado ao ser mulher é, nada mais, nada menos, do que uma construção social imposta pelo patriarcado com o objetivo de controlar ainda mais o corpo e a autonomia das mulheres, para que elas passem mais tempo da vida pensando em como agradar os homens do que se preocupando com outras questões ao longo de sua existência. É por conta dessa base manipulativa que a maioria dos gostos, *hobbies* e vontades das mulheres normalmente também são considerados “fúteis”. Roupas, maquiagens, acessórios, tudo isso é visto como “menor” pelos homens, associado a algo tipicamente feminino, mas são esses mesmos homens que também descartam uma mulher se ela não estiver “bem cuidada” aos seus olhos.

É importante entender que a feminilidade não é inata às mulheres e ao que é feminino. No dicionário, a palavra “feminino” pode ser utilizada para se referir aquilo que é relativo as mulheres, as fêmeas, que são definidas por possuir ovários. A feminilidade não está atrelada a isso de maneira natural, e sim imposta as mulheres como certificado de sua “essência”.

A feminilidade, entretanto, está inteiramente ligada a construções alicerçadas no que a sociedade acredita que seja inato ao feminino. Beleza, elegância, fragilidade, passividade, maternidade, docilidade, são alguns dos aspectos que não necessariamente estão ligados a mulher, mas os quais a grande maioria das pessoas insiste em dizer que sim.

Entretanto, dessas noções de feminilidade, atualmente, é a “beleza” e suas nuances que têm tido severas consequências para as mulheres. Segundo pesquisas, o Brasil é um dos países que mais faz cirurgias plásticas no mundo.<sup>10</sup> Além disso, durante a pandemia, com um aumento crescente do convívio social por meio da internet e modos remotos, as pessoas, em sua maioria mulheres, acabaram se sentindo ainda mais insatisfeitos com seus próprios corpos e rostos, o que levou a um crescimento ainda maior na realização de cirurgias.<sup>11</sup>

Isso significa que, mesmo que as mulheres tenham conquistado direitos ao longo dos anos, como o direito de votar e de participação pública, de ingressar no mercado de trabalho e, gradualmente, conquistar uma maior emancipação e independência, deixando de ser obrigatório a presença de um homem para decisões ou atos que caberiam apenas a elas, como

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/saude/noticia/2022/07/03/mamas-rinoplastia-e-lipo-brasil-esta-entre-paises-que-mais-fazem-cirurgias-plasticas-veja-lista-e-ranking.ghtml> Acesso em: 23/09/2022

<sup>11</sup> Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/colab/cirurgias-plasticas/> Acesso em: 23/09/2022

por exemplo, o trabalho, que no Art. 233 do Código Civil de 1916 só poderia ser feito mediante a autorização de um homem<sup>12</sup> e, ainda que tenha existido uma maior expansão dos ideais feministas nos últimos anos, a indústria e o patriarcado no Ocidente encontraram no mercado da beleza uma forma sutil e eficaz de continuar controlando as mulheres.

Naomi Wolf discute sobre essa necessidade de estar bonita e as graves sequelas que isso pode ter não apenas individualmente, nas mulheres, mas também como ser social, que não só atrapalha a libertação feminina, mas está ativamente sendo construído para impedir. (WOLF, 2018)

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder. Enquanto isso, cresceram em ritmo acelerado os transtornos alimentares, e a cirurgia plástica de natureza estética se tornou uma das especialidades médicas de mais rápida expansão. Nos últimos cinco anos, as despesas com o consumo duplicaram, a pornografia se tornou o gênero de maior expressão, à frente dos discos e filmes convencionais somados, e 33 mil norte-americanas afirmaram a pesquisadores que preferiam perder de 5 a 7 quilos do que alcançar qualquer outro objetivo. Um maior número de mulheres dispõe de mais dinheiro, poder, maior campo de ação e reconhecimento legal do que nunca antes. Mesmo assim, em termos de como nos sentimos do ponto de vista físico, podemos realmente estar em pior situação do que nossas avós não liberadas. Pesquisas recentes revelam com consistência que, no mundo ocidental, entre a maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e equilibradas, existe uma “subvida” secreta que envenena nossa liberdade: impregnada de conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. (WOLF, 2018, p.24-25)

Como consequência da dita supremacia masculina na sociedade, as condições destinadas às mulheres e aos homens acabaram se estabelecendo, e sendo moldadas desde cedo, na infância, e por uma educação que tinha como base estabelecer essa opressão e se beneficiar dela, seja ensinando a superioridade dos adultos sobre as crianças, do patrão em relação aos empregados, ou dos homens em cima das mulheres.

A família ocidental tradicional, com suas regras autoritárias estabelecidas pela figura masculina e pelos adultos, é a principal plataforma que, nos primeiros anos de nossas vidas, nos condiciona a aceitar a opressão de grupo como uma ordem natural. (HOOKS, 2020, p.71)

O conceito da feminilidade e essa “obrigação” social que se formou para que as mulheres se adequassem a esse atributo, ocorre basicamente por um processo de socialização que passou a considerar uma pessoa verdadeiramente uma mulher através dessa lente “feminina”. Para a compreensão desse processo é importante entender seu significado e como se manifesta, principalmente, durante o desenvolvimento das mulheres.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://biancassragasini.jusbrasil.com.br/artigos/922491481/7-situacoes-absurdas-impostas-as-mulheres-no-codigo-civil-de-1916> Acesso em: 05/04/2023

A socialização se dá por meio da educação, ao passo em que nascemos e somos condicionadas a seguir determinadas formas, nos encaixarmos no contexto social ao qual estamos inseridas, aí, além da educação de forma lúcida, também construímos o ser social. Durkheim explica esse fenômeno como:

Resulta da definição precedente que a educação consiste numa socialização metódica da jovem geração. Em cada um de nós, podemos dizê-lo, existem dois seres que, apesar de apenas poderem ser separáveis por abstração, não deixam de ser distintos. Um é feito de todos os estados mentais que apenas se ligam a nós mesmos e aos acontecimentos da nossa vida pessoal: é o que podemos chamar o ser individual. O outro é um sistema de ideias, de sentimentos e de hábitos que exprimem em nós, não a nossa personalidade, mas o grupo ou os grupos diferentes de que fazemos parte: as crenças religiosas, as crenças e as práticas morais, as tradições nacionais ou profissionais, as opiniões coletivas de todo o gênero. O seu conjunto forma o ser social. Constituir este ser em cada um de nós, tal é o fim da educação. (DURKHEIM, 1978, p.53)

Logo, dir-se-á que não se pode separar a educação da socialização. Quando começamos a nos entender como pessoas e como agentes ativas dentro de um cenário, também acabamos, de forma ou de outra, nos relacionando e interferindo com outros agentes, obrigando-nos à adaptação, na qual é necessária uma série de fatores para o bom convívio e, conseqüentemente, para a formação de boas relações.

Entretanto, para além do conceito da socialização aplicado no processo de desenvolvimento de uma criança para se tornar um adulto, a discussão envolve também as diferenças dessa socialização quando executadas em meninos e meninas. Jucélia Ribeiro (2006) explica como as crianças, a depender de seu gênero, recebem ensinamentos, direitos e deveres diferentes. Enquanto as meninas são educadas para se portar diante da sociedade, aos meninos essa regra só vale para esconder traços de sua personalidade que podem ser associados ao “feminino”.

Para diferir uma menina de um menino, os pais optam sempre por colocar um brinco na menina antes mesmo dela ter condição de compreender aquilo. Diferenciam-nos na cor do quarto, das roupas, nas escolhas dos brinquedos e no tratamento e/ou punição para as mesmas atitudes, dependendo ao qual sexo a criança nasceu. É comum, como já mencionado, que mais liberdades de escolhas sejam dadas aos meninos, que eles tenham mais oportunidades e tenham suas atitudes, por parte não só dos pais, mas também na escola, relativizadas. Enquanto que, para as mulheres, sobram as regras mais rígidas, a sugestão da maternidade, a vida doméstica, ao cuidado, a fragilidade. Meninas tendem a ser mais cuidadas e, conseqüentemente, presas, enquanto meninos estão constantemente mais livres e instigados a correr riscos e se aventurar.

Apesar de, num primeiro momento, todas essas fórmulas parecerem brincadeiras de crianças, elas são o início de uma opressão e de uma normalização das microagressões incutidas dentro de um contexto social misógino. A ideia de que mulheres nasceram para servir, para cuidar, para serem mães, e os homens nasceram para governar, para trabalhar, para descobrir, criou uma divisão social de gênero que afastou as mulheres não só do mercado de trabalho, mas de construir sua própria história, a qual, ainda que as mulheres participassem, foi contada sempre do ponto de vista masculino.

Dessa forma, sendo a sociedade controlada pelos homens, e a história moldada por eles, tudo o que conhecemos como validado e todo o senso estético, de prazer, de gosto, de trejeito, foi, como consequência, a partir do que o sexo masculino escolheu para tornar. Logo, em uma sociedade na qual a mulher está sempre sendo intimidada e coagida a um casamento, a ter “um homem do lado”, as mulheres precisavam aderir aos gostos deles, para que tivessem mais chances de “serem escolhidas”. Essa percepção acabou por moldar o ser feminino, que começou a se enxergar não verdadeiramente como é, mas a partir de um olhar completamente masculino.

À mulher, a única realização possível era o casamento e a maternidade, pois eram consideradas destituídas de mentalidade racional. Sua única vantagem era a maternidade, que lhe conferia a educação dos filhos, sempre sob a supervisão e autoridade do marido. Sua educação restringia-se às prendas domésticas, à prática da virtude e da obediência ao futuro esposo. O namoro e noivado eram um ritual onde a jovem aprendia a ser submissa ao futuro marido, como fora ao pai. A maioria das meninas era analfabeta mesmo, e as que estudavam não passavam das primeiras letras, mesmo nas classes mais abastadas. De sorte que, eivado dos princípios que informavam o casamento como instituição familiar, que era a única reconhecida pela legislação vigente até a Constituição Federal de 1988, e que nas palavras de Rodrigo da Cunha Pereira o casamento era “...instituição matrimonializada, patrimonializada, patriarcal, hierarquizada e heterossexual, onde a mulher era considerada relativamente incapaz para exercer certos atos da vida civil. (CANEZIN, 2004, p.146-147)

A questão da socialização não é, e não deve ser considerado um problema individualista, no qual, da noite para o dia, podemos tomar consciência dessa opressão e mudar o jeito como nos tornamos e como nos relacionamos com o que é imposto. A sensação de julgamento e de necessidade de validação do sexo oposto é algo construído no processo de socialização, que foi enraizado no fundo dos preceitos sociais e que só pode ser desfeito com uma mudança radical que inclui revoluções não só contra o sexismo, mas também deve ser embutido às lutas antirracistas e anticlassicistas, com o objetivo de, assim, estabelecer uma educação que não julgasse nossas crianças e não as condenasse a uma escolha pré-determinada pelo resto de suas vidas.

Segundo bell hooks (2020), é essencial compreender que, ainda que o destaque em uma política de identificação com o feminismo crie um sentimento de pertencimento, a base dos movimentos políticos deve transformar radicalmente a sociedade. A luta feminista “não pode se resumir à criação de espaços em que pretensos radicais encontram segurança e acolhimento. O engajamento real de quem adere ao movimento das mulheres para acabar com a opressão sexista é feito de lutas revolucionárias. E uma luta raramente é algo seguro e prazeroso”. (HOOKS, 2020, p.72)

Fundamentando-se nessas reflexões, destaca-se que a outridade que Simone de Beauvoir conduz é lida também como um sinônimo para a situação da mulher na sociedade. Se a alteridade é formada baseando-se nos preceitos e ideais masculinos, geralmente também associados as ideias da branquitude e da elite, todos os diferentes movimentos, opiniões, gostos, desejos e/ou ações, são dos Outros.

## **1.2 – AS MULHERES COMO IMAGEM**

### **1.2.1 AS TEORIAS ANALÍTICAS DA IMAGEM**

A partir das considerações feitas acerca das mulheres dentro da sociedade, se torna visível que a imagem delas em um contexto social está comumente associada a estereótipos que foram designados pelo gênero masculino e estabelecidos por uma cultura que se formou com a submissão e o apagamento do gênero feminino. Logo, quando observamos as mulheres associadas a uma imagem literal, seja na fotografia, na literatura, nas artes plásticas e, também no cinema, conseguimos enxergar um reflexo da opressão a qual elas foram submetidas durante todos esses séculos.

No mundo contemporâneo, estamos cercados por imagens a todo momento, seja no celular, no computador ou em um passeio na rua. A globalização teve o efeito de aproximar tudo o que estava longe e, conseqüentemente, abarrotar as pessoas com novas informações a cada segundo. Apesar de estarmos vivendo uma época em que a imagem é necessária e extremamente presente, não se pode acreditar que o fato dela ter se tornado banal a descaracteriza de seus significados. Pelo contrário, quanto mais imagens consumimos, mais somos condicionados a aceitar e naturalizar comportamentos e padrões aos quais elas nos inspiram e incitam.

Presentes na variedade de produtos culturais expressivos de determinada sociedade, as imagens possuem dois espaços determinantes para a sua percepção: o olhar de quem a produz, ou do autor, e o outro de quem a recebe. Sabemos que as percepções aproximadas ou equivalentes podem ser provocadas pela contemporaneidade dos sujeitos, "aqueles que compartilham do seu programa de produção". Interpretações diversas, mesmo aquelas produzidas por sujeitos que participam do mesmo tempo histórico e mesmo grupo cultural, são capazes de recriar sentidos e significados. E através do compartilhamento da produção/percepção das imagens visuais que percebemos e formamos as séries conexas de imagens. (VICENTE, 2000, p.147)

Para estudar a representação das imagens e os seus significados, podemos recorrer ao estudo iconológico, que, segundo o dicionário da Oxford Languages, "é o estudo dos ícones (pinturas e representações), ou do simbolismo artístico". Hans Belting (2006) explica como é necessária uma iconologia crítica dentro da sociedade contemporânea, pela quantidade de imagens as quais as pessoas estão expostas a todo momento, em adição aos seus discursos e significados que operam para uma massificação do pensamento e do comportamento. (BELTING, 2006)

Além disso, Belting aborda o fato de que a análise iconológica também leva em conta a mídia a qual foi vinculada a imagem, isto porque, dependendo de onde ela aparece, existe uma mudança de caráter significativa que deve ser compreendida para uma crítica e compreensão da imagem. Ademais, o autor destaca igualmente que a medialidade da imagem não pode ser atrelada, unicamente, à tecnologia, e sim à sua forma de transmissão, visto que essa medialidade muitas vezes é controlada por instituições capitalistas e governamentais, com grande apelo político. (BELTING, 2006)

Qualquer iconologia hoje em dia deve, portanto, discutir a unidade assim como a distinção entre imagem e mídia, a última entendida no sentido de meio transmissor ou portador. Não há imagem visível que nos alcance de forma não mediada. Sua visibilidade repousa em sua capacidade particular de mediação, a qual controla a sua percepção e cria a atenção do observador. Imagens físicas são físicas em virtude da mídia que utilizam, mas a idéia de imagem física não pode mais explicar as tecnologias presentes. (BELTING, 2006, p.36)

William J. Thomas Mitchell também apresenta, em seu trabalho sobre iconologia, uma análise política em relação a interpretação de imagens. O autor analisa a iconologia levando em consideração um conjunto de outras teorias críticas, como a iconofobia, que seria o medo das imagens, a discussão entre idolatria e iconoclasmo, sendo o primeiro a adoração de imagens e o segundo a oposição a isso, e ainda abordando a iconofilia, que seria o prazer pela imagem. O autor assume uma posição de que a imagem pela imagem não é capaz de manipular ou se encarregar de um discurso controlador, mas sim, a atuação dessas questões dentro do ser consciente que tem o papel influenciador. (MITCHELL, 2013)

Para fazer uma análise iconológica, Erwin Panofsky vai atribuir três percepções que a pessoa que vai analisar consegue atingir: a percepção primária, natural ou pré-iconográfica seria aquela em que se enxerga o que está na imagem; a secundária, convencional ou também intitulada iconográfica que seria uma análise com algum conhecimento prévio daquela imagem, como contexto ou a própria autoria; a terciária, intrínseca ou, propriamente dito, iconológica, já teria uma abordagem mais profunda em relação a imagem, analisando-a de acordo com seu contexto cultural, histórico e social. (PANOFSKY, 1939)

É importante compreender que, apesar da análise primária ser, na teoria, uma observação literal de uma imagem, toda e qualquer investigação não vai ser completamente neutra e terá uma bagagem teórica do analista em questão que interfere na visão e no resultado do processo.

A partir dessa maneira de analisar imagens e traduzir sentidos, exploramos que a imagem das mulheres acaba por perscrutar várias sociedades diferentes, tempos socioculturais distintos e perpassados durante séculos e, ainda assim, suas traduções acabarem sendo, intrinsecamente, sempre ligadas a estereótipos ou a uma idiossincrasia feminina, que busca associar os comportamentos das mulheres ao pecado, a maternidade ou a beleza.

Considerando uma análise iconológica ou semiológica dos *posters* dos filmes analisados nessa dissertação, temos uma ideia das representações do feminino no contexto dos anos 1970 e da crítica ao comportamento masculino a partir dos anos 2010.



Figura 1: Pôster do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978)

Buscando fazer uma breve análise iconológica a partir dos princípios cunhados por Erwin Panofsky, visa-se entender o pôster de um dos filmes que será esmiuçado ao decorrer dessa pesquisa. O filme de 1978, de Rosângela Maldonado e José Mojica Marins, tem, em uma análise pré-iconográfica, uma mulher loira centralizada na imagem, enquanto que dois homens morenos são colados, um em cada lado. A linguagem verbal da imagem remete ao nome dos atores e profissionais que trabalham no filme, além de, também, o próprio nome da obra. Logo abaixo, encontra-se três imagens, lado a lado, de mulheres seminuas, apenas com roupa íntima e com seus nomes em uma linha preta também tampando seus seios e vagina.

Diante de uma análise secundária, que seria aquela com um conhecimento prévio da imagem, podemos logo a associar como sendo um pôster de um filme, aparentemente datado, que têm como diretora a própria atriz do filme, Rosângela Maldonado, e que tem um teor explicitamente sexual, pelo seu apelo a imagens de mulheres seminuas ainda embaixo.

Agora, se formos analisar isso intrinsecamente, já entrando na iconologia propriamente dita por Panofsky, observamos que o pôster, para além de um teor sexual "prazeroso", tem como intuito sexualizar a imagem da mulher, com o objetivo de atrair o público, majoritariamente masculino, com a idealização e exposição de corpos femininos considerados dentro de um padrão (magros, brancos, etc.).

Também há a relação de que, através dos mecanismos de objetificação, a mulher passa a ser vista e tratada socialmente apenas como uma vulva, um mero indivíduo que serve unicamente para o prazer carnal, erotismo e submissão. (COSTA, DIAS, FERREIRA, 2021, p. 27)

Esse apelo ainda tem todo um contexto histórico e espacial que deve ser levado em consideração, visto que, na época em que o filme foi lançado, muitos outros também eram produzidos no território brasileiro com um apelo sexual, dentro de uma vanguarda cinematográfica brasileira que consistia, principalmente, na exposição sexual, na exploração de gêneros cinematográficos e, dentro de um cenário que inviabilizava a produção e exibição de filmes nacionais, com uma grande falta de investimento.



Figura 2: Pôster do filme "O animal cordial" (2018)

Em contrapartida, o pôster oficial do filme dirigido por Gabriela Amaral Almeida, de 2018, acaba por trazer um discurso diferente daquele de Rosângela. Neste, observando de uma maneira geral, Gabriela opta por deixar explícita a figura masculina presente na obra audiovisual e seus possíveis comportamentos para dentro da narrativa.

Em uma primeira vista, considerando a análise primária, vemos uma pessoa se olhando em um espelho quebrado, assim como o primeiro pôster, esse também traz em sua

linguagem verbal o nome da obra, os atores e outros profissionais que trabalharam no filme, além de, na parte superior direita, trazer os festivais aos quais o filme foi selecionado, e na inferior centralizada, trazer os patrocinadores que contribuíram para o desenvolvimento da película.

Já dentro da análise secundária, podemos reconhecer o ator em questão, Murilo Benício, que muito participou de novelas populares nacionais, e possivelmente entender que na obra ele é considerado o vilão, visto que está sendo refletido em um espelho quebrado.<sup>13</sup>

Entretanto, se formos um pouco mais a fundo para compreender essa imagem, entrando na fase terciária, conseguimos relacioná-la não apenas com uma possível vilania do personagem, mas também como uma manifestação da violência masculina representada. Com uma bagagem cinematográfica, social e acadêmica, é possível concluir que o espelho foi quebrado pelo personagem em um momento de raiva, ao qual ele se vê refletido logo depois e, portanto, vê sua própria tirania em seu reflexo despedaçado.

Ademais, o título “O Animal Cordial”, acaba fazendo alusão ao próprio protagonista. Sendo um homem um ser considerado consciente, racional, cordial, o personagem acaba se vendo como uma possível besta, sendo “animalizado”, em um sentido transmitido pela palavra de barbárie e/ou irracionalidade, pela sua imagem refletida.

Para além da iconologia, há muitas outras formas de analisar uma imagem e seus potentes discursos, uma delas, frequentemente empregada nos dias atuais, sobretudo dentro dos meios de comunicação é a semiótica. Seguindo a teoria de Charles S. Peirce, a semiótica “pode ser entendida como uma Filosofia Científica da Linguagem, cujo objetivo é a análise da ação e atividade dos signos”. (SILVA; SILVA, 2012, p.1)

Dentro da semiótica, o signo é o representante do sentido, que carrega com ele seus próprios significantes, interpretados distintamente. Há duas principais correntes na teoria da semiótica, a primeira, sendo aquela proposta por Peirce, também considerada uma teoria estadunidense, e a segunda, proposta por Greimas, que pode ser intitulada teoria francesa.

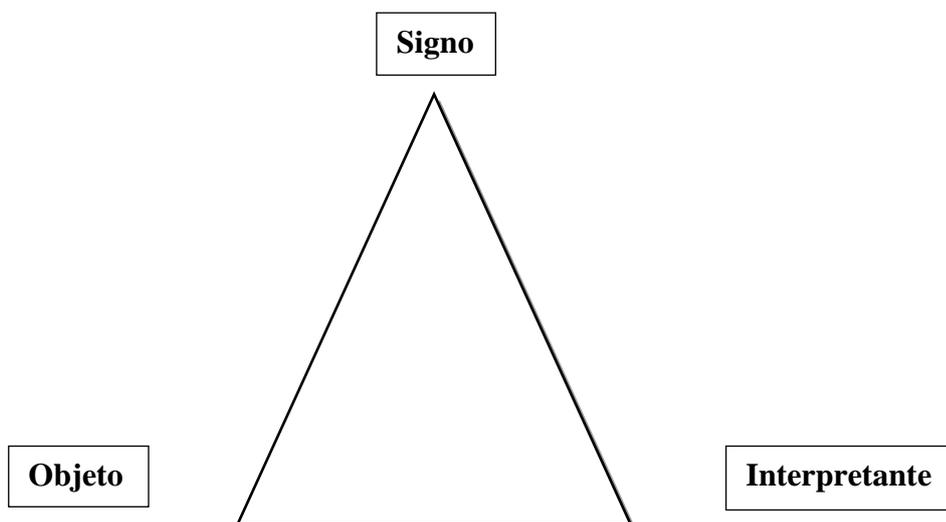
Seguindo a proposta da semiótica de Peirce, o próprio afirma:

Defino um signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo tem assim uma relação triádica com seu objeto e seu interpretante. (PEIRCE, 1931, p. 2748)

---

<sup>13</sup> O espelho quebrado como uma superstição de mau agouro vem de mitologias antigas. Na Grécia Antiga acreditava-se que a quebra da própria imagem poderia estar relacionada a morte. Em compensação, os romanos associavam a imagem refletida como a própria alma da pessoa, resultando que a quebra dessa imagem pode ser associada a um possível corrompimento da alma.

Logo, busca-se afirmar que a tricotomia base ou fundamental para o estudo da semiótica se baseia na relação entre o signo, o objeto e o interpretante, a qual, vista de forma ilustrada, poderia ser colocada dessa forma:



Para compreender a análise semiótica, é necessário entender essa tricotomia que vai ser o princípio para outras tricotomias dentro da teoria, que a constituem como um todo. O signo, nesse caso, seria uma manifestação, literalmente, de qualquer objeto ou elemento que possa se manifestar. O signo não se limita, entretanto, a símbolos palpáveis, ele pode ser um sentimento ou uma expressão subjetiva. Para, a partir dele, ser criado o objeto, no caso algo que remete ao signo, uma imagem, na maioria dos casos, que se cria a partir do signo. Essa imagem, entretanto, está sempre associada a um interpretante. Quando um signo se manifesta, o interpretante associa-o a um objeto, ou a uma imagem, que dá um sentido ou uma existência àquele signo. Essa interpretação pode ser igual, parecida ou completamente diferente de acordo com o interpretante.

Dessa forma, é possível afirmar que a semiótica é um estudo fenomenológico, ou seja, que define o objeto pelo que ele é, sem estar atrelado a um conceito previamente estabelecido. Entretanto, a importância do estudo da semiótica ocorre, principalmente, na necessidade de analisar as reações e recepções da população quando entra em contato com determinado signo. É, a partir dela, que conseguimos compreender o porquê certos objetos criam uma mesma interpretação e, conseqüentemente, um significado como um todo dentro, não só na imaginação de cada pessoa, mas de toda a sociedade.

## 1.2.2 A IMAGEM FEMININA APLICADA NAS ARTES

Comparado com outras expressões artísticas, o cinema ainda é um recém-nascido nessa história longínqua que temos no campo das artes. Em 1923, o intelectual Riccioto Canudo propôs, em sua obra intitulada “Manifesto das Sete Artes e a Estética da Sétima Arte”, que o cinema fosse considerado a sétima arte existente. Em ordem, temos a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a poesia, a dança e, por fim, o cinema.

É importante ressaltar que, atualmente, algumas outras formas de arte foram cunhadas como vindas após o cinema, apesar de ainda não ser completamente unânime entre os pesquisadores(as) da área, a fotografia, as histórias em quadrinhos, os jogos eletrônicos e a arte digital são as que foram consideradas como artes posteriores ao cinema.<sup>14</sup>

Embora a misoginia e a falta de representação feminina ainda cercear todos os âmbitos artísticos, é proposto nesse trabalho aprofundar-se sobre aquelas que vieram antes do cinema, para que se possa compreender historicamente como as artes que conhecemos hoje foram dominadas e controladas pelos homens.

Paula Monteiro (2015) expõe a falta de diversidade que se instaurou no ramo arquitetônico e como essa lacuna se refletiu nos projetos que se popularizaram, nos quais a maioria das casas, projetadas por homens, viriam a ter um cunho mais “familiar”, “fechado”, que se projetasse para dentro. (MONTEIRO, 2015)

Judy Wajcman (1994) afirma que existe uma ramificação proposital na estruturação da arquitetura como conhecemos, a qual acaba, (in)conscientemente, criando espaços específicos destinados a homens e mulheres, dividindo-os e beneficiando um em detrimento do outro.

Arquitetura e urbanismo orquestraram a separação entre mulheres e homens, privados e públicos, habitação e emprego remunerado, consumo e produção, reprodução e produção, subúrbio e cidade. Embora as pessoas não vivam realmente de acordo com estas dicotomias, a crença generalizada nelas influencia decisões e tem um impacto na vida das mulheres (WAJCMAN, 1994, p. 201).

A profissão atualmente conhecida como “arquitetura” foi, ao longo dos anos, controlada pelos homens. Lia Antunes escreve que é possível perceber a influência que eles estabeleceram por documentos escritos por arquitetos relevantes nos séculos passados, no qual eles se utilizavam de uma visão de mundo altamente excludente para as mulheres,

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/tipos-de-arte/#:~:text=8%C2%AA%20arte%20%E2%80%93%20Fotografia,rea%C3%A7%C3%B5es%20obtidas%20atrav%C3%A9s%20da%20ilumina%C3%A7%C3%A3o>

ofendendo-as e proclamando que tal profissão não era feita para pessoas consideradas “emocionais e passionais”. (ANTUNES, 2016)

Além disso, a autora também declara que:

Antonio Sant’ Elia e Mario Chiatonne, arquitetos que seguiram as proclamações futuristas para uma cidade nova, usam conceitos que glorificam a guerra, o militarismo e a violência, exaltam a obra-prima de carácter agressivo e o desprezo pela mulher e pelo feminismo. (ANTUNES, 2016, p. 69)

Ou seja, destaca-se que a exclusão das mulheres do ramo da arquitetura teve um impacto considerável em como a dinâmica nas cidades e dentro das casas funcionam, isso porque até mesmo quando esses ambientes foram construídos, a influência do pensamento patriarcal se materializou na construção de espaços que oprimissem as mulheres dentro de suas casas e dificultasse o acesso a outros ambientes. (WAJCMAN, 1994)

Ao passarmos ao número dois da nossa lista, encontramos a arte da escultura. Nesta, muito se estuda como as mulheres estavam sempre sendo submetidas como musas, podiam estar sendo adoradas ou vilanizadas, mas quase nunca no papel de artista, ou seja, a pessoa que criava e que deixaria seu nome evidenciado na obra de arte.

A primeira escultura de uma mulher a que se tem acesso é denominada Vênus de Willendorf, que é datada como tendo sido feita de 25.000 a 20.000 anos a.C. e foi encontrada pelo arqueólogo Josef Szombathy, em 1908.<sup>15</sup>



*Figura 3: Vênus de Willendorf.*

As análises associadas a figura da Vênus que perduram entre os pesquisadores(as) da arte tendem a incutir uma visão correlacionada a simbologia de fecundidade e gestação,

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://pt.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/paleolithic/paleolithic-objects/a/venus-of-willendorf>

difundindo, desde aí, que a participação da figura feminina estaria constantemente associada a maternidade como missão. (VELÁZQUEZ, 2017)

Ao abordar sobre escultura, Aracy Amaral, crítica de arte, afirma que por muitos anos as mulheres, principalmente de classes mais baixas, foram responsáveis por trabalho manual e/ou artesanal. Entretanto, Simone Osthoff ressalta que pouco se sabe sobre essas obras e que, até onde se conhece dentro da história, os homens também tinham grande participação no que se diz respeito a esculturas. (OSTOFF, 2010)

Na pesquisa de Ana Alexandra Ribeiro (2018), a autora identifica que, em Portugal, por exemplo, uma das primeiras mulheres, que se tem registro, que se dedicou a escultura foi Maria Luísa de Sousa Holstein, terceira Duquesa de Palmela, com sua mais conhecida obra intitulada “Negra”, que foi feita apenas em 1885.



*Figura 4: "Negra", de Maria Luísa de Sousa Holstein.*

Já no Brasil, Ana Paula Simioni (2004), aborda sobre uma das primeiras mulheres no ramo que se tem informações, que foi Nicolina Vaz, nascida em 1866, natural de Campinas, que se tornou uma escultora prestigiada em sua época e, em 1897, foi primeira mulher a conseguir uma bolsa na Escola Nacional de Belas Artes, a qual era apenas destinada aos homens.

A partir disso, nota-se a grande falta de conhecimento de obras nesse ramo que tenham sido assinadas por mulheres, visto que mesmo dentro de uma arte tão antiga, que existe desde os primórdios da antiguidade, os primeiros registros sobre mulheres como escultoras só tenham sido feitos no final do século XIX. (RIBEIRO, 2017)

Já na pintura, muitas obras que tiveram mulheres como inspiração ultrapassaram gerações e se tornaram de grande valor artístico dentro da indústria, sendo uma das principais a famosa Monalisa, pintada por Leonardo da Vinci. Entretanto, é importante ressaltar que, assim como na escultura, as mulheres também acabaram sendo, muitas vezes, limitadas na pintura a servirem como musas e não como as artistas.

Segundo John Berger, no trabalho denominado “Modos de ver” (1999), que faz uma análise sobre o nosso modo de ver e interpretar a pintura a óleo, ele diz:

“Os homens atuam e as mulheres aparecem”. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto de visão: um panorama” (BERGER, 1999, p. 49).

É importante mencionar que, mesmo que existissem mulheres que se destacaram na pintura, como Sofonisba Anguissola (1532-1625), por exemplo, que é a primeira mulher que se tem registros que obteve um destaque internacional no ramo, Artemisia Gentileschi, um dos únicos nomes do Barroco ou Berthe Morisot, um dos poucos nomes do impressionismo, e também, a famosa Frida Kahlo, que é reconhecida até hoje por seus autorretratos, essas ainda são consideradas exceções a uma regra que visava colocar o corpo feminino como um objeto a ser pintado e não como o ato do fazer artístico.<sup>16</sup> Ainda segundo Berg: “Ela não está nua como ela é. Ela está nua como o observador a vê” (BERGER, 1999, p. 52).

Ainda pensando a pintura, Paola Sayuri Prado (2018) traz uma discussão acerca de como as mulheres foram representadas na arte e, principalmente, na pintura. Prado aborda no texto a questão fomentada de que a maioria das obras de arte na qual as mulheres se encontram retratadas visam colocá-la sobre aspectos específicos, sendo eles uma amante, uma figura maternal ou uma figura “associada”, mas que ainda corresponde a uma espécie de submissão. (PRADO, 2018, p.15 *apud* DUBY, 1992, p.19)

Quando entramos na música, a nossa quarta arte, o cenário, não se altera. João Maria Nabais explica como a mulher era vista no contexto musical até o século passado:

Além do mais, as mulheres não eram bem aceitas, sendo consideradas pessoas pouco dignas, se fizessem parte como solistas ou intérpretes, em espaços onde até aí os homens tradicionalmente dominavam, como seriam as orquestras e os salões de ópera, melhor dito, a arte da música estava lhes vedada como modelo respeitável de profissão. Este espírito vigente, ao atravessar transversalmente toda a história da música, anula a esperança de uma possível carreira, o que explica os poucos nomes

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.viajandocomarte.com.br/mulheres-na-historia-da-arte/> Acesso em: 25/02/2023

que se distinguiram no panorama musical feminino até ao passado século. (NABAIS, 2008, p.3)

Além disso, assim como as outras artes, Larissa Padre aborda sobre a mulher na MPB nos anos 1970 e menciona que “na música popular [as mulheres] parecem ter seus corpos associados aos rótulos de divas, deusas ou rainhas em detrimentos de suas habilidades compositivas, se beneficiam dessas imagens e discursos, mas se reprimem em outros aspectos” (PADRE, 2020, p.4). A autora também cita um exemplo de uma compositora nacional, Maysa, que “se beneficiou” com essa imagem por conseguir criar uma fama para seu trabalho a partir de sua beleza. Entretanto, apesar de ser uma alternativa para que as mulheres consigam um sucesso na indústria, está longe de ser o considerado ideal. (PADRE, 2020)

Se observarmos, por exemplo, a música sertaneja, que está constantemente em alta no Brasil e que foi o palco de homens por muito anos na indústria musical, Sandra Sacramento e Vanessa Silva afirmam:

Ao longo de anos a mulher foi cantada pelo masculino como objeto de amor, de fragilidade ou de idealização, como na letra Talismã, interpretada por Leandro e Leonardo: Só você que me ilumina/ Meu pequeno talismã/ Como é doce essa rotina/ De te amar toda manhã/ Nos momentos mais difíceis/ Você é o meu divã. [...] Com a chegada do Sertanejo universitário, muitos cantores extravasaram seu lado dominador e a objetificação da mulher ficou ainda mais acentuada como podemos ver na letra Propaganda interpretada por Jorge e Matheus: Ela queima o arroz/ Quebra copo na pia/ Tropeça no sofá, machuca o dedinho/ E a culpa ainda é minha/ Ela ronca demais/ Mancha as minhas camisas / Dá até medo de olhar/ Quando ela tá naqueles dias / É isso que eu falo pros outros / Mas você sabe que o esquema é outro/ Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho / Tá doido que eu vou fazer propaganda de você / Isso não é medo de te perder, amor É pavor, é pavor / É MINHA cuidado mesmo / pronto e acabou. (SACRAMENTO, SILVA, 2019, p. 178)

A escolha do sertanejo para exemplificar a música, se deve também ao principal fato de que esse gênero musical foi um dos mais dominados por homens num cenário que também é comandado por eles. Entretanto, as autoras também contam que, mesmo nesse contexto da música sertaneja, o público feminino, nos últimos anos, começou a sentir falta de músicas que não as estereotipassem e que se aproximassem da realidade dessas mulheres, de maioria interiorana.

Dessa forma, foi possível que, nos últimos anos, mais mulheres ingressassem e tivessem espaço na música. Essa realidade foi responsável, por exemplo, por dar voz e fama a duplas como Maiara e Maráisa, Simone e Simaria e, também, Marília Mendonça:

Suas temáticas abordam desde a famosa dor de amor, tão cantada ao longo da história da música sertaneja por homens, até temas como infidelidade, paixão e sexo. Marília deu voz em mais de uma música à amante, tradicionalmente relegada ao silenciamento daquela, que culpada, por destruir o matrimônio sagrado, nada tinha a dizer em sua defesa. Em suas letras, aparece a mulher que toma um “fora” e vai beber com a amiga narrada na canção “Bebaça”: Amiga, cê tava bebaça/ Subindo na mesa, virando garrafa/ Amiga, cê tava bebaça/ Tomou tudo, tomou fora/ Só não tomou vergonha na cara...; deu voz à mulher que não deseja casar e busca relacionamentos puramente sexuais sem nenhuma intenção de continuidade, contrariando o que prega o sistema patriarcal ainda vigente, dentre tantos outros temas antes de domínio masculino. Diferentemente do que se possa imaginar, esses assuntos trazidos por Marília Mendonça e outras cantoras não são novos, antes, são demasiadamente antigos, mas só há pouco tempo estão sendo explorados e narrados por essas mulheres de forma mais “escancarada”. (SACRAMENTO, SILVA, 2019, p.181)

Depois da música, temos a poesia, aonde também englobamos a literatura. No espaço da arte da escrita, a mulher, por muito tempo, foi não apenas menosprezada, mas também excluída, coibida e invalidada.

Que a produção literária feminina é recente não resta dúvida, basta que pesquisemos alguns historiadores e críticos para o constatarmos ou mesmo que tenhamos em mente as condições de vida das mulheres nos séculos passados, sempre recolhidas entre quatro paredes, sem acesso à educação ou a uma vida social. Se conhecemos um pouco desta história não podemos nos admirar da ausência de uma literatura feminina nesta época. A surpresa fica mais por conta das que, apesar de tudo e todos, superaram os obstáculos e desafiaram a ordem patriarcal que as restringia à esfera privada, publicando textos ainda que anonimamente ou sob pseudônimos masculinos, como estratégia de contornar os preconceitos sexistas no campo da recepção e da crítica literária. (DUARTE, 1990, p.5)

Mary Wollstonecraft Godwin Shelley, que escreveu o clássico “Frankenstein ou O Prometeu Moderno” (1818) é exemplo para verificar as condições limitadas impostas ao gênero feminino para a publicação de histórias originais e como a qualidade de escrita das mulheres era subestimada. Ela tinha apenas 18 anos quando escreveu o que viria a se tornar um marco na literatura de horror, entretanto, as primeiras 500 cópias do livro, que se esgotaram rapidamente, não continham seu nome na capa, constava como um livro escrito por um autor anônimo, porque, de acordo com os editores da época, um livro escrito por uma mulher não venderia, pois, segundo Peter Haining, “nunca passou pela cabeça de ninguém que uma mulher pudesse ter sido a autora – porque seguramente nenhum membro do sexo gentil poderia ter escrito uma tal história”. (2002, p.3)

Na sequência da poesia, entramos na dança, considerada a sexta arte. A dança, diferentemente das outras artes, é uma arte considerada majoritariamente feminina. No nosso contexto social vigente existe uma construção de atributos que definem o masculino e o feminino. Para Judith Butler (2003), a figura masculina é associada a virilidade,

agressividade, força, razão; enquanto que, nessa balança alegórica, a figura feminina seria o oposto, a passividade, a submissão a fragilidade e a emoção.

Nessa caixinha, as mulheres e a feminilidade são associadas a uma corporalidade. Tudo aquilo que se utiliza do corpo para expressões ou que recorre ao corpo para causar uma sensação, não intelectual, mas física, é, diretamente ou indiretamente, concatenado ao gênero feminino.

Como consequência, é nítido que a dança, por si só, é uma arte atribuída às mulheres. Entretanto, também é importante ressaltar que a utilização da arte da dança por meio da figura masculina é vista, por uma grande parte da sociedade, como uma piada. Relacionar um corpo masculino, que sempre foi atrelado a uma racionalidade, com uma arte feita diretamente ligada as emoções e ao corpo, é visto como corrompido, degenerado, modificado. Dessa forma, as artes ou as instâncias que são associadas a figura feminina, normalmente são tratadas como sempre estando um nível abaixo daquelas feitas e dominadas pelos homens. (ANDREOLI, 2010)

Então, finalmente, chegamos no cinema, a sétima arte. O cinema, como todas as outras, com exceção da dança, é uma área dominada pelos homens. A historiografia contada da sétima arte deveria, claramente, reter uma grande revisão, por colocar homens como os primeiros grandes roteiristas e diretores de filmes que marcaram o cinema, sem levar em conta a produção cinematográfica feita por mulheres durante o mesmo período.

Enquanto o cinema se agarrou a ideia dos irmãos Lumière como sendo os principais nomes do cinema no final do século XIX, Alice Guy-Blaché também já iniciava seus trabalhos como diretora, se consagrando como a primeira mulher a dirigir um filme na história do cinema.

Ou seja, ao passar por todas as artes, nota-se o quanto as mulheres foram diminuídas, subestimadas, coibidas, anuladas e deixadas de lado. Apesar disso, muitas delas conseguiram se firmar dentro da história da arte, demonstrando sua capacidade, talento e uma persistência muito grande dentro de si, para conseguir fazer arte apesar de todos os empecilhos colocados pelo meio social.

É a partir desse pensamento que esse trabalho se propõe a observar como as diretoras dos filmes analisados, Rosângela Maldonado e Gabriela Amaral Almeida, também conseguiram superar as dificuldades encontradas na indústria cinematográfica, produzindo e exibindo seus filmes diante de um cenário que ainda é, até hoje, dominado pelos homens.

### 1.3 – A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

Naomi Wolf escreveu que “o mito da beleza de fato sempre determina o comportamento, não a aparência” (1990, p.27). Isso significa que, quando associado a um padrão estético ideal ao qual as mulheres deveriam se moldar para serem vistas como “bonitas”, não significa que elas realmente sejam consideradas feias por não terem uma boca mais arredondada, um nariz mais fino ou uma cintura com as menores medidas, mas significa que a batalha nas quais as mulheres vão lutar por toda uma vida tentando se encaixar nesses moldes tem o poder de aprisioná-las em um lugar-comum de baixa autoestima e de um enorme sentimento de insuficiência.

Esses comportamentos que levam a grande maioria das mulheres na sociedade ocidental atual a se prenderem na busca de uma beleza impossível de ser alcançada é um prato cheio para uma sociedade construída por preceitos patriarcais, nos quais o que é importante para o homem é o que vale mais. Logo, enquanto os homens estão ocupados demais assumindo lideranças, cargos políticos, definindo a comunicação, o que é bom e ruim, o que é certo e errado, as mulheres ainda estão tentando remover aquela gordurinha localizada.

Os Ritos da Beleza mantêm esse estado de sedação nas mulheres por meio de sua premissa diária de eterno adiamento. A religião diz que a beleza de uma mulher não lhe pertence, da mesma forma que o antigo credo dizia que sua sexualidade pertencia aos outros. Ela é culpada de transgressão se profanar essa beleza com substâncias impuras, alimentos saborosos, loções baratas (...). Essa atitude impede que as mulheres habitem totalmente o próprio corpo, mantendo-nos à espera de uma apoteose que jamais chegará. Ela tem o objetivo de evitar que nos sintamos à vontade com nossa carne e com o momento presente, esses dois perigos eróticos e políticos para uma mulher. Lamentando o passado e temendo o futuro, ficamos acalmadas. (...) Onde os Ritos da Beleza instilaram essas neuroses de medo da vida nas mulheres modernas, eles paralisaram em nós as implicações de nossas recentes liberdades, pois de pouco vale a nós conquistarmos o mundo apenas para termos medo de nós mesmas. (WOLF, 1990, p.143-144)

Essa realidade não é unânime, muitas mulheres abraçam um combate contra essa busca pelo chamado corpo “perfeito” e contra essas construções sobre o que seria bonito e “certo” para uma mulher, além disso, muitas também estão comprometidas em conquistar espaços, independente do traje que estejam usando, seja na política, abrindo empresas, questionando propagandas, histórias e/ou convicções acerca do papel da mulher dentro da sociedade. Entretanto, é de se notar que, apesar de tais mulheres existirem e que, atualmente, estejam conquistando um espaço e uma visibilidade maior dentro e fora da internet, a maior parte do que consumimos, do que gostamos, do que somos levadas a fazer, e como somos representadas ainda é deliberada por homens e por seus gostos.

Exemplificando, no início do governo Bolsonaro, em 2018, dos 23 ministérios, apenas dois eram encabeçados por mulheres, sendo um deles, o Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos.<sup>17</sup> Atualmente, no início do terceiro mandato do governo Lula, com 37 ministérios na atual gestão, 26 são comandos por homens, enquanto 11 são por mulheres.<sup>18</sup> Ainda pensando em notáveis lideranças, segundo uma pesquisa feita pela CNN em 2021, com quase 500 empresas consideradas grandes, ou seja, que empregam entre 200 a 10 mil funcionários, apenas 3,5% dessas empresas tem uma mulher como CEO.<sup>19</sup>

Logo, destaca-se que, ainda que tenhamos uma parcela de mulheres como líderes em uma sociedade capitalista, esse número ainda é pequeno se comparado aos homens, o que nos leva a considerar que, mesmo com uma maior ascendência feminina nesses campos, seja no governo, seja nas empresas privadas, a maior parte ainda é controlada por homens que, convenientemente, acaba por decidir em favor de seus próprios interesses, na maioria das vezes.

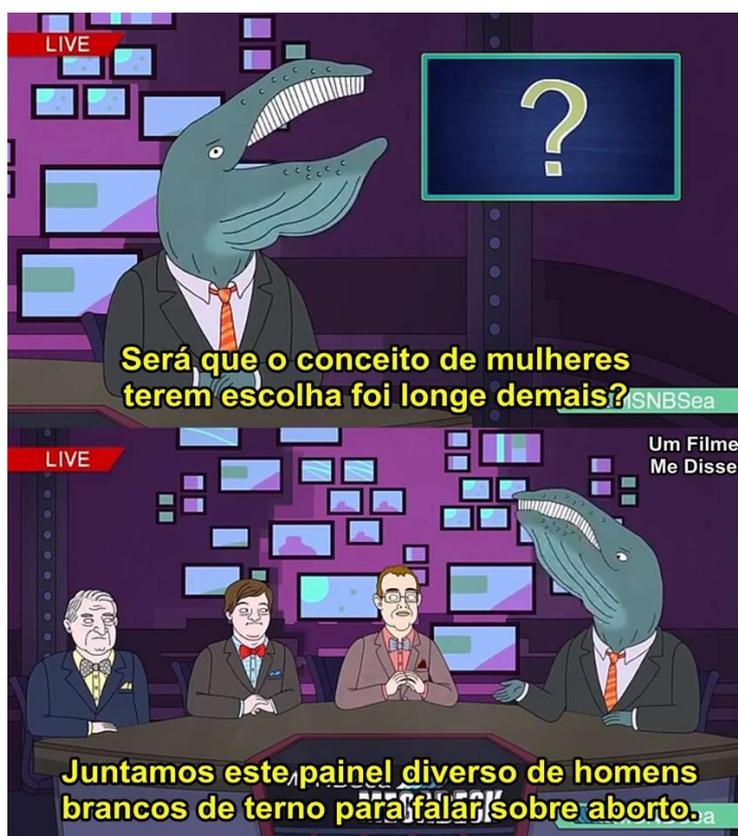


Figura 5: Cena da série "Bojack Horseman" (2014)

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/governo-bolsonaro-passa-a-ter- apenas-uma-mulher-no-primeiro-escalao>. Acesso em: 10/02/2023

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/lula-conclui-seu-ministerio-com-26-homens-e-11-mulheres-de-nove-partidos-14c3>. Acesso em: 10/02/2023

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/apenas-3-5-das-grandes-empresas-tem-mulheres-como-ceo-aponta-pesquisa/> Acesso em: 10/02/2023

Além disso, Wolf também traz um questionamento acerca de como a sociedade (ou como os homens) enxergam essas mulheres que conseguem, de alguma forma, crescer em uma indústria capitalista, alertando para o fato de que grande parte das vezes as opiniões delas acabam não sendo realmente levadas em consideração, mas sim, o quanto ela é vista como feia ou bonita.

Quando se atrai a atenção para as características físicas de líderes de mulheres, essas líderes podem ser repudiadas por serem bonitas demais ou feias demais. O resultado líquido é impedir que as mulheres se identifiquem com as questões. Se a mulher pública for estigmatizada como sendo “bonita”, ela será uma ameaça, uma rival, ou simplesmente uma pessoa não muito séria. Se for criticada por ser “feia”, qualquer mulher se arrisca a ser descrita com o mesmo adjetivo se se identificar com as ideias dela. Ainda não foram avaliadas a fundo as implicações políticas do fato de que nenhuma mulher ou grupo de mulheres, sejam elas donas de casa, prostitutas, astronautas, políticas ou feministas, podem sobreviver ilesos ao escrutínio devastador do mito da beleza. Portanto, a tática de dividir para conquistar foi eficaz. (WOLF, 1990, p. 82-83)

O cinema, sendo considerado uma arte com uma grande necessidade de investimento e orçamento para se concretizar, levando em conta os filmes que geralmente estão participando de um circuito de distribuição de massa e os quais acabam alcançando a maior parte da população, também culmina por se tornar um grande empreendimento, não apenas pelo seu valor monetário, mas juntamente –e talvez, principalmente- por seu valor social, tendo ele o poder de definir as tendências, o consumo e a inclinação do público para a maioria das situações.

Para compreender como a sétima arte conquistou tamanho domínio na sociedade, é necessário entender também o significado de indústria cultural. O termo foi cunhado pelos primeiros teóricos da Escola de Frankfurt, Horkheimer e Adorno, e tem como cerne a percepção de que a cultura, a partir da revolução industrial, sofreu, junto com todo o resto, uma mercantilização, e as consequências que se deram a partir desse cenário. Logo, é possível afirmar que um filme não se limita apenas a um ingresso no cinema como resultado capitalista, mas que também se expande para inúmeros outros possíveis acessos em um sistema, sendo vendas de camisetas, bonecos, jogos, empreendimentos que se apropriam de universos e camadas provenientes desses filmes, culinária, vestimenta e muitos outros aspectos da nossa cultura são afetados pela quantidade de pessoas que essas obras atingem e pelo quanto elas podem influenciar e impactar na nossa sociedade.

A maioria dos produtos da indústria cultural, todavia, não tem mais pretensão de serem obras de arte. Na maioria das vezes, eles são construtos simbólicos que são moldados de acordo com certas fórmulas preestabelecidas e impregnados de locais,

caracteres e temas estereotipados. Não desafiam ou divergem das normas sociais existentes; ao contrário, reafirmam essas normas e censuram toda ação e atitude que delas se desvia. Os produtos da indústria cultural se apresentam como um reflexo direto, ou uma reprodução, da realidade empírica, e, devido a esse “pseudo-realismo”, normalizam o *status quo* e suprimem a reflexão crítica sobre a ordem social e política, a que as pessoas leem, veem e ouvem e algo familiar e banal, e nessa esfera simbólica de familiaridade repetitiva e inserida uma cadeia de slogans aparentemente inocentes – “todos os estrangeiros são suspeitos”, “uma garota linda não pode fazer coisas erradas”, “o sucesso é a finalidade última da vida” – que se apresentam como verdades autoevidentes e eternas. (THOMPSON, 2000, p.133)

A partir desse contexto, levando em consideração que a Revolução Industrial aconteceu em meados do século XVIII, e o cinema nasceu e se popularizou na transição do século XIX para o século XX, é inquestionável que essa arte já nasceu no centro do que seria uma indústria cultural, tendo seus produtos relevantes objetos de estudo sobre o que significa o conceito, considerando que os filmes que foram e são grandes sucessos também são grandes agentes dessa massificação e industrialização da cultura.

Dessa forma, a sétima arte acaba por ter um grande poder de reproduzir ideias já intrínsecas na sociedade e torná-las não apenas normais, mas transformá-las em ideias romantizadas, nas quais as pessoas acabam por acreditar que, se seguirem determinados passos, se agirem de certa maneira, irão, com certeza, ter o seu famoso “final feliz”.

Isso acabou por atingir, principalmente, o público feminino. Podemos afirmar que o cinema também foi – e ainda é – responsável por reproduzir uma imagem estereotipada da figura da mulher em seus filmes que, com a popularização dessas obras, acaba por também ser culpado pela ampliação de uma ideia sobre o que e como é uma mulher na sociedade, o que também pode se retirar daí um padrão idealizado da figura feminina e, além disso, um padrão de comportamento, como dito por Wolf, além de também uma configuração do que seria essa mulher dentro do nosso contexto social, normalmente associada e limitada a mães e parceiras românticas.

Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, lhe define certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obscenas, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. Mas, como indivíduo histórico, a mulher espectadora também é posicionada nos clássicos do cinema como espectadora-sujeito; ela é, então, duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio “estado de mulher”. (DILAURENTS, 1993, p.99)

Em adição aos estereótipos narrativos aos quais os papéis femininos na maioria dos filmes de grande orçamento estavam limitados, outra questão que acaba surgindo com a popularização do cinema, mas não se restringe a ele, é o conceito criado por Laura Mulvey, em sua tese, de 1983, denominado *male gaze*. A definição do termo consiste, em tradução literal, como “olhar masculino”, entretanto, a palavra “gaze” significaria não apenas um olhar, sinônimo de enxergar, mas algo como um olhar fixado ou obsessivo.

Mulvey explica que o termo se manifesta no cinema principalmente porque a mulher, nessas películas, está sempre sendo retratada e, literalmente, “vista” pelo olhar de um homem na maior parte dos filmes de grande orçamento. Logo, essa ideia do que é ser uma mulher, novamente, não é livre de insinuações. Na verdade, ela é majoritariamente unilateral, tendo a perspectiva masculina sendo constantemente afirmada e revisitada, ela acaba por se engrandecer e tentar sempre se tornar a única.

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isso é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. (MULVEY, 1983, p.445)

Para exemplificar esse olhar masculino presente no cinema, é fundamental trazer filmes que foram grandes sucessos na indústria cinematográfica, tanto em crítica quanto em bilheteria, durante a história do cinema, e analisar como tais narrativas dispõem as mulheres, suas personalidades, seus trejeitos e também seu físico. Para amparar a análise, também se faz necessário utilizar o famoso “teste de Bechdel”.

O teste foi criado por Alison Bechdel, famosa cartunista americana, em uma tirinha que ironizava os estereótipos clichês e ofensivos aos quais as mulheres acabavam sendo vítimas em filmes hollywoodianos. O teste consiste em analisar um filme observando três fatores, sendo eles:

- 1 – O filme tem duas ou mais personagens (mulheres) com nomes?
- 2 – Elas conversam entre si?
- 3 – O assunto da conversa é relacionado a homens ou a relacionamentos amorosos?



Figura 6: Trecho retirado da tirinha "The rule" (A regra), da cartunista Alison Bechdel.

Apesar de parecer simples, a maioria dos filmes que fizeram sucesso por muito tempo na indústria não foram capazes de passar do teste de Bechdel, sendo parte dessa lista o filme de maior bilheteria de todos os tempos, Avatar (2009), dirigido por James Cameron, além de grandes sagas de sucesso como Senhor dos Anéis (2001), dirigido por Peter Jackson e Star Wars (1977), dirigido por George Lucas.

Para discutir sobre a representação da figura das mulheres na história do cinema, é necessário retomar o começo do que seria hoje a sétima arte para, a partir daí, definir como essas personagens foram representadas ao longo de mais de um século na indústria e os efeitos que isso teve no campo social ao longo dos anos. Além disso, utiliza-se como definição de representação a perspectiva de Roger Chartier:

Assim construído, o conceito de representação foi e é um precioso apoio para que se pudessem assinalar e articular, sem dúvida, melhor do que nos permitia a noção de mentalidade, as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: em primeiro lugar, as operações de classificação e hierarquização que produzem as configurações múltiplas mediante as quais se percebe e representa a realidade; em seguida, as práticas e os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um status, uma categoria social, um poder; por último, as formas institucionalizadas pelas quais uns "representantes" (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam de maneira visível, "presentificam" a coerência de

uma comunidade, a força de uma identidade ou a permanência de um poder. A noção de representação, assim, modificou profundamente a compreensão do mundo social. Obrigou, efetivamente, a repensar as relações que mantêm as modalidades da exibição do ser social ou do poder político com as representações mentais – no sentido das representações coletivas de Mauss e Durkheim – que dão (ou negam) crença e crédito aos signos visíveis que devem fazer reconhecer como tal um poder ou uma identidade. (CHARTIER, 2011, p.20)

Em uma tentativa de exemplificar, foi relevante listar alguns filmes que tiveram uma importância significativa na história do cinema e, além de analisar se tais filmes passam no teste de Bechdel, também observar as representações que as mulheres tiveram nessas narrativas. Os filmes foram escolhidos considerando seu destaque a partir da criação do maior prêmio condicionado a indústria cinematográfica, concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, o Oscar, que teve sua primeira cerimônia em 1929. Além disso, de acordo com uma pesquisa feita pela BBC, dos ganhadores de “Melhor Filme” do Oscar, desde 1929, até 2017, quando a pesquisa foi feita, apenas 49% dos filmes foram aprovados no teste, o que já caracteriza não só a premiação e seus valores, mas a própria indústria e suas reverberações.

Ainda que os primeiros anos do cinema também sejam fundamentais para se entender as representações por um todo, a escolha temporal foi feita pensando, principalmente, na popularização dos filmes norte-americanos e do começo do monopólio que Hollywood viria a ter na indústria logo após a primeira guerra mundial, e que alcançou os rumos vistos contemporaneamente.

Com o advento da primeira guerra mundial a indústria cinematográfica da Europa ficou enfraquecida em todos os aspectos, sobretudo, na etapa da produção. Os reflexos desta situação incidiram também na América Latina com a impossibilidade de comprar filmes virgens e equipamentos com preços acessíveis no mercado europeu, afetando também a produção de filmes nesses países. O cenário favoreceu a expansão mundial da indústria de cinema norte-americana, com potencial para monopolizar a produção, a distribuição e a exibição. E com o surgimento do cinema sonoro, no final dos anos de 1920, o orçamento dos filmes foi elevado, ocasionando a falência dos pequenos estúdios de produção e, assim, abrindo caminho para as grandes corporações de Hollywood. (MACHADO, 2009, p.81)

Para as análises desses filmes que, de certa maneira, tiveram um impacto industrial, começaremos pelo primeiro filme a ganhar o Oscar na categoria de “Melhor filme”, em 1929. O filme, intitulado “Wings” (1927), foi dirigido por William A. Wellman e, além de levar o maior prêmio da noite, também foi indicado e venceu a categoria de “Melhores efeitos de engenharia”. Segundo as regras do teste de Bechdel, esse filme não passa, tendo atendido apenas 1 dos três critérios.

A sinopse do filme resumida consiste em um triângulo amoroso, no qual dois homens estão apaixonados na mesma mulher. Eles acabam sendo convocados a lutar na primeira guerra mundial, lado a lado, e a amizade dos dois vai ficando abalada pelo amor que sentem pela mulher que deixaram.

A imagem da mulher dentro do filme já se manifesta, desde a sinopse, como uma mera motivação de briga. A narrativa é completamente centrada no confronto dos homens pela mulher amada e na possível escolha dela de quem seria o felizarado. Logo, já estabelece uma falta de desenvolvimento da história em relação a personagem principal dela, pelo notável papel de ser condenada a “donzela” da história.



*Figura 7: Cena do filme "Wings" (1927).*

A narrativa do filme se desenvolve a partir da construção da amizade da dupla em um cenário de guerra. Nessa história, a relação dos dois é retratada para muito além da paixão que nutrem pela mulher. Ou seja, seus personagens tem um desenvolvimento no sentido profissional (mostrando o sonho deles se realizando dentro da aviação), familiar (no qual a família e a infância são mostradas em tela), e também na amizade que acaba nascendo entre os dois, diante das circunstâncias que os colocaram juntos, o que é, na verdade, a grande questão do filme. Dessa forma, as mulheres nesse cenário estão ali apenas com a função de servir de estepe para que a história de heroísmo dos dois se desenrole. Existe a mulher que ajuda um deles e que é sempre esnobada por ele, que está apaixonado por outra. A protagonista, que é a paixão dos dois homens, e que não tem uma personalidade desenvolvida na trama para além de ser apaixonada e ser gentil.

Mostra-se, desde o primeiro filme vencedor da maior premiação da indústria cinematográfica, como as mulheres viriam preencher seus papéis nesses filmes, e como a

sociedade iria naturalizar tais representações. Visando sempre a ter seu herói, por quem a história se movimenta, e suas princesas, que constantemente ajudam a história a se movimentar.

Outro grande filme na história do cinema, vencedor não só da categoria de “Melhor filme”, mas também de outras 9 estatuetas na mesma cerimônia, é o consagrado “E o vento levou...” (1939), dirigido por Victor Fleming. O filme é uma adaptação do livro de mesmo nome, escrito por Margaret Mitchell em 1936.

O filme conta a história de Scarlett, uma mulher que não representa, em um contexto da época nos Estados Unidos, uma verdadeira “dama”. A personagem é apaixonada por Ashley que, na história, é noivo e apaixonado pela prima da protagonista, Melanie Hamilton. A história se desenvolve sobre os amores de Scarlett, seus comportamentos duvidosos e os destinos indefinidos em um contexto de guerra.

É interessante para essa pesquisa um filme como “E o vento levou...” que, até hoje, mesmo que em meio a muitas polêmicas em relação as suas representações, ainda seja considerado pelo Instituto Americano de Cinema como o sexto maior filme de todos os tempos.<sup>20</sup> É inegável que, além de ter sido aclamado pela crítica, ele também tenha tido um grande fervor entre os(as) espectadores(as), visto que, segundo uma pesquisa feita pela revista Rolling Stones, o filme, considerando o reajuste da inflação desde que foi lançado, seria considerado hoje o filme com maior bilheteria de todos os tempos, com impressionantes 3,44 bilhões de dólares, ultrapassando o que se encontra em primeiro lugar atualmente, “Vingadores: Ultimato”(2019), que conseguiu 2,8 bilhões em bilheteria.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/lancado-exatos-81-anos-e-o-vento-levou-segue-marcado-por-controversias-raciais.phtml> Acesso em: 10/02/2023

<sup>21</sup> Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/nem-avatar-nem-vingadores-maior-bilheteria-da-historia-e-de-e-o-vento-levou-entenda/> Acesso em: 10/02/2023



Figura 8: Pôster do filme "E o vento levou..." (1939).

Ou seja, observa-se que o filme conquistou uma posição expressiva na indústria e na história do cinema que, mesmo envolto de muitas polêmicas e problemáticas, ainda consegue se manter. Apesar de ser um dos ganhadores de “Melhor filme” que passaram no teste de Bechdel, analisando apenas a sinopse, já é possível notar que a narrativa tem a intenção de contrastar duas personagens, dando a uma delas um “modelo” de feminilidade e de comportamento a ser seguido, enquanto a outra é vista como desviante desse ideal.

Em um trabalho de análise do comportamento das protagonistas, Marjorie Ramos vai explicar como se dá essa comparação entre as duas personagens:

Muitas vezes, Scarlett é comparada aos homens, pois havia nela características que não “pertenciam” às mulheres. Como, por exemplo, quando a “bã” comenta que ela não tem medo dos animais que as mulheres normalmente têm. (...) A personagem Scarlett é retratada exatamente assim: uma mulher que para conseguir o que quer transgredir todas as normas da tradição sem deixar que nenhum obstáculo a detenha; é corajosa, perseverante e obstinada. Melanie, porém, é o oposto de Scarlett, depois que foi morar em Atlanta novamente, fez exatamente o que a sociedade esperava que fizesse, ficou em casa cuidando do filho e do lar. Exatamente como Frank, marido de Scarlett pensava: “uma mulher devia cuidar mais da sua casa e da família, em vez de perambular, lutando como um homem”. (RAMOS, 2012, p.46-57)

Além da questão da representação da protagonista, outro problema do filme que reverbera atualmente é como ele retrata a escravidão. Ainda que a história se passe depois da libertação das pessoas escravizadas nos Estados Unidos, o filme retrata mulheres e homens negros trabalhando dentro da fazenda “por vontade própria”, sendo colocados na narrativa como escravizados(as) que escolheram continuar na propriedade, em adição a representar na

personagem da “Mammy”, que é empregada e babá da protagonista, uma mulher que não tem outros objetivos na vida além do cuidado e do zelo.



*Figura 9: Cena do filme "E o vento levou..." (1939).*

Harriet McDaniel, atriz que interpretou “Mammy” na obra, foi a primeira mulher negra a receber um Oscar, na época, de melhor atriz coadjuvante, entretanto, como os Estados Unidos viviam um contexto de segregação racial, a atriz não pôde assistir à cerimônia junto com seus colegas.

É importante observar, acrescentando as propostas desse trabalho, que as mulheres racializadas, não só negras, mas também amarelas e latinas sofreram com diferentes representações e estereótipos ao longo da história do cinema, que além de terem tido pouquíssimas oportunidades em grandes filmes, quando elas surgiam, eram, normalmente, associadas a um clichê racista, como a personagem de “Mammy” em “E o vento levou...”, ou a personagem “Minnie” em “Histórias Cruzadas”, ou “John Coffey” em “A espera de um milagre”, além de outros como “Mr. Yunioshi” de “Bonequinha de Luxo” ou a famosa “Gloria” do seriado de TV “Modern Family”.

Enquanto mulheres e homens negros tinham papéis geralmente relacionados a servidão, como em filmes que contavam sobre escravidão ou os colocando em posições de “ajuda” para os protagonistas, geralmente brancos, sem realmente lhes conceder uma história de vida própria, outras minorias raciais, como pessoas amarelas, descendentes de asiáticos, eram retratadas de formas caricatas, frequentemente associadas a uma barreira linguística e a uma possível “inteligência” inata, além das latinas, que também acabavam sendo representadas em posições servis, como empregadas, ou exageradamente sexualizadas.

Mais um filme considerado grandioso na história do cinema foi “Cidadão Kane” (1941), dirigido por Orson Welles. O filme é inspirado na biografia de William Randolph Hearst e conta a história de sua ascensão, que cresceu como um garoto pobre no interior e acabou se tornando um grande milionário na área do jornalismo e da publicidade. O filme também não foi aprovado no teste de Bechdel, tendo cumprido apenas uma das regras do teste.

Cidadão Kane é, segundo a crítica especializada em cinema, uma grande obra-prima. O filme encabeça várias listas de “melhores filmes da história do cinema”, ainda que, em um primeiro momento, tenha sido um fracasso de público e tenha rendido apenas um Oscar de melhor roteiro original, o tempo o redimiou, colocando-o em um patamar extremamente elevado na história da arte.



*Figura 10: Cena do filme "Cidadão Kane" (1941).*

Seguindo o mesmo juízo que o primeiro vencedor do Oscar, “Cidadão Kane” também não teve a pretensão de desenvolver as mulheres do filme para além de auxiliares narrativos para a história de Charles Foster Kane. Embora o filme tenha o intuito de ser uma biografia, ou seja, focado na história de Kane, ele atribui às mulheres ao seu redor míseras participações como ex-esposas ou seu pouco contato com sua mãe na infância.

É importante destacar que, quando um filme biográfico traz a presença de uma mulher como protagonista, a participação dos homens ainda é de grande destaque. “Mary Shelley”, por exemplo, filme de 2018, inspirado na história da escritora de Frankenstein, apesar de ter seu foco na escritora, desenvolve as narrativas dos homens ao seu redor, seja de seu pai ou de seu marido. Dando um destaque maior aos dois do que a maioria das mulheres têm quando o filme aborda a figura masculina.

Embora Cidadão Kane não seja um candidato óbvio a polêmica feminista, nem a favor nem contra, é interessante ver como o filme atravessa o investimento convencional de Hollywood na visualização do feminino, não, é claro, no espírito do feminismo, mas com interessantes consequências estéticas relevantes para o feminismo. A aliança da crítica cinematográfica feminista com a teoria psicanalítica ajudou a criar uma teoria crítica da decifração, voltada, antes de tudo, para a decifração dos significados inconscientes investidos nas imagens das mulheres. Deste ponto de vista, a crítica feminista se sente como uma investigadora, e a teoria psicanalítica como uma chave de livro de códigos que pode pelo menos começar a decifrar a cifra. Cidadão Kane é um filme que se constrói em torno dos prazeres e problemas da decifração não só, explicitamente, no tema principal do filme (a investigação do jornalista sobre o enigma Kane), mas também no fato de se construir num espectador decifrador por meio de sua linguagem visual e endereço. E então, seus muitos níveis diferentes contêm temas e sintomas semiocultos, quase subterrâneos, de conflito edipiano e dificuldade sexual que só podem ser investigados, decifrados e trazidos à visibilidade através da teoria psicanalítica. A teoria psicanalítica entende um sintoma como uma espécie de cifra que aparece na mente consciente, mas a chave necessária para desvendar seu significado inconsciente é perdida. De todos esses ângulos diferentes, Cidadão Kane representa um desafio simultaneamente desconhecido e familiar para a teoria do cinema feminista influenciada pela psicanálise. A tentativa de decifrar um quebra-cabeça ou decifrar um rébus não só se aproxima metaforicamente de qualquer processo analítico como também aciona o impulso de curiosidade gerado pelo enigmático. A teoria feminista do cinema teve que mudar o fascínio pela figura feminina erotizada e enigmática para o fascínio por decodificar os significados que essas figuras disfarçam. Cidadão Kane, no entanto, apresenta uma espécie de desafio direto à crítica feminista.<sup>22</sup> (MULVEY, 1996, p.20, tradução nossa)

---

<sup>22</sup> *Although Citizen Kane is not an obvious candidate for feminist polemic, either for or against, it is interesting to see how the film cuts across conventional Hollywood investment in the visualisation of the feminine, not, of course, in the spirit of feminism but with interesting aesthetic consequences that are relevant to feminism. Feminist film criticism's alliance with psychoanalytic theory helped to create a critical theory of decipherment, which was directed, first and foremost, at the decipherment of unconscious meanings invested in images of women. From this point of view, the feminist critic feels like an investigator, and psychoanalytic theory like a code-book key which can at least begin to crack the cipher. Citizen Kane is a film which is built around the pleasures and problems of decipherment not only, explicitly, in the main subject of the film (the journalist's investigation of the Kane enigma), but also in the fact that it builds in a deciphering spectator by means of its visual language and address. And then, its many different levels contain semi-hidden, almost subterranean, themes and symptoms of Oedipal conflict and sexual difficulty which can only be investigated, deciphered and brought into visibility through psychoanalytic theory. Psychoanalytic theory understands a symptom to be a kind of cipher which appears in the conscious mind but the key needed to unlock its unconscious meaning is lost. From all these different angles, Citizen Kane poses a simultaneously unfamiliar and familiar challenge for psychoanalytically influenced feminist film theory. The attempt to figure out a puzzle or decode a rebus not only approximates metaphorically to any analytical process but also harnesses the drive of curiosity generated by the enigmatic. Feminist film theory has had to shift fascination with the eroticised and enigmatic female figure to*

Outro grande filme na história do cinema foi “Casablanca” (1942), dirigido por Michael Curtiz, que ganhou 3 estatuetas douradas na época, sendo “Melhor Filme” umas delas. A trama da obra se concentra em um homem, dono de uma casa noturna famosa no Marrocos, que acaba reencontrando uma antiga paixão, que agora está casada e fugindo de nazistas durante a guerra. Apesar de ser uma narrativa com foco em um romance tendo a segunda guerra mundial como pano de fundo, é visível que o filme ainda coloca a protagonista, Ilsa, personagem que está entre os dois homens visivelmente contrastados em sua personalidade, ainda numa posição que a acusa de ser “emocional” demais, tal qual era o pensamento acerca das mulheres da época.

O contexto é essencial para compreender certas representações e narrativas criadas dentro da arte, seja ela qual for, entretanto, é interessante observar as obras que ficaram mais famosas no cinema e a ilustração acerca da figura feminina que era criada e perpassada para milhares de pessoas.

A naturalização de mulheres que eram consideradas históricas, ou a idealização de um padrão para aquelas que seriam as escolhidas para casar e encontrar o amor verdadeiro, a “denúncia” de comportamentos que não era “típico” para elas na época, a imposição de valores, de uma conduta feminina, de um modelo de vestimenta ou da feminilidade, é encontrado em muitos filmes da história do cinema, filmes que venceram o Oscar, filmes de sucesso de bilheteria, filmes que eram pra entretenimento de todas as pessoas e também aqueles que tinham um nicho específico.

A pergunta “a vida imita a arte ou a arte imita a vida?”, é um dos grandes dilemas na sociedade. Quando abordamos a representação das mulheres no meio artístico, essa pergunta não nos abandona. Afinal, a sociedade era assim, e por isso foi representada desse modo, ou os filmes naturalizaram tanto certos comportamentos que isso se tornou comum? Como a maioria das situações são complexas e não se resumem a um fator isolado, acredita-se que um se influenciou no outro e, por muitos anos, o cinema se movimentou como uma gangorra, tendo pouco cuidado nas representações, ainda que os movimentos feministas já atuassem e as mulheres já estivessem procurando mudar, enquanto que a sociedade procurava ao máximo sufocá-los, se agarrando as mesmas ideias retrógradas e conservadoras.

---

*fascination with decoding the meanings these figures disguise. Citizen Kane, however, presents a kind of back-to-front challenge to feminist criticism.*



*Figura 11: Cena do filme "Casablanca" (1942).*

“Casablanca”, que carrega um teor “progressista” em seu contexto, também tropeça em inúmeros estereótipos. Quando revisitamos o filme, conseguimos compreender que a protagonista, Ilsa, apesar de uma mulher que, aparentemente, tem vontades próprias e é carregada de coragem, ainda faz isso movida pelos desejos dos homens aos quais ela se relaciona. Se em um primeiro momento, a protagonista, que acredita que seu marido foi morto, acaba por se abrir a um novo relacionamento, logo após ela acaba tendo que abrir mão – de um homem por outro homem – pois o marido se encontrava em uma situação crítica e precisava de sua ajuda.

A partir daí Ilsa segue o caminho de seu marido, que também mostra ter uma reciprocidade pela moça, entretanto, a obra sempre deixa nítido que todos os homens tendem a ter um efeito por ela, já que sua “beleza” é diferenciada das demais mulheres. Além de sua submissão para com os homens aos quais ela se relaciona.

Atualmente, é comum assistir e presenciar histórias de mulheres que possuem um caráter rebelde, de transgressão acerca das normas da sociedade, mas que, no fim, estão sendo motivadas para serem “escolhidas” pelos homens, ou para se aproximar deles. Ou seja, no fim, ainda que as escolhas que façamos pareçam ser neutras de influência, elas estão na maioria das vezes associada a agradar o sexo oposto, mesmo que não seja de forma consciente.

“O poderoso chefão” (1972) também foi um filme com uma grande influência na indústria, que rendeu dez indicações ao Oscar, vencendo três delas, incluindo o maior prêmio da noite. A história dirigida por Coppola sobre a família Corleone e o submundo da máfia,

sendo adaptada do livro de mesmo nome escrito por Mario Puzo, se tornou um dos maiores filmes da história do cinema, tendo seu legado consolidado depois do filme ultrapassar gerações e ainda se manter, assim como Cidadão Kane, nas listas da crítica como os maiores filmes de todos os tempos.

As primeiras palavras proferidas no filme, “Eu acredito na América”, criaram o conto que refletia a loucura, a glória e o fracasso do sonho americano, juntamente com a decadência moral da juventude otimista. O Poderoso Chefão lançou um olhar cínico sobre esse sonho, numa época em que os EUA estavam envolvidos tanto no Vietnã como em Watergate. Ajudou a abrir a porta para contos mais difíceis e críticos no que ficou conhecido como a 'Nova Hollywood dos anos 70'. A maneira como O Poderoso Chefão retratou a violência também mudou o jogo. Cabeças de cavalo decepadas em camas, esposas recém-casadas grávidas explodidas em carros, estrangulamento no banco de trás e uma rajada interminável de balas, a violência brutal foi por toda parte, mas provou ser uma parte vital e válida da narrativa. Em sua análise de 2012, *The Godfather Effect*, o escritor Tom Santopietro afirmou: “O filme mudou Hollywood porque finalmente mudou a maneira como os italianos eram retratados no cinema. Isso fez com que os italianos parecessem pessoas mais plenamente realizadas e não estereótipos... ajudou a italianizar a cultura americana.” O Poderoso Chefão também mudou o sistema estelar da década de 1970. Como Don Vito Corleone, Marlon Brando ganhou o Oscar de Melhor Ator (que ele recusou) e voltou ao status de protagonista. Pacino, Caan, Keaton, Shire, Robert Duvall e John Cazale dominaram a tela pelo resto da década e nos anos seguintes.<sup>23</sup> (BURFITT, 2018, tradução nossa)<sup>24</sup>

Seguindo as palavras do crítico John Burfitt, evidencia-se que o filme teve um grande impacto em diferentes áreas, não apenas na sua narrativa, mas também na sua estrutura e em como ele moldou o cinema dos anos 1970 após seu lançamento. Seu prestígio acabou reverberando pela indústria, o que rendeu não apenas inúmeros filmes que o referenciassem ou histórias que se assemelhassem a ele de alguma forma, mas também, atualmente, com inúmeras questões políticas e sociais se misturando às revisões de filmes, críticas sobre tamanha influência no cinema e sobre as representações no filme também começaram a aparecer.

---

<sup>23</sup> *The first words uttered in the movie, “I believe in America” set up the tale that reflected the madness, glory and failure of the American dream, along with the moral decay of optimistic youth. The Godfather took a cynical look at that dream, at a time when the US was embroiled in both Vietnam and Watergate. It helped open the door for tougher, more critical tales in what became known as the ‘New Hollywood of the ’70s’. The way The Godfather portrayed violence was also a game changer. Severed horse heads in beds, pregnant newlywed wives blown up in cars, backseat strangulation and an endless spray of bullets, brutal violence was throughout, yet proved a vital and valid part of the storytelling. In his 2012 analysis The Godfather Effect, writer Tom Santopietro claimed, “The film changed Hollywood because it finally changed the way Italians were depicted on film. It made Italians seem like more fully realised people and not stereotypes... it helped Italianise American culture.” The Godfather also changed the star system of the 1970s. As Don Vito Corleone, Marlon Brando won the Best Actor Oscar (which he refused), and was returned to leading man status. Pacino, Caan, Keaton, Shire, Robert Duvall and John Cazale dominated the screen for the rest of that decade, and the years ahead.*

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.sbs.com.au/movies/article/2018/12/19/how-godfather-changed-cinema-forever>  
Acesso em: 25/02/2023



*Figura 12: Cena do filme "O poderoso chefão" (1972).*

Como a grande maioria dos filmes consagrados no cinema, “O poderoso chefão” também não passa no teste de Bechdel, tendo cumprido apenas dois dos três itens da lista. O filme também conserva a constante hollywoodiana de contar histórias sobre homens em uma posição de poder, enquanto que as mulheres continuam sendo personagens que cooperam – ou arruinam – o conto do homem em destaque.

As mulheres em filmes com a temática da máfia estão em um ininterrupto estado de submissão aos seus maridos, como na maioria dos outros filmes com outras temáticas também, sendo elencadas como esposas ou como mulheres com a sexualidade mais afluída, normalmente ligadas a algum caso extraconjugal dos protagonistas.

No caso de o “O poderoso chefão”, as mulheres são constantemente afastadas dos “negócios da família”, como tendo que lembrar, não só a elas, mas também e principalmente, ao público desses filmes, que tais situações não são “para mulheres”. Ainda que a máfia talvez não deveria ser retratada como um lugar feito para nenhum cidadão, esse tipo de situação dilata o discurso de que posições mais elevadas em qualquer cenário, não só os ilegais, não são lugares para mulheres.

Mesmo que, em uma questão de protagonismo feminino, “O poderoso chefão” acabe se diferenciando dos outros filmes de máfia durante a sua trilogia, isso ainda não o isenta de um discurso problemático, principalmente com relação ao primeiro – e mais discutido – filme.

De acordo com o crítico Fábio Rockenbach, a porta pode ser interpretada como uma metáfora muito presente na trilogia de Francis Ford Coppola. No primeiro filme, a porta que se fecha para Kay Adams (Diane Keaton), esposa de Michael Corleone (Al Pacino), demonstra que ela não tem lugar nos negócios da família, mesmo que antes disso Michael tenha prometido a ela que tal situação mudaria, pois

diferentemente de outras personagens femininas presentes na trilogia, como Apollonia e Carmela, Kay nunca aceitou sua posição submissa. (FREIRE, 2022)<sup>25</sup>

Deve-se levar em conta ao analisar como a história do cinema foi construída e a familiarização do público com as imagens femininas nesses papéis estereotipados, não apenas os filmes aclamados pela crítica, como mencionado, mas, principalmente, aqueles grandes sucessos de público, pois são eles que adentram o grande circuito de distribuição, que chegam em cidades menores, que são mais procurados e mais disponibilizados online.

Logo, filmes como “Titanic” (1997), “Avatar” (2009), “Os vingadores” (2012) e suas sequências, que bateram recordes de audiência, além de animações provindas da Disney, que por décadas comandaram o funcionamento das narrativas animadas e serviram como ferramentas educacionais durante o desenvolvimento de milhares de crianças, também devem ser revisitados e criticados por igualmente tombarem dentro desse círculo de representações estereotipadas.

“Titanic”, por exemplo, dirigido por James Cameron, teve o intuito de recriar uma tragédia, incluir cenas extremamente gráficas, principalmente pelo apelo que isso tem no público, com um grande orçamento para efeitos especiais, e adicionar uma (enorme) pitada de um romance com toque shakespeariano para emocionar ainda mais o espectador. O resultado foi um grande sucesso, se tornando uma das maiores bilheterias de todos os tempos, consagrando seus atores a elevados patamares em Hollywood e vencendo diversos premiações.



*Figura 13: Cena do filme "Titanic" (1997).*

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2022/08/a-mafia-no-cinema-violencia-os-homens-e-as-mulheres.html> Acesso em: 25/02/2023

Quando colocamos o romance em foco na narrativa, é mais plausível que a protagonista do filme tenha um desenvolvimento maior nos filmes e, portanto, os mesmos acabam tendo menos probabilidade de críticas nesse sentido. Entretanto, para além da falta de desdobramento para personagens femininas em grandes filmes, outro fator muito criticado é quando, ainda que essas mulheres tenham um passado, sonhos e um tempo de tela razoável, toda sua história se limita ao amor romântico ou a procura do mesmo.

William Goode (1959) escreve que o amor está integrado às relações sociais, intrínseco a elas, entretanto, Anne Beall e Robert Sternberg, em seu estudo intitulado “The social construction of love” (1995), vão abordar o fato de que o amor é construído de formas diferentes a partir do tempo e do lugar aos quais o indivíduo que vivencia esse sentimento pertence. Ou seja, ainda que o amor pareça inerente à sociedade, ele não é experimentado de forma igual por todos.

Existiu, nos últimos séculos, uma estruturação social na qual as mulheres se tornaram o principal alvo do amor romântico. Não apenas a vivenciá-lo, mas foram ensinadas a procurar sentido para suas vidas apenas a partir dele. Túlio Culha Rossi, em sua tese “Projetando a subjetividade: a construção social do amor a partir do cinema”, explica:

Chaumier aponta no que viera a se tornar o amor romântico um ideal de fusão, em que os amantes se uniriam em uma nova unidade, espécie de amálgama de suas identidades. Segundo ele "O amor consistiria em um desejo irrepreensível de se fundir, seja de se apropriar do outro a ponto de querer lhe devorar para tornar-se uma só carne, seja de desaparecer nele, para, ao fim, não existir mais separadamente". Contudo, o autor destaca que esse ideal, especialmente no que se refere ao sacrifício de si e a "desaparecer" no outro, era direcionado especialmente às mulheres, principais leitoras de romances no século XIX, a quem, segundo Giddens, foi atribuído um papel de gestão de vida emocional do lar, em contraponto ao mundo externo e "masculino" do trabalho. Por trás dos discursos de sacrifício por amor, encontrava-se o sacrifício da individualidade feminina, que se fundia ao homem, enquanto o contrário não ocorreria. (ROSSI, 2013, p.43-44)

O cinema, como um reflexo da sociedade, acabou por representar essa procura dita feminina por um amor em milhares de obras, o que conseqüentemente levou a inflar essa ideia de necessidade de um romance por parte das mulheres. Rossi também analisa a representação desse amor em “Titanic”, compreendendo que, sendo um filme contado por uma sobrevivente de uma grande tragédia, de forma subjetiva, seja no mínimo curioso que ela acabe dando mais enfoque no romance vivido dentro do navio e a paixão avassaladora que se desenrola, do que a qualquer outra história pessoal ou instinto de sobrevivência. (ROSSI, 2013)

Não se pode dar o crédito da supervalorização do romance na sociedade apenas através de melodramas como “Titanic”, filmes de animação, principalmente as famosas

princesas da Disney, também foram responsáveis por influenciar uma geração de mulheres a relacionar seu próprio valor pessoal apenas diante de um romance ou casamento. Henry Giroux vai abordar essa influência em seus estudos, destacando:

Dada a influência da ideologia da Disney sobre as crianças, é imperativo que pais, mães, professores/as e outros adultos compreendam de que forma esses filmes atraem a atenção e moldam os valores das crianças que os veem e os compram [...] como uma das principais instituições encarregadas de construir a infância nos Estados Unidos, ela deve merecer uma saudável suspeita e um debate crítico. Esse debate não deveria estar limitado ao lar, mas deveria ser um elemento central da escola e de qualquer outro local público importante de aprendizagem. (GIROUX, 1995, p. 58).

Filmes como “A branca de neve e os sete anões” (1937), “Cinderela” (1950) e “A bela e a fera” (1991) foram os responsáveis por alavancar a empresa Walt Disney, dando a ela a consagração não só financeira, mas também social, o que representou a criação e ordenação de uma fórmula para as meninas e mulheres sobre como conseguir o seu “felizes para sempre”.



*Figura 14: Cena do filme "Cinderela" (1950).*

As primeiras princesas da Disney estavam inscritas em um ideal de comportamento considerado civilizado, nobre, apresentando com um cuidado especial às regras de etiqueta, ao decoro e à higiene. Essa “distinção social” se exprimia por “sentimentos nobres”, e se exteriorizava serem belas, dóceis, polidas, passivas, laboriosas e controladas. (CECHIN, 2014, p.135)

Mesmo que, atualmente, as princesas tenham dado espaço para protagonistas com características distintas das primeiras, com outros panoramas e personalidades, é inegável a força que essas histórias tiveram no século passado e como elas ainda continuam

reverberando no contexto social. Verônica Ferreira e Josiane Gonçalves (2019) trazem uma pesquisa sobre os remakes de princesas da Disney e observam que, mesmo existindo um avanço em relação a essas protagonistas, continuam aparecendo nessas histórias, elementos que reforçam os estereótipos de gênero, tornando-se visível a influência da visão masculina dentro do cinema, independentemente que os filmes tenham sido escritos e/ou dirigidos por mulheres, visto que elas também não estão asseguradas de não reproduzir tais estereótipos, pois os mesmos se encontram atados a sociedade.

Por último, mas não menos importante, a grandiosidade dos filmes de super-heróis atualmente, e seu gigantesco *fandom* nas redes sociais, também é um lugar favorável onde cresce – paralelamente – a exigência por maior representatividade feminina sem uma grande sexualização dessas mulheres na tela e uma recusa da comunidade que já é fã desses personagens – composta majoritariamente por homens – de mais diversidade dentro dessas histórias. O que acaba salientando o fato de que, ainda que tenhamos percorrido um grande caminho em busca de uma melhor representação das mulheres nas artes, ele não está nem perto de chegar ao fim.

Segundo uma pesquisa feita pela Digital Spy em 2019, em 20 filmes analisados das primeiras fases do Universo Cinematográfico Marvel (MCU), apenas em 1 deles uma mulher tinha mais de 50% de tempo do filme em tela. Desde seus primeiros filmes, a mulher nos filmes da Marvel também tem suas características reduzidas em favor de enaltecer os homens dentro das narrativas.<sup>26</sup>

Denise Maria Costa (2021) analisa alguns personagens do Universo Cinematográfico Marvel (MCU) e constata que a representação das mulheres tem sido modificada ao longo dos anos nos filmes, sobretudo diante da crescente pressão para isso nas redes sociais. Ela destaca que, no primeiro filme lançado pela Marvel, “O homem de ferro” (2008), as mulheres da trama, mesmo a famosa Pepper Potts, que é apresentada como uma mulher inteligente e racional, ainda é ofuscada pelas suas qualidades de “maternar” o protagonista, cuidando para que ele possa sempre estar salvando o mundo. (COSTA, 2021)

A autora também explica o fato de que, em 2019, a Marvel lança seu primeiro filme com uma mulher protagonista – e também dirigido por uma mulher – para comprovar um esforço e preocupação da empresa com as questões sociais que estão cada vez mais sendo pauta para a crítica e o consumo. Entretanto, Costa também afirma que:

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.digitalspy.com/movies/g25270/mcu-marvel-women-female-screen-time/?slide=20> Acesso em: 25/02/2023

Pelo fato de ter uma mulher como personagem principal, antes mesmo de ser lançado o filme já sofria ataques machistas. Recebeu críticas negativas em sites especializados, como o Rotten Tomatoes, e nas redes sociais de pessoas que ainda nem o tinham assistido, mas não conseguiam aceitar o fato de ter uma mulher mais forte que os outros super-heróis como protagonista. As críticas negativas giravam em torno desde a falta de carisma de Larson e de seus atributos físicos à direção ruim do filme, devido à falta de experiência dos responsáveis. Frases como “quem lacra não lucra” foram ditas com frequência sobre o longa, principalmente por homens que não aceitavam a liderança de uma mulher. (COSTA, 2021, p. 8-9)



*Figura 15: Cena do filme "Capitã Marvel" (2019).*

É perceptível que, ao longo dos anos, o cinema se modificou. Em uma indústria que sempre esteve acostumada a ditar quais os padrões deveriam ser seguidos e quais comportamentos deveriam ser aceitados, a globalização, a tecnologia e a união nesses espaços foi essencial para dar voz às minorias sociais, para que elas conseguissem, aos poucos, modificar uma estrutura racista e misógina que por muito tempo se manteve de pé e, a partir disso, ser possível redefinir os papéis de quem é o/a protagonista e quem é o/a coadjuvante.

Entretanto, mesmo que com o passar nos anos, o cuidado para com essas representações tenha aumentado, também se faz necessário identificar que ainda existe uma parcela da sociedade fiel aos valores morais e conservadores, dispostos a levantarem suas vozes para defender uma sociedade na qual os papéis de gênero, raça e classe foram estabelecidos há muito tempo atrás.

## CAPÍTULO 2

### 2. A IMAGEM DAS MULHERES NO CINEMA DE HORROR

#### 2.1 – O QUE É O HORROR?

Wes Craven, diretor de clássicas franquias do horror no cinema, como “A hora do pesadelo” (1984) e “Pânico” (1996), em uma entrevista, afirmou que “os filmes de horror não criam medos, eles o liberam”<sup>27</sup>. Ou seja, as histórias contadas em livros e filmes de horror não são responsáveis por fabricar os medos, mas sim por refletir aqueles que já existem.

A definição de “horror”, pelo dicionário Oxford Languages, significa “forte impressão de repulsa, acompanhada ou não de arrepio” ou “nojo, aversão”. A palavra vem daquilo que nos horroriza ou apavora fisicamente. Apesar do termo ser constantemente utilizado academicamente, no Brasil, é comum que esses filmes sejam ditos de “terror”. As duas palavras têm uma diferença considerável no meio acadêmico, enquanto o terror seria o mesmo que uma ameaça de um perigo iminente, o horror seria a confirmação, a certeza. Ainda pelo mesmo dicionário, o terror significa “estado de pavor” ou “algo que consegue aterrorizar”.

Etimologicamente, o terror seria uma sensação mais abstrata, um receio, enquanto o horror seria a concretude de uma situação extrema e desagradável. Devandra P. Varma escreve que a diferença entre terror e horror se resume “entre a apreensão terrível e a constatação repugnante: entre sentir o cheiro da morte e tropeçar num cadáver” (1996, p.23). Entretanto, ainda que as palavras tenham uma diferença considerável, é normal e compreensível utilizar as duas como sinônimo, principalmente porque, quando nos referimos a uma obra de horror, é comum que o filme faça o(a) espectador(a) passar pelas duas situações simultaneamente.

Para começar a falar sobre o que é o horror e suas especificidades, também é preciso assimilar o que é o gênero cinematográfico no qual ele se enquadra. O conceito de gênero nasceu dentro da literatura, mas passou por diversas modificações em sua definição ao longo do tempo. A primeira definição do que seria o gênero está na obra “A poética”, de Aristóteles, poeta da Grécia Antiga, que dividiu a literatura grega em três partes: épica, lírica e dramática. No entanto, o que seria o gênero para Aristóteles era a forma como as histórias eram exibidas:

---

<sup>27</sup> Entrevista para o documentário “Fear in the dark” (1991).

a épica com um formato narrativo, a lírica de forma abstrata e a dramática como uma performance. (ARISTÓTELES, 2015)

Enquanto Aristóteles defendia essa divisão das obras para enquadrá-las em um determinado conceito, outros filósofos, como Victor Hugo (1827), sustentavam ideias contrárias. Em 1827, Hugo escreve um prefácio no qual o mesmo, ainda que assuma a existência de gêneros literários, se posiciona dizendo que o importante é o sentimento em relação a obra para encaixá-la em um gênero, e não regras comedidas. Tzvetan Todorov, filósofo que nasceu no século XX, também se prontificou a escrever sobre o gênero literário, segundo ele, existem dois tipos de gênero: o histórico e o teórico. O histórico se caracterizaria por uma “observação da realidade literária”, enquanto que o teórico seria vindo de uma “dedução da índole teórica”. (TODOROV, 2010, p.10)

Entretanto, o gênero se modifica quando há uma mudança de cenário. O gênero na literatura, atualmente, não se caracteriza da mesma forma que o gênero no cinema. Apesar de existirem conjunturas em que eles se cruzem, como classificar um livro sendo de romance, tal como um filme pode ser, as definições se caracterizam de formas opostas. O gênero literário ainda se mantém fiel às propostas definidas por Aristóteles, enquanto que, no cinema, isso se perdeu. Na indústria cinematográfica, segundo Rick Altman, o gênero se baseia, principalmente, na recepção do público sobre a obra, na qual ela se ampara técnica e narrativamente em certas características que a igualem a outras do mesmo gênero, mas se diferencie em sua narrativa e modo de contar uma história. (ALTMAN, 1999)

Ou seja, quando entramos no horror e/ou terror propriamente dito, existem algumas particularidades nos filmes que o enquadram naquele gênero, ao qual todos eles devem, de alguma forma, estar inseridos. Ainda que possa ser consenso na maioria dos casos, a percepção de qual gênero o filme está inserido também acaba se baseando muito na subjetividade de cada espectador(a), que o classifica a partir das próprias percepções.

Para classificar uma obra como sendo pertencente ao gênero horror, Noël Carroll (1999) separa duas definições do horror, sendo elas o horror artístico e o horror natural. O natural é aquele associado a desastres ecológicos ou contextos políticos extremos, enquanto que o artístico seria o horror que dá nome a um gênero cinematográfico e pode abordar inúmeros assuntos, muito comumente (mas não estritamente) associado a histórias com monstros.

Entretanto, o autor discute sobre o fato do horror, assim como outros gêneros, ser classificado de acordo com a sensação que causa sobre o(a) espectador(a), os quais, normalmente, saem da história com essa sensação “horrorizada”:

De fato, os gêneros do suspense, mistério e horror derivam seus próprios nomes dos afetos (affects) que pretendem provocar - um sentimento do suspense, um sentimento do mistério e um sentimento do horror. O gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror. (CARROLL, 1999, p.30)

Apesar de fundamentada, é importante compreender que a ideia de Carroll (1999) de colocar o horror como algo subjetivo ao(à) espectador(a) culmina por abrir margem a inúmeras interpretações diferenciadas sobre o mesmo produto, visto que, o que pode ser sensível e aterrorizar uma pessoa, pode não surtir o mesmo efeito em outra. Logo, é necessário que, ainda que se levem em consideração a sensação que o filme causa, algumas regras devem ser estabelecidas para cada gênero.

Júlio França aborda sobre essa questão em sua pesquisa sobre o horror na literatura, ressaltando que:

Situar em uma certa predisposição psíquica do leitor – portanto, fora da obra – tanto o traço fundamental do gênero quanto o seu valor, causaria um certo desconforto metodológico. Ao se adotar uma perspectiva teórica centrada na recepção individual, aproximar-se-ia a descrição da literatura de horror perigosamente de uma zona de indeterminação em que a subjetividade e as idiosincrasias do leitor seriam soberanas e ameaçariam uma abordagem estritamente literária do tema. (FRANÇA, 2008, p.1)

Não existe uma fórmula definitiva para emoldurar um filme como pertencente ao gênero, visto que as obras podem caminhar de um gênero para o outro e filmes podem subverter regras preexistentes, criando um novo percurso. Se considerarmos, por exemplo, que um filme de horror na maioria das vezes se passa à noite, com planos escuros e monstros escondidos, Ari Aster, diretor contemporâneo, se contrapõe a esse sentido com seu filme “Midsommar” (2019), elaborando toda uma narrativa completamente intrínseca ao gênero, que se passa quase por completo a luz do dia.

Apesar de ser um cenário tortuoso e etéreo, alguns escritores e pesquisadores se propuseram a questionar de onde vem o horror e em que ele consiste. H.P. Lovecraft, por exemplo, escritor do século XX e conhecido como pai do que seria atualmente considerado um horror cósmico, disse que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1927, p.15).

O escritor considera que o que causa o medo em uma pessoa e, portanto, caracteriza uma história de horror, é literalmente, uma situação, monstro ou até mesmo pessoa que não

estamos familiarizados. O choque entre esse elemento que pode ou não ser sobrenatural com alguém que não o conhece é o que resulta no medo. Considerando as obras de Lovecraft, como “Chamado de Cthulhu” ou “Nas montanhas da loucura”, o autor se propõe a criar monstros que transcendem uma explicação humana, essa ideia de “desconhecido” fica muito mais acentuada e literal. Entretanto, também é possível interpretar esse horror como algo rotineiro, mas que o personagem ou o(a) espectador(a) em questão desconheça sua natureza ou como reagir diante da situação.



Figura 16: "Cthulhu Ascending", fanart feita por Andrée Wallin

O único teste do realmente fantástico é apenas *este*: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido. E, claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio. (LOVECRAFT, 1927, p. 21)

Edgar Allan Poe, escritor do século XX e atualmente conhecido pelo horror em suas obras, também aborda seu processo de criação e sobre como ele acreditava que poderia utilizar das sensações que o(a) leitor(a) poderia ter para criar suas histórias.

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a

inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher? (POE, 1987, p. 110).

O autor ainda comenta sobre o processo de seu mais famoso conto, “O corvo”, e como ele escolheu as palavras “nunca mais” proferidas pelo pássaro por acreditar terem um peso mórbido, além da escolha do pássaro também ter sido feita a partir de superstições ao redor do animal. Juntando esses elementos, agregado a uma pessoa morta, o autor teria então um cenário próspero para dar vida a uma história lúgubre e sombria, que pudesse despertar tais sensações de desespero no(a) leitor(a). (POE, 1987).

Outro escritor do gênero, porém do final do século XX, é Stephen King. King se consagrou dentro do horror com seus mais de 80 livros escritos, alguns deles se tornando grandes clássicos na literatura e sendo base de clássicos adaptados para o cinema também. Entre eles “Carrie – a estranha”, “It – a coisa” e “Cemitério Maldito”.



*Figura 17: Cena do filme "It - a coisa" (2017)*

King também se propôs a definir o horror que tanto escreve. Nesse caso, ele salienta que existem dois níveis no horror que constituem uma história do gênero, sendo o primeiro deles o horror explícito, aquele visualmente degradante, torturante ou nojento. Alguns exemplos desse horror são as cenas de vômito de “O exorcista” ou a cena em que a protagonista do filme se masturba com um crucifixo. Enquanto que, no segundo nível, existe aquele horror mais sutil ou psicológico, algo que o mesmo denomina como “pressão fóbica”. (KING, 1981)

O trabalho de terror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas. Tal trabalho dança através desses espaços nos quais encaixamos uma peça de

cada vez, e onde cada peça expressa — assim esperamos — nosso caráter socialmente aceitável e agradavelmente ilustrado. Ele está em busca de outro lugar, de um quartinho que algumas vezes lembra o covil secreto de um cavalheiro da era vitoriana, noutras a câmara de tortura da Inquisição espanhola... mas talvez, mais frequentemente e com maior sucesso, a simples e árida caverna de um homem da Idade da Pedra. O terror é arte? Nesse segundo nível, o trabalho de terror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte: está procurando pelo que eu chamaria de pontos de pressão fóbica. A boa história de terror vai se embrenhar no seu centro vital e encontrar a porta secreta para a sala que você acreditava que ninguém além de você conhecia — como Billy Joel e Albert Camus apontaram, O Desconhecido nos amedronta... mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas. As aranhas lhe causam horror? Ótimo. Aí estão as aranhas, em Tarântula, O incrível homem que encolheu, O império das aranhas. Que tal ratazanas? No romance Rats (Ratazanas), de James Herbert, você poderá senti-las rastejar sobre você... e comê-lo vivo. Que tal cobras? E a sensação de asfixia? Altura? Ou o que quer que seja. Pelo fato de livros e filmes serem veículos de comunicação de massa, nos últimos trinta anos o campo do terror tem sido frequentemente capaz de se sair melhor do que esses temores particulares. Durante esse período (e em menor grau nos setenta anos anteriores, aproximadamente), o gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. Talvez porque saibam que, se a situação ficar feia, eles sempre podem trazer de volta a ideia do monstro saindo da escuridão. (KING, 1981, p.13-14)

Ann Radcliffe, pioneira na literatura gótica, que viveu nos séculos XVII-XVIII, também se propôs a definir o que ela considerava como horror. Radcliffe também fazia uma distinção entre terror e horror, no qual propunha que o terror era uma situação em que o personagem se encontrava ansioso, enquanto que o horror acaba por materializando o cenário. A autora escreve sobre o que, na época, caracterizava uma história de horror, focando nas histórias de bruxas que tinham um certo apelo do público naquele período e uma ambientação sempre voltada para escuridão e mistério. (RADCLIFFE, 1826)

Falo da única bruxa real: a bruxa do poeta. E todas as nossas noções e sentimentos conectados com o terror estão de acordo com os dele. As vestimentas selvagens, o olhar que não é deste mundo, são traços essenciais de agentes sobrenaturais, promovendo o mal nas trevas do mistério. Sempre que a bruxa do poeta é condescendente, segundo a noção do vulgo, em misturar simples males comuns à sua malignidade, e torna-se familiar, ela se torna ridícula e perde seu poder sobre a imaginação. A ilusão se desvanece. É tão molesto o efeito das bruxas do palco sobre minha mente que eu provavelmente deveria ter deixado o teatro quando elas apareceram se o fascínio da influência da Sra. Siddons não se houvesse espalhado por sobre toda a peça, de modo a superar meu desgosto e fazer-me esquecer até mesmo o próprio Shakespeare. Naquele momento, toda a consciência de que se tratava de ficção estava perdida, e seus pensamentos viviam e respiravam diante de

mim com a própria forma da verdade.<sup>28</sup> (RADCLIFFE, 1826, p.147, tradução de Marcos Balieiro)

Ainda que existam algumas regras que as obras sigam para se encaixar em determinado gênero cinematográfico, é necessário compreender que tais regras não são unânimes e sempre podem ser contornadas ou subvertidas. O horror, tanto em seu primórdio, quanto atualmente, ainda é muito associado a maquiagens cheias e criação de monstros, *jumpscares* por toda a narrativa e um mistério sobrenatural envolvendo as personagens. Entretanto, é importante saber que, ainda que isso seja um senso comum, não é o único modo de se escrever e/ou dirigir uma obra de horror.

Gabriela Amaral Almeida, em uma entrevista<sup>29</sup>, comenta que para ela, o horror não se tratava de escrever sobre algo que incutisse medo, mas sim uma narrativa que falasse sobre o medo. Isso significa que, ainda que o filme não aborde um medo particular do(a) espectador(a), ele ainda pode ser considerado um filme de horror se contar uma história sobre o medo especificamente, seja ele de quem está assistindo, ou do personagem que está vivendo.

Para mim, contar uma história está ligado a contar uma história de medo. A questão fundamental de existir é quando é que vai acabar, e as narrativas que trabalham neste terreno me colocam em um contato com a vida, ou com um desfrutar da vida, que é muito mais pulsante. Os filmes de medo tratam da morte, do momento em que você tem e não tem mais, está vivo e não está vivo. Essa mudança brusca na perspectiva da existência é o que mais me interessa neste tipo de história. (ALMEIDA, 2019, s/p)

A partir disso, evidencia-se que o horror como conhecemos é um gênero que pode –e deve- ser transformado ao longo dos anos. Ainda que existam alguns pontos em comum nas narrativas e na direção desses filmes, é fundamental entender que o gênero é capaz de se reinventar mesmo implantado em alguns moldes. Assim como os nossos medos se dissipam e se alteram, o horror também o faz.

---

<sup>28</sup> *I am speaking of the only real witch - the witch of the poet; and all our notions and feelings connected with terror accord with his. The wild attire, the look not of this earth, are essential traits of supernatural agents, working evil in the darkness of mystery. Whenever the poet's witch condescends, according to the vulgar notion, to mingle mere ordinary mischief with her malignity, and to become familiar, she is ludicrous, and loses her power over the imagination; the illusion vanishes. So vexatious is the effect of the stagewitches upon my mind, that I should probably have left the theatre when they appeared, had not the fascination of Mrs. Siddons's influence so spread itself over the whole play, as to overcome my disgust, and to make me forget even Shakespeare himself; while all consciousness of fiction was lost, and his thoughts lived and breathed before me in the very form of truth.*

<sup>29</sup> Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/gabriela-amaral-almeida-fala-sobre-a-sombra-do-pai-e-cinema-nacional-a-perseguido-vai-gerar-muita-narrativa/> Acesso em: 04/06/2023

## 2.2 – ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS NO HORROR

Sendo o horror um gênero criado a partir de certos padrões e ideias também construídas dentro da literatura sobre o que o constituiria, é essencial compreender que algumas noções no gênero foram fundamentadas sobre os preceitos que caracterizavam a sociedade em si. Ou seja, muitas obras acabaram criando e/ou reforçando estereótipos nas suas narrativas e em suas formas de representação.

O primeiro homem que se propôs a abordar uma representação e a trazer uma definição foi Platão. O filósofo, que viveu na Grécia Antiga, utilizou sua metáfora do “Mito da Caverna” para basear a teoria de que a realidade que vivemos nada mais é do que uma imitação da verdade. Logo, para Platão, a arte e a representação da realidade que a consiste seria um nível ainda mais abaixo, pois seria uma cópia da cópia. (PLATÃO, 1999)

Michel Foucault, entretanto, já no século XX, também aborda essa questão, mas, para ele, a representação não seria apenas uma cópia da realidade, e sim um local de encontro entre coisas que diferem e se assemelham a ela. Logo, essa reprodução de uma mesma realidade acaba resultando em algo relativamente novo, ainda que represente um conceito ou imagem pré-existente. (FOUCAULT, 1999)

Logo, quando pensamos na representação que o cinema faz, principalmente dentro de um gênero específico, podemos nos basear na reflexão de Foucault, ao qual um filme, ainda que represente ou aborde um assunto recorrente, acaba por transformar isso em algo novo, com as mesmas ideias de formas distintas. Isso, por um lado, pode nos abrir uma gama de possibilidades de reinvenção de narrativas e do próprio gênero, mas, por outro, também pode ser o responsável pela cansativa repetição de estereótipos já consolidados na realidade.

A impressão de realidade transmitida pelos filmes - pela imagem e pelo som - acaba criando uma coerência entre os dois mundos vivenciados pelo espectador: o universo construído pela ficção e projetado na tela é um mundo possível com uma naturalidade aparente. O importante é justamente refletir sobre a impressão de realidade, permitindo desmontar a ideia de transparência e neutralidade, captando o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica como máquina social de representação. (LAROCCA, 2013, p.15)

Tendo em vista que o cinema possui um potencial industrial enorme e, conseqüentemente, consegue atingir um público muito vasto, suas formas de representar podem tanto servir de crítica a um determinado comportamento social, como também podem

acabar frisando uma veracidade neles, contribuindo para a expansão e naturalização de frequentes condutas que ressaltam ideias misóginas, racistas e/ou classicistas.

Como já foi abordado, muitos filmes contribuíram para reforçar ideias de submissão e apagamento feminino. O gênero do horror não foi uma exceção e também colaborou para que alguns estereótipos sobre a figura da mulher fossem firmados e propagados em um imaginário social.

Quando discutimos o horror ainda na literatura, por exemplo, existe uma constante de obras de horror que têm como cerne principal da narrativa a figura de uma mulher morta, enquanto que o protagonista da história, o símbolo que sobrevive, é um homem. Apesar de parecer uma situação um tanto quanto comum, a escolha de quem vive e de quem morre pode ter uma motivação camuflada e muitas vezes misógina, principalmente quando essas histórias são, evidentemente, escritas por homens.

Analisando as obras de Edgar Allan Poe, que se tornou um dos escritores pioneiros de uma literatura propriamente considerada de horror - podemos observar nitidamente essa frequência do tema. Greicy Bellin (2010) afirma em seus estudos sobre a obra de Edgar Allan Poe, de como existiu, no romantismo gótico, essa tendência de representações de figuras femininas como frágeis e com aparência mórbida durante a narrativa, que se contrapunham com o masculino, que acabava detendo da força, virilidade, criatividade e vitalidade na história, sendo o personagem que normalmente detinha de um propósito maior.

Além disso, Bellin (2010) também aborda sobre como essa tendência pode ser interpretada nas narrativas literárias como uma forma do homem enxergar as mulheres ao seu redor, sendo elas frequentemente colocadas nessa posição completamente passiva e vulnerável, enquanto eles detêm de um poder maior, aqui caracterizado como merecedor da vida em si.

A referência de Poe a um espectador masculino da morte de uma bela mulher é arbitrária ou podemos concluir que uma cultura que associa a morte ao feminino necessariamente vê aquele que sobrevive como o masculino? Elias Canetti evoca esta relação ao descrever o momento da sobrevivência como um momento de poder e triunfo. O horror ao perceber a morte se transforma em satisfação, pois aquele que sobrevive não está morto. O corpo morto está em posição passiva, horizontal, ao passo em que o sobrevivente permanece ereto, imbuído com um sentimento de superioridade. Com isto o cadáver é feminino, o sobrevivente masculino. (BELLIN, 2010, p. 55 apud BRONFEN, 1992: p.65)

O próprio Poe, em reflexões sobre sua escrita e suas histórias, afirmou sobre essa tendência de retratar a morte das mulheres, afirmando que “a morte, pois, de uma bela mulher

é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”. (POE, 1999, p.4)



*Figura 18.: Fan art do conto "o retrato oval" feita por David G. Forés.*

Ao analisar a obra de outros escritores que também se consagraram na literatura de horror, conseguimos observar outros estereótipos e/ou relações de poder que acabavam por afirmar o pertencimento das mulheres a uma certa esfera social inferior daquelas ocupadas pelos homens.

Henry James, por exemplo, autor do século XIX, em sua obra de maior renome, “A outra volta do parafuso” (1898), que serviu de adaptação para inúmeros filmes e séries, conta a história de uma governanta contratada para cuidar de duas crianças em uma mansão no interior da Inglaterra, apesar de algumas desconfianças, como o fato do tio das crianças não querer ser importunado de maneira alguma sobre a criação dos sobrinhos e uma expulsão sob justificativa misteriosa da escola de uma das crianças, a governanta não se abala e aceita as condições do emprego. Entretanto, conforme os dias passam, ela começa a enxergar fantasmas de pessoas que já se foram na mansão e a indagar a si mesma se as crianças as quais ela protege sofrem algum tipo de perigo ou se ela está começando a ter alucinações.

O livro de James se tornou pioneiro na forma de criar uma tensão e uma ambiguidade, criando uma dúvida na cabeça do(a) leitor(a) e deixando para quem lê decidir sobre uma possível loucura da protagonista ou se os eventos relatados por ela realmente aconteceram. Apesar do livro ser um precursor em sua construção literária, a representação de uma mulher como sendo possivelmente louca, ainda que seu relato seja consistente, não é uma ideia tão nova assim.

Por muito tempo, a histeria foi considerada uma doença estritamente feminina, Silvia Nunes (2010) comenta que essa ligação da doença com o gênero se deu, pela primeira vez, em IV a.C., com Hipócrates relacionando o distúrbio a uma mobilidade que ele acreditava que o útero teria, comparando o órgão com algo similar a um animal, provido de uma autonomia. Essa relação do útero com a histeria também foi reforçada por Platão, alguns anos depois, o que resultou numa crença generalizada não só na esfera social, mas também em um contexto médico e científico.

Alinhando-se a Hipócrates, Platão reforçou a analogia do útero com um ser vivo propondo que esses deslocamentos seriam determinados por um desejo de fazer crianças (Cattoné, 1992). Portanto, desde a tradição grega a histeria foi formulada como uma questão própria das mulheres, ligada à insatisfação sexual ou ao desejo de procriar. Nessa concepção, as mulheres teriam uma espécie de fome de gerar, que definiria seu ser (Birman, 2001), perspectiva segundo a qual a hipótese de histeria masculina era impensável. (NUNES, 2010, p.375)

Com o passar dos anos, a questão biológica que fundamentava a histeria sendo uma doença que especificamente apenas apresentava-se nas mulheres foi mudando conforme a medicina avançava, mas os estudos neurológicos ainda apontavam a patologia como pertencente às mulheres, mesmo que os motivos disso ainda fossem instáveis e nebulosos. Na Idade Média, com a igreja católica detendo um poder maior dentro do corpo social, as mulheres que recebiam o diagnóstico de histeria eram aquelas associadas a comportamentos desviantes, normalmente que se opunham a seguir os papéis maternos destinados a elas, conforme ressalta Silvia Nunes (2010).

Logo, a literatura, assim como o cinema posteriormente, acabou por se apoiar nessa ideia da histeria feminina para suas narrativas. A história escrita por James foi uma delas, retratando a protagonista, que ainda cumpre várias regras sociais, como sendo uma mulher amorosa, maternal, passiva, em um ambiente nocivo no qual não apenas ela se encontra em ameaça, mas também aqueles pelos quais ela prometeu zelar. Logo, “A outra volta do parafuso” acaba por reproduzir a mulher em seu estado mais frágil: disposta a tudo por um outro alguém enquanto sua sanidade é posta em dúvida.



Figura 19: Cena da série “A maldição da mansão bly” (2020), adaptada do livro de Henry James.

Analisando a representação feminina na obra de Henry James, Linda Gualda (2007) discute sobre essa imagem negativa e inferior que o livro retrata sobre as mulheres, principalmente sobre a governanta.

A insanidade da protagonista é construída ao longo da trama, e a mulher, por sua vez, não tem certeza daquilo que faz e tampouco do que sabe. (...) Isso porque a construção da personagem tem como premissa a idéia de que uma mulher solta no mundo, entregue à sua própria sorte, não é capaz de lidar com situações adversas e nem consegue ser independente num mundo falocêntrico. (...) Na visão machista do autor, a mulher é tida como uma criatura frágil, irresponsável, inferior e sem qualquer possibilidade de recuperação para a sociedade, só merecendo a insanidade como companheira. (GUALDA, 2007, p.58)

Ao adentrarmos o cinema, essas representações não só se reproduzem, como também se intensificam. Isso porque, para além do roteiro colaborar com os estereótipos de gênero, a imagem se encarrega igualmente de colocar a mulher em um lugar não só inferior, mas também extremamente sexualizado.

Para discorrer sobre como o horror foi responsável pela retratação de estereótipos femininos, é necessário analisar, inicialmente, os primeiros filmes considerados do gênero e como foram escritas e filmadas as personagens femininas dessas narrativas, para, a partir disso, compreender como isso é representado nos clássicos do gênero e nos filmes de grandes bilheterias, que foram os que alcançaram um imenso público e tiveram seus ideais disseminados não só entre os fãs do gênero, mas em um contexto político e social.

Apesar de filmes que abordavam monstros e fantasmas terem sido comuns desde o início do que hoje é considerado o cinema, foi apenas a partir dos filmes do Expressionismo

Alemão, na década de 1920, que o horror começou a ter um formato com suas peculiaridades não só narrativas, mas principalmente estéticas.

De acordo com Lotte Eisner (1985), a essência do Expressionismo Alemão se constituía em seu senso estético, que foi desenvolvido, se baseando, especialmente, no movimento artístico que se contrapunha ao impressionismo francês. O Expressionismo Alemão lidava com temas lúgubres e retratava questões sobrenaturais, entretanto, o cerne do filme era a valorização de sua *mise-en-scene*, que se preocupava em expressar a morbidez, loucura e violência que esses assuntos careciam. Logo, os cenários dos filmes apresentavam uma gigantesca distorção, seus personagens eram caricatos, com maquiagens acentuadas, as casas e prédios tinham aparências pontiagudas, a luz e a sombra eram bem demarcadas, sempre com o intuito de ressaltar o aspecto soturno do filme.

Esse método, que consiste em enfatizar e salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou detalhes de um cenário, se tornará uma característica do filme alemão. [...] Chegarão mesmo a recortar os contornos e as próprias superfícies para torna-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e dos jatos de luz; por outro lado, acentuarão alguns contornos, moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial. (EISNER, 1985, p. 67).



Figura 20: Cena do filme “O gabinete do Dr. Caligari” (1920).

Para discutir um cinema de horror e suas representações femininas, é imprescindível também, abordar sobre essas mulheres no que teria sido o começo desse horror. Os dois filmes que marcaram o Expressionismo Alemão foram “O gabinete do Dr. Caligari” (1920), dirigido por Robert Wiene, e “Nosferatu” (1922), dirigido por F.W. Murnau.

Tanto um quanto o outro ainda tiveram e ainda têm uma forte influência no cinema de horror, não apenas na estética que se consagrou, mas também em suas narrativas. No primeiro

filme, temos a história do Dr. Caligari, que detém do poder de controlar um homem que ele diz estar em sono eterno, Cesare. A história começa a partir do momento em que Cesare prevê a morte de um homem, entretanto, outro homem, Francis, acaba desconfiando que o responsável da morte é o próprio Cesare e seu mestre. As suspeitas se confirmam no momento em que a esposa de Francis é raptada por Cesare.

Neste filme, temos Jane, a personagem raptada. Quando analisamos a personagem e sua trajetória, podemos observar que seu mérito - e sua salvação - é ter despertado a paixão do protagonista da história. Quando Cesare é ordenado a matar Jane, ele se vê incapaz por ter se apaixonado por ela e, logo depois, como um ato que o próprio vê como amor ou misericórdia, ele “apenas” a sequestra.

Se na literatura o foco era a morte das personagens femininas, Caligari acaba por modificar isso, mas ainda transparecendo que o único fator primordial para a sobrevivência da personagem não foi sua personalidade e/ou coragem, e sim sua beleza, que atraiu o jovem.

Ao longo das décadas, essa narrativa foi sendo modificada e até mesmo subvertida, mas ainda serve de base para muitos filmes, não apenas no gênero do horror, a história da protagonista feminina que é posta para servir apenas de par romântico de um homem ou para ser salva estritamente por ele. Mesmo que o filme conceda à protagonista uma história e uma personalidade marcada, ainda está sujeito a cair em um estereótipo de convergir a salvação dessa mulher nas atitudes heroicas ou misericordiosas de um homem. Exemplos de filmes clássicos que utilizaram disso foram: “O bebê de Rosemary” (1968), dirigido por Roman Polanski, e “It – a coisa” (2017), dirigido por Andy Muschietti.

A sociedade ainda possui uma visão que as mulheres são retratadas em estado de passividade, que precisam de um homem para salvá-las, que devem ser submissas e não se colocarem como prioridade. Embora a personagem principal seja uma figura feminina, quem ganha os méritos é o homem: a pessoa mais inteligente, mais rica, mais desejável, e a que leva a princesa. (SILVA; RODRIGUES, 2021, p.5)

Já de “Nosferatu”, dirigido por Murnau, podemos extrair outras formas de representação de controle e dominação por parte dos homens. O filme é uma adaptação da obra de Bram Stoker, “Drácula”, e conta a história de um corretor de imóveis que precisa vender um castelo cujo proprietário é um vampiro que, em certo momento, se interessa pela esposa do corretor. Aqui, o diretor retrata Ellen, a esposa, também com todas as características implantadas para as mulheres: ela é frágil e seu único propósito é esperar seu marido voltar de sua viagem. Mas, para além disso, ao final do filme, a personagem lê um livro onde está escrito “Ninguém te poderá salvar a não ser que uma donzela sem pecado faça

o vampiro esquecer o primeiro canto do galo. Se ela lhe oferecesse o seu sangue de livre vontade”. O filme deixa evidente que Ellen é considerada uma mulher que está livre de pecados, mesmo sendo casada, pois a mesma, no final, se sacrifica para salvar seu marido e sua vila em perigo do vampiro.

Nosferatu entrega a narrativa de uma mulher considerada perfeita: aquela que dá a vida, literalmente, para seu marido e para a sociedade ao seu redor, que se anula durante toda sua existência e a sacrifica por um propósito que não é, exatamente, seu.



*Figura 21: Cena do filme “Nosferatu” (1922).*

A partir de uma historiografia traçada pelo pesquisador Carlos Primati (2012) sobre o gênero do horror, após o Expressionismo Alemão, temos um outro nicho que começou a se popularizar no cinema, que foram os filmes de monstros. Em 1931, quando Carl Laemmle assumiu o comando do estúdio da Universal, se propôs a adaptar histórias de horror que escutava na infância, começando pelos grandes clássicos: Drácula e Frankenstein.

O sucesso dos dois filmes, sendo o primeiro dirigido em 1931 por Tod Browning e Karl Freund e o segundo no mesmo ano por James Whale, acabaram se tornando um sucesso comercial, o que deu carta verde para o estúdio continuar apostando na mesma fórmula. A partir disso, muitos outros filmes de monstros acabaram sendo adaptados para o cinema, sendo os principais deles “A múmia” (1932), dirigido por Freund, “O homem invisível” (1933) dirigido por Whale e “O lobisomem de Londres” (1935), dirigido por Stuart Walker, conforme apontado por Primati (2012).

Então, para analisarmos a era dos monstros no cinema de horror, é importante que se analise a representação dessas mulheres nos filmes que deram início a esse momento histórico. O primeiro “Drácula” se diferencia de “Nosferatu” por ser uma adaptação mais

direta da obra, além dos direitos adquiridos para o filme. Ainda que “Nosferatu” se proponha a retratar o vampiro nas telas, sua narrativa e seu nome acabam sendo alterados.

Drácula e Frankenstein tem um denominador comum quando se trata de representar mulheres, tanto um quanto outro as colocam na narrativa com o papel de ser o par romântico de homens pretensiosos que colocam um objetivo pessoal na frente de todos os outros âmbitos. Como já mencionado, não é apenas uma particularidade do cinema de horror que essas mulheres tenham sido colocadas nessa posição, entretanto, é importante mencionar que isso também afetou o horror como um todo, pois essas histórias foram sendo reverberadas e reproduzidas ao longo dos anos, servindo não só para remakes ou sequências, mas também e - principalmente - como inspiração.

Entretanto, Drácula também tem outros fatores ao decorrer de sua história. As mulheres também são colocadas como as vítimas potencialmente mais fracas e sem condições de se defenderem por elas mesmas. Logo, acabamos por nos deparar com um filme que se escora principalmente nos estereótipos femininos para conservar suas escolhas narrativas substanciais. Não existe um Drácula sem existir uma vítima e não existirão vítimas se não existirem mulheres.

Já no começo do filme, somos apresentados a uma nova vítima de Conde Drácula que é do sexo masculino. Porém, se torna visível as diferentes representações das vítimas a depender de seu gênero. Enquanto que Reinfield, seu novo escravo, ainda conserva vontades e desejos que ele expressa ao mestre, as meninas que servem a ele são apresentadas como verdadeiras serventes, que não se manifestam nem são capazes de negar ou criticar as atitudes de seu mestre.

Em Drácula, a ciência e o conhecimento também estão restritos ao domínio masculino. Van Helsing é o cientista, e até mesmo Seward pode ser visto como tal; Harker é advogado e Goldaming e Morris, exploradores. Quanto às mulheres, somente Mina trabalha, como professora, mesmo assim até se casar com Harker, quando então se dedica a aplicar suas habilidades de secretária exclusivamente para ajudar a carreira do marido. (...) Stoker, então, seguindo a tendência de seu tempo, não apresenta nenhuma cientista em atividade na sua obra. Mina, a única mulher cuja inteligência se destaca em Drácula, concentra seu potencial, bastante considerável, no apoio ao marido. (ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p.24-25)



*Figura 22: Cena do filme “Drácula” (1931).*

Frankenstein, dirigido por James Whale, vai para um outro âmbito. Mesmo que, como mencionado, a narrativa proposta pelo diretor já configure a figura feminina mais importante da trama - Elizabeth - como par romântico, o curioso na obra de Whale não é apenas como ele representa essa mulher em tela, mas como ele é responsável pelo apagamento de toda uma ideia construída no livro sobre o monstro e o próprio Victor Frankenstein, reformulando suas motivações e descaracterizando a obra escrita por Mary Shelley.

Os estudos sobre adaptação estão sendo frequentemente revisitados e nomes como Assis Brasil (1967), Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013) concordam sobre a não obrigação de uma fidelidade da obra cinematográfica para com a literária para a qualidade da mesma, mas ainda existe uma preocupação em manter algo que Brasil chama como o “espírito” da história, trazendo, para o cinema, o mesmo juízo de valor considerado pelo livro.

Whale não apenas não mantém o que poderia ser atrelado a esse “espírito”, como também acaba por promover um apagamento do monstro criado pela mesma. Apesar do filme ter popularizado ainda mais a história, é visível que o filme não se atém realmente as necessidades e aos problemas enfrentados pelo monstro para que ele se tornasse um, enquanto o livro traz esse plano de fundo da personagem para que o público conheça suas motivações e o que o levou a se tornar essa criatura.

Uma sequência específica ilustra esse processo de apagamento: depois do monstro já criado, do arrependimento de seu criador e da fuga do doutor Frankenstein, o monstro é deixado para sobreviver por conta própria e jogado na sociedade. Disposto a se vingar de seu

criador, ele parte em busca do paradeiro do mesmo. Nessa estrada, o nosso monstro Frankenstein se depara com uma menina, uma criança brincando com flores na beira de um rio.



*Figura 23: Cena do filme “Frankenstein” (1931).*

A personalidade de Frankenstein, desde o momento de seu autoconhecimento sobre existir e ser, é atrelada a solidão. O monstro de Shelley é a todo momento lembrado pelas mazelas da vida que está sozinho, que foi criado por um homem irresponsável que, ao se dar conta do aparente horror de sua criação, resolve abandoná-lo.

Oh! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele semblante. Uma múmia ressuscitada não seria tão medonha quanto aquele infeliz. Contemplei-o quando ainda não estava terminado; na ocasião, era feio, mas quando seus músculos e suas articulações foram capazes de se mover, tornou-se uma coisa tão horrenda que nem Dante poderia tê-la concebido. (SHELLEY, 1818, p.98, trad. DarkSide)

É interessante mencionar aqui, também, que o horror ao qual o doutor Victor Frankenstein frequentemente se refere no livro, está completamente associado a imagem física do monstro. Esta, a qual, o próprio Victor é o responsável direto. Em nenhum momento o monstro apresentou uma natureza violenta ou sádica antes de seu criador o abandonar.

Voltando a narrativa escrita por Shelley, Frankenstein foge para uma floresta, a qual encontra uma família, que em um certo momento ensina várias lições a uma estrangeira que acaba de chegar. O monstro acaba escutando muito do que a família diz, aprendendo sobre o lugar que o cerca, sobre as motivações da humanidade, a bondade e a maldade, e como sua aparência física, na maioria das vezes, vai lhe custar amor e dignidade. No livro, o monstro só foge quando aparece para a família e a mesma lhe trata com desprezo, o tratando como uma aberração e o expulsando de sua propriedade, sem ouvir nada que o mesmo tinha para lhe falar, apenas presumindo uma catástrofe pela fisionomia de Frankenstein.

Já no filme, Whale novamente transforma a natureza a qual Shelley primariamente deu ao seu monstro. Nele, Frankenstein encontra uma garota brincando na beira do rio e, em um ato de bondade dela de convidá-lo a participar da brincadeira, leva o público a associar a ideia da criança como um ser divino, desprovido de maldade, que está disposto a abraçar tudo e a todos, sem olhar a quem.

O monstro, por uma fração de segundos, se sente acolhido pela criança e entra na brincadeira, que seria jogar pétalas no rio para vê-las flutuar. Entretanto, quando as pétalas acabam, o monstro se frustra e joga a criança no rio, mostrando uma ambiguidade entre a inocência de querer continuar a brincadeira e ver a criança flutuando e a maldade de jogar a criança propositalmente por ser culpada pela frustração a qual ele foi submetido.

Em busca de uma identidade o Monstro sentia-se cada vez mais isolado, só e rejeitado pela sociedade devido a sua anormalidade. Tenta adaptar-se, observando uma família, pela qual encontra sentimentos e as palavras, mas é posteriormente incompreendido e magoado. Desiludido, vira-se contra seu criador. Nesse sentido Victor, o criador, transforma-se em monstro por ter abandonado a sua criação e não lhe ter dado a oportunidade de ser feliz, pelo fato desta ser horrenda. O monstro na história mostra o seu lado sensível, como se fosse uma criança, se regozijando coma natureza em todas as estações e também com a família que encontrara na floresta, desenvolvendo assim, sentimentos de amor e amizade, que no final lhe são negados. (CRISTÓFANO, 2010, p.204)

A sequência analisada evidencia que a intenção de James Whale não era adaptar o monstro criado por Mary Shelley e sim, utilizar da premissa de um monstro criado cientificamente, para dar início a uma série de eventos moralistas, conservadores, preconceituosos e que deturpavam a história original e a verdade de Shelley. Sirlene Cristófano comenta que “As mudanças mais importantes do romance para o ecrã foram relativamente à personagem do Monstro. No romance, a criatura aparece humanizada, já na adaptação o monstro é completamente desumanizado”. (2010, p.206)

Também vale frisar que, ainda que exista a teoria de manter o que seria essa alma da obra, ela não é unânime, Altman, por exemplo, acredita que qualquer resquício de fidelidade a obra original não deve ser levado em conta para julgar uma adaptação boa ou ruim, enquanto Hutcheon ressalta que a obra adaptada dever ser analisada como uma obra independente e individual, sem que exista a interferência do original para com a crítica.

Além disso, muitas obras inspiradas e adaptadas dessas reinventaram a narrativa e a atualizaram, subvertendo os papéis impostos aos personagens e os colocando em novas histórias que problematizam e ironizam as antigas representações. Filmes como Reinfield (2023), que traz o Drácula e seu servo para um novo horizonte, os inserindo em um novo

contexto e criando novas personagens femininas que tem uma participação e destaque completamente diferentes do que no original. E séries como “Missa da meia-noite” (2021) e “Penny Dreadful” (2014), que criticam, respectivamente, a igreja e sua estética sacra ao aproximando do que seria uma nova versão de um vampiro; e a própria história negada do monstro Frankenstein pelo cinema, que encontra em uma nova adaptação um destino mais compatível com aquele escrito.

Apesar de não exteriorizar em tela um estereótipo, é importante compreender esse apagamento da obra de Shelley como também uma forma de diminuir e anular as mulheres que participaram ativamente na indústria de horror. É visto que a entrada tardia e a pouca quantidade dessas mulheres encabeçando as principais cadeiras no cinema, como roteirista, diretoras e produtoras, é uma causa direta do sintoma que foi a propagação desses ideais femininos.

Por conta dessa defasagem das mulheres, essas obras acabaram ficando reféns ao olhar masculino e aos seus próprios interesses, que não se importavam em objetificar, sexualizar, diminuir, apagar e estereotipar as personagens que eles escreviam ou dirigiam, já que o foco dos homens culminava por ser eles mesmos.

Quando Mulvey aborda essa temática, principalmente sobre a necessidade de controle por parte dos homens das narrativas e sobre a identificação do público, no caso do horror, majoritariamente compostas por homens, percebe que eles encontram nesses filmes quase como uma validação de suas próprias fantasias de poder. Resultando disso comportamentos que refletem no contexto social, comprovando uma manutenção de poder deles por eles.

Na medida que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no de seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. (MULVEY, 1983, p.445)

Para ilustrar sobre como esse olhar masculino se propagou dentro da indústria do horror, é essencial abordar sobre o subgênero que ficou comumente conhecido como *slasher*. Os *slashers* se popularizaram nas décadas de 1970 e 1980 e se caracterizam por suas histórias serem focadas em um vilão tipificado que persegue um grupo de jovens. Rui Fernando Luis se prontifica a falar sobre esse vilão nos filmes, observando suas singularidades em um gênero que precisa constantemente se reinventar em uma história já conhecida pelo público.

O assassino destaca-se das outras personagens a nível visual, nomeadamente pelo seu guarda-roupa, quase sempre complementado por uma máscara. Num gênero onde a estrutura narrativa não prima pela originalidade, a presença de um assassino carismático e imediatamente reconhecível tornou-se indispensável para que um filme tenha sucesso e dê origem a sequelas. Para além da exuberância visual, o assassino apresenta uma clara preferência por armas cortantes e evita usar armas de fogo. Tem frequentemente uma arma preferida que fica associada à personagem. (LUIS, 2021, p.4)

As primeiras vítimas dos *slashers* são, na maioria das vezes, mulheres com a sexualidade aflorada que, tendo ou não um namorado, acabam indo com uma figura masculina para algum lugar reservado para ter relações sexuais. Dessa forma, já no início da trama conseguimos retirar uma constante conservadora desses filmes, que enxerga essas mulheres como uma presa fácil e como merecedoras de uma morte violenta, visto que estavam fazendo algo que a sociedade no geral considera “impróprio” ou que a descaracteriza de seu valor como mulher.

As próximas vítimas do assassino são as personagens que tem algum envolvimento com drogas. Se eles estão bebendo, fumando ou até mesmo em um ambiente de festa, resulta em também ser uma isca para esses assassinos, usando uma prerrogativa de que, por não estar em condições sóbrias, a pessoa acaba sendo incapaz de se defender.

Uma das grandes particularidades dos filmes *slashers* e que se reconhece como um estereótipo feminino associado intrinsecamente ao horror é a figura da *final girl*, ou em tradução literal, a garota final. A *final girl* é, dentro do *slasher*, a única sobrevivente na história. Enquanto todos do grupo vão morrendo um a um pelo monstro que os persegue, ela é a única que consegue escapar.

O termo foi escrito e problematizado pela primeira vez pela pesquisadora Carol J. Clover (1992) no qual ela descreve que a personalidade das personagens que normalmente são escolhidas para representarem essas *final girls* é onde está o verdadeiro problema. Quando analisamos os personagens da trama, percebemos que há um padrão nas vítimas e na sobrevivente da história.

Ainda que, em um primeiro momento, as motivações desses assassinos e essas oportunidades “fáceis” pareçam válidas para a violência contra esses personagens, elas só são desenhadas assim para se contrapor com a garota final e dar a essa última um respaldo para sua sobrevivência. As garotas finais são normalmente escritas para serem “puritanas”, elas não bebem, não fumam, não vão para festas, não tem namorados e muito menos uma relação sexual. Comumente quando o filme começa, elas estão trabalhando ou estudando e sempre enfatiza que são as diferentes ou ditas “caretas” dentro do grupo que é perseguido.

A Garota Final é máscula, em uma palavra. Assim como o assassino não é totalmente masculino, ela também não é totalmente feminina – nesse caso, pelo menos não feminina como suas amigas. Sua esperteza, seriedade, competência em assuntos mecânicos e outros assuntos práticos e relutância sexual a diferenciam das outras garotas e a aliam, ironicamente, com os próprios garotos que ela teme ou rejeita, para não falar do próprio assassino. Para que não percamos o ponto, está escrito no nome dela: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max. Não apenas a concepção do herói em *Alien* e *Aliens*, mas também o sobrenome pelo qual ela é chamada, Ripley, tem uma dívida clara com a tradição do *slasher*.<sup>30</sup> (CLOVER, 1992, p.40, tradução nossa)

A construção dessas garotas também se torna uma forma de não só representar o que se espera de uma mulher para que ela “sobreviva”, mas também para criar uma identificação com o(a) espectador(a) para que o próprio entenda as motivações do assassino e não verdadeiramente se compadeça com aquelas que perecem. André Campos Silva aborda essa questão e observa que “ao que parece, o público tem concepções bastante conservadora sobre sexo, bem como na maneira de uma mulher se comportar”. (SILVA, 2014, p.94)

Alguns filmes que ilustram bem a figura da *final girl* e que foram os predecessores dessas histórias são “O massacre da serra elétrica” (1974), dirigido por Tobe Hooper e “Halloween” (1978), dirigido por John Carpenter.

Do mesmo modo, vale destacar que, atualmente, muitos filmes conseguem subverter esse modelo criado pelos *slashers*, criticando-o e salvando personagens que estão longe de seguir a lógica reacionária fundamentada ao longo dos anos. Algumas diretoras que se propuseram a criar um *slasher* transformado foram Leigh Janiak, com a trilogia “Rua do medo” (2021), que traz um casal lésbico como protagonista que enfrenta - nesse caso - os vários monstros que as perseguem para poderem continuar juntas; e também Gabriela Amaral Almeida, com “O animal cordial” (2018), que se propõe a transpassar pra sua *final girl* uma ambiguidade, a personagem não é boa, nem má, é apenas uma pessoa com toda a complexidade que rege um ser humano e não se encaixa nessa lógica maniqueísta do cinema.

Além desses filmes se segurarem nessa narrativa padronizada do vilão contra um grupo de jovens e de suas personalidades bem marcadas, os *slashers* também são responsáveis por não apenas trazer esse julgamento moral para as personagens femininas da história, mas também por desumanizarem essas personagens até no momento da morte delas.

---

<sup>30</sup> *The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine—not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself. Lest we miss the point, it is spelled out in her name: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max. Not only the conception of the hero in Alien and Aliens but also the surname by which she is called, Ripley, owes a clear debt to slasher tradition.*

Construindo uma análise das imagens de um clássico filme *slasher*, “Halloween” (1978), dirigido por John Carpenter, conseguimos identificar os estereótipos narrativos aos quais esse subgênero acaba popularizando. O filme é um dos que possuem em suas histórias a morte de mulheres sexualmente ativas, enquanto que a única sobrevivente do grupo é aquela considerada puritana pelos outros.

Entretanto, além de analisar essa estrutura narrativa, é importante exemplificar que a decupagem e escolha estética da hora da morte dessas mulheres também acabam por objetificar e sexualizar a personagem, com planos que focam em suas saias curtas, decotes e em posições que buscam, literalmente, colocar aquela figura, ainda que esteja morrendo, de uma forma a ser desejada sexualmente pelo espectador. Evidenciando que até na hora de sua morte as mulheres ainda estão sujeitas a serem erotizadas por um viés masculinista. Laura Mulvey explica que:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1983, p.444)

Em “Halloween”, as primeiras mortes femininas já exemplificam o que Mulvey descreve. As personagens são, anteriormente a sua morte, filmadas nuas, seja porque derramou um líquido na roupa e teve que trocar ou por estar em uma relação sexual. De qualquer forma, a nudez precede a morte.



Figura 24: Cena do filme "Halloween" (1978).



*Figura 25: Cena do filme "Halloween" (1978).*

Logo depois, no momento em que as personagens são assassinadas, a escolha de enquadramento também revela o desejo pela sexualização das mesmas, principalmente quando essas mortes são comparadas com a do homem, que também tem relações sexuais, mas é morto sem que seja colocado em evidência suas pernas e peito.



*Figura 26: Cena do filme "Halloween" (1978).*



Figura 27: Cena do filme "Halloween" (1978).

Fica evidente quem a história pretende matar quando se contrasta as duas personagens com a protagonista. Enquanto elas tiram a noite para aproveitar de alguma forma, seja saindo de casa ou passando o tempo com o namorado, a protagonista é posta cuidando de crianças em um fim de semana, com roupas que cobrem todo o corpo e sempre preocupada com as amigas.



Figura 28: Cena do filme "Halloween" (1978).

Além do *slasher*, alguns anos depois, a partir dos anos 2000, outro movimento cinematográfico também se propagou escorado em histórias que objetificassem e erotizassem a violência feminina foi a chamada *New French Extremity*, ou Horror Extremo Francês. A *New French* se caracteriza, segundo James Quandt (2004), por um conjunto de obras que tinha como intuito representar uma violência extrema no audiovisual. Ainda que muitas dessas obras incluíssem uma crítica a sociedade francesa, seu maior objetivo era construir uma imagem que chocasse o espectador, apelando, inevitavelmente, para narrativas que degradavam e humilham as mulheres.

Alguns dos filmes que fazem parte desse movimento foram “Mártires” (2008), dirigido por Pascal Laugier, “Irreversível” (2002), dirigido por Gaspar Noé, “A invasora”

(2007), dirigido por Alexandre Bustillo e Julien Maury, e “Alta tensão” (2003), dirigido por Alexandre Aja. Esses filmes se destacam pela sexualização e alta violência contra as personagens femininas nessas narrativas, nas quais elas são, frequentemente, torturadas e perseguidas.

Para compreender a violência da *New French Extremity*, “Mártires” se torna um ótimo exemplar. Isso porque o filme, apesar de ter um roteiro conciso, utiliza mais da metade de seu tempo apenas para retratar o sofrimento e a tortura a qual sofrem suas protagonistas. O filme conta a história de Lucie, uma criança que foge de um cativado onde era constantemente violentada e conhece Anna em um orfanato. Quinze anos depois, as duas vão em busca de uma vingança àqueles que as torturaram no passado, mas acabam vítimas de uma seita que busca a resposta para o que há depois da morte.

Além do gore explícito e de uma mistura entre subgêneros do horror para criar a história, o filme se sustenta majoritariamente na crueldade a qual as protagonistas são expostas. Buscando, incessantemente, na primeira parte do filme, o choque como único motor de sua narrativa.



Figura 29: Cena do filme “Mártires” (2008).



Figura 30: Cena do filme “Mártires” (2008).



Figura 31: Cena do filme “Mártires” (2008).

Analisando o filme “Mártires” para exemplificar a violência propagada pela *New French Extremity*, conseguimos visualizar a utilização de outra importante estrutura narrativa do horror que se susteve na figura explorada da mulher: o *rape-revenge* (em tradução literal, estupro-vingança).

Ainda que o filme não retrate o abuso sexual propriamente dito, ele também se apropria da estratégia do *rape-revenge* para o desenvolvimento das personagens e para dar sequência aos acontecimentos terríveis que acontecem com elas. Segundo a autora Alexandra Heller-Nicholas (2021), os filmes de *rape-revenge* se caracterizam, principalmente, por atribuir a violência e/ou ao estupro a motivação da personalidade vingativa das protagonistas, o que resulta, em algumas análises, a conceder uma reviravolta ou um caráter “bad-ass” nessas mulheres apenas por conta de uma violência sofrida.

O poder do cenário de estupro-vingança está na intensidade calculável que a violência sexual (ou a ameaça de violência sexual) exerce sobre o filme como um todo. Isso não significa necessariamente que o estupro deva ser mostrado, e intensidade e centralidade não se traduzem automaticamente em visibilidade — em

The Accused (Jonathan Kaplan, 1988) o estupro é mostrado apenas no final do filme, enquanto em Shame (Steve Jodrell, 1988), o estupro não é mostrado. As próprias palavras “estupro” e “vingança” evocam associações entre atos físicos graves de violência com respostas morais e emocionais igualmente pesadas. Independentemente de quão problemática seja a ideologia ou a intenção de um filme, um filme de estupro-e-vingança tende a deixar explícito que o estupro (ou a ameaça de estupro) desencadeou o ato de vingança. Muitas vezes, mas nem sempre, é como esses estupros são retratados, bem como os contextos dessas representações, que impulsionam as narrativas e as experiências fílmicas do espectador em geral. Se quisermos tentar uma definição de estupro-vingança, então, é um cenário de filme em que o estupro não pode ser acidental – deve ser a ação central que provoca a vingança.<sup>31</sup> (HELLER-NICHOLAS, 2021, p.4, tradução nossa)

Ainda que o *rape-revenge* seja, de certa forma, considerado um subgênero no horror, dada a quantidade de obras que se utilizam desse esquema para a história, alguns que se tornaram clássicos contemporâneos como “Doce Vingança” (2010) e suas sequências, ele também não é algo limitado ao horror, muitas séries e filmes de outros gêneros também acabam por se apropriar desse impulso narrativo de violência para criar um plano de fundo para uma personagem rebelde, um exemplo disso foi “Game of Thrones” (2011-2019), com a personagem Sansa Stark.

Para além disso, outro padrão que acabou nascendo e se propagando no gênero do horror foi o das mulheres monstruosas. Se as garotas finais foram escritas para representarem a pureza e aquilo que a sociedade consideraria ideal para o comportamento de uma mulher, as mulheres monstruosas são pontualmente contrárias. São aquelas que acabam se tornando um monstro não por um comportamento considerado ruim especificamente, mas por serem, normalmente, mulheres que não se adequam a um padrão de vestimenta, que não respeitam autoridades masculinas e que exploram sua sexualidade.

Linda Williams (1991), em sua pesquisa, aborda o que ela chama de “gêneros do corpo”, que seriam eles o horror, a pornografia e o melodrama. Para Williams, o que define os gêneros do corpo é a sua busca por um excesso que acaba por transmitir as sensações corpóreas dos personagens para o(a) espectador(a). Esses gêneros têm como cerne incutir uma

---

<sup>31</sup> *The power of the rape-revenge scenario is in the calculable intensity that sexual violence (or the threat of sexual violence) holds over the film as a whole. This does not necessarily mean the rape must be shown, and intensity and centrality do not automatically translate to visibility — in The Accused (Jonathan Kaplan, 1988) the rape is only shown at the end of the film, while in Shame (Steve Jodrell, 1988), the rape is not shown at all. The very words “rape” and “revenge” evoke associations between serious physical acts of violence with equally weighty moral and emotional responses. Regardless of how problematic the ideology or intent of a film, a rape-revenge movie tends to make it explicit that rape (or the threat of rape) has triggered the revenge act. It is often—but not always—how those rapes are depicted, as well as the contexts of those depictions, that propel the narratives and the filmic experiences of the spectator more generally. If we are to attempt a definition of raperevenge, then, it is a film scenario in which rape cannot be incidental—it must be the core action that provokes revenge.*

resposta física na pessoa que assiste, que faz o paralelo com a pessoa projetada em tela, seja essa resposta um medo, um orgasmo ou simplesmente lhe causando tristeza.

A autora menciona também que esses gêneros acabam tendo um preconceito em comparação com os outros, justamente por utilizar de métodos ligados ao corpo para produzir um efeito, o que acaba projetando uma anti-corporalidade ligada na sociedade, que tende, como salienta Altman, a valorizar mais aquilo que é intelectual do que o que é materializado. Logo, filmes que se utilizam desses valores acabam sendo menosprezados dentro de uma indústria que também preza por algo de valor “elevado”. (WILLIAMS, 1991)

As mulheres monstruosas acabam por perpassar esses gêneros se utilizando não só de uma monstruosidade literal por si só (maquiagens características, roupas excêntricas, comportamentos vilanescos), mas também por possuírem uma sensualidade própria, uma história que não está estritamente ligada a um sujeito masculino e uma personalidade que busca o que quer, sem também estar relacionada a um relacionamento amoroso. Mariana Ramos (2014) aborda sobre essas mulheres em sua pesquisa e sobre o efeito que elas causam no cinema de horror:

Fora do reino do sujeito, o feminino é, por excelência, o excesso. Excesso visual, narrativo, fonte de êxtase e horror. A ambiguidade, quase insustentável, de sua condição vaza pelas rachaduras do discurso. É um corpo em movimento, instável, perturbado e perturbador. No entanto, longe de ser apenas um receptáculo de tensões que o repelem, o corpo feminino é lugar onde desejo e horror se fundem. (RAMOS, 2014, p.27)

Além disso, a maioria dos filmes se utiliza dessa premissa da mulher como monstro para também idealizar uma figura feminina que contraste e acabe por se tornar a mocinha na história, denunciando, mais uma vez, um contexto tradicionalista, que muito se apoiou na moral cristã para definir um comportamento ideal e outro herege para as mulheres.

Muitos filmes consagrados utilizaram esse estereótipo da mulher monstruosa em suas narrativas, entre eles estão “A bruxa” (2015), dirigido por Robert Eggers, que apesar de tratar, principalmente, sobre uma libertação feminina dentro de um contexto extremamente religioso, também acaba por firmar a protagonista em um local de que ela apenas consegue se libertar e se revoltar quando a mesma está induzida por uma força maior, ou seja, uma força das trevas. Além dele, “Garota Infernal” (2009), dirigido por Karyn Kusama, também se apropria dessa construção para sua narrativa, fazendo um embate entre as duas protagonistas e também promovendo essa dualidade entre uma sexualidade e uma independência de uma contra essa fragilidade e retraimento da outra.



*Figura 32: Cena do filme “Garota Infernal” (2019).*

Ademais, outro estereótipo comumente associado ao horror, mas também não limitado a ele, foi o da mulher histérica. Para analisar a mulher histérica, é preciso compreender o subgênero de filmes em que essas personagens acabavam tendo um lugar mais propício para serem criadas, que foi no do horror psicológico.

Carlos Primati (2012) afirma que o horror psicológico surgiu logo após a era dos monstros, como uma resposta aos fãs do gênero que estavam cansados das mesmas histórias. Aqui, ao invés do monstro ser uma figura materializada e grotesca, esse subgênero tem o intuito de promover o horror através de um local mais subjetivo, sem utilizar tanto de efeitos especiais ou maquiagem, e sim trabalhando em um roteiro e direção que objetive promover uma tensão mais centralizada numa ideia.

O cerne principal do que caracteriza um horror psicológico vem do que Sigmund Freud chamava de “Das unheimliche”, o que, em traduções diferentes, significam “O inquietante” ou “o estranho”. Esse “estranho” classificado por Freud se caracteriza como uma sensação de algo familiar e antigo, mas que nos remete um desconforto ou ansiedade, que pode surgir o sentimento de susto e medo, a partir de um trauma antigo conhecido ou desconhecido.

O tema do “estranho” é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 1976, p.276)

O horror psicológico utiliza desse “estranho” de Freud para criar essas narrativas que se baseiam em traumas ou em medos da protagonista, não sendo necessário que esse medo esteja materializado ou que o perigo em questão esteja à espreita. Logo, esse gênero acabou se tornando um terreno fértil para o crescimento das narrativas com as tais mulheres histéricas, isso porque é comum relacionar as mulheres ao estereótipo de “louca”.

Esta mensagem não é natural nem inocente. O discurso acerca da loucura feminina gera injustiças e, por vezes, justifica violências. É importante reafirmar, nesse sentido, que as características que para uma mulher são tidas como insanidade, histeria e loucura, para os homens, muitas vezes, são utilizadas como qualidades. (FREITAS, 2021, p.35)

Mary Ann Doane (1987) categoriza esses filmes como *paranoid woman's films*, traduzido literalmente como “filmes de mulheres paranóicas”. Entretanto, Doane focaliza seus estudos em filmes que abordem essa temática e que estão mais propensos a casos criminais, normalmente interligados com temáticas de violência doméstica ou de possíveis traições. Laura Cánepa (2010) aborda a questão desses filmes e da classificação de Doane:

A autora classifica esses filmes como paranóicos porque tal sentimento de ameaça vivido pelas mulheres é colocado sob suspeita na maior parte do filme, estando sujeito a uma longa investigação que deverá verificar a validade do olhar feminino – a essas alturas, levado quase à loucura pela dúvida e pelo medo. Para Doane, nesses filmes, a inferioridade psicológica e social da mulher é o maior motivo de seu próprio terror, o que faz com que, não raro, seu corpo acabe sendo motivo de um interesse médico que vê seu medo como irracional e sintomático de algum problema psicológico. (CÁNEPA, 2010, p.5)

Quando discutimos especificamente o horror, ainda que seja comum associar essa loucura com um possível marido violento como o vilão da história, é mais corriqueiro que o marido nessas narrativas acabe ficando com um papel de “racional”, contrastando com a protagonista que pode ou não estar louca e pode ou não estar presenciando algo sobrenatural. Um filme que emprega esse confronto de personalidades é “Hereditário” (2018), dirigido por Ari Aster, que, na trama, mostra a protagonista descobrindo sobre o passado de sua mãe recém falecida e que a leva a desconfiar que ela poderia estar envolvida em uma seita satânica. Apesar de buscar ajuda e procurar provar para o marido, este sempre está na posição de cético, que desconfia e tira todo o crédito da palavra da mulher.



Figura 33: Cena do filme “Hereditário” (2018).

A partir dessas análises, pretendeu-se observar algumas formas de objetificação, sexualização e de disseminação de estereótipos de gênero frequentemente associados as figuras femininas em filmes de horror. Alguns desses não são exclusivos do gênero, nem da linguagem cinematográfica, mas foram, de alguma forma, propagados por eles. Logo, se faz importante entender como essas formas se manifestaram nesses filmes e como essas estratégias acabam sendo naturalizadas por um cinema hegemônico e por uma sociedade habituada a encarar a mulher nos mesmos papéis.

### 2.3 – EXISTE UMA ESTÉTICA FEMININA NO CINEMA DE HORROR?

*São as mulheres que amam o terror. Elas o devoram. Se alimentam dele. E são nutridas por ele. Se estremecem e se abraçam e gritam — e voltam por mais.*  
Bela Lugosi

Conforme foi visto, as artes no geral e o cinema foram estruturados em um contexto patriarcal que teve como projeto incutir os desejos, sentimentos e ideais que eram, na maior parte do tempo, atribuídos ao gênero masculino. Esse cenário resultou em desencadear um enorme déficit de obras, no cinema, escritas, dirigidas e produzidas por mulheres, o que, conseqüentemente, também se criou uma hegemonia dessas películas produzidas por homens como sendo um ideal a ser alcançado, tanto em estética, quando narrativa, quanto em público.

A questão de se existe uma estética feminina foi levantada pela primeira vez por Silvia Bovenschen em 1976, no qual a escritora reforça que as mulheres foram afastadas de uma conjuntura artística e que é um problema que não deve ser desprezado. Bovenschen também comenta o fato de que, por conta desse distanciamento entre mulheres e arte, existe uma ideia encravada de que a perspectiva masculina acabe se reconhecendo como uma verdade e um

conceito “correto”. Isso, no entanto, só se deu por conta da falta de representatividade dessas mulheres e de seus pontos de vistas, o que acabou por descredibilizar a qualidade das obras e as narrativas que as mulheres se propusessem a tentar.

Claire Johnston (1975), em um estudo sobre a cineasta Dorothy Arzner, comenta sobre essa realidade e a dificuldade de inserir as mulheres em uma historiografia já planejada do cinema, que também foi moldada pela perspectiva masculina:

As críticas feministas simplesmente querem introduzir as mulheres na história do cinema? Para responder a essa pergunta, é necessário examinar a ideologia que dominou a história do cinema até agora. Os historiadores do cinema... até muito recentemente limitaram-se a um acúmulo de "fatos" e à construção de cronologias. A partir disso, eles tentaram, por um processo de indução, derivar uma interpretação de eventos históricos intimamente ligados às noções liberais de 'progresso' e 'desenvolvimento'. O historicismo e o pseudo objetivismo dessa abordagem deixam pouco espaço para qualquer tipo de teoria. De fato, acredita-se comumente que a busca da teoria deve ser feita inevitavelmente às custas dos "fatos". Simplesmente introduzir as mulheres na noção dominante da história do cinema, como mais uma série de "fatos" a serem assimilados nas noções existentes de cronologia, seria claramente estéril e regressivo. 'História' não é uma 'coisa' abstrata que confere significado a eventos passados em retrospecto. Só uma tentativa de situar teoricamente a obra de Arzner permitiria compreender sua real contribuição para a história do cinema. As mulheres e o cinema só podem se tornar significativos em termos de uma teoria, na tentativa de criar uma estrutura na qual filmes como o de Arzner possam ser examinados em retrospecto.<sup>32</sup> (JOHNSTON, 1975, p.2, tradução nossa)

Ou seja, é comum que no cinema se atribua aos filmes escritos ou dirigidos por mulheres que esses tenham um foco maior na sensibilidade das personagens, ou estejam carregados de uma estética delicada e que, além disso, as mulheres tenham mais afinidade com histórias que tenham uma carga de romance ou drama, pois seria o que, em uma sociedade que as estereotipa, o que elas teriam mais inclinação e talento para fazer.

Mariana Ramos (2014) aborda que durante muito tempo a indústria cinematográfica hollywoodiana classificou e especificou um nicho de narrativas fílmicas nos anos 1950 como “filmes de mulher”, na intenção de distribuir esses filmes para um público restritamente

---

<sup>32</sup> *Do feminist critics simply want to introduce women into film history? To answer this question, it is necessary to examine the ideology which has dominated film history up to now. Film historians ... have until very recently confined themselves to an accumulation of 'facts' and the construction of chronologies. From these, they have attempted by a process of induction to derive an interpretation of historical events closely linked to liberal notions of 'progress' and 'development'. The historicism and pseudo-objectivism of this approach leaves little room for theory of any kind. Indeed, it is commonly believed that the pursuit of theory must inevitably be at the expense of 'facts'. Merely to introduce women into the dominant notion of film history, as yet another series of 'facts' to be assimilated into the existing notions of chronology, would quite clearly be sterile and regressive. 'History' is not some abstract 'thing' which bestows significance on past events in retrospect. Only an attempt to situate Arzner's work in a theoretical way would allow us to comprehend her real contribution to film history. Women and film can only become meaningful in terms of a theory, in the attempt to create a structure in which films such as Arzner's can be examined in retrospect.*

feminino. Entretanto, Mary Ann Doane (1984) vai fazer uma aproximação entre os filmes de mulher que vieram nessa década, com os melodramas que os antecederam, observando que existia um padrão dentro dessas narrativas que era usado para atrair o público feminino e que, coincidentemente, também acabava por afugentar um espectador masculino.

Como os filmes de mulheres da década de 1940 eram dirigidos a um público feminino, uma análise informada psicanaliticamente dos termos de seu discurso é crucial para determinar o lugar atribuído à mulher como espectadora dentro do patriarcado. A questão então se torna: como um discurso dirigido especificamente às mulheres, que tipo de processo de visualização o 'filme da mulher' tenta ativar? Uma questão crucial não resolvida aqui é a própria possibilidade de construir uma 'espectadora', dada a dependência do cinema do voyeurismo e do fetichismo. Dada a aparente 'masculinização' do próprio processo de olhar no cinema, esses filmes muitas vezes manifestam certa confusão e instabilidade em sua tentativa de construção da fantasia feminina. As narrativas assumem uma compatibilidade entre a ideia de fantasia feminina e a de perseguição – uma perseguição efetuada por marido, família ou amante.<sup>33</sup> (DOANE, 1984, p.284-285, tradução nossa)

Teresa de Lauretis afirma que com a popularização dos movimentos feministas, muitos espaços foram criados para discutir sobre a diferença sexual e seus desdobramentos na sociedade, entretanto, a autora questiona que tais espaços e os conceitos que eles acabam por resultar, “a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade, etc” (1987, p.206) podem funcionar mais como uma demarcação do que é propriamente feminino e o que não é, do que uma teoria libertadora.

Ana Catarina Pereira (2016), também a procura da questão sobre existir ou não uma estética feminina, vai trazer alguns filmes para análise, explicitando detalhes incutidos neles nos quais são propriamente associados a uma direção feminina. Essas cenas se destacam por, segundo a autora, trazer uma perspectiva não propriamente feminina, mas que humanizam as personagens femininas, ressaltando gestos e diálogos que comumente são ignorados dentro de um cinema hegemônico.

A partir das constatações sobre uma estética feminina existir ou não, questiona-se sobre como essa poderia vir à tona em um gênero que está, na maior parte do tempo, associado a todas as características contrárias aquelas que estão as mulheres. Se um cinema

---

<sup>33</sup> *Because the woman's film of the 1940s was directed towards a female audience, a psychoanalytically informed analysis of the terms of its address is crucial in ascertaining the place the woman is assigned as spectator within patriarchies. The question then becomes: As a discourse addressed specifically to women, what kind of viewing process does the 'woman's film' attempt to activate? A crucial unresolved issue here is the very possibility of constructing a 'female spectator', given the cinema's dependence upon voyeurism and fetishism. Given the apparent 'masculinisation' of the very process of looking in the cinema, these films often manifest a certain convolution and instability in their attempted construction of female fantasy. The narratives assume a compatibility between the idea of female fantasy and that of persecution – a persecution effected by husband, family, or lover.*

feito por mulher seria focado na delicadeza e no drama, como poderia, então, existir um cinema de horror feito por elas?

Ainda na literatura, Lisa Kröger e Melanie Anderson (2019) vão citar grandes escritoras que foram pioneiras do horror e abordar sobre como as mulheres, desde sempre, se interessavam e escreviam sobre os mais diversos assuntos no horror, mesmo que o cenário não as favorecessem.

Então, enquanto a sociedade as ignorava, elas pegavam suas canetas, enquanto todo mundo fazia suas próprias coisas, as mulheres faziam as delas, criando histórias sobre cadáveres cientificamente reanimados, fantasmas de crianças abortadas, cidades subterrâneas pós-apocalípticas. (...) Essas mulheres mal comportadas que escrevem horror em todas as suas formas desagradáveis.<sup>34</sup> (KRÖGER; ANDERSON, 2019, p.10)

No cinema, essa realidade não foi diferente, as mulheres, inclusive, tiveram uma dificuldade maior de se estabelecer na indústria cinematográfica, por ser uma arte mais elitizada do que a literatura, muitas delas nadaram contra a corrente para gravar e exibir seus filmes. Nesse meio, também não faltou filmes do gênero do horror.

Silvia Bovenschen (1976) afirmou em seu artigo que as mulheres podiam fazer as mesmas coisas que os homens, entretanto, a autora levanta a questão de se elas querem fazer as mesmas coisas. Filmes de horror dirigidos por mulheres podem trabalhar com a mesma violência que os dirigidos por homens. Eles também podem cair em estereótipos de sexualização e apagamento das personagens. Entretanto, também podem nos apresentar perspectivas completamente distintas e, especialmente, um olhar novo sobre assuntos antigos, sinalizando que esse cinema feito por elas pode ser ainda mais plural e abrangente do que aqueles feitos pelos homens. Alexandra Heller-Nicholas (2022) comenta sobre o assunto, acrescentando:

Quando nós sabemos que um filme foi dirigido por uma mulher, isso geralmente desperta um interesse em sua política de gênero, porque sabemos que estamos diante de uma coisa rara: uma visão da política de gênero fora da perspectiva masculina dominante da direção. Isso certamente fala menos para essencializar limitadamente o conteúdo do filme como particularmente “feminino”, mas busca maior valor crítico ao examinar como essa consciência atrai o olhar crítico mais intensamente para o tratamento de um filme tanto da masculinidade quanto da feminilidade e as

---

<sup>34</sup> *So while society was ignoring them, they were taking up their pens. while everyone else has been doing their own thing, women have been doing theirs, crafting tales about scientifically reanimated corpses, ghosts of aborted children, postapocalyptic underground cities. (...) These misbehaving women who write horror in all its nasty forms.*

tensões que existem entre elas.<sup>35</sup> (HELLER-NICHOLAS, 2022, p.40, tradução nossa)

Tendo em mente a ideia que Simone de Beauvoir (1949) traz em seus escritos sobre a mulher ser considerada o “Outro” na equação, partindo de um pressuposto que o “Sujeito” seria o homem, isso se materializa pensando em um cinema industrial que reputa os filmes dirigidos por homens como um molde a ser seguido, enquanto aqueles feitos pelas mulheres, se não adequados a essas regras, acabam causando um estranhamento no público.

Anna Bogutskaya (2022) discute que, no gênero do horror, esse cenário é acentuado pelo fato de que o horror sempre foi visto como um gênero exclusivamente masculino e, de certo modo, completamente interligado com uma visão patriarcal. Portanto, um cinema de horror “feminino” ou “feminista” seriam conceitos que, nesse contexto, não seria considerado um horror de fato. Entretanto, a autora também afirma que esse pensamento também está de acordo com uma ótica paternalista, considerando que o horror é um gênero flexível.

Linda Williams (1984) aborda a diferença de um olhar feminino e masculino dentro do horror, sustentando um ponto de vista de que não existe uma diferença muito grande entre o horror feito por homens e aqueles feitos por mulheres, mas sim uma mudança da abordagem. A autora reconhece que tanto um, quanto outro, estabelecem na figura do monstro o medo do desconhecido e corporifica uma ideia a qual o ser humano não consegue explicar racionalmente. Porém, enquanto a maioria dos homens para nesse momento, as mulheres acabam abordando uma relação de identificação com o monstro, procurando as semelhanças que podem surgir na interação com um objeto destoante.

A partir disso, busca-se analisar alguns filmes de horror dirigidos por mulheres, de diferentes subgêneros e movimentos cinematográficos que mostrem não só a diversidade desses filmes, mas que também naturalizam a familiaridade das mulheres com assuntos que não se limitam a feminilidade ou a outros limitados a elas. Para além disso, também se faz necessário entender como essas mulheres, ainda que consigam escrever e filmar sobre monstros, fantasmas ou torturas, também subvertem estereótipos designados às mulheres e apresentam uma visão completamente inovadora em um gênero que constantemente se repete.

As mulheres fazem filmes considerados de horror desde o início do cinema. Alice Guy-Blaché, atualmente reputada como a primeira mulher cineasta, dirigiu o filme “Faustus

---

<sup>35</sup> *When we know a film has been directed by a woman, this often piques interest in its gender politics because we know we are getting that rarest of things: a take on gender politics from outside the dominant male directorial perspective. This surely speaks less to reductively essentializing the content of the film as particularly “feminine” but seeks greater critical value in examining how this awareness draws the critical eye more keenly toward a film’s treatment of both masculinity and femininity and the tensions that exist between them.*

and Mephistopheles” (1903), que adapta a história de Fausto e da venda de sua alma a uma figura do mal, ou um demônio. Por conta dessa narrativa comumente associada aos filmes de horror, o filme pode vir a ser analisado como o primeiro filme de horror dirigido por uma mulher.



Figura 34: Pôster do filme “Faustus and Mephistopheles” (1903).

Embora ele não tenha os adereços e a estética que se iniciou e se propagou com o Expressionismo Alemão vinte anos depois, é significativo compreender que, desde o começo do que seria a arte do cinema, já existiam mulheres que se interessavam em filmar certos temas correlacionados com o cinema e a literatura de horror. Dessa forma, não se faz necessário que as regras incutidas no que seria o horror valessem para um filme que foi formado antes delas, entretanto, ainda assim, valendo-se da prerrogativa que o gênero é volúvel, Alice Guy Blaché pode também, ser considerada uma diretora de horror.

É importante ressaltar que, mesmo que as obras da diretora estejam sendo propagadas atualmente e seu legado acentuado na história do cinema, Alice Guy-Blaché teve a carreira invisibilizada por anos, diante de uma historiografia que destacava as obras feitas por homens e, nesse caso, dando o crédito do início do cinema inteiramente aos irmãos Lumière, que ainda que tivessem seu posto de pioneiros no cinema, não foram os únicos.

Pulando quase 90 anos na história, em 1989, Mary Lambert vai dirigir a primeira adaptação de uns dos maiores clássicos da literatura de horror do século XX, “Pet Sematery” ou o “Cemitério Maldito”, escrito por Stephen King. Assim como o livro, o filme também se

tornou um clássico no cinema, servindo de referência para inúmeras histórias que viriam a seguir.

Mary Lambert ficou popularmente conhecida após a adaptação de *Cemitério Maldito*, entretanto, a diretora já flertava com o gênero muito antes do filme, com filmes como “*Marcas de uma paixão*” (1987), que compunha em sua narrativa e construção fílmica trechos que levam o(a) espectador(a) a reconhecer marcas do gênero do horror.

Para além de sua inclinação para o gênero, Lambert também mostra em *Cemitério Maldito* características que comprovam a flexibilidade das mulheres para retratarem os temas comumente associados ao horror: gore, fantasmas, zumbis, luto. Além de não se esquecer de dar uma profundidade maior no desenvolvimento das personagens. Desconsiderando os efeitos visuais da época que eram relativamente limitados ainda em um filme de grande orçamento, a diretora não poupa o(a) espectador(a) em cenas brutais: um rato morto sendo jogado em uma banheira; uma mulher doente que morre na frente da irmã mais nova, e depois volta como alucinação para assombrá-la; um homem morto, com a aparência de um zumbi, que aparece em momentos cruciais do filme como uma espécie de ajuda; e ainda, uma criança que assassina a própria mãe.



*Figura 35: Cena do filme “O cemitério maldito” (1989).*



Figura 36: Cena do filme “O cemitério maldito” (1989).

É interessante como Lambert se esbanja do gênero quando o mesmo pede por isso, seja em cenas dos “monstros” propriamente ditos, ou das mortes, mas também se prontifica a mostrar o necessário numa história já cruel e mórbida. Enquanto o sangue nos momentos dos assassinatos é completamente aproveitado, Lambert abre mão de mostrar as mortes que foram feitas pelos caminhões na estrada, visto que só acrescentaria à narrativa resquício de crueldade sem sentido.

Em uma lógica masculinista, momentos como esse acabam sendo aproveitados para provocar ainda mais o(a) espectador(a). Entretanto, isso não se deve ao fato de uma mulher na direção ter mais sensibilidade ou ser menos propensa ao gore, mas sim, de compreender a violência necessária para a narrativa e não pelo mero desejo de chocar.

A título de comparação, quando analisamos outro clássico do gênero também da mesma década, como “Evil Dead” ou “A morte do demônio” (1981), dirigido por Sam Raimi, podemos visualizar esse paralelo. Independentemente da proposta dos dois filmes ser diferente, é evidente que muitas das cenas de violência de “Evil Dead” tenham um objetivo único de chocar o(a) espectador(a), não de colaborar para a narrativa da trama, como a cena em que a namorada do protagonista é estuprada por galhos de árvores.

É importante salientar que o objetivo dessas análises não é avaliar a qualidade de cada obra de acordo com a violência explícita ou diminuí-las por serem caracterizadas pelo excesso. Pelo contrário, o intuito é, justamente, compreender que filmes de horror que não se valerem desse excesso não podem ser desconsiderados ou taxados como “menores” em uma indústria que considerou não apenas a violência, mas a violência vista por um olhar masculino como o ideal para a construção de uma *mise'en'scène* no horror. Portanto, visa-se, principalmente, compreender algumas diferenças de escolhas em filmes dirigidos por

mulheres e aqueles dirigidos por homens, ressaltando a importância de algumas mudanças e divulgando também as semelhanças.

Se avançarmos um pouco no tempo, para os anos 2000, na fase do *New French Extremity*, podemos observar essas semelhanças e também comprovar que as mulheres podem - e conseguem - se aventurar sob narrativas que se sustentam na violência e no exagero, visto que o movimento foi erguido por esses pilares. “Dans ma peau” ou, traduzindo, “Em minha pele”, filme de 2002, dirigido por Marina de Van, prova essa questão.

O filme conta a história de uma mulher que, após um acidente em uma festa que rasga a pele de sua perna, se torna completamente obcecada pelo próprio corpo e pela autoflagelação. A protagonista, que começa a história fazendo planos para se mudar com o namorado e recebendo uma promoção no trabalho, vai, a partir de seu acidente e de sua relação consigo mesma, definindo, ao mesmo tempo em que se reconhece.



Figura 37: Cena do filme “Em minha pele” (2002).

“Em minha pele” é uma narrativa com um imenso apelo visual, que se ampara na necessidade de sua personagem principal de se mutilar e de, principalmente, gostar da sensação causada por isso. O filme acaba se diferenciando no fato de não se tratar de uma violência de um sujeito para com o outro, mas sim para com ele próprio.

Romain Chareyron (2013) analisa a obra partindo de uma perspectiva que a diretora utiliza os elementos gráficos e narrativos do horror para também atribuir um outro significado a esses elementos quando diretamente ligados ao corpo. Partindo de uma premissa que os filmes do *New French Extremity* lidam com a violência excessiva, o filme de Marina de Van se utiliza dessa violência para retratar não um horror em contato com ela, mas uma sensação de prazer e realização.

O desencadeamento dos impulsos de Esther também é acompanhado por uma mudança notável na relação entre corpo e estrutura, pois parece que o primeiro não está mais sujeito às limitações do segundo, mas se mostra capaz de gerar seu próprio espaço. Mais uma vez, se o foco nos numerosos atos de tortura auto infligida lembra o fascínio do horror pelo espetáculo do corpo na dor, o filme de Van deslocou o significado da representação do excesso visual induzido por tal espetáculo para o potencial de autossuficiência, transformação essa que surge desse espaço aparentemente fechado. Consequentemente, a ideia de aprisionamento e congelamento da ação normalmente ligada à técnica do close-up é negada em favor da instauração de um espaço onde o corpo transformado pode expressar livremente sua singularidade.<sup>36</sup> (CHAREYRON, 2013, p. 78, tradução nossa)

Ainda que muitos filmes dirigidos por mulheres tenham sido feitos nesse espaço de tempo, quando saltamos mais alguns anos na temporalidade, temos, em 2014, o início do que seria um *boom* nas discussões sobre uma visão feminina no horror. “Babadook” (2014), dirigido pela australiana Jennifer Kent, adaptado de um curta da diretora intitulado “Monster” (2005), foi um dos principais filmes a discutir essa problemática.

O filme conta a história de Amelia, uma mulher que perde o marido num trágico acidente a caminho da maternidade para dar à luz. Anos depois, ainda atormentada com a morte do esposo, ela também tem que lidar com o medo irracional do filho de uma criatura chamada Babadook. Até então, o que parecia ser apenas ser uma criação da mente da criança, começa a tomar vida e a assombrar sua casa. Por mais que o filme tenha uma premissa simplória em um primeiro momento, o caminho pelo qual a narrativa se desdobra abre a possibilidade de múltiplas interpretações. A mais famosa delas se sustenta na representação do monstro como uma alegoria para uma depressão pós-parto.

---

<sup>36</sup> *The unleashing of Esther's impulses is also accompanied by a noteworthy shift in the relation between body and frame, as it appears that the former is no longer subjected to the limitations of the latter, but is shown capable of generating its own space. Again, if the focus on the numerous acts of self-inflicted torture recalls horror's fascination for the spectacle of the body in pain, de Van's film displaces the significance of the representation from the visual excess induced by such a spectacle to the potential for self-transformation that arises from this seemingly enclosed space. Consequently, the idea of entrapment and the freezing of the action usually connected to the technique of the close-up are negated in favor of the establishment of a space where the transformed body can freely express its uniqueness.*



Figura 38: Cena do filme “Babadook” (2014).

Sarah Arnold (2016) estimula uma discussão sobre a maternidade no horror e categoriza as mães nessas narrativas como “Good Mother”, ou “Mãe Boa” em tradução literal, e “Bad Mother”, ou “Mãe Má”. Em seu estudo, a autora afirma que as mães boas nas narrativas são aquelas altruístas, que colocam a maternidade e seus filhos acima de tudo, que se sacrificam, enquanto que as mães más seriam aquelas que, de alguma forma, não compactuam com os papéis impostos por uma maternidade compulsória, sendo retratadas, em alguns casos, como os monstros ou como a razão pela qual o protagonista se torna um monstro.

Em “Babadook”, a figura da mãe é retratada de uma forma complexa; Amelia se priva e se sacrifica em muitos momentos pelo bem-estar do filho, mas ao mesmo tempo também é visível que esses sacrifícios não partem de um lugar benevolente para com a criança, e sim de um sentimento de obrigação. Como explica Arnold (2016), a figura materna no cinema de horror, por muitos anos se limitou a seguir dois caminhos muito bem constituídos. Isso porque, em um cinema predominantemente feito por homens, o conceito de maternidade só pode ser visto por esses dois vieses: o da mãe que se doa por completo ou a que rejeita esse papel.

A oposição binária mulher/mãe-monstro e mulher-como-vítima não deixa espaço para uma discussão sobre a Boa Mãe. Essa é uma “lacuna” que pode ser preenchida pelas teorias do melodrama materno e dos filmes de mulher. Vários teóricos do terror ou do gênero notaram as semelhanças entre alguns filmes de terror e a tradição melodramática, mas poucos exploraram completamente os cruzamentos de gênero fora de alguns filmes importantes.<sup>37</sup> (ARNOLD, 2016, p.28, tradução nossa)

---

<sup>37</sup> *The binary opposition of woman/mother-as-monster and woman-as-victim leaves no space for a discussion of the Good Mother. This is a ‘gap’ that may be filled by theories of the maternal melodrama and woman’s film. A number of horror or genre theorists have noted the similarities between some horror films and the melodramatic tradition yet few have fully explored the genre crossovers outside of a few key films.*

Kent se propõe, em *Babadook*, explicitar um lado da maternidade pouco discutido, aquele no qual a figura materna não é dividida de forma tão simplória, mas com camadas de amor, afeto, raiva e tristeza em relação a condição materna e a própria criança. Logo, destaca-se que a perspectiva em relação a maternidade é alterada quando as mulheres se propõem a escrever e dirigir sobre esses assuntos, falando de um lugar de experiências distintas daquelas vividas por um homem.

Alterando a localidade das produções desses filmes e adentrando nas produções feitas na América Latina, também se faz necessário compreender esse prisma divergente por um ângulo decolonial. Se o horror que consumimos está inteiramente ligado com vivências norte-americanas e europeias, até que nível ele consegue nos atingir e nos representar? Portanto, faz-se primordial reparar a estética e a narrativa não apenas por um viés dito feminista, mas também pelo olhar latino-americano, que não se identifica com a maioria das histórias contadas por um gênero que foi moldado em cima das diretrizes estadunidenses.

A começar pelo México, um filme do gênero que se destacou no circuito exibidor do país foi “Os tigres não têm medo” (2017), da diretora Issa López. O filme conta a história de Estrella, uma criança de 10 anos que pode realizar três desejos. Entretanto, os desejos de Estrella acabam a envolvendo não só numa disputa violenta entre uma gangue e um grupo de órfãos, como também a inserem em uma fuga recorrente contra os mortos.

A própria diretora do filme disse em entrevista que o filme é também uma crítica ao modelo que imperava nos Estados Unidos de deportações em massa de imigrantes ilegais com o ex-presidente Donald Trump, segundo ela “as histórias dessas crianças lutando pela sobrevivência do outro lado da fronteira e os sonhos e pesadelos que as acompanham devem ser contadas agora mais do que nunca”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Disponível em: <https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2019/07/trailer-de-os-tigres-nao-tem-medo-traz-criancas-sobrevivendo-guerra-dos-carteis-de-drogas-e-lidando-com-assombracoes.html> Acesso em: 03/06/2023



*Figura 39: Cena do filme “Os tigres não têm medo” (2017).*

Além disso, também é curioso observar como a diretora retrata a protagonista do filme. Estrella foi a última a ingressar na gangue de órfãos e, no início, é hostilizada por ser uma menina, principalmente pelo líder do grupo. A insistência, a bondade e especialmente a coragem da menina são os principais elementos que a fazem não só conquistar espaço e respeito dentro daquele grupo, mas também o que a tornam líder deles em pouquíssimo tempo.

Não é comum que uma menina seja representada como figura autoritária em um grupo formado majoritariamente por garotos. A maioria dos filmes, não só no horror, mas também em contos de fada, dos quais “Os tigres não têm medo” bebe direto da fonte, acabam centralizando o poder de uma comunidade sempre nas mãos de um homem. Logo, a construção da personagem de Estrella se destaca por, além de seu caráter revolucionário nas ruas, também possuir uma subversão das regras impostas para as meninas.

Já no Brasil, um filme que também se destacou pelas suas representações sociais foi “As boas maneiras” (2019), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra. O filme, ainda que seja em codireção com um homem, também consegue sustentar uma história sobre maternidade que não a romantiza, nem a demoniza, mas sim humaniza as personagens. O filme conta sobre Ana, uma mulher que está grávida e contrata uma babá para o seu filho antes mesmo dele nascer. Entretanto, a criança que nasce é um lobisomem, e acaba ficando para a babá a responsabilidade de cuidar dele.

Misturando elementos do horror e do folclore brasileiro, “As boas maneiras” conseguiu inserir o fantástico cunhado por Todorov (2010), em uma narrativa que conversa com o público brasileiro e se atém as realidades enfrentadas por muitos nas grandes metrópoles.



Figura 40: Cena do filme “As boas maneiras” (2019).

Além disso, muitos filmes de horror feitos na América Latina ou por diretores(as) latinos(as) tem em seu cerne a necessidade de discutir o conceito de vilão e de monstro que se estabeleceu no gênero. Enquanto que, a maioria dos filmes clássicos norte-americanos, concebiam no monstro, o qual frequentemente constituía uma alegoria a um pavor social da época, toda a vilania e o mal, ou insinuava que toda a bondade provinha do herói, ou, em alguns casos, da *final girl*, o horror latino-americano foi por uma outra via de questionar quem são esses monstros e, ao invés de demonizá-los por completo a favor de uma filosofia maniqueísta, esses filmes tem o interesse de compreender de onde vem essa monstruosidade e dar a ela um plano de fundo e, em muitos casos, uma completa redenção.

Guillermo del Toro foi um dos principais diretores que cresceu na indústria cinematográfica criando histórias que redimissem os monstros, enquanto entendia a humanidade como o verdadeiro vilão. Seu primeiro filme indicado – e vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro - “O labirinto do fauno” (2006), serviu de inspiração para inúmeros outros que vieram após, nos quais diretoras latino-americanas acabaram por também se influenciar a produzir histórias que partissem dessa mesma ideia. “Os tigres não têm medo” e “As boas maneiras” são exemplos que se apoderaram desse mesmo conceito.

Além desses, muitos outros filmes também revolucionaram a forma como o horror representa a figura feminina e nem por isso se tornaram menores em um gênero que tinha como forma a subordinação e a sexualização dessas mulheres. Filmes como a trilogia de “Rua do Medo” (2021), que não só atualizaram essas narrativas, mas também se preocuparam com detalhes em suas performances, criando um ambiente em que mulheres lésbicas e/ou bissexuais pudessem se reconhecer em uma história que não utilizasse apenas sua sexualidade como motor do roteiro.



*Figura 41: Cena do filme “Rua do Medo: 1994 – parte 1” (2021).*



*Figura 42: Cena do filme “Rua do Medo: 1978 – parte 2” (2021).*



*Figura 43: Cena do filme “Rua do Medo: 1666 – parte 3” (2021).*

Ainda no âmbito do horror, “Chá de sangue e fio vermelho” (2006), dirigido por Christiane Cegavske, também deve ser mencionado. O filme é uma animação em *stop motion* de horror que conta a história de uma boneca disputada por duas tribos. A animação de horror deve ser considerada dessa análise visto que, dentro de um gênero que foi construído por homens, a animação também é um meio cinematográfico no qual a maior parte de seus profissionais é composto pelo sexo masculino. Logo, Cegavske se destaca em um ambiente incutido em um cenário ainda maior, dominado por homens.

O filme também é visto como uma alegoria ao tratamento recebido pelas mulheres no contexto social, no qual a diretora emprega no papel da boneca a visão da sociedade em cima das mulheres. Na história, duas tribos disputam uma boneca que, aparentemente, tem como único atributo sua beleza, visto que a mesma não se dispõe de nenhuma vontade ou desejos próprios.

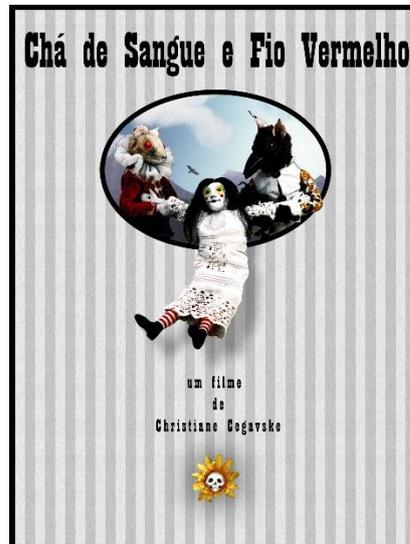


Figura 44: Pôster do filme “Chá de Sangue e Fio Vermelho” (2006).

Conforme foi abordado, percebe-se que mulheres e homens nasceram e cresceram sendo educados e vivenciando experiências distintas um do outro, isso acaba por resultar em um processo criativo e escolhas de linguagem também diferentes no âmbito artístico. Entretanto, essa diferença por si só não anula a completa capacidade das mulheres de também consumirem, criarem e gostarem de filmes que retratam violência, morte, luto, brigas, medo, etc. Ainda que não seja possível compreender uma estética meramente feminina, visto que as mulheres podem se enquadrar em diversos gêneros e serem reconhecidas em âmbitos que, por muito tempo, acreditou-se pela sociedade ser majoritariamente masculino, é possível observar diferentes escolhas de roteiro e de decupagem que, na maior parte das vezes, não são escolhidas por um homem. Laura Mulvey (1983) escreve sobre o dualismo existente sobre os gêneros e como ele acaba se manifestando nessas escolhas:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p.438)

Para estudar, de fato, o gênero, deve-se levar em conta que a pluralidade do horror é um dos principais fatores para a popularidade do gênero. O fato dos filmes estarem sempre se modificando, ainda que utilizem padrões que geraram o sucesso dessas obras nas bilheterias, é o que mantém os(as) fãs fiéis e até aqueles(as) espectadores(as) mais sensíveis curiosos(as). Isso inclui, igualmente, que essas histórias possam ser recontadas de diversas perspectivas e, conseqüentemente, também sejam construídas pelas mulheres.

## CAPÍTULO 3

### 3. RAINHAS DE *OUTRO GRITO*: OS HORRORES DE ROSÂNGELA MALDONADO E GABRIELA AMARAL ALMEIDA

#### 3.1 – O MÉTODO DE ANÁLISE FÍLMICA

Em definição, segundo o dicionário Oxford Languages, a metodologia é um “corpo de regras e diligências estabelecidas para realizar uma pesquisa; um método”. É através de uma metodologia específica e estipulada que as pesquisas em diversas áreas podem alcançar seus resultados, sendo eles diferentes a partir daquilo que é empregado como método.

Dessa forma, a metodologia seria a construção de um caminho adotado, com intuito de compreensão do objeto ou corpus analisado, ou seja, se trata do processo que vai ser utilizado para o desenvolvimento da pesquisa.

Na área das artes, os resultados da pesquisa se tornam ainda mais complexos. Isso porque a arte, como um todo, é subjetiva. Logo, as investigações que se formam através dela refletem esse teor, o que abre caminho para inúmeras interpretações e perspectivas diferentes sobre uma mesma obra, seja ela uma música, uma pintura ou um filme. Silvio Zamboni (2001), aborda as questões metodológicas no campo artístico e expõe sobre essas diferenças:

Em arte, a intuição é de importância fundamental, ela traz em grau de intensidade maior a impossibilidade de racionalização precisa. A arte não tem parâmetros lógicos de precisão matemática, não é mensurável, sendo grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para formas integralmente verbalizadas. Essas colocações, entretanto, não pretendem negar que a arte tenha também sua parte racional. Os críticos, alguns artistas e teóricos da arte conseguem racionalizar e verbalizar uma parte do todo, mas a outra só pode ser produzida, transmitida e receptada por outra linguagem que não a verbal. Por outro lado, não se pode vincular a intuição exclusivamente à arte e aos artistas, porque o cientista, por mais racional que seja a sua atividade também intui, principalmente quando lhe faltarem dados lógicos e objetivos. (ZAMBONI, 2001, p.20)

Como mencionado pelo autor, a pesquisa científica, mesmo quando não está incluída nas artes, também tem um caráter criativo e, portanto, subjetivo; enquanto que a arte, ainda que seja construída de forma abstrata e seguindo uma lógica imaterial, também tem uma natureza racional, de forma que os(as) pesquisadores(as) possam se debruçar sobre os

inúmeros caminhos que foram utilizados pelos(as) autores(as) para se criar determinado produto artístico. Zamboni continua declarando que:

A criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista. A diferença entre uma obra e outra não se dará no ato criativo, mas no processo de trabalho fundamentado num determinado paradigma, e no conhecimento acumulado de quem realiza a obra. (ZAMBONI, 2001, p.30)

No caso do cinema, especificamente, os métodos de se analisar um filme ou uma obra audiovisual são inúmeros e complexos, pode-se observar a trilha sonora, os planos isolados ou em conjunto, pode-se analisar o filme por si só, ou compará-lo com outras obras, sejam elas livros, músicas, pinturas, fotografias, danças, entre outros. O próprio cinema pode ser usado como método, filmes e séries podem ser utilizados como abordagens pedagógicas, além do fazer cinema, que também pode ser um processo de aprendizagem e um formato para se pesquisar e falar sobre o audiovisual e suas implicações.

Para dar suporte a essa pesquisa, utilizaremos a análise fílmica como dispositivo metodológico, a fim de compreender como uma investigação aprofundada de uma obra audiovisual específica pode ser um caminho para a criação de uma consciência acerca dos problemas e/ou condições sociais de uma determinada época.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) vão questionar acerca dos processos para se fazer uma análise de um filme e abordar alguns formatos mais genéricos para executar esse recurso. Segundo os autores, em um primeiro momento, deve-se rever e reavaliar o filme outras vezes, observando seu conteúdo e se afastando de uma perspectiva de um/uma espectador/espectadora que assiste por entretenimento e que coloca as emoções e os sentimentos causados pela obra como prioridade. Ainda que um filme tenha o poder de despertar diferentes sensações, de acordo com quem consome e de suas bagagens, o método de analisar um filme deve se afastar ao máximo as primeiras impressões, pois assim como o trabalho da crítica cinematográfica, a análise precisa ser feita de acordo com o que o filme é e apresenta, e não da forma com que o espectador(a)/analista vê ou gostaria que fosse:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos; desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. A análise de um filme como *Playtime*, de Jacques Tati, faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som (...) que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra. (VANOYE, LÉTÉ, 1994, p.12)

Quando os autores escrevem que existe uma descoberta (igualmente prazerosa) no processo de revisitação e análise de um filme, se deve também ao fato de que muitos detalhes e partes da construção imagética da obra só podem ser observados com um olhar mais atento e, muitas vezes, também conectado a uma bagagem prévia do(a) analista acerca de outros filmes, livros, pinturas e obras as quais o(a) diretor(a) possa ter se referenciado, normalmente utilizando dessas alusões para indicar uma emoção ou acontecimento específico, que pode passar despercebido em um primeiro momento.

Para exemplificar utilizando também outros filmes de horror, podemos observar, por exemplo, no primeiro filme da franquia “Pânico” (1996), que ficou famoso por reinventar e caçar do subgênero do *slasher*, ao qual os filmes inseridos estavam frequentemente seguindo uma fórmula previsível, fazendo o gênero perder a popularidade que alcançou nos anos 1960/1970. No caso de “Pânico”, a obra se diferenciou por referenciar esses filmes anteriores e fazer piadas com essas regras calculáveis, quebrando uma expectativa que se tinha de um filme *slasher*.

Algumas referências são feitas diretamente pelos(as) personagens, enquanto outras são colocadas sutilmente na narrativa e só são observadas a partir de um conhecimento prévio do(a) espectador(a) acerca daquele assunto e de filmes anteriores a ele. Logo, são detalhes que são percebidos normalmente através de revisitações ao filme, a fim de encontrar essas pequenas alusões a outras obras do horror.

A sequência inicial de “Pânico” já é repleta de inúmeras referências, um exemplo de cena direta é quando a personagem, interpretada pela atriz Drew Barrymore, conversa com o assassino no telefone, ele pergunta o filme de horror favorito dela, no qual ela responde que é “Halloween” (1978), já falando pontualmente sobre um *slasher* conhecido para a maioria dos(as) fãs do gênero e também fazendo uma piada sobre o fato do assassino perseguir uma babá na história, o que também é comum de ser representado nesse subgênero.



Figura 45: Cena do filme "Pânico" (1996).



Figura 46: Cena do filme "Pânico" (1996).

Mesmo que esse tipo de referência precise ter um conhecimento prévio de um outro filme e até mesmo de um determinado sentimento presente entre os(as) fãs de horror, ainda é uma citação direta de fácil identificação quando um(a) espectador(a) assiste a primeira vez, mesmo que não tenha conhecimento sobre os filmes indicados. Entretanto, outras insinuações na história são mais sutis e, dessa forma, acabam sendo percebidas somente a partir de uma revisitação mais apurada da história, com mais atenção aos detalhes e, também, com uma experiência cinematográfica e cultural.

O nome do *ghostface* original de "Pânico", por exemplo, Billy Loomis, é uma referência ao próprio Halloween, no qual o doutor que cuida de Michael Myers no filme tem o nome de Sam Loomis. Entretanto, o próprio Sam Loomis também é uma homenagem ao filme de Alfred Hitchcock, Psicose, que apresenta um personagem com o mesmo nome no início da obra.

Apesar de comum referências a outros filmes dentro do roteiro que podem ser percebidas facilmente ou não pelo público, existem outros tipos de sugestões que também

podem ser identificadas sob um olhar metódico do espectador. O filme de Gabriela Amaral Almeida, “O animal cordial”, pode ser usado como exemplo para essas ilustrações.

Conscientemente ou não, a diretora cria cenas que podem ser vistas como referências a filmes do gênero que seguem os mesmos parâmetros e equiparam a violência dentro da história. Ainda segundo Vanoye e Goliot-Lété “os cineastas herdam, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas”. (1994, p.36)



*Figura 47: Cena do filme "Sweeney Todd: o barbeiro demônio da rua Fleet" (2007).*



*Figura 48: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*

Esses são alguns exemplos de referências que podem ser encontradas e pesquisadas a partir de um olhar mais atento sobre os filmes. Além disso, muitos outros paralelos podem ser feitos, tanto comparando uma obra cinematográfica com a outra, ou com as literárias, fotográficas, entre outras. Outrossim, também podem ser feitas colocações político-sociais,

interpretando detalhes dos filmes como analogias para críticas e representações dos problemas e acontecimentos de um determinado contexto social.

É possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade. (...) A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. Pode-se observar, por exemplo, que *As ligações perigosas* de Laclós foram objeto de uma adaptação francesa em 1960, início da “liberação sexual”, e de duas adaptações no final dos anos 80, época do questionamento da liberação sexual. Quanto aos extraterrestres, são na maioria das vezes portadores dos temores e das esperanças da sociedade que os imagina: perigosos invasores no tempo da Guerra Fria (*A invasão dos profanadores de sepultura*, 1956), mensageiros simpáticos que alertam os humanos contra seus excessos atuais em Spielberg ou Cameron (*Encontros imediatos de terceiro grau*, 1977; *Abismo*, 1989). (VANOYE, LÉTÉ, 1994, p.55)

Os próprios autores, entretanto, alertam para o fato do risco de um(a) analista tentar encontrar em um filme mais do que ele se propõe a ser. Procurando por indícios de que, de certa forma, o autor previa algo que aconteceria anos mais tarde na história. Ainda que seja possível fazer a análise de forma a colocar em paralelo tais relações, é importante manter a postura de que é uma sugestão do analista em questão e não colocando essa perspectiva como verdadeira diante das intenções do que o autor se dispôs a escrever ou fazer.

As análises propostas por essa pesquisa levam em consideração, principalmente, o contexto em que cada obra foi lançada, “*A mulher que põe a pomba no ar*” e o Brasil nos anos 1970, e “*O animal cordial*” e os anos 2010, observando como a sociedade estava se movimentando e se modificando, especialmente no que se refere aos direitos e deveres das mulheres enquanto pessoa na sociedade. Dessa forma, isso é levado como investigação para entender como os filmes de horror de cada época refletiram essas alterações da conjuntura social e a representação das personagens femininas em cada obra.

É importante ressaltar que nenhum dos dois filmes pode ser considerado perfeito e que, como muitos outros, também foram passíveis de acabar retratando estereótipos que condizem com aqueles propagados acerca das mulheres no cinema. Entretanto, o foco da pesquisa se dispõe, sobretudo, em ressaltar as representações nas obras que se diferem daquelas normalmente escritas e filmadas.

Apesar de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété assumirem que existe um(a) espectador(a) “passivo” e outro “ativo”, no qual um aproveita o filme pelo entretenimento puro enquanto, o outro, analista, o observa de forma a procurar aquilo que será analisado, Robin Wood (1979) vai questionar sobre o fato de que não existe um filme que seja um

entretenimento cristalino, sem um teor político e/ou social incrustado, que muitas vezes reflete ou influencia os(as) espectadores(as).

Uma das funções do conceito de “entretenimento” – por definição, aquilo que não levamos a sério ou que não pensamos muito (“É só entretenimento”) – é funcionar como uma espécie de sono parcial da consciência. Tanto para os cineastas como para o público, a plena consciência para no nível do enredo, da ação e da personagem, em que as implicações mais perigosas e subversivas podem disfarçar-se e escapar à detecção. É por isso que os filmes de gênero aparentemente inócuos podem ser muito mais radicais e fundamentalmente prejudiciais do que obras de crítica social consciente, que devem sempre preocupar-se com a possibilidade de reformar aspectos de um sistema social cuja justeza básica não deve ser desafiada. A velha tendência de descartar o cinema de Hollywood como escapista sempre definiu a fuga de forma meramente negativa como “fuga de”, mas a fuga logicamente também deve ser uma “fuga para”. (WOOD, 1979, p.13, tradução nossa<sup>39</sup>)

Partindo do princípio de que nenhum filme está ileso de carregar elementos de representação social, ainda que não seja proposital ou não exista uma consciência própria sobre isso, Wood vai abordar também sobre como os filmes de horror podem refletir tensões que estão reprimidas em um contexto vigente. Isso se deve ao fato, principalmente, de que o horror, como gênero que tem o intuito de causar o medo nas pessoas, também precisa se reinventar e se construir a partir do que a população e o(a) espectador(a) sente medo em uma determinada época, que pode -e vai- se alterando conforme o passar dos anos.

É importante ressaltar que assim como muitos filmes de horror se manifestam de forma subversiva às normas que estão em vigor dentro do cenário de sua produção e exibição, respaldando-se em ideias que buscam caçoar ou criticar uma sociedade capitalista, patriarcal e heteronormativa, esses filmes ainda são minoria em uma indústria extremamente rentável como o cinema, que se mantém em conforme com ideias reacionárias, com o principal intuito de garantir as bilheterias e também continuar propagando essas mesmas conceituações. Wood também escreve que “não é surpreendente, embora perturbador e triste, que atualmente seja o filme de terror reacionário que domina o gênero” (1979, p.28, tradução nossa<sup>40</sup>).

Para compreender esses dois cenários: subversivo e reacionário, o autor parte do conceito de repressão e opressão a partir dos estudos da psicanálise de Freud. Ainda que os

---

<sup>39</sup> *One of the functions of the concept of “entertainment” - by definition, that which we don’t take seriously, or think about much (“It’s only entertainment”) - is to act as a kind of partial sleep of consciousness. For the filmmakers as well as for the audience, full awareness stops at the level of plot, action, and character, in which the most dangerous and subversive implications can disguise themselves and escape detection. This is why seemingly innocuous genre movies can be far more radical and fundamentally undermining than works of conscious social criticism, which must always concern themselves with the possibility of reforming aspects of a social system whose basic rightness must not be challenged. The old tendency to dismiss the Hollywood cinema as escapist always defined escape merely negatively as escape from, but escape logically must also be escape to.*

<sup>40</sup> *It is not surprising, though disturbing and sad, that at present it is the reactionary horror film that dominates the genre.*

dois pareçam sinônimos em um primeiro momento, o autor pontua que a repressão é aquilo que nós mesmos retraímos dentro de nós, desejos ou ideais que são contidos pelo próprio eu, com medo das possíveis reverberações disso quando externadas. Enquanto que a opressão é exatamente a consequência quando essas idealizações se manifestam, ao qual um outro se propõe a comedir.

O horror se expressa fundamentado nesse medo do ser humano de si mesmo e dos seus próprios desejos, e de terceiros ao entrar em contato com isso. O medo do novo, do diferente, do “outro”<sup>41</sup>, daquilo que não é comum a partir de uma determinada ótica, se materializa em representações de vampiros, zumbis, alienígenas, canibais, fantasmas e outras inúmeras formas de retratar algo considerado monstruoso.

Baseando-se nessas ideias, o autor expressa sua abordagem de assimilar os filmes de horror a partir das ideias de repressão e opressão, e do conceito do “outro” abordado, indicando que os monstros aos quais vemos materializados podem ser, na maioria das vezes, interpretados como uma revelação desses anseios sufocados e desse temor ao que é desconhecido.

Seria possível, penso eu, abordar qualquer um dos gêneros a partir do mesmo ponto de partida; é o filme de terror que responde da forma mais clara e direta, porque central nele é a própria dramatização do duplo conceito o reprimido/o outro, na figura do Monstro. Poder-se-ia dizer que o verdadeiro tema do gênero de terror é a luta pelo reconhecimento de tudo o que a nossa civilização reprime ou oprime: o seu ressurgimento dramatizado, como nos nossos pesadelos, como um objeto de horror, uma questão de terror, o “feliz final” (quando existe) normalmente significando a restauração da repressão. Penso que a minha análise do que é reprimido, combinada com a minha descrição do Outro tal como funciona na nossa cultura, oferecerá um levantamento abrangente dos monstros do cinema de terror a partir do Expressionismo Alemão. (WOOD, 1979, p.10, tradução nossa<sup>42</sup>)

---

<sup>41</sup> *The concept of Otherness can be theorized in many ways and on many levels. Its psychoanalytic significance resides in the fact that it functions not simply as something external to the culture or to the self, but also as what is repressed (but never destroyed) in the self and projected outwards in order to be hated and disowned. A particularly vivid example - and one that throws light on a great many classical Westerns - is the relationship of the Puritan settlers to the Indians in the early days of America. The Puritans rejected any perception that the Indians had a culture, a civilisation, of their own; they perceived them not merely as savage but, literally, as devils or the spawn of the Devil; and, since the Devil and sexuality are inextricably linked in the Puritan consciousness, they perceived them as sexually promiscuous, creatures of unbridled libido. The connection between this view of the Indian and Puritan repression is obvious: a classic and extreme case of the projection on to the Other of what is repressed within the Self, in order that it can be discredited, disowned, and if possible, annihilated. It is repression, in other words, that makes impossible the healthy alternative: the full recognition and acceptance of the Other's autonomy and right to exist. (WOOD, 1979, p.9)*

<sup>42</sup> *One could, I think, approach any of the genres from the same starting-point; it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept the repressed/the other, in the figure of the Monster. One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilisation represses or oppresses: its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, the “happy ending” (when it exists) typically signifying the restoration of repression. I think my analysis of what is repressed, combined with my account of*

Levando em consideração essa ótica analista de filmes de horror, essa pesquisa pretende focar seus esforços em como os filmes escolhidos como objeto abordam e subvertem o papel das mulheres nessas histórias partindo de uma indústria cinematográfica que, como já foi pontuado, tem como projeto manter esses padrões de representações tradicionalistas.

A sexualidade feminina pode ser considerada um dos maiores objetos de repressão. Como o próprio autor menciona, o conceito de sexualidade já é reputado como algo unicamente promíscuo, considerado um desvio e até uma aproximação com a figura do diabo, na lógica do cristianismo. Dessa forma, as mulheres que procuram explorar a própria sexualidade acabam sendo enxergadas e retratadas como uma figura maligna, algo a ser combatido e/ou oprimido. Wood aponta que uma sociedade construída com base em preceitos monogâmicos, patriarcais e familiares precisa reprimir toda energia ou liberdade sexual para conseguir se manter.

A libertação da sexualidade no filme de horror é sempre apresentada como pervertida, monstruosa e excessiva (seja na forma de vampiros, formigas gigantes ou da Sra. Bates), sendo tanto a perversão quanto o excesso o resultado lógico da repressão. Em nenhum lugar isso é levado mais longe do que no *Massacre* (da Serra Elétrica). Aqui a sexualidade é totalmente pervertida em suas funções, em sadismo, violência e canibalismo. (WOOD, 1979, p.21, tradução nossa<sup>43</sup>)

Continuando a abordagem sobre como a grande maioria dos filmes tem uma certa conotação política, seja reacionária ou revolucionária, bell hooks (1996) vai expor sua experiência com o audiovisual como mecanismo de ensino. A autora salienta que utiliza filmes em suas aulas para abordar assuntos sociais que muitos(as) alunos(as) não conseguem assimilar apenas a partir de leituras. Logo, ela situa que os filmes podem ser um poderoso método pedagógico, pois traduz e replica histórias, fazendo com que o(a) espectador(a) se veja e compreenda outros pontos de vistas.

Além disso, hooks também afirma que todo filme tem uma mensagem político-social e que nenhum(a) espectador(a) é completamente passivo, o que se altera é como cada um(a) enxerga esse produto ao qual foi exposto. Entretanto, a autora também acredita que, ainda que o grande público tenha uma certa consciência acerca do que é exposto, a maioria é tentada

---

*the Other as it functions within our culture, will be found to offer a comprehensive survey of horror film monsters from German Expressionism on.*

<sup>43</sup> *The release of sexuality in the horror film is always presented as perverted, monstrous, and excessive (whether it takes the form of vampires, giant ants, or Mrs. Bates), both the perversion and the excess being the logical outcome of repression. Nowhere is this carried further than in Massacre. Here sexuality is totally perverted from its functions, into sadism, violence, and cannibalism.*

pelas imagens e seus significados. Mesmo que os filmes tenham um caráter mais conservador ou não, muitas pessoas podem ter compreensões diferentes sobre um mesmo objeto.

As obras audiovisuais, no geral, podem ser grandes aliadas na disseminação de um ideal, como também podem ser cúmplices de um discurso vigente. Se considerarmos o impacto cultural e as reações que os filmes tiveram, conseguimos identificar essas reflexões, sutis ou não, intrínsecas na narrativa. Muitos filmes de horror tiveram esse grande impacto, alguns mais do que outros, mas podem ser considerados obras com um grande teor político, social e cultural.

Robin Wood especifica temáticas que são abordadas em filmes de horror para exemplificar as repressões sobre as quais o autor escreve. Alguns desses temas são a sexualidade feminina, as questões proletárias, assuntos acerca de outras culturas, relações étnico-raciais, representações de ideologias alternativas, o tabu da homossexualidade e indagações sobre o período da infância. “A mulher que põe a pomba no ar” desenvolve algumas dessas situações, como a sexualidade e considerações sobre a homossexualidade, enquanto que “O animal cordial”, além de abordar esses mesmos assuntos, também foca na questão trabalhista. Alguns outros exemplos de filmes que se propuseram a abordar abertamente esses temas e que servem como objeto de estudos podem ser vistos em:

- Titane (2021) - Dirigido por Julia Ducournau, o filme mostra uma mulher assassina com fetiche por automóveis, que entra em uma jornada em busca de um tipo de amor. O filme se propõe a abarcar a sexualidade feminina e uma determinada monstruosidade e estranheza que se configuram inatas a essa representação. Uma mulher com desejos, nesse caso, especialmente estranho, que também busca uma forma de amar e ser amada apesar disso. A obra francesa se constrói a partir de um olhar da sociedade sobre o que é a sexualidade feminina, observada sempre como não-natural, e elabora um exagero em cima desse cenário, provando que as mulheres que se instigam e se descobrem também merecem ser amadas.

- Trabalhar Cansa (2011) – Dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, o filme conta a história de um casal, no qual a mulher sonha em abrir um supermercado. Entretanto, no meio do processo novo empreendimento, seu marido perde um emprego estável que mantinha a família há 10 anos, o que vai desestabilizando a família. O filme critica, principalmente, as relações trabalhistas que existem na

sociedade e as variadas dinâmicas de explorações que existem em uma sociedade capitalista pautada pelo ganho e conservação do dinheiro em cima da mão-de-obra do outro.

- O que ficou para trás (2020) - Dirigido por Remi Weekes, o filme tem como protagonista um casal sudanês que consegue fugir de uma guerra e tenta recomeçar a vida na Inglaterra, entretanto, a vida deles começa a ser assombrada por uma presença que vive na casa. A história aborda principalmente sobre a adaptação em um novo país, deixando claro que nessa transição, o casal não abandonou ou renunciou suas crenças e origem. Para além desse choque cultural, o filme também pode ser lido como uma representação para a síndrome do sobrevivente, quando pessoas que sobrevivem a uma determinada tragédia passam a se culpar por estarem vivas. O monstro que persegue o casal no filme é visto como uma materialização dessa culpa e uma antropomorfização dessa dificuldade de adaptação.

- Eles vivem (1988) - Dirigido por John Carpenter, também diretor da clássica franquia “Halloween”, o filme conta a história de um homem desempregado que chega em uma cidade nova a procura de um trabalho. Após conseguir um emprego mal remunerado, ele acaba encontrando um óculos que o permite enxergar a verdadeira realidade, na qual seres alienígenas estão por todo o lado e controlam o comércio, os grandes veículos midiáticos e toda a sociedade num geral. O filme faz uma crítica pontual ao contexto capitalista e a uma sociedade pautada no consumo, de forma a ironizar esse cenário ao apontar os donos de capitais como extraterrestres.

- Corra! (2017) - O Primeiro longa dirigido por Jordan Peele narra a história de um casal interracial, no qual o jovem negro vai conhecer os pais de sua nova namorada, que é branca. Quando o protagonista chega na propriedade da família, começa a acreditar que eles estão escondendo alguma situação perturbadora. Ao longo do filme, o jovem descobre que é uma isca de uma seita secreta de pessoas brancas e ricas que sequestram jovens racializados para leiloar seu corpo e sua consciência. O filme é uma alegoria direta ao racismo norte-americano e também a como as autoridades tratam de formas diferentes pessoas brancas e negras, privilegiando uns em detrimento dos direitos de outros.

- *Swallowed* (2022) - Dirigido por Carter Smith, o filme acompanha dois amigos numa noite de despedida, no qual um deles pretende mudar de cidade para tentar carreira na pornografia gay. Para ajudar o amigo a ter uma reserva de emergência para a viagem, o outro jovem acaba se envolvendo no tráfico de uma droga misteriosa, o que leva os dois para um final de noite não tão divertido assim. A história dos dois jovens explora o horror através de retratos caricatos sobre a homossexualidade, apresentando diversos elementos que podem ser interpretados em como a sociedade enxerga e avalia homossexuais, nesse caso, principalmente, homens.

- *Ninho do Mal* (2022) - Dirigido por Hanna Bergholm, a história do filme gira em torno de uma criança que faz de tudo para agradar a sua mãe, entretanto, em uma certa noite ela encontra um ovo e passa a querer cuidar dele, mas o animal que sai de dentro do ovo é algo muito diferente do que ela estava esperando. O filme faz um retrato significativo sobre a infância, a pressão exigida por pais que enxergam os filhos como suas extensões e uma representação do que pode ser essa passagem para a adolescência e os temores que chegam com ela.

Os filmes citados são exemplares que apresentaram, diretamente, assuntos que dizem respeito aos problemas culturais e sociais. Além deles, muitos outros filmes de horror também aderiram essa premissa, transformando preconceitos em monstros, traumas em fantasmas e rejeição em criaturas. Outros o fizeram também de formatos indiretos, cabendo ao público, críticos e analistas depreender as diversas interpretações que podem ser contextualizadas.

bell hooks escreve que o cinema não apenas evoca um discurso sobre raça, gênero e classe, mas também fornece conteúdo para uma experiência a ser compartilhada sobre esses aspectos, no qual, após ver um filme, o público tende a discutir e debater sobre ele e as questões levantadas nessas narrativas.

Centralmente preocupada com a forma como os filmes criaram discursos públicos populares sobre raça, sexo e classe, queria falar sobre o que esses discursos diziam e a quem. Em particular, queria interrogar filmes específicos que foram comercializados e aclamados pela crítica como textos progressistas de raça, sexo e classe para ver se as mensagens incorporadas nestas obras eram realmente encorajadoras e promotoras de uma narrativa contra hegemônica que desafiasse as estruturas convencionais de dominação que sustentam e mantêm o patriarcado capitalista da supremacia branca. (HOOKS, 2009, p.3, tradução nossa<sup>44</sup>)

---

<sup>44</sup> *Centrally concerned with the way movies created popular public discourses of race, sex, and class, I wanted to talk about what these discourses were saying and to whom. Particularly, I wanted to interrogate specific films that were marketed and critically acclaimed as progressive texts of race, sex, and class to see if the messages*

Dessa forma, destacando como o horror constrói ou critica a misoginia na sociedade, a pesquisa tem a intenção de se debruçar sobre os dois filmes escolhidos, que fizeram e ainda fazem um sucesso considerável entre os(as) fãs do gênero, “A mulher que põe a pomba no ar” e “O animal cordial”, e analisar, apoiando-se nas considerações abordadas e nas compreensões de Francis Vanoye, Anne Góliot-Lété, Robin Wood e bell hooks, suas subversões a partir do contexto de seus lançamentos, questionando e expondo se tais ideias revolucionárias que são, em algum nível, motivos para esse sucesso, se confirmam.

Embora nenhuma análise fílmica deva ser considerada como verdadeira, pois parte da subjetividade de cada analista, o intuito é observar uma visão progressista no que se diz respeito à representação das mulheres no cinema, principalmente os esforços em ressaltar essas narrativas e divulgar, por meio da pesquisa, o cinema de horror brasileiro feito por mulheres que ainda é, até hoje, uma parcela ínfima do que é produzido no país. Mesmo que os filmes em questão também possam cair em estereótipos, seus esforços para driblar algumas retratações devem ser salientados, explicitados e propagandeados.

---

*embedded in these works really were encouraging and promoting a counterhegemonic narrative challenging the conventional structures of domination that uphold and maintain white supremacist capitalist patriarchy.*

### 3.2 – O MONSTRO AGORA É OUTRO: AS TRANSGRESSÕES EM “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR” (1978)

*Eu hoje represento a loucura,  
Mais o que você quiser,  
Tudo o que você vê sair da boca,  
De uma grande mulher.*

*Rita Lee*

Os anos 1970 foram marcados por inúmeros acontecimentos, tanto no contexto global, quanto no brasileiro. No exterior tivemos o fim da Guerra do Vietnã, que levou a derrota dos Estados Unidos em uma das grandes brigas no cenário da Guerra Fria contra a União Soviética; o Chile passou por um golpe de estado liderado pelo ditador Augusto Pinochet, enquanto em Portugal a Revolução dos Cravos acabava com o regime militar no país.

No Brasil, a ditadura militar teve seu auge na década de 1970, após o governo instaurar a AI-5 em 1968, o país enfrentava o ápice da repressão e da censura. O Ato Institucional nº5 foi implantado pelo regime ditatorial da época com a desculpa das crescentes manifestações estudantis e trabalhistas, além de um medo institucionalizado dos militares em relação aos militantes de esquerda estarem se organizando para uma possível luta armada. Dessa forma, o AI-5 teve como sua principal característica abafar os protestos que se erguiam, censurar os/as artistas que falavam, cantavam e interpretavam contra a ditadura, além de ter passe livre para prender, torturar e matar aquelas pessoas consideradas perigosas para o regime.

O AI-5 forneceu ao presidente da República, plenos poderes; ao Congresso, recesso; aos meios de comunicação, censura prévia; aos parlamentares, cassação; ao aparelho repressivo, um abrigo seguro; ao aparato de segurança, autonomia. Sem políticos civis, sem imprensa combativa, sem um judiciário autônomo, o Regime tornava-se exclusivamente militar, as Forças Armadas alcançam a hegemonia absoluta dentro do Estado brasileiro. A ditadura mostrava-se sem disfarces. (STEPHANOU, 2001, p.82)

Segundo Alexandre Saggiorato (2008), a implementação do AI-5 delineou a luta entre a direita e a esquerda no país, o primeiro ao qual combatia uma suposta ascensão ao comunismo e o outro que lutava por mais direitos, igualdade e oportunidades na sociedade vigente. Nessa batalha, a partir da implementação do Ato, concedeu ao governo militar uma

permissão para aniquilar qualquer movimento social que começasse a tomar força no país contrário ao militarismo.

E é nesse contexto ditatorial e de pulverização dos aportes sociais que, conseqüentemente ou coincidentemente, os movimentos feministas começam a se erguer no Brasil. Cynthia Andersen Sarti (2004), ao recapitular a história do feminismo no Brasil nos anos 1970, aborda sobre as possíveis causas do desabrochamento desse movimento na época. Segundo a autora, uma onda do feminismo se desenhou na perspectiva mundial nos anos 1960, sendo abraçada pelo país menos de uma década depois e tomando força dentre as mulheres que também combatiam o regime ditatorial vigente naquele período.

Para dar sustento aos movimentos que estavam se propagando, em 1975, a ONU declara o Ano Internacional da Mulher e abarca a questão das mulheres como problema social, o que resultou na visibilidade do movimento e maior adesão dos países. No Brasil, isso possibilitou a essas mulheres a criação de movimentos que se propunham em tratar especificamente os problemas que elas enfrentavam na época, se diferenciando e, ao mesmo tempo, complementando a luta que a esquerda reivindicava contra o regime militar.

Sarti ainda destaca as diferenças dos movimentos feministas no Brasil daqueles que estavam difundidos na Europa e nos Estados Unidos. Segundo a autora, uma das principais características do chamado “movimento das mulheres” no país foi o caráter bairrista que esses grupos políticos continham. Cada bairro se organizava para reivindicar as necessidades da comunidade que estavam inseridos, promovendo mudanças que alcançassem as pessoas mais pobres e melhorassem as condições de vida das famílias, que ainda era uma grande prioridade para a maioria das mulheres. Além disso, outro fator também determinante do feminismo no Brasil foi um embate com a Igreja, de maioria católica, que existiu na época, visto que essa dominância das mulheres ia contra os preceitos e os ensinamentos que a religião pregava. (SARTI, 2004)

O feminismo foi se expandindo dentro desse quadro geral de mobilizações diferenciadas. Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês, e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação antifeminina. A imagem feminismo *versus* feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos como denominações excludentes. A autodenominação feminista implicava, já nos anos 1970, a convicção de que os problemas específicos da mulher não seriam resolvidos apenas pela mudança na estrutura social, mas exigiam tratamento próprio. (SARTI, 2004, p.40)

Ainda que o movimento se caracterizasse como sendo de esquerda, muitos homens, mesmo com essa mesma linha política, se esquivavam de também aderir a algumas das solicitações vindas do feminismo. Se por um lado a direita e a igreja eram terminantemente contra essa insubordinação da mulher diante dos papéis sociais determinados a ela, alguns homens de esquerda insinuaram que o movimento tinha um caráter elitista e, portanto, não o condecoraram junto aos seus próprios ideais naquele período.

Por conseguinte, algumas pautas feministas consideradas mais radicais acabaram sendo asfixiadas e limitadas a pequenos grupos formados dentro desses movimentos sociais, sem uma grande adesão da comunidade no geral, sendo alguns deles o aborto, a dispersão das mulheres do núcleo familiar e a exploração da sexualidade feminina.

Entretanto, deve-se levar em conta que tais questões já eram difundidas nos outros países e começavam, aqui, apenas a tomar forma. No final da década de 1970, esses assuntos se espalharam pelo Brasil e foram amplamente discutidos frente ao movimento. É importante destacar que, nesse cenário, os(as) artistas tiveram um papel fundamental. A maioria das obras que surgiam naquela época buscavam um caráter de subversão para com a ditadura militar, seja no cinema, na música, na literatura ou no teatro, brotavam mensagens que dispusessem a falar contra o regime militar e as censuras que implodiram no país a partir dele.

Levando em consideração essa busca por uma autonomia feminina e a luta contra a ditadura, foi nesse período que as mulheres começaram a adentrar mais na indústria do audiovisual, fazendo seus próprios filmes e começando a produzir um cinema que conversasse mais com as questões abarcadas pela luta feminista.

Um contingente significativo desses filmes, em especial a partir dos 1970, tinha temáticas sociais e políticas que abordavam, direta ou tangencialmente, a situação da mulher em sintonia com a agenda feminista então em pauta no país, que questionava o modelo dominante nas relações sociais. Tal modelo naturalizava o destino doméstico, a maternidade, a colocação em segundo plano da realização profissional e a da independência financeira das mulheres, e associava essas condições a algo irremediável, fora do rol de escolhas das mulheres. (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013, p.140).

Entretanto, nos anos 1970, esses filmes ainda eram permeados pelas ideias vigentes que se tinham sobre as mulheres e, como cita Alcilene Cavalcante e Karla Holanda, parecia ser algo “irremediável”. Dessa forma, o cinema das cineastas nessa época, ainda que se preocupassem com questões que eram inegavelmente femininas e/ou feministas, ainda se

recheava de inspirações aos filmes dirigidos por homens e, conseqüentemente, também caíam em um mesmo discurso acerca da condição das mulheres naqueles anos.

Esses filmes, embora carregassem determinados estereótipos ou temáticas, começavam a colocar a figura feminina em um lugar de protagonismo e de escuta, abrindo espaço para as mulheres contarem suas experiências e algumas de suas inquietações, o que já caminhava para um enredo de independência e de confluência acerca de problemas inerentes aos movimentos de mulheres. Ana Maria Veiga (2013) aborda sobre os filmes feitos por mulheres nesse período ressaltando que foram os primeiros que se originaram de uma ótica transgressora, que obrigava o(a) espectador(a) a olhar para o cinema brasileiro partindo da perspectiva feminina, que agora reivindicavam seu lugar na sociedade e no cinema.

A cultura fílmica feminista, a partir da metade da década, tendia a enfatizar a dicotomia entre as preocupações do movimento de mulheres e o trabalho cinematográfico, que pareciam estranhos um ao outro. O movimento clamava pela documentação imediata das propostas de ativismo político, pelo aumento de consciência e pela expressão própria ou busca de “imagens positivas” de mulheres; o meio profissional insistia no rigor formal – sendo o aparato cinematográfico compreendido como “tecnologia social” – para analisar e desengajar códigos ideológicos infiltrados na representação (VEIGA, 2013, p.132)

Ou seja, a década de 1970 foi definida como um grande marco em relação aos estudos e ao movimento feminista no país. Se no começo da década ainda existia um certo receio e uma preocupação mais evidente em não externar completamente os anseios femininos dentro dos protestos e nas narrativas artísticas, já para o final isso foi se dissipando e as mulheres começaram a filmar mais ativamente suas imposições e desejos para além daquilo que era socialmente aceitável, tanto pensando no movimento contra a ditadura militar, quanto também legitimando sua voz frente aos próprios homens da esquerda dita revolucionária.

Gabriela Larocca (2014) vai falar sobre essa conjuntura singular do período e afirma que o cinema também marchava de acordo com as ideias que vinham se propagando na sociedade. Se, nos Estados Unidos, esse movimento feminista já era um pouco mais consolidado nos anos 1970 e as ideias progressistas sobre sexualidade e corpo feminino estavam em alta, o cinema e, conseqüentemente, os filmes de horror, também se articulavam nessa direção.

A erosão da moralidade burguesa estadunidense tão associada ao conservadorismo dos anos 1950, com seus rígidos limites concernentes à sexualidade e ao gênero adstritos à família constituída pelo casamento, alcança seu clímax nos anos 1960 e 1970. Evidenciou-se naquele momento o aumento da popularidade de filmes e livros com abordagens mais francas sobre o sexo. (LAROCCA, 2014, p.4)

Em um breve adendo sobre os filmes de horror do período, também é importante salientar que as narrativas na época começaram a abordar alegorias acerca da sexualidade feminina e dessa liberação sexual que estava no auge, principalmente entre os(as) jovens. Kendall Phillips (2005), ao desenvolver um estudo sobre filmes de horror que marcaram cada época, explicita que cada um deles não se destacou apenas por conta de uma bilheteria elevada, mas sim por causar um impacto na cultura existente.

O autor afirma que, apesar desses filmes projetarem certos medos que a população sentia e, portanto, causarem burburinho e polêmica acerca desses assuntos nessas condições temporais, esses filmes não precisavam fazer isso de forma direta. Apenas as alegorias incrustadas nas narrativas eram suficientes para que se desencadeasse esse processo de reverberação nas camadas sociais.

Esses filmes se conectavam às tendências e direções culturais existentes de maneiras tão peculiarmente comoventes que eram reconhecidos como, de alguma forma, “verdadeiros”. Isso não significa, é claro, sugerir que o público emergiu desses filmes com medo dos mortos-vivos, dos fantasmas ou dos alienígenas, mas que eles surgiram sabendo que, de algum modo, o que viam na tela era uma representação precisa, ainda que alegórica, de seus próprios medos e preocupações coletivos. (PHILLIPS, 2005, p.5, tradução nossa<sup>45</sup>)

Abordando exclusivamente a década de 1970, o autor destaca “O exorcista” (1973) e “O massacre da serra elétrica” (1974), e investiga interpretações e motivos para que eles tenham alcançado um patamar de notoriedade no horror. Os dois filmes apresentam uma mulher como protagonista e podem ser analisados como metáforas acerca das fabulações sobre as ideias insurgentes que tomavam conta dos movimentos sociais naquele período nos Estados Unidos.

O autor destaca alguns acontecimentos no contexto que reverberaram em medos na população: conspirações governamentais que iam de acordo com as consequências políticas do governo de Richard Nixon; o declínio da “família americana”, que resultou não apenas em filmes que destacasse essa quebra do núcleo familiar, como divórcio ou a exploração da sexualidade pelas mulheres, mas também, conseqüentemente, refletiu em como se enxergavam as crianças, que poderiam ser frutos dessas famílias consideradas corrompidas. Por isso, também, filmes como “O bebê de Rosemary” (1968), que fala sobre uma mulher

---

<sup>45</sup> *These films connected to existing cultural drifts and directions in such peculiarly poignant ways as to be recognized as somehow "true." This is not, of course, to suggest that audiences emerged from these films fearing the undead or ghosts or aliens but that they emerged knowing that somehow what they saw upon the screen was an accurate, if allegorical, depiction of their own collective fears and concerns.*

carregando um filho do próprio diabo, também se tornou popular no período. (PHILLIPS, 2005)

Phillips também faz uma comparação em como os dois filmes abordam a questão de corpo e família (duas frentes dentro das indagações dos movimentos feministas) nos filmes de Fredkin e Hooper. Em “O exorcista”, faz-se conveniente compreender a lógica religiosa do espírito sobre o corpo, ou seja, aquele corpo, por si só, não tem poder nenhum frente a uma entidade religiosa que o toma para si, se fazendo de um possível discurso sobre o poder da religião sobre o aprisionamento e repressão dos corpos. Em “O massacre da serra elétrica”, presencia-se o contrário, aqui, tudo é voltado para o corpo por ele mesmo, sem alma, segundo Phillips, “o corpo é a totalidade da existência humana” (2005, p.116, tradução nossa<sup>46</sup>). Uma possível leitura acerca dessa ausência de espírito no filme pode ser explicada em relação a sexualização e objetificação desses corpos, principalmente femininos, que servem, no contexto da narrativa, até como decoração para a casa.

Também nos anos 1970, começou o que iria vir a se popularizar como o subgênero do *slasher* na década seguinte. Como já mencionado, o *slasher* foi um subgênero que teve como uma de suas principais regras a retratação de uma sexualidade feminina e, igualmente, a perspectiva do olhar masculino sobre essa sexualidade, normalmente tornando vítimas as mulheres que exerciam seus desejos. Entretanto, apesar desse olhar masculino sobre essas mulheres, esses primeiros filmes do subgênero ficaram marcados com a possibilidade de representação dessa libertação das mulheres a um papel completamente casto e subserviente a uma figura masculina. Se, por um lado, o *slasher* estereotipou e julgou essas personagens, por outro ele também foi essencial para se começar a abordar o assunto no gênero. O horror também projetava as ambiguidades latentes que existiam nos movimentos e contextos sociais.

---

<sup>46</sup> *The body is the totality of the human existence.*



*Figura 49: Cena do filme "Halloween" (1978).*

No Brasil, o gênero se alinhou de forma diferente daquela provinda de uma indústria já consolidada como os Estados Unidos. Entretanto, suas influências e referências também estavam de acordo com os movimentos da época e, inclusive, também se organizavam, de certa forma, a combater aos ideais conservadores e reacionários propagados durante a ditadura militar.

Apesar de existirem filmes que tivessem em seu cerne temáticas comumente associadas ao gênero do horror anteriormente, muitas pesquisas afirmam que o começo do horror no Brasil se deu com o filme “A meia-noite levarei sua alma”, de 1964, dirigido por José Mojica Marins, também conhecido popularmente como Zé do Caixão. O filme de Mojica conta a história de um coveiro que fica obcecado por um primogênito e que vai à procura da mulher considerada perfeita para ter a criança. A mulher, entretanto, acaba sendo a esposa do seu melhor amigo; o coveiro, então, mata o amigo e a sua própria esposa para ir atrás de seu filho imaculado.

“A meia-noite levarei sua alma”, como tantas outras obras naquele período, foi uma das censuradas pela ditadura. Segundo o que constava, o filme tinha um caráter transgressor pelo seu protagonista, que era um homem cético, já que o personagem não tinha nenhuma fé e ainda existia um deboche a respeito das pessoas mais religiosas; e sádico, por não possuir nenhum resquício de humanidade, visto que ele vai até às últimas consequências pelo filho considerado perfeito.

As condições de produção do filme, entretanto, foram caóticas. Mojica contou a revista “Cinema em Close-up”, na edição de 1971, que vendeu tudo o que tinha para conseguir rodar o filme. Segundo o diretor, sua proposta inicial era fazer um filme sobre

jovens e rock, que estavam em alta na época, mas após um sonho com o personagem, ele quis fazer um filme de terror. Os produtores, no entanto, não gostaram da ideia e não sustentaram o projeto, tendo ele mesmo que arcar com os custos da filmagem. O autor ainda conta que, para rodar a última sequência, não tinha mais dinheiro e os profissionais não podiam mais trabalhar, e que lhe sobrou apenas a opção de ameaçar todo mundo com uma arma na mão.

Zé do Caixão se tornou um sucesso nacional e a figura do homem com capa, cartola e unhas longas se transformou até, segundo a revista, em um personagem do folclore brasileiro. Mojica ainda teve a oportunidade de dirigir mais duas sequências, “Esta noite encarnarei no teu cadáver” (1967) e “Encarnação do demônio” (2008). Zé do Caixão ainda ganhou uma revista em quadrinhos e um programa de televisão.

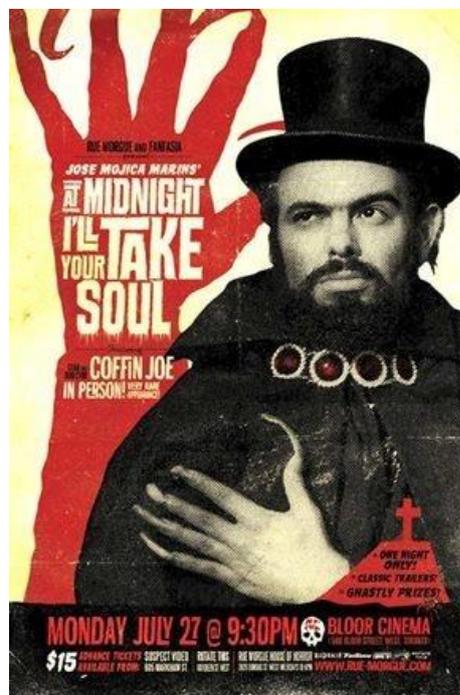


Figura 50: Pôster internacional de "À meia-noite levarei sua alma" (1964).

O filme de Mojica estava diretamente ligado com o que viria a ser uma vanguarda dentro do audiovisual brasileiro. O Cinema Marginal veio para contrapor o que na época era o Cinema Novo. Enquanto o Cinema Novo se preocupava mais fortemente com a questão política e tinha como foco a representação do Nordeste, se caracterizando, principalmente, por sua estética da fome, o Cinema Marginal, por sua vez, não se preocupava em atender uma determinada estética, e sim representar, com filmes em sua maioria de baixíssimo orçamento, personagens que eram marginalizados no contexto ditatorial brasileiro. Segundo Ângela José:

O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o kitsch, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade brasileira. (JOSÉ, 2007, p.159)

Dentro do Cinema Marginal, nos anos 1970, as produções de horror que estouraram no Brasil estavam diretamente ligadas com o cinema da Boca do Lixo. Segundo Rafael da Silveira e Francione Carvalho (2016), a Boca do Lixo foi uma região na cidade de São Paulo que atraiu muitas empresas ligadas ao fazer cinematográfico, entretanto, muitos filmes de gênero, que alcançaram um significativo público naquele período, foram produzidos na Boca do Lixo, transformando a região em uma expressão própria do cinema brasileiro.

De acordo com Nuno Cesar Pereira de Abreu (2002), a Boca do Lixo pode ser considerada um “modo de produção” cinematográfico tipicamente brasileiro. O autor cita Janet Staiger, que assume que um modo de produção é a junção de uma “prática significante” e uma “prática econômica” que, unidas, dão à luz a um estilo, que privilegia o cinema de ficção. Abreu afirma que tais características definiam o que se explorava dentro da Boca do Lixo. (ABREU, 2002 *apud* STAIGER, 1960)

A significação referente a Boca do Lixo se ampara no seu caráter estilístico, suas produções eram filmes de gênero, comumente associadas ao gênero importado dos Estados Unidos, mas que davam um toque latino-americano às histórias. Os filmes da boca do lixo retratavam personagens marginalizados e contava histórias que se aproximavam do que era comum ao povo brasileiro. Enquanto a prática econômica, os filmes ficaram conhecidos por terem sido obras de baixo orçamento, com condições de produção extremamente escassas, mas que conseguiram produzir um grande número de obras nessas circunstâncias.

É nesse contexto dos anos 1970, do Cinema Marginal e da Boca do Lixo, que surge o filme de Rosângela Maldonado e José Mojica Marins, “A mulher que põe a pomba no ar”. O filme conta a história de uma cientista que assume ter descoberto a cura da infidelidade dos homens: ela desenvolve um método capaz de transformar mulheres em pombas e como descobrir o paradeiro dos maridos. Para cada mulher que a procura, uma pomba é enviada para atrapalhar o marido no momento da traição, entretanto, as consequências de se mexer com homens infiéis, que não são poucos, acabam por não ser as melhores.

Rosângela Maldonado foi uma atriz que se popularizou nos anos 1950. A carreira de Maldonado começou no rádio e em novelas feitas para esse formato e, logo depois, foi para o

cinema. Pelo que consta<sup>47</sup>, Rosângela atuou em pelo menos vinte filmes durante toda a sua carreira. Na década de 1970, a atriz viria a conhecer a figura de José Mojica Marins, já consolidado frente ao cinema nacional e no horror. Rosângela atuou em alguns filmes dirigidos por Mojica até decidir criar sua própria produtora, Panorama Filmes do Brasil, e produzir seus filmes.

O primeiro filme dirigido por Rosângela foi “Deusa de mármore - escrava do diabo”, também de 1978. O filme conta a história de uma mulher que faz um pacto com o diabo, oferecendo a alma dos homens com quem ela se relaciona em troca de uma eterna juventude. O filme é considerado o primeiro horror brasileiro dirigido por uma mulher, entretanto, ao longo do tempo, todas as suas cópias se perderam.

Logo depois, Rosângela dividiria a direção de “A mulher que põe a pomba no ar”, com José Mojica Marins, filme que, atualmente, carrega o posto de primeiro horror dirigido por uma mulher que se tem acesso.

É importante questionar também o fato de que Mojica, naquela época, já tinha uma carreira e um nome conhecido no cenário audiovisual brasileiro, o que pode ter influenciado para a preservação do filme de Rosângela Maldonado, uma vez que a direção do mesmo é dividida com ele. Entretanto, ainda que exista a codireção com um homem, que o filme tenha sido produzido em um período turbulento para os(as) artistas e que tenha sido feito em condições de irrisórios custos, faz-se necessário entender os reflexos do filme sobre a situação das mulheres brasileiras e como ele dialoga com os anseios femininos, buscando quebrar alguns padrões estabelecidos no horror no período, ainda que, naturalmente, também tenha propagado estereótipos.

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/453/Rosangela-Maldonado/4> Acesso em 10/11/2023



Figura 51: Rosângela Maldonado e José Mojica Marins.

“Dentro de poucos dias, poderei resolver o problema da infidelidade” é a frase que a doutora Adelaide diz no começo do filme. A personagem afirma que trabalhou por muito tempo até encontrar algo que, de certa forma, “consertasse” os homens e trouxesse felicidade e paz para o matrimônio de muitos casais. Em poucos dias, a doutora Adelaide já consegue várias mulheres interessadas no seu projeto, algumas que dizem até viajar vários quilômetros para se encontrar com a doutora, pois não suportam mais as traições de seus maridos.

Robin Wood (2018) comenta que o que molda a narrativa de um filme de horror é o cotidiano representado no filme sair de seu estado de repressão ou opressão. Como já mencionado, o monstro materializado está comumente associado como uma alegoria a um problema social, a um medo que espreeita a narrativa e a sociedade que a engloba.

A década de 1970 foi marcada por conquistas e transformações relacionadas aos direitos das mulheres na sociedade. Uma dessas mudanças foi em 1977, no qual ocorreu a liberação do rompimento do vínculo de um casal perante a lei. Ou seja, até pouco mais de 40 anos atrás, o divórcio ainda era ilegal no Brasil, o que prendia muitas mulheres em um casamento abarrocado de infidelidade, desrespeito e, muitas vezes, até agressões. Entretanto, ainda que existissem muitas mulheres infelizes em seus respectivos matrimônios, também ainda era - como ainda é até hoje - muito propagandeada a ideia de completude da figura feminina apenas por meio da consolidação de um relacionamento com um homem.

Dessa forma, a partir da lei que legalizava o divórcio, muitos homens e mulheres poderiam estar enfrentando medos com a possibilidade de “ser largado”. Enquanto os homens estariam perdendo uma pessoa que mantinha toda a casa em ordem, cuidasse dos(as) filhos(as) e organizasse a estrutura familiar, as mulheres estariam perdendo um *status* social

perante a esse sentimento generalizado na sociedade e, também, muitas vezes, a pessoa que mantinha financeiramente a família.

Entretanto, embora esse medo disseminado existisse para ambos os gêneros, o peso de um divórcio para uma mulher ainda era maior, considerando as relações de poder que existem em um relacionamento heterossexual em uma sociedade que define o patriarca como o centro da família. Wood alega que:

É lógico e provável que sob o capitalismo todas as relações humanas sejam caracterizadas pelo poder, pelo domínio, pela possessividade, pela manipulação; a extensão nas relações do princípio de propriedade. Dada a posição subordinada e dependente das mulheres, isto é especialmente verdadeiro no que diz respeito à relação central da cultura, o homem/mulher, e explica porque o casamento tal como o temos é caracteristicamente uma espécie de imperialismo/colonização mútua, uma troca de diferentes formas de posse e dependência, tanto econômica como emocional. (WOOD, 2018, p.9, tradução nossa<sup>48</sup>)

O filme de Maldonado e Mojica cria um monstro que, nas palavras do filme, “tinha corpo de mulher, a cara de pombo, e o pior é que saiu voando”, como se antropomorfizasse um concerto para aqueles relacionamentos que se davam como falidos por conta da infidelidade e do ódio dos parceiros um pelo outro. A pomba vinha como uma mensagem, um “castigo”, que faziam os homens pensarem duas vezes antes de cogitarem botar em prática a infidelidade.



Figura 52: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).

---

<sup>48</sup> It is logical and probable that under capitalism all human relations will be characterized by power, dominance, possessiveness, manipulation; the extension into relationships of the property-principle. Given the subordinate and dependent position of women, this is especially true of the culture's central relationship, the male/female, and explains why marriage as we have it is characteristically a kind of mutual imperialism/colonization, an exchange of different forms of possession and dependence, both economic and emotional.



Figura 53: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).

Ainda que exista um discurso de perdão dessas mulheres sobre os homens infiéis e dessa procura incessante por consertar um casamento já, no pensamento delas, considerado fracassado, é importante notar que o foco do filme acaba sendo direcionado para uma união dessas mulheres contra esses homens, uma verdadeira “guerra dos sexos”. Ou seja, mesmo que o filme tenha esse caráter conservador em relação ao casamento, a sororidade dessas mulheres umas com as outras a fim de socorrer o casamento é o que move a narrativa, visto que o projeto da doutora Adelaide funciona na clandestinidade, sendo assim, seu trabalho só pode ser conhecido quando uma mulher recebe a indicação da outra e assim por diante.

O cinema de *sexploitation*, classe de filmes de baixo orçamento que eram definidos por sua conotação sexual, ainda acoplava essa sexualidade exagerada aos relacionamentos afetivos heteronormativos. Logo, quando se pretende criar um filme conectado aos conceitos do cinema de exploração sexual e ainda se propusesse a mostrar uma fidelidade por parte das mulheres, em detrimento das inúmeras traições vindas do sexo oposto, é inevitável que exista uma implicação sexual dessas mulheres para com as outras, acentuando essas relações para além de uma simples amizade.

Mesmo que a relação da doutora com suas clientes seja completamente profissional, há, analisando os planos com foco nos toques corporais ou olhares umas para as outras, uma certa admiração e desejo incutido nas frases e trejeitos que simulam uma possível atração física e sexual entre as partes, que em toda a narrativa estão também imersos em uma frustração dentro do casamento com um homem.

O relacionamento doutora-paciente pode ser um vislumbre de interpretação sobre como se comporta esse desejo e a representação do mesmo através de planos detalhes ou planos médios que tenham como destaque essas insinuações sexuais. Atualmente, segundo Bruce Fink (2017) dá-se o nome “transferência” nos estudos psicanalíticos para todo sentimento que no qual o(a) paciente perpassa qualquer sentimento relacionado ao passado para a figura do(a) analista, podendo ser de caráter romântico ou não.

A doutora Adelaide, na situação de consertar o casamento alheio, também se torna uma espécie de terapeuta aos olhos daquelas mulheres, que transferem, de certa forma, o amor e o desejo que podem faltar em relação aos maridos infiéis, para a mulher, cientista, que descobriu uma cura para um, considerado naquele contexto, mal do mundo. Essa alternativa de interpretação da relação entre Adelaide e as mulheres pode se basear nos estudos de Freud sobre um possível desenvolvimento amoroso e/ou sentimental por parte das pacientes sobre a analista, no caso do filme.

Além disso, Fink também aborda que a transferência pode ser vivida em outras esferas da vida e não só entre psicólogo(a)/paciente. A relação entre professor(a)/aluno(a), por exemplo, que igualmente pode ser a questão entre as personagens, da mesma forma é um objeto comum de se haver a transferência de sentimentos para a figura de quem ensina ou detém de um certo conhecimento que a pessoa na posição de aluno(a) não tem. Nas palavras de Freud “percebemos que a transferência é em si apenas um fragmento da repetição, e que a repetição é a transferência do passado esquecido, não apenas para o doutor, mas também para todos os outros aspectos da atual situação”. (1914, p.151)





Figura 54: Cenas do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).

Deve-se destacar que existe um princípio edípico na transferência, dessa forma, Freud explica que essa translação que ocorre dos sentimentos reprimidos para um terceiro, frequentemente, está associada ao complexo de Édipo, no qual os homens tendem a refletir os seus comportamentos e sentimentos em uma figura feminina e vice-versa.

A transferência é ambivalente; ela abrange atitudes positivas (de afeição), bem como atitudes negativas (hostis) para com o analista que, via de regra, é colocado no lugar de um ou outro dos pais do paciente, de seu pai ou de sua mãe. (Freud, 1940, p. 202)

“A mulher que põe a pomba no ar”, ainda que inconscientemente, rompe com esse padrão de transferência da afeição, sendo ela puramente sexual ou não, de homens para com analistas mulheres e mulheres para com analistas que sejam homens, trazendo as figuras paternas ou maternas como agentes dessas expressões.

O teor sexual em torno da narrativa existe, mas o de unidade entre essas mulheres prevalece. Uma comunidade de mulheres que tem uma situação em comum - de estarem sendo traídas por seus respectivos parceiros - se juntam para tentar ajudar umas às outras contra esses sujeitos. Mesmo que exista uma outra mulher na equação -no caso, a amante- é importante observar que nem as esposas, no momento de despontar seu ódio, não mira na mulher em questão, mas sim no marido; tanto as pombas, no momento da vingança, ainda que ataquem essas amantes, seu foco principal é no homem que está traindo, vide no primeiro ataque, que a pomba machuca a mulher, mas quebra as costelas do marido.

Quando bell hooks (2018) aborda as primeiras noções teóricas do que viriam a ser o feminismo, ela chega a um embate de que os homens não são os únicos com pensamentos que promovem o sexismo na sociedade, as mulheres também poderiam difundir ideias sexistas, dessa forma, a autora reitera que uma consciência de união entre as mulheres era o que

tornaria o feminismo forte como movimento, já que “a sororidade não seria poderosa enquanto mulheres estivessem em guerra, competindo umas com as outras” (HOOKS, 2018, p. 19)

É evidente que há uma linguagem no filme que ainda reverbera o ideal de casamento para uma mulher, que deve proteger essa instituição a qualquer custo. Entretanto, há também um rompimento, narrativo, mas não discursivo, de que o marido é a única pessoa a qual uma mulher deve se apoiar. A amizade daquelas mulheres e seus esforços para proteger o lugar onde a doutora as atende e a própria doutora é nítido, revelando uma relação social e afetiva dessas esposas para além da zona limitada do matrimônio: marido e filhos.

Salienta-se também que, quando se compara o filme de Maldonado e Mojica com o que estava sendo feito no horror hollywoodiano na época, existe essa diferença de representação e de significação acerca das personagens femininas. A década de 1970 foi propícia para o alastramento da sexualidade feminina nas telas e, conseqüentemente, também no horror; mas enquanto os *slashers* estadunidenses estavam evidenciando matar as personagens que apresentavam essa sexualidade, “A mulher que põe a pomba no ar” enfatiza machucar o homem. Combatendo a ideia de que os homens poderiam usufruir de sua sexualidade sem conseqüências físicas - as pombas lesionando esses personagens - e também sociais - já que existe um linchamento e até a prisão de um dos homens que é vítima da pomba -.

Outras discussões podem ser levantadas sobre representações estereotipadas que o filme comete, como a homossexualidade masculina, na figura de um dos personagens, abertamente gay, apaixonado por um homem heterossexual, que se humilha para o homem que não o quer, até criando um boneco que tenha a mesma aparência dele. Além disso, o personagem está conectado a trejeitos afeminados, exagerados, e com discursos de ódio contra as mulheres, construindo quase que uma inveja delas e do poder que elas têm sobre o homem que é seu objeto de desejo.

Em uma cena, o personagem tem sonhos eróticos com o homem, que o deseja e fala abertamente que sempre o quis, entretanto, na mesma cena, o personagem homossexual está travestido, com peruca e roupas femininas, dando a entender que o homem só o deseja por este estar mais próximo do que ele considera ideal, ou seja, uma mulher.



Figura 55: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).

Apesar de existir um conceito falocêntrico permeando a narrativa, visto que todas as personagens parecem implorar pelo amor de um homem, é visível que existe também uma ambiguidade na história, que ao mesmo tempo que mostra essa procura de mulheres -e até homem- buscando o amor de outros homens, a história também procura se envaidecer com um poder que essas mulheres têm sobre os homens que, a partir do momento em que elas possuem a ajuda da doutora e de suas pombas, eles começam a ter medo de continuar a ter as mesmas atitudes infiéis que praticavam.

O personagem homossexual também está submetido a esse poder, entretanto, aqui, como uma forma de afirmação de que ele não está à altura delas. Amparando-se na teoria de Freud de que o sonho é uma manifestação de um desejo, busca-se entender que o sonho do personagem tendo sua vontade de reciprocidade de sentimento realizada não se deve apenas a esse desejo específico, de possuir o ser que não o deseja de volta, mas também ao de compreender o ódio que o mesmo sente pelas mulheres a sua volta, pela sua vontade de ser ou parecer com uma, a fim de conquistar o homem amado.

Talvez esses exemplos sejam suficientes para demonstrar que com muita frequência e sob as mais variadas condições encontramos sonhos que só podem ser compreendidos como realizações de desejo e que exibem seu conteúdo sem reservas. Em sua maioria, são sonhos curtos e simples, que contrastam de maneira agradável com as composições oníricas confusas e luxuriantes que mais atraíram a atenção dos autores. (FREUD, 1900, p.145)

Logo, essa repressão desse sentimento leva não apenas ao sonho do personagem, mas também a uma manifestação de xingamentos e raiva sobre as mulheres que o cercam, na qual

apenas uma é considerada boa o suficiente e “verdadeiramente” mulher na sua concepção, aquela que segue todos os trejeitos, padrões e estereótipos associados ao feminino.

Apesar do estereótipo, essa ridicularização do personagem também serve como uma quebra de padrões acerca da representação das mulheres, isso porque colocar esse personagem, homem, que quer ditar como uma mulher deve ser ou se comportar, ainda que sendo homossexual, em um lugar considerado grotesco na narrativa, serve para amparar também essa união de mulheres contra as decisões de homens sobre seus corpos e suas decisões. O personagem homossexual, aqui, não serve apenas como um estereótipo, mas também como uma crítica, que a misoginia perpassa sobre todos os homens, não apenas os heterossexuais.

Além disso, outra situação que pode ser vista como uma quebra de padrões na narrativa é a relação de Adelaide com sua filha, que durante toda a história apresenta-se como sua sobrinha. As duas têm um relacionamento extremamente próximo uma com a outra, mesmo enquanto a menina acredita que ela é apenas sua tia, procurando o amor incondicional dessa.

Segundo o que Freud (1931) afirmava sobre a sexualidade feminina, a filha está fadada a descontar suas frustrações e desapontamentos na figura da mãe. O autor considera que existe um ressentimento da filha sobre a mãe, a culpando pela falta que existe em si mesma e que ela descobre ainda nos primeiros anos de vida. Cristina Marcos resume:

Ele explica a intensidade deste ódio pela intensidade do amor que o precede e pela decepção. Sendo primeiro e tão intenso, o amor à mãe está fadado a sucumbir. Os motivos pelos quais a menina é levada a se afastar da mãe para se endereçar ao pai são calcados na hostilidade e no ódio. Ela é alvo de diversas acusações: não forneceu à menina um pênis; não a amamentou suficientemente e ainda a obrigou a compartilhar o amor da mãe com outros; sedutora, a mãe despertou a sexualidade para logo em seguida proibi-la. Freud conclui que a intensa ligação pré-edípica da menina com a mãe é fortemente ambivalente, marcada pelo amor e pela hostilidade. O termo utilizado para caracterizar esta relação é "catástrofe". (MARCOS, 2011, p.271)

Apesar de existir uma rivalidade feminina na narrativa de esposas *versus* amantes, o filme se isenta dessa construção narrativa de hostilidade de mãe com filha. Adelaide, na intenção de proteger a filha diante de uma família “desestruturada”, se diz sua tia, mas a rega de amor e carinho, enquanto também existe uma reciprocidade por parte da menina, que ao descobrir sua verdadeira identidade, se sente ainda mais feliz. Em um certo momento da trama, a menina questiona a Adelaide se ela é bonita, no que a doutora responde que é “o ser mais lindo que Deus me deu”, quebrando com uma possível rivalidade que poderia existir

entre as duas. Ao que, logo depois, a menina também pergunta: “Antes de mim, você já amou alguém?”, denunciando o caráter amoroso e cauteloso que existia entre as duas.



*Figura 56: Cena do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).*

Karen Horney (1923/1991) desenvolve uma teoria contrária à relação edípica proposta por Freud na qual o falocentrismo se faz presente. A autora questiona a ideia de castração proposta, na qual as mulheres se desenvolvem e se observam a partir da consciência de falta do pênis. A teoria da castração e a de procurar na figura paterna o que carece em si mesma é o que constrói o complexo de Édipo. Entretanto, Horney ressalta que, ainda que a conceituação da relação entre pai/filha possa existir, isso não se distende a partir de uma falta da criança, mas sim, como consequência de uma relação entre mãe/filha e de uma admiração da criança sobre a figura materna, querendo não tomar o seu lugar de maneira hostilizada, mas ser ela de forma idólatra.

Portanto, a relação amorosa e recíproca entre mãe e filha no filme pode ser analisada não como uma quebra de padrões nos filmes narrativos, mas também como uma outra forma de se observar as relações na sociedade, permeadas mais pelo amor do que pelo ódio.

Ao analisarmos os planos e sequências do filme, é evidente que existe uma sexualização do corpo feminino. Entretanto, faz-se necessário lembrar sobre as condições de produção da obra, que estava inserida em um movimento de filmes de exploração que eram voltados para o conteúdo sexual e que, além disso, eram feitos com pouco orçamento e de forma a apelar para um público na época. Logo, os filmes de gênero produzidos nessa esfera,

não apenas no horror, mas também no filme policial, na comédia ou flertando com a ficção científica, também recorriam a um teor sexual em seus corpos narrativos.

O filme se utiliza de inúmeros planos detalhes no corpo das personagens femininas, evidenciando esse caráter erótico que a narrativa se propõe a entregar. No entanto, é importante analisar que os personagens masculinos, ainda que em menor número, também são, em certos momentos, sexualizados e colocados em um lugar de desejo. O que também se diferencia de obras que não se submetem a esse lugar do erotismo, mas que, ainda assim, se limitam a sexualizar apenas as mulheres.



*Figura 57: Cenas do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).*

Laura Mulvey assume que “a posição do espectador no cinema é de uma repressão descarada de seu exibicionismo e projeção dos desejos reprimidos no ator que performa” (1983, p.440). No entanto, a autora reforça a teoria de Freud de que existe uma diferença entre a libido que surge a partir do olhar e o prazer que existe através de uma identificação do espectador com o personagem em tela. Mulvey explica que o cinema, normalmente, se certifica de satisfazer essas duas nuances desse frenesi e, portanto, coloca a mulher em um espaço no qual se encontra objetificada e, ao fazer isso, também acentua a possibilidade do

espectador de se enxergar como o personagem que se relaciona com aquela mulher, de satisfazer o desejo que o público pode vir a ter.

Existe a mulher erotizada em “A mulher que põe a pomba no ar”, mas não existe um homem que, durante a história, é considerado o objeto de desejo dela. Ou seja, mesmo que exista essa sexualidade através das imagens, não existe, por um longo tempo, uma identificação com algum homem que possa satisfazer esses desejos. Os homens e as atividades sexuais da trama se concentram em ser abordadas para, logo depois, serem ridicularizadas e vítimas do monstro, transformando o possível deleite dos homens em uma nova frustração.

Há no filme um forte teor de paixão, subserviência e objetificação dessas mulheres na narrativa. Entretanto, essa pesquisa se constrói ao considerar o valor de rompimento com vários temas estereotipados da mulher nos filmes de horror da época e também na sociedade. Não se pretende afirmar que o filme é perfeito e imune de erros, e sim de categorizar e compilar seus acertos e as possíveis análises que podem ser encontradas que enfatizem essas transgressões que a obra traz.

A união entre essas mulheres, a coragem para enfrentar seus maridos e até enviar maldições para eles, em busca de uma reconciliação, pode ser encarada tanto como uma busca pelo casamento, tanto como uma independência que existe dentro dele, negada a muitas mulheres que passam por um relacionamento heterossexual em uma estrutura patriarcal.

Bell hooks afirma que “não nos juntamos para ficar contra os homens; juntamo-nos para proteger nossos interesses de mulher” (2018, p.34), ou seja, independentemente de os homens serem uma parte fundamental da história e que os interesses os tenham como centro, é interessante observar que o filme se utiliza dessa unidade feminina para proteger as predileções umas das outras. Os quadros *close-up* centrados nos rostos dessas mulheres se valem de fazer o(a) espectador(a) conhecer e se aproximar dessas personagens, considerando o próprio público também parte dessa comunidade.

“A mulher que põe a pomba no ar” é um filme que dialoga com a guerra dos sexos, é um filme que coloca homens e mulheres uns contra os outros, mas que centra seus esforços em observar como as mulheres se articulam e se movimentam para vencer essa guerra, se unindo umas com as outras e até com uma ajuda do sobrenatural. Robin Wood salienta que, na esfera do horror, sempre existe o monstro que é “o outro”, algo desconhecido e distante e, apesar do filme mostrar essa preocupação dos homens para com esses seres e essa outridade a partir da visão desses personagens, nós, como espectadores(as), sabemos desde o começo porque eles estão ali, a mando de quem e com que objetivo. Se no *slasher* tradicional o olhar

masculino tem a intenção de fazer o público simpatizar com o monstro, mostrando personagens moralmente condenáveis para que quem assiste “concorde”, de certa forma, com a morte, neste filme temos uma mesma premissa para uma perspectiva feminina. O filme mostra o motivo dessas mulheres estarem desesperadas por uma solução, seja porque o marido manda dinheiro para outra pessoa ou porque ele nunca para um fim de semana em casa. O público feminino tende a entender as motivações dessas personagens e começar a sentir uma empatia e uma simpatia pelas pombas, considerando que os personagens masculinos na trama também merecem as situações pelas quais estão passando. Ou seja, aqui o “outro” tem uma inversão de papéis, se para o gênero do horror ele se espelha no monstro e se para as pesquisas psicanalíticas ele se enquadra na figura feminina, aqui o outro são apenas homens, neste caso, os infiéis.

Wood considera que o “final feliz” nos filmes de horror não é exatamente feliz, mas sim uma volta da sociedade em questão ao estado de repressão: o monstro que desassossega a comunidade é, enfim, combatido, e a população pode voltar ao seu dia-a-dia normalizado. Entretanto, se consideramos que o monstro não é apenas um demônio invocado com o único objetivo de fazer o mal apenas porque ele não tem mais nada para fazer e sim uma reflexão de um medo contido ou de um outro representado, o final feliz se torna só um estado de ignorância, de inconsciência sobre as próprias condições e de abraçar, ao invés de enfrentar, seus próprios anseios.



*Figura 58: Cena final do filme "A mulher que põe a pomba no ar" (1978).*

Logo, “A mulher que põe a pomba no ar” tem seu final amargo, no qual a mulher que tanto combateu os homens durante a história e suas infidelidades, se mostra nesse estado apenas por conta do homem de sua juventude que a abandonou. Adelaide é pedida em casamento e resolve acabar com seu projeto, dando fim ao seu “ódio” pelos homens por meio de um matrimônio. A personagem volta ao seu estado de repressão, sua raiva e seus monstros são combatidos por aquilo que ela julgava odiar.

Porém, é de se notar que, apesar dessa característica conservadora acerca desse papel feminino, da mulher que se torna ríspida sem um casamento, as mulheres e os casamentos afetados pela pomba aparecem, no fim, “consertados”, considerando que, apesar dos meios condenáveis pela moral no contexto social fílmico, seus fins se justificaram.

Mesmo que o filme se mostre com ideias tradicionais acerca do papel das mulheres em um casamento, de “corrigir os homens”, ele se mostra transgressor em relação a esses estereótipos em vários outros momentos, abordando narrativamente sobre uma união feminina, diferenciando-se na criação de uma monstruosidade e, principalmente, contando uma história de uma perspectiva centrada na escolhas e opiniões das mulheres. “A mulher que põe a pomba no ar” cria um filme de horror a partir de uma situação já repulsiva que as mulheres viviam na época e, com isso, idealiza um monstro que seja capaz de lidar com ela.

### 3.3 – AS DEFINIÇÕES DE *FINAL GIRL* FORAM ATUALIZADAS: AS INQUIETAÇÕES EM “O ANIMAL CORDIAL” (2018)

*E eis que de repente ela resolve então mudar  
Vira a mesa  
Assume o jogo  
(...)  
Nem serva, nem objeto  
Já não quer ser o outro  
Hoje ela é o também*

*Pitty*

Os anos 2010 foram palco para inúmeras mudanças no contexto social mundial e brasileiro, se no exterior assistimos a caça dos Estados Unidos a Osama Bin Laden, um dos membros da organização responsável por diversos ataques terroristas, incluindo o de 11 de setembro de 2001, além da primeira renúncia papal em 600 anos, com Bento XVI deixando o cargo e assumindo o Papa Francisco, no Brasil vemos a primeira mulher chegar ao cargo de presidente do país, ser reeleita, e ser vítima de um golpe de estado, enquanto o nacionalismo e uma onda de conservadorismo cresciam paralelamente, até a posse de Jair Bolsonaro no final da década, líder de um movimento reacionário do país.

Também nesses anos a globalização teve seu auge, os celulares começaram a substituir gradativamente os computadores e a internet se tornou uma nova regra dentre as relações sociais, trabalhistas e estudantis. No começo de 2010, a porcentagem de pessoas no cenário mundial com acesso à internet totalizava 26%, 10 anos depois, já alcança 63% da população do mundo. Ou seja, mais da metade do planeta se encontra conectada. No Brasil, esse quadro é ainda maior; em 2010, 36% das pessoas tinham acesso à internet, enquanto que, atualmente, esse número aumentou para 80% da população.<sup>49</sup>

O acesso à rede transformou a sociedade e, ainda hoje, muito se questiona sobre as vantagens e desvantagens que essa rapidez de informação agregou nas relações. Antônio Mendes (2010) afirma que a internet facilitou para que mulheres e homens pudessem exercer a sociabilidade que é inata ao seu ser, tornando mais dinâmico para as pessoas conhecerem outras com os mesmos pensamentos e gostos iguais aos seus. Entretanto, o autor também

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.insper.edu.br/noticias/mundo-se-aproxima-da-marca-de-5-bilhoes-de-usuarios-de-internet-63-da-populacao>

comenta que, apesar dessa facilidade e da troca de informações que um mundo conectado permite, ele não substitui o contato, a necessidade de afeto e as experiências da “vida real”, que também fazem parte da vivência humana.

Essa migração para o espaço online também afetou consideravelmente os movimentos sociais. Geoffrey Pleyers (2013) aborda que a internet não acabou com as manifestações presenciais, com as articulações de grupos políticos e as tomadas de ruas, entretanto, ela facilitou para que a organização desses protestos fosse feita por meio digital, o que possibilita o alcance de outras pessoas de diferentes lugares para essas mobilizações.

A internet e as redes sociais, incontestavelmente, favoreceram as conexões e a difusão de formas, práticas e mensagens dos movimentos democráticos nos níveis nacional e internacional (Castells, 2012; Gohn, 2013; Pleyers & Glasius, 2013). As mobilizações recentes seriam bem diferentes sem a explosão do número de usuários da internet no mundo árabe, particularmente no Egito (Gerbaudo, 2013) ; na Rússia (Lonkila, 2012) ou sem os jovens ativistas (Mason, 2012; Olesen, 2013) que difundiram as imagens e as reivindicações no YouTube e no Facebook, “twitando” ao vivo as manifestações, a repressão a elas ou as assembleias dos acampamentos de ativistas. (PLEYERS, 2013, p. 2)

As reivindicações feministas também passaram por modificações a partir da chegada da internet e da globalização. Pautas que antes ficavam limitadas a grupos militantes concentrados em um espaço começaram a ter mais visibilidade e a trazer outras mulheres de lugares distantes com as mesmas crenças para se juntar ao movimento.

Essa transformação do feminismo que utiliza as telas e as mídias como parte da manifestação intitulou-se ciberfeminismo. Entretanto, o que hoje é conhecido como o ciberfeminismo originou-se de outra forma e a partir de outros questionamentos. No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, quando a internet começava a se popularizar mundialmente e vindo para o Brasil naquela década, foi criado o ciberfeminismo que alavancava as questões das mulheres e suas relações com a tecnologia. O termo, segundo Carolina Branco Ferreira (2015), era destinado especialmente para questionar a maior participação masculina nas áreas tecnológicas e reivindicar esses espaços também para as mulheres, que começaram a criar obras tecnológicas e jogos com o intuito de falar sobre essa realidade.

No cenário euro-americano, a partir dos anos 90, principalmente com a popularização da internet, há uma renovação prática e teórica no debate sobre feminismos e tecnologias (alguns chamam esse momento de “terceira onda feminista”) que se carregou de otimismo (às vezes exagerado) favorável à participação das mulheres nas tecnologias (em especial internet), informadas pelas possibilidades que essas ofereciam para as transformações de gênero, mas, na maioria das vezes, mantendo uma visão crítica da relação gênero e tecnologia. Por

exemplo, VNS Matrix foi um coletivo artístico fundado na Austrália que atuou de 1991 a 1997, o qual produzia instalações, eventos, manifestos, o mais famoso deles é *Cyberfeminist Manifest for the 21st Century*, distribuídos pela internet. Elas são creditadas como as primeiras artistas a usarem o termo ciberfeminismo em sua prática. O ponto de partida do grupo foi produzir relações sexualizadas e socialmente provocantes entre mulheres e tecnologia a partir de cenários de ficção científica. (FERREIRA, 2015, p.202)

Entretanto, com o passar dos anos e uma maior adesão da população a tecnologia e as redes sociais, o termo começou a ganhar novos contornos. A autora também aborda que, a partir dos anos 2010, com a uma grande comoção dos blogs na internet, as comunidades no *Orkut* e, posteriormente, os grupos e eventos no *Facebook*, o ciberfeminismo começou a se tornar aquela militância que era organizada e difundida pelo meio virtual. Fabiana Martinez (2021) comenta que “o ciberfeminismo aparece ligado à produção e difusão de informações, ao ativismo das redes e à difusão de conhecimento, o que irá combinar perfeitamente com o contexto da expansão das mídias digitais”. (2021, p.3)

Essa estruturação das militâncias que se deu pelas redes sociais se mostrou de grande importância para o *boom* que o movimento iria ter ao longo da década. Ainda segundo a pesquisa de Martinez, em entrevistas feitas no VII Encontro Nacional de Mulheres Estudantes da União Nacional dos Estudantes, em 2016, na Universidade Federal Fluminense, com jovens de 16-24 anos, em sua maioria universitárias, o primeiro contato com o feminismo de grande parte das entrevistadas se deu 2 anos antes, entre 2014-2016, ou nos 6 anos anteriores, 2010-2016, o qual aconteceu, principalmente, devido a essas trocas de informações que ocorriam entre os movimentos e entre a população, as quais se intensificaram com as redes sociais. (MARTINEZ, 2021)

O ciberfeminismo e a militância virtual se fazem necessários para as articulações também presenciais. Carolina Ferreira vai abordar o exemplo da *Marcha das Vadias*, ou *SlutWalk*, um movimento feminista que teve seu ponto de partida em Toronto, no Canadá, em 2011, a partir de uma fala de um homem sobre a roupa das mulheres insinuarem que elas “mereciam” violência. A *Marcha*, através das redes, ficou conhecida em inúmeros outros países e se internacionalizou, nos quais muitos deles aderiram às manifestações e às reivindicações do protesto, que falavam, principalmente, sobre a liberdade de escolha das mulheres e contra a violência masculina. (FERREIRA, 2015)

Além da *Marcha das Vadias*, em 2015, no Brasil, teve o que ficaria conhecido como “Primavera Feminista” ou “Primavera das Mulheres”. Esse movimento, segundo Zeila Dutra (2018), foi marcado, especialmente, pela exposição de histórias pessoais de mulheres pelas

redes sociais que denunciavam abusos sexuais, violência, assédio ou misoginia. As mulheres compartilhavam seus relatos através de *hashtags* no *Facebook* e no *Twitter*, como #MeuPrimeiroAssédio, no qual elas falavam sobre a primeira vez em que foram assediadas, a maioria com idade entre 9-10 anos; #MeuAmigoSecreto, onde elas denunciavam falas e atitudes machistas que presenciavam cotidianamente; e #Agoraéquesãoelas, que tinha a intenção de chamar a atenção para um projeto de lei que tramitava na câmara dos deputados na época, que objetivava dificultar o acesso das mulheres ao aborto seguro e também a métodos contraceptivos.

Manifestações organizadas nas redes sociais através de eventos no *Facebook* contra o projeto também fizeram parte do movimento que viria a ser considerado a “Primavera Feminista”. Essa articulação das mulheres que aconteceu via mídias sociais e, em seguida, migrou para as ruas, foi essencial para se estabelecer uma conexão entre a militância feita virtualmente e aquela praticada presencialmente.

Martinez, em suas entrevistas, menciona que ainda há uma certa rejeição entre militantes organizadas em partidos e universidades sobre aquelas mulheres que “só” protestam através das redes sociais, sugerindo que há uma isenção de responsabilidade e radicalidade. Entretanto, o que mostra os estudos de ciberfeminismos é que esse engajamento virtual foi e ainda é de extrema importância para agregar meninas mais jovens ao movimento ou mulheres fora de um espaço completamente progressista e universitário. (MARTINEZ, 2021)

Portanto, é a junção entre virtualidade e realidade que resulta em uma maior divulgação dos movimentos e aderência de outras pessoas que, sem as redes sociais, dificilmente iriam ter contato com certos coletivos e/ou determinadas pautas. É a possibilidade de identificação e validação das mulheres para com outras que se constrói um coletivo consistente e que consegue alcançar mais pessoas que se enxergam e se veem acolhidas acerca de sua forma de observar o mundo, de se comportar e de se pensar. Zeila Dutra escreve que:

A identidade feminista, também se fortalece ou em primeira impressão se estabelece, por fazer mulheres compartilhar e se identificar com o feminismo na rede, traçando um novo caminho muito mais plural e democrático, desconstruindo estereótipos por muito tempo cultivados em relação ao movimento feminista. No tocante ao Ciberfeminismo enquanto movimento social, esse consegue ressignificar elementos do feminismo a partir das novas tecnologias e dos espaços ocupados pelas mulheres. Extrapolar as fronteiras utilizando as redes sociais, fez mulheres das mais variadas classes sociais, religião, raça/etnia e gênero se unirem para a subversão no processo de comunicar e resistir. (DUTRA, 2018, p. 25)

Portanto, se muitas pautas feministas só foram possíveis de se conhecer e se aderir a partir de uma difusão pelas redes sociais e pela globalização que se avivou em meados da década de 2010, muitas das indagações e pesquisas acerca do gênero do horror e da figura das mulheres nesses filmes também só foram possíveis de serem abarcadas a datar desse contato com trabalhos e autores(as) do exterior. Considerando que, ainda atualmente, em 2023, muitas das obras que problematizam a figura feminina no horror não foram traduzidas para o português e nem publicadas no país, fica evidente que o diálogo e a consciência dos autores(as) e produtores(as) nacionais sobre esses assuntos só foi possível por conta da internet e a disponibilização desses textos pelas redes.

O horror nos anos 2010 também seguia um curso diferente, mas bebendo das mesmas fontes de antes. Os remakes, sequências e *spin-offs* de filmes antigos se tornaram a regra. Ainda que alguns filmes independentes conseguissem se destacar e sair da mesmice, a grande maioria dos investimentos das grandes produtoras hollywoodianas se concentravam em reaproveitar histórias antigas e apelar para os fãs que já preexistiam.

Lauren Cupp (2017), fazendo um apanhado sobre as similaridades que os filmes de horror hollywoodianos e/ou *mainstreams* têm a partir de 2010, além dos remakes, traz também o fato de se utilizar o sobrenatural como motor narrativo das histórias. Se nas décadas de 1970 e 1980, os *slashers* e assassinos correndo atrás de um grupo de jovens era o que estava em alta, na última década, se popularizou filmes com temáticas mais fantásticas, que evocavam, principalmente, histórias sobre fantasmas, diabo ou possessões demoníacas.

Além disso, a autora também aborda a conjuntura de que, atualmente, alguns filmes de horror têm revisto o conceito de *final girl*. Mesmo que o conceito tenha sido criado com o objetivo de criticar uma certa representação das mulheres no gênero, Cupp discorre de que existe a possibilidade de existir uma *final girl* com novas características, que conservasse a história, mas quebrasse os estereótipos que eram carregados acerca dessas personagens.

Por causa das mais novas tendências de Hollywood em filmes paranormais e *remakes* de filmes, procuramos no cinema independente filmes que definam a aparência de nossas novas *final girls*. Mas as mulheres do gênero podem ser classificadas como tal hoje, e existe mesmo necessidade da *final girl* no cinema moderno? Argumento que *final girls* agora não existem para serem atraentes ou virgens, nem precisam de habilidades ou dons especiais de sobrevivência para sobreviver a um filme. Na minha perspectiva, o objetivo da *final girl* agora é ser um ponto de vista identificável para o público masculino e feminino e, até agora, na história do cinema, a maioria dos que são glorificados em filmes de terror na década de 1980 satisfazem um público predominantemente masculino com sua aparência.

Filmes como *Halloween* e *You're Next* apresentam melhores representações da sobrevivente Final Girl, e filmes mais recentes como *Final Girls* e *Scream* exploram o quão ridículo o tropo pode ser. Além disso, a maioria dos cineastas escreve personagens que não se enquadram nas definições estereotipadas de *final girls*, mas criam personagens fortemente desenvolvidos que fornecem uma representação mais precisa e alcançam um público mais amplo. Eu argumento que o termo *final girl* não se encaixa com o que nós, fãs de terror, queremos ver nos filmes de terror atuais; é possível ter uma *final girl* hoje, mas a tendência no caráter feminino agora mudou mais para mulheres maduras, crescidas e disfuncionais, começando de um ponto baixo e enfrentando o desafio de não apenas sobreviver a filmes de terror, mas também de assumir a responsabilidade de proteção sobre seu lar, família, filhos e suas próprias identidades. O tropo *final girl* funciona para filmes de terror anteriores, mas para filmes mais contemporâneos inclinados ao paranormal e sobrenatural, os ícones de Sidney Prescott e Laurie Strode desaparecem para dar lugar a personagens femininas mais velhas, bem estruturadas, mais identificáveis ao público, e mais diverso do que a “*final girl*” permitia anteriormente. (CUPP, 2017, p. 2-3, tradução nossa<sup>50</sup>)

As questões de redefinição de estereótipos já estavam crescendo no contexto fílmico norte-americano, entretanto, no Brasil, o cenário ainda era diferente no começo da década de 2010. Isso porque o cinema de horror hollywoodiano, apesar de uma queda relativamente considerável na popularidade no início do século, comparado ao que se tinha nos anos 1970/1980, ainda estava em constante processo de realização, muitos filmes ainda eram produzidos, distribuídos e conquistaram grandes fãs e bilheterias mundialmente. O Brasil vinha se recuperando lentamente de um desmonte sofrido nos anos 1990 na cultura e no cinema brasileiro, que teve seu órgão estatal de fomento, a Embrafilme, fechado, e reduziu a quase 0 (zero) o número de longas-metragens produzidos por ano no país.

Dessa forma, em meio a uma crise que impedia a grande maioria das histórias de serem gravadas, os filmes de horror nesse período se tornaram praticamente nulos, sobrevivendo apenas de alguns curtas-metragens feitos de forma independente por produtores e entusiastas do gênero. Esse contexto só começou a ser alterado a partir de 2008, quando

---

<sup>50</sup> “Because of Hollywood’s newest trends in paranormal films and movie remakes, we look to independent cinema for see films that define what our new Final Girls look like. But can women in the genre be classified as such today, and is there even a need for the Final Girl in modern cinema? I argue that Final Girls now do not exist to be attractive or virgins, nor do they need special survival skills or gifts to survive a film. In my perspective, the point of the Final Girl now is to be a relatable point of view for both male and female audiences, and thus far in cinema history, the majority that are glorified in slasher films in the 1980’s satisfy a predominantly male audience with their looks. Films such as *Halloween* and *You’re Next* present better representations of the surviving Final Girl, and more recent films like *Final Girls* and *Scream* exploit how ridiculous the trope can be. Furthermore, most filmmakers write characters that do not fit the definitions of stereotypical Final Girls, but create strong developed characters that provide more accurate representation and reach a wider audience. I argue that the term Final Girl doesn’t fit with what we as horror fans want to see in current horror movies; it is possible to have a Final Girl today, but the trend in women character now has shifted more to mature, grown up, dysfunctional women, starting at a low point and rising to the challenge of not only surviving horror films, but assuming the responsibility of protection over their home, family, children, and their own identities. The Final Girl trope works for previous slasher films, but for more contemporary films leaning towards the paranormal and supernatural, the icons of Sidney Prescott and Laurie Strode fade away to give way to female characters that are older, well structured, more relatable to audiences, and more diverse than what the Final Girl trope allowed previously.”

Mojica lança seu último longa, “Encarnação do demônio”, e Rodrigo Aragão também escreve e dirige seu primeiro longa-metragem, “Mangue Negro”, que o cinema de horror brasileiro começa, novamente, a se reencontrar.

A partir dos anos 2010, houve um aumento considerável no fomento da produção audiovisual brasileira, permitindo, dessa forma, que mais filmes de horror nacionais pudessem ser acolhidos nessa empreitada. Ainda que existisse -e ainda exista- um certo preconceito entre os(as) brasileiros(as) e até muitos(as) fãs do gênero acerca do horror nacional, é visível que ao longo da década o público desses filmes cresceram, isso porque, além da possibilidade de mais histórias serem criadas, os *streamings* e novas formas de distribuição e consumo do audiovisual permitiu que eles chegassem a mais pessoas, visto que, ainda que rodem nos circuitos de exibição tradicionais, muitas vezes, são em um número limitados de sala e restringido as capitais brasileiras.

Lucas Procópio Caetano (2019), faz um apanhado sobre o cinema de horror brasileiro na década de 2010 e observa que os primeiros filmes de horror que tiveram apoio estatal ainda tinham uma bilheteria muito ínfima se comparado a grandes *blockbusters* do gênero e sua arrecadação dentro do país. Ao analisarmos as bilheterias de filmes no início da década, “Trabalhar Cansa” (2011), arrecadou apenas 67 mil reais nas salas de cinema, entretanto, quando comparados com aqueles lançados mais para o final, conseguimos enxergar uma mudança no cenário e uma notável diferença, “O animal cordial”, em 2018, longa de estreia da diretora Gabriela Amaral Almeida, arrecadou pouco mais de 120 mil reais, enquanto “Bacurau”, em 2019, de um diretor já consagrado no cinema nacional, Kléber Mendonça Filho, conseguiu ultrapassar 700 mil reais nas bilheterias.<sup>51</sup> Portanto, pode-se afirmar que existe um aumento de interesse do público com o horror feito no Brasil, entretanto, a falta de verba para produção e uma melhora nas engrenagens de distribuição desses filmes em território brasileiro ainda se faz necessária para uma maior diversidade e alcance.

Caetano também afirma que na retomada do cinema de horror brasileiro, a partir de 2008, existiu uma ambiguidade dentre aqueles(as) que produziam essas histórias. Isso porque existia uma certa pressão em igualar os filmes brasileiros com o horror feito internacionalmente, objetivando uma melhor recepção do público, entretanto, também havia uma vontade de explorar e reencontrar uma estética própria do cinema de horror brasileiro, que se aproximasse mais com a realidade e com as vivências das pessoas latino-americanas.

---

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>

Dessa forma, a década de 2010 acabou por se tornar um processo de descoberta para o horror nacional, que tentava se encaixar, ao mesmo tempo em que procurava se reinventar.

É nesse cenário que “O animal cordial” nasceu, o filme teve sua estreia nos cinemas no ano de 2018 e cativou a crítica especializada antes de seu lançamento, o que contribuiu para que mais pessoas tivessem a curiosidade de ir assistir ao filme. Além disso, o longa conta com nomes importantes em seu elenco, tais como Murilo Benício, Luciana Paes, Camila Morgado, Humberto Carrão e Irandhir Santos.

Tendo o filme como seu longa-metragem de estreia, Gabriela Amaral Almeida nasceu em São Paulo capital, em 1980, mas foi criada e cresceu em Salvador, na Bahia. A diretora se formou em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2003 e emendou com uma pós-graduação pela mesma instituição. Tanto na prática audiovisual, quanto na vida acadêmica, Gabriela Amaral Almeida se concentrou no gênero do horror. Seu Trabalho de Conclusão de Curso, “As duas faces do medo: Análise dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e filmes adaptados destes”, analisava três das principais obras de King: “Carrie, A Estranha”, “O Iluminado” e “O Cemitério” e observava a construção do medo nessas narrativas, comparando as obras literárias e audiovisuais. No mestrado, Gabriela continuou a explorar o mesmo tema, aumentando sua pesquisa nas obras de Stephen King. Dessa forma, se torna evidente que a autora já tinha uma bagagem teórica sobre as questões envolvendo filmes de horror e seus processos criativos, o que pode ter ajudado na construção de suas próprias histórias e da forma de se perceber o medo e como ele é gerado.

Gabriela deu início a carreira no cinema como roteirista, participando de várias colaborações, como no roteiro de “Quando eu era vivo” (2011), dirigido por Marco Dutra. Como diretora, além de “O animal cordial”, a diretora tem em seu currículo outros títulos, sendo quatro deles os quais ela roteiriza e dirige sozinha, os curtas-metragens “Uma Primavera” (2011), “A mão que afaga” (2012) e “Estátua!” (2014), e mais um longa-metragem “A sombra do pai”, lançado em 2019.



Figura 59: Gabriela Amaral Almeida.

“O animal cordial” transformou o nome de Gabriela como um dos maiores no horror nacional. Na época de seu lançamento, críticos cinematográficos, como Isabela Boscov, consideraram o filme uma grande obra do cinema brasileiro e alguns o denominam como sendo o filme que impulsionou a nova onda de horror dentro do país, que cresceu consideravelmente no final da década e que tiveram maior recepção do público.

O filme conta a história sobre um restaurante de classe média alta em São Paulo que acaba sendo assaltado. Entretanto, a ideia de bem *versus* mal, de quem é bandido e quem não é são recalculadas, pois em um erro do assaltante, o dono do estabelecimento acaba controlando toda a história, mas ao invés de liberar os reféns e salvar a todos, ele os prende e os persegue a noite toda, com a ideia de que tudo é justificável para salvar a reputação do estabelecimento. Algumas das críticas nos principais jornais e portais de cultura pop salientaram que:

Gabriela Amaral Almeida dispensa convenções. Em vez disso, lança o espectador em uma espécie de microcosmo onde as máscaras caem ao mesmo tempo em que se desenha a tragédia. (...) “O animal cordial” é um filme com capacidade de chegar facilmente a um público amplo e de agradá-lo como, no passado, William Wyler com “Horas de desespero” (1955). (ARAÚJO, 2018)<sup>52</sup>

Os desejos e pavores são força motriz do ser, independente de sua forma ou origem, a questão é que em sociedade estamos todos atravessados por nossas diferenças que, por vezes, refletem esses dois elementos iniciais de maneira distorcida e opressora.

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/suspense-o-animal-cordial-dispensa-convencoes-e-surpreende.shtml>

*O Animal Cordial*, longa de estreia de Gabriela Amaral, desnuda as lâminas e suas consequentes feridas sociais de modo que o resultado não poderia ser mais catártico do que o que é concebido em uma cena final, vazando através de sua sanguinolência o complexo jogo ao qual estamos submetidos. (NUNES, 2017)<sup>53</sup>

Sérgio Buarque de Holanda (1936), ao usar a definição de “homem cordial”, aponta para o sujeito que esconde suas verdadeiras intenções e seu verdadeiro eu na polidez das relações sociais. O autor discorre que o homem, numa sociedade patriarcal, se escora no direito que o mesmo acredita ter sobre a individualidade e os direitos dos outros, o que caminha para relacionamentos baseados em opressão e repressão, principalmente, no núcleo familiar ou em relação às mulheres.

Inácio, protagonista do filme, apresenta todas as características incluídas no conceito de cordialidade escrito por Holanda. Se por um lado, para os clientes do restaurante, ele se apresenta como um homem simpático e trabalhador, com gostos refinados e apegado à família, por outro, com seus funcionários, ele se mostra arrogante, obrigando-os a ficar até depois do horário no serviço, humilhando-os em frente aos clientes, roubando suas ideias e os inferiorizando como profissionais e como seres humanos.

A construção do personagem de Inácio contrapõe diretamente muitas das representações dos personagens masculinos nas histórias de horror. Laura Mulvey, ao discutir sobre o olhar masculino nos filmes, atenta para o fato de que as narrativas têm, comumente, o objetivo de fazer o espectador masculino se identificar com o protagonista na tela e se sentir como ele, tendo seus fetiches e desejos realizados pelo personagem ao qual ele se espelha. O personagem de Inácio é reconhecível, olhando por uma perspectiva social, ele é o homem que é visto como um bom marido, um empreendedor, que está sempre trabalhando até mais tarde para manter seu negócio. Entretanto, ao longo do andamento da história, não é um protagonista ao qual outros buscam se identificar, visto que ele se mostra impulsivo, arrogante e violento, sem uma romantização super-heróica dessas características, Inácio é o espelho que os homens evitam ver.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://cinepop.com.br/festival-do-rio-o-animal-cordial-156538/>



Figura 60: Cena do filme "O animal cordial" (2018).

Ainda que os filmes de horror nos filmes contemporâneos tenham revisto algumas representações, a maioria dessas obras produzidas em um contexto hollywoodiano ainda insistem em fazer a retratação da mulher como objeto de desejo, enquanto faz do personagem masculino um herói, ou, no caso das *final girls*, fazem da mulher que se comportar melhor não como heroína, mas como a sobrevivente. Filmes como "It - a coisa" (2017), que se tornou a maior bilheteria de um filme de horror naquele ano e a terceira maior para o gênero na história ainda aborda essa distinção de masculino/feminino.<sup>54</sup>

Freud (2004), em suas anotações acerca do narcisismo, o apresenta como sendo uma etapa após o surgimento de um auto-erotismo, no qual o indivíduo se percebe como eu e passa a transferir toda a libido para si próprio, o transformando em objeto para as pulsões sexuais. Quando essa libido se excede, ela é transferida para outros lugares, entretanto, uma parte dela ainda se concentrava no eu e que se frustra após o período da infância é o que faz, segundo o autor, com que o indivíduo estabeleça um eu ideal, que é por meio dele que o ser humano se recupera.

Mulvey destaca que é esse eu ideal o que os homens procuram no cinema, necessitando encontrar uma identificação com o protagonista da narrativa para driblar as frustrações causadas pela perda da libido que era concentrada em si mesmo e nessa descoberta do eu, pois, segundo Freud, "Assim, o que o ser humano projeta diante de si como seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância, durante a qual ele mesmo era seu próprio ideal" (2004, p. 112). A autora explica que "as características glamourosas de um astro

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://forbes.com.br/principal/2020/10/os-filmes-de-terror-mais-lucrativos-de-todos-os-tempos>

masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar, e sim aquelas pertencentes ao mais perfeito, mais completo, mais poderoso ego ideal concebido no momento original de reconhecimento frente ao espelho” (MULVEY, 1983, p.446)

“O animal cordial” se faz como parte de um grupo de obras que resistem a imposições hierárquicas que simulam esse ideal em um homem branco e heterossexual, no qual sua masculinidade e violência se justificam através de arcos heroicos. Aqui, quase todos os homens são representados como covardes: Inácio se escora na violência e no seu poder: como homem, em relação às mulheres; como patrão, em relação aos empregados; e como o perpetrador, em relação àqueles que são seus reféns.

No momento do assalto ao restaurante, dois clientes se encontravam ainda no estabelecimento: Bruno e Verônica, um casal também de classe média alta; e Amadeu, um policial aposentado com um problema na perna. Além deles, outros personagens se destacam, Magno, um dos assaltantes, que acaba se tornando refém, Djair, um dos cozinheiros do restaurante, e Sara, a garçonete, que é a única a ficar do lado do patrão. Bruno, assim como Inácio, também é reconhecido, em um primeiro momento, como um típico cidadão de bem brasileiro, advogado, apaixonado por sua mulher, a mimando e satisfazendo suas vontades ao adentrarem no restaurante. Porém, quando o assalto é anunciado, a personagem de Verônica é abusada sexualmente pelos assaltantes, e enquanto ela grita desesperada pelo marido, o mesmo permanece imóvel, denunciando sua falta de coragem para defender a mulher que ele parecia tanto amar, em benefício próprio, para poupar sua vida. Amadeu, por outro lado, se mostra mais firme em um primeiro momento, condizendo sua postura com a de um policial à frente dos quais seriam bandidos, no entanto, também ao longo da tragédia que se apresenta no filme, ele se revela um homem que só era corajoso quando detinha do mesmo poder que Inácio: as armas, a superioridade e a certeza da impunidade diante do posto que ocupava, visto que ele confessa que sua perna só foi machucada quando torturava um homem na rua, o qual ele considerava um ladrão. Magno, um dos assaltantes, também cai na mesma característica, visto que ele planeja o assalto com seu primo na intenção de roubar determinada quantia para sair da miséria, mas quando se depara com as mulheres no recinto, seu primeiro instinto é abusar delas sexual e psicologicamente, denunciando a covardia em uma relação na qual eles se sentiam superiores.

Djair, entretanto, é o único personagem que demonstra coragem. Ele encara o patrão diversas vezes durante o filme, até mesmo antes do assalto, falando por ele e pelos seus colegas que não podiam ficar até mais tarde, por terem horário limite no transporte público paulistano. Ao longo da noite, é evidente que Djair teme pela sua vida, mas não abaixa a

cabeça em nenhum momento para Inácio. Uma das cenas que isso é ressaltado é quando Inácio obriga Djair a confessar pelos crimes ocorridos na noite, e ele se recusa e enfrenta o patrão. Porém, o que difere o personagem de Djair é ser um homem preto, nordestino e LGBTQIA+, se desligando dos padrões ideais procurados para identificação do olhar do espectador masculino.



*Figura 61: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*

Se Wood (2018) aborda que os filmes de horror colocam os monstros como o “outro” na narrativa, ou seja, o desconhecido ou algo que é visto como algo inferior, Gabriela Amaral Almeida transforma essa perspectiva, assim, o que seria o “outro”, um homem homossexual, é colocado como um personagem complexo, como o que seria o “eu ideal”. Enquanto que o homem que tem as características procuradas para identificação, o que já é familiar para a perspectiva masculina, branca e heterossexual, é, na verdade, o “outro” na história, o monstro do filme.

Robin Wood, ao abordar sobre o porquê as pessoas se interessam por filmes de horror, reflete de que elas estão comumente curiosas a respeito dos monstros que espreitam essas histórias, e não nos mocinhos ou heróis desses filmes, isso porque, segundo ele:

A teoria da repressão ajuda a explicar o fenômeno frequentemente observado de que nas obras da nossa cultura o “mal” é sempre mais interessante do que o “bem”. O público vai aos filmes de terror para ver, não Frankenstein, mas o monstro, não o Dr. Jekyll, mas o Sr. Hyde, não uma bela jovem, mas uma criança jorrando sujeira (literal e metafórica) sobre figuras de autoridade quando “diabolicamente” possuída.

(...) As razões deste fascínio são complexas: o monstro é a fonte da verdadeira energia; representa a quebra de tabus, a transgressão contra a autoridade patriarcal à qual responde uma parte de todos; é também, pela sua própria natureza, o componente mais complexo e visto de forma ambivalente da síndrome do “horror”. (WOOD, 2018, p.31-32, tradução nossa<sup>55</sup>)

Partindo dessa premissa, Wood reitera a ideia de que existe uma sociedade moralmente intacta antes do monstro, que vem como uma forma de desassossegar aquele lugar e que, normalmente, está associado a um ponto que reflete o medo daquele cosmo, no entanto, “O animal cordial” altera essa realidade, transformando aquele que já é conhecido e faz parte do contexto como o monstro e não o que vem de fora (nesse caso, os assaltantes).

O foco do filme também se concentra instintivamente nas relações trabalhistas dentro do estabelecimento. É proposto observar o microcosmo da sociedade diante dos tratamentos de patrão e empregado, homem e mulher, vendedor e cliente, e as estruturas opressivas que são visíveis nesses relacionamentos. Esses vínculos expressos em uma sociedade capitalista e patriarcal também abarcam a significação da outridade, colocando no “outro” aquilo que se vê como menor nesse contexto.

Dessa forma, busca-se observar esse reflexo da sociedade a partir do restaurante de Inácio em uma perspectiva freudo-marxista, que se incube de relatar as experiências do neoliberalismo também por um viés psicanalítico. Para Alessandro da Silva Leite (2014):

Desse modo, realizar uma análise crítica em bases freudo-marxistas sobre o estado atual do capitalismo, identificando seus efeitos no mundo do trabalho e das relações humanas, implica entender o tipo de consciência e de fantasias e desejos que a materialidade do mundo da vida, dos fatos e das coisas tem despertado nos indivíduos. Não restam dúvidas de que a experiência tem mostrado que se trata de uma consciência individualista-narcísica, materialista e sem lei (ou limites). (DA SILVA LEITE, 2014, p.2)

Há, em “O animal cordial”, uma enfática retratação dessa consciência citada por Leite, no qual a busca pelo material (a reputação do restaurante), se desdobra e tenta se justificar a partir das ações violentas de um personagem egocêntrico, que pensa, antes de tudo, em seu benefício, em detrimento da saúde física e psicológica dos outros envolvidos na tragédia.

---

<sup>55</sup> “The theory of repression helps to explain the often-noted phenomenon that in the works of our culture ‘evil’ is always more interesting than ‘good’. Audiences go to horror movies to see, not Frankenstein but the monster, not Dr. Jekyll but Mr. Hyde, not a nice young girl but a child spouting filth (both literal and metaphorical) over authority-figures when ‘diabolically’ possessed. (...) The reasons for this fascination are complex: the monster is the source of true energy; it represents the breaking of taboos, the transgression against patriarchal authority that a part of everyone responds to; it is also by its very nature, the most complex and ambivalently viewed component of the ‘horror’ syndrome.”

Alguns planos evidenciam a intenção da diretora em afirmar esse sadismo dos personagens, que conversam calmamente sobre o dia-a-dia do restaurante ou as próximas etapas a partir dali em primeiro plano, enquanto ao fundo vemos um dos assaltantes agonizando e morrendo com um tiro dado por Inácio.



*Figura 62: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*

Essa superficialidade e egoísmo da situação faz uma crítica a esse capitalismo tardio vivido no contexto brasileiro, que coloca o material e o individual acima do humano e do coletivo. Como bell hooks destaca, o capitalismo precisa do racismo, do sexismo e do classicismo para existir, são as desigualdades, as diferenças e a busca infinita por uma autonomia financeira que formam a base desse modelo econômico. Dessa forma, quando se pretende criticar as relações trabalhistas que existem em um cenário capitalista, também é necessário olhar e analisar as outras relações de poder que também se fazem presentes nesse cenário.

Quando observamos o contexto do filme, por exemplo, os empregados se revoltam com o patrão por já estarem passando do horário de serviço. Em um primeiro momento, isso é feito de forma indireta, com o(a) espectador(a) assistindo os funcionários reclamarem entre si, mas não diretamente para Inácio. Após um tempo, no entanto, eles resolvem ir falar com o patrão sobre o horário e levam o lixo da cozinha para fora pelo restaurante, fazendo com que todos os clientes observem aquela situação. Inácio, a partir do momento em que se vê

confrontado na frente dos fregueses, os demite, demonstrando seu poder para com aqueles que dependiam financeiramente do trabalho e, conseqüentemente, do próprio patrão.

Entretanto, a relação trabalhista da personagem Sara com Inácio se difere. Sara é uma das garçonetes do restaurante e mantém uma paixão secreta por Inácio, o que a faz, ao longo da história, colaborar com o patrão em diversos momentos, seja fofocando sobre os funcionários ou literalmente o ajudando a fazer os outros de reféns. Apesar de toda a subserviência de Sara para com Inácio, ele, em nenhum momento, a enxerga como uma pessoa propriamente, e sim como uma funcionária que, pela sua evidente paixão, pode ser controlada e manipulada. Ou seja, as relações entre homem/mulher e patrão/empregada se aglutinam, no qual um precisa do outro para continuar exercendo o funcionamento da estrutura de opressão.

As mulheres são exploradas economicamente, mas também psicologicamente, nos seus empregos. São ensinadas pela ideologia sexista a desvalorizar as suas contribuições para a força de trabalho. São ensinadas pelo consumismo a acreditar que só trabalham por necessidade e escassez material, e não para contribuir para a sociedade, para exercer criatividade ou para ter a satisfação de realizar tarefas que as beneficiam a elas mesmas e aos outros. A concentração feminista na reformulação do caráter do trabalho ajudaria as mulheres trabalhadoras a resistirem à exploração psicológica, apesar de tais esforços não mudarem a situação econômica. (HOOKS, 2018, p.81-82)

A crítica ao capitalismo e as relações sexistas, racistas e classicistas que se mantêm através dele também pode ser observada como um rompimento com padrões moralistas que se consagra no horror. Os anos 2000 e 2010 ainda foram palco para inúmeras obras que romantizam e exaltavam as relações capitalistas, além de imputar no outro, normalmente aqui personificados em estereótipos de personagens do leste europeu, principalmente russos, a vilania dessas histórias. Um dos casos foi a série *Stranger Things* que se tornou carro-chefe do maior *streaming* atual, a Netflix, que remonta uma nostalgia dos anos 1980 através de sua estética, enquanto também faz uma propaganda capitalista, idolatrando uma certa sociedade de consumo, enquanto retrata russos como os vilões que querem destruir essa sociedade relativamente feliz e perfeita.

Outro caso que também revela uma comparação com os preceitos capitalistas é a franquia “Jogos Mortais”, que se iniciou em 2004 e teve, agora em 2023, seu décimo filme lançado, tamanho o sucesso nas bilheterias e entre os(as) fãs do gênero. Entretanto, a premissa de Jogos Mortais, um homem branco torturando pessoas a partir do que ele considera como

imoral, já compartilha de uma filosofia neoliberalista de individualidade e de enxergar o mundo e o outro a partir de uma perspectiva própria. Mark Rahman (2015) escreve que:

*Jogos Mortais* (2004) e suas sequências – que parecem ter sido inspiradas em *Seven* (1997) – reiteraram insistentemente a ideia de um assassino que coloca suas vítimas em posições horripilantes, impelindo-as a escolher entre matar ou morrer, ou a se arriscarem a uma desfiguração cruel para sobreviver. O que não é diferente da máxima “farinha pouca, meu pirão primeiro” que o capitalismo promove! (RAHMAN, 2015)<sup>56</sup>

Ainda que Inácio e Djair também protagonizem a narrativa, é Sara a personagem principal de “O animal cordial”. Sara é exatamente o oposto do que se espera moralmente que uma mulher seja: ela é traiçoeira, flerta com o colega de trabalho enquanto paralelamente nutre uma paixão pelo chefe, ela sente inveja, raiva e explora sua sexualidade.

O filme se inicia já dando foco, através de planos detalhes, do que pode ser interpretado como as sensações de Sara. Nos primeiros minutos, quando um último cliente está comendo, Sara e Inácio conversam sobre se ele vai terminar a janta rápido ou não, enquanto a conversa ocorre, Sara ri de pequenas frases do patrão que não soam tão engraçadas, o que já denota um sentimento dela por ele, em um certo momento, Inácio encosta nela, há um plano detalhe desse toque que não foi proposital e logo após o plano corta para Sara secando um copo com mais força, explicitando uma possível sensação sexual vinda da protagonista. Esses sutis detalhes no começo do filme denotam o ritmo que o filme vai apresentar.



Figura 63: Cena do filme "O animal cordial" (2018).

---

<sup>56</sup> Disponível em: <https://traduagindo.com/2022/02/20/filme-de-terror-o-declinio-do-capitalismo-atraves-das-lentes/>



Figura 64: Cena do filme "O animal cordial" (2018).

Duas personagens femininas estão no centro da trama: Sara e Verônica. Faltando apenas quinze minutos para o fechamento do restaurante, Verônica e Bruno entram no estabelecimento e pedem um vinho e um prato, o que dá início ao desconforto dos funcionários, que já estavam se preparando para ir embora. Sara, entretanto, é a única que parece não se incomodar, inclusive se voluntaria para ficar até mais tarde servindo a mesa, no lugar do outro garçom.

Baseando-se nisso, se torna mais visível que a garçonete faz o que pode para ganhar a admiração do patrão. Quando os cozinheiros reclamam do pedido e dizem que precisam ir embora, Sara acaba contando para Inácio sobre isso, como se, nesse gesto, estivesse convencendo-o de que ela é a única que está ficando por vontade própria, que apenas ela tivesse interesse no emprego e bem-estar do estabelecimento, além do patrão. Inácio evidentemente sabe do interesse dela por ele e se beneficia disso para descobrir o que falam dele e para ter alguém disposta a trabalhar além do horário.

Entretanto, Sara é uma personagem complexa, ela prefere o patrão e está disposta a colaborar com ele, mas também é amiga dos outros funcionários, tendo até um caso com um deles. Ela conta as situações para Inácio, mas também ameniza a forma que elas aconteceram. Existe, para além de uma mulher apaixonada, uma mulher carente de relações interpessoais, que tenta agradar a todos, ao mesmo tempo que busca satisfazer seus próprios desejos. A personalidade de Sara em torno das questões trabalhistas são, principalmente, o que também a movem quando o assalto acontece e as situações violentas começam a se intensificar.

Quando Sara começa a servir a mesa de Bruno e Verônica, uma pequena rivalidade vai se formando. Verônica, na posição de cliente, começa a tratar Sara mal, a caçoar da oralidade

da garçonete e a ser arrogante. Sara, naquele momento, apenas se isenta de qualquer resposta, visto que Inácio observa esses movimentos.

Quando o assalto é anunciado, as relações se complicam. Verônica é abusada pelos assaltantes na frente do restaurante inteiro, quando eles se viram para Sara, demonstrando querer fazer o mesmo com ela, Inácio atira em um deles e depois revela que a arma dos ladrões era de brinquedo, enquanto a que ele possui é verdadeira. Inácio amarra Magno, o ladrão que não levou o tiro, enquanto o outro fica jogado no chão do restaurante, agonizando, mas ainda vivo.

É nesse momento que as expectativas são quebradas, ao invés de chamar a polícia, Inácio toma controle da situação e resolve fazer todos de refém, com medo da reputação do restaurante. Nesse momento, a única pessoa que fica ao seu lado e colabora com ele é Sara, amarrando todos os clientes que estavam no estabelecimento na cozinha e inclusive, Djair, o cozinheiro, que também era amigo de Sara.

Embora o filme tenha como motor narrativo o autoritarismo e a violência de Inácio, o foco de todos os acontecimentos é Sara, seus prazeres e suas perversões. Sara precisa mostrar serviço para conquistar a admiração do patrão, seja no trabalho ou em situação de constrangimento moral e físico. Inácio, entretanto, em nenhum momento a vê realmente como uma parceira, sexual ou do crime, mas sim como uma mulher completamente subordinada a ele.

Independentemente dessa aparente subserviência da protagonista ao longo do filme, isso não se mostra atrelado a uma personagem rasa de características, ao qual seu único propósito na história é servir. Pelo contrário, o diferencial da representação feminina que existe no filme é a de que a maioria das atitudes que Sara toma são para satisfazer seus desejos: ela se coloca na posição de funcionária “perfeita” para agradar a Inácio, com a intenção de conseguir ser notada sexualmente por ele, de conseguir esse objeto de seus sonhos.

Existe também uma problemática de colocar o desejo da figura feminina concentrado em um homem, que também é uma das formas estereotipadas de representação das mulheres nas narrativas, atreladas unicamente a um objeto masculino. Entretanto, é importante destacar que, normalmente, essas retratações são colocadas de forma que as mulheres existam apenas procurando um casamento, que elas vivam por um relacionamento sério e duradouro com esse homem. Sara não é o espelho comum padronizado dessas mulheres, pelo contrário, a história deixa explícito que Inácio já é casado, já que sua esposa liga para ele várias vezes ao longo da noite. Sara, apesar de nutrir uma paixão e de, em alguns momentos, sugerir que eles fujam por

conta dos assassinatos, não parece viver apenas por e para um relacionamento duradouro com Inácio. A personagem apenas idealiza relações sexuais com o chefe, mas ainda se mantém aberta para outras oportunidades, como um de seus colegas de trabalho, e para outras relações, como seus amigos que trabalham na cozinha.

Se, como mencionamos, a transferência ocorre, geralmente, entre figuras de poder e seus subordinados, psicólogo(a)/paciente ou professor(a)/aluno(a), a relação entre patrão(oa)/funcionário(a) também pode ser uma das que experimentam o conceito discutido por Freud. Logo, essa paixão que Sara nutre pode ser explicada psicanaliticamente. Freud discorre que “nas instituições em que pacientes nervosos não têm tratamento psicanalítico, observamos as maiores intensidades e as formas mais indignas de transferência, chegando à servidão, até mesmo um viés indubitavelmente erótico da transferência” (1912, p.110)

O foco nos prazeres de Sara se dá em diversas formas na história, tanto narrativa quanto esteticamente. Se por um lado a história se move de acordo com as atitudes ou reações de Sara, por outro o filme mostra isso com planos detalhes em seu corpo ou em planos gerais que a coloquem como centro.

Em um certo momento, a relação entre Verônica e Sara começa a desandar. É importante também comentar a representação da personagem de Verônica no filme, que, de certa maneira, reflete as mulheres com uma boa condição financeira que usufruem disso para menosprezar e exercer uma opressão acerca daquelas pessoas que não detêm esse poder, que é muito valorizado em uma sociedade capitalista. No entanto, é interessante que o filme se propõe a abordar a perda dessa autoridade que Verônica exerce quando confrontada com uma figura masculina. O fato do assaltante ser pobre não o impediu de abusar sexualmente de Verônica, indicando que num momento em que os instintos e a hostilidade prevalecem e o contexto socioeconômico se afasta, a opressão masculina contra as mulheres é o que predomina. bell hooks comenta sobre isso:

As mulheres brancas burguesas ativas no movimento feminista apresentaram a sua luta pela obtenção do poder nos termos estabelecidos pela estrutura social vigente como um pré-requisito necessário ao êxito da luta feminista. A sua sugestão de que primeiro tinham de adquirir dinheiro e poder, de modo a trabalharem mais eficazmente para a libertação, não apelava nada às mulheres pobres e/ou não brancas. (...) Antes de as mulheres tentarem reconstruir a sociedade, temos de rejeitar a ideia de que a obtenção do poder na atual estrutura social irá necessariamente fazer progredir a luta pelo fim da opressão sexista. Pode permitir que várias mulheres obtenham um grande privilégio material, um controle sobre o seu destino e sobre o destino de outros, ambos sendo objetivos importantes. Não terminará a opressão sexista como sistema de domínio. (HOOKS, 2018, p. 67-72)

Logo, é interessante que Gabriela tenha optado por construir essa imagem de Verônica, que compele características que são encontradas em mulheres inseridas em uma sociedade capitalista e patriarcal. Retomando o que Ana Catarina Pereira (2016) aborda sobre existir ou não uma estética feminina inserida nos filmes feitos por mulheres, existe em “O animal cordial” um cuidado não para retratar uma perfeição vinda das mulheres, um protagonismo heroico, mas sim de evidenciar os defeitos e complexidades existentes quando se tratam das personalidades femininas, que muito se foi negado a elas durante a história do cinema. Algumas dessas características não são impossíveis de serem encontradas ou feitas por roteiristas e diretores masculinos, mas são frequentemente mais abordadas na perspectiva de uma mulher, que observa a sociedade por esse ângulo, prestando atenção não só nas qualidades femininas, mas também nos seus defeitos e hipocrisias.

Voltando ao embate entre as duas personagens, a morte e o pós-morte de Verônica acontecem, de certa forma, como um meio de validar os desejos de Sara. Depois da protagonista escutar os insultos de Verônica sem confrontar a cliente diretamente, apenas obedecendo as instruções de Inácio, Verônica consegue alcançar um canivete, se desamarrar e tentar uma fuga. No entanto, essa tentativa dá errado e Inácio termina com a arma apontada para ela. Em um primeiro momento, Inácio recua e apenas ameaça a personagem, mas Sara aparece e sussurra para ele, pedindo que mate a mulher que tanto lhe humilhou, o que ele, no fim, cede.

Todas as mortes estão ligadas diretamente a personagem de Sara: o primeiro assaltante, leva o tiro ao tentar abusar sexualmente da garçonete; Verônica, a segunda a morrer, tem seu destino incitado por Sara; Magno, o segundo assaltante, que vira refém, para tentar defender Djair de uma possível confissão, culpabiliza Sara pelo assalto, mentindo a Inácio que a ideia foi dela, Inácio então corta seu pescoço na frente de Sara para ver a reação dela e tentar descobrir se ela se importa com a morte do homem; Amadeu, ao conseguir se libertar, tenta fazer Sara de refém, e logo é detido e morto por Inácio; Bruno é colocado como um brinquedo, uma experimentação que Sara deveria ter ao matar alguém, entretanto, nesse momento, ao ser confrontada para que atire, ela acaba se virando contra Inácio e tentando matar ele, mas a arma não funciona, os dois discutem e Inácio mata Bruno no meio da discussão, com o intuito de fazê-lo ficar quieto; além de, também, a própria morte de Inácio, que é deixado amarrado por Djair para Sara concluir o trabalho.

De todas as violências proferidas no filme, também é importante mencionar que a morte de Verônica é a menos gráfica, o que também se distingue de como a morte das personagens femininas normalmente são filmadas. Se, no horror, existe um lugar-comum de

decupar mortes de jovens mulheres com a intenção de sexualizá-las até em seu momento mais vulnerável, “O animal cordial” não se prontifica a imitar, deixando as mortes mais expressivas para os personagens masculinos.



Figura 65: Cena do filme "O animal cordial" (2018).

Embora exista uma diferença que se possa ser notada e uma interpretação a ser levantada a partir da representação da morte feminina e das masculinas, observa-se que não é intenção da diretora focar no grafismo dessas cenas violentas. Gabriela Amaral Almeida trabalha mais com a construção do suspense na narrativa do que com uma tentativa de chocar através do *gore* e dessa exploração da violência pelo corpo. Essas observações podem ser vistas no filme e também são levantadas pelos críticos e que, no caso do gênero do horror, agrada a um e desagrada a outros.

No fim, é possível entender esse pudor como uma autocontenção, e o potencial incompleto fermenta em si mesmo. Almeida transforma a aversão ao *gore* (como todas as facadas dadas só no extracampo ou a elipse no clímax que nega ao espectador uma catarse esperada de vingança) numa vantagem sua: seu filme alimenta o descontentamento e não deixa os atos dos protagonistas se transformarem em válvulas de escape de sadismo para o público. Nesse sentido, *O Animal Cordial* é o anti-torture porn, e o resultado enervante dessas escolhas talvez tornem o filme mais potente ainda nos dias de hoje, dias de um generalizado sentimento passivo-agressivo de paralisia e inação. (HESSEL, 2018)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/o-animal-cordial-critica>

Contraopondo com Verônica, Sara é uma personagem que, em um primeiro momento, não se mostra hostil, mas se adequa às regras sociais, principalmente pensando no emprego, mas depois por uma certa humanidade que se apresenta à personagem em determinadas sequências. Porém, se no começo Sara se veste dessas amarras sociais, ao final do filme, ela se liberta completamente de qualquer resquício de convenção.

Conforme o filme vai ganhando consistência, a personagem vai revelando suas verdadeiras motivações e seu verdadeiro eu. Quando Sara finalmente toma o poder da situação, ou seja, está com a arma de Inácio, ela não utiliza para perseguir os outros personagens, e sim para induzir Inácio a ter relações sexuais com ela. Mesmo que ele ainda controle algumas ações dela, Inácio se deixa levar pelo momento e por ser “seduzido” nessa encenação sexual.

O ato sexual de “O animal cordial” também se difere do comum. Se o que a narrativa tradicional nos apresenta é uma performance feminina diante de um prazer completamente masculino, Sara vê esse momento como um ato de libertação. A perspectiva do sexo é completamente focada na dominação dela com Inácio e no prazer que ela sente durante a relação, em detrimento dos sentimentos do homem, que aqui está mais apresentado como um adereço para essa libertação.

Além do plano mais aberto que coloca essa ótica em foco, os planos detalhes também não se propõem em sexualizar a personagem de Sara, e sim de dar ênfase nessa dominação e nesse contexto violento que os dois se colocam, de transar em meio ao sangue e aos corpos daquelas pessoas que ambos mataram ou ajudaram a matar.



*Figura 66: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*



*Figura 67: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*



*Figura 68: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*



*Figura 69: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*



*Figura 70: Cena do filme "O animal cordial" (2018).*

Laura Mulvey (1983) destaca sobre as cenas com personagens femininas serem feitas, frequentemente, com o propósito de deleite do olhar masculino. Dessa forma, as sequências onde ocorrem o ato sexual também estão atreladas a essa performance, de observar uma cena polida ou que evidencie apenas a submissão e sensualidade feminina.

A imagem da mulher como (passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura de representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ideologia da ordem patriarcal, da forma em que é operada em sua forma cinematográfica preferida - o filme narrativo ilusionista. O argumento volta outra vez às bases psicanalíticas no sentido em que, enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos voyeuristas ou fetichistas para esconder sua ameaça. (MULVEY, 1983, p. 451-452)

Entretanto, isso não é visto entre Sara e Inácio, é a partir do ato sexual que Sara se liberta de algumas amarras sociais que a impunham. Se o único interesse de Sara para com o patrão havia sido alcançado, já não importava mais para ela se predispor a interpretar certos papéis de feminilidade e de subserviência. Além disso, é mostrado desde o início do filme que, apesar de Sara preferir ser fiel a Inácio por conta de sua paixão, ela ainda mantinha uma empatia pelos outros personagens, o que, a partir do momento em que não se importa mais tanto assim com a opinião de Inácio, acaba vindo à tona e faz com que ela se arrisque para salvar aqueles que ainda eram mantidos reféns.

Em entrevista ao Canal Brasil, no ano de 2019, Gabriela Amaral Almeida comenta que o verdadeiro animal cordial no filme é representado pela personagem de Sara. A garçonete se atém às regras sociais, porque é inquirida e conveniente para ela no primeiro ato do filme. A contar do momento em que essas regras já não são mais cabíveis, a personagem se vê levada

pelos seus instintos mais primitivos e também por aqueles em que lhe direciona uma humanidade, contrapondo com o personagem de Inácio, que no ambiente de hostilidade, vai se mostrando cada vez menos humano e mais violento. Gabriela Amaral Almeida afirma que:

A Sara reúne uma série de tentativas frustradas de ser uma mulher nessa nossa sociedade, que é de ter uma determinada sensualidade, uma determinada cordialidade ou de ter uma determinada aparência. Ela passa por diversas tentativas de se enquadrar que ignoram quem ela realmente é. É um personagem aprisionado pela cultura que nesse espaço em que acontece o filme, ela se liberta. (ALMEIDA, 2019)<sup>58</sup>

A partir dos estudos de Freud sobre as instâncias psíquicas, id, ego e superego, no qual a id corresponderia aos impulsos e instintos do prazer associados ao indivíduo, enquanto o ego e o superego se constituem da necessidade de um equilíbrio desse sujeito e de noções da moralidade perante ao contexto social, pode-se analisar que “O animal cordial” tem condição de ser lido como uma visualização da desconstrução do ego e do superego da personagem de Sara. Conseguimos ver a protagonista se despir de seus valores morais, enquanto, ao final, ela também vai abandonando o autocontrole que está associado ao ego, revelando apenas seus desejos e pulsões, sexuais ou não, que estavam internalizados.

É fácil ver que o Eu é a parte do Id modificada pela influência direta do mundo externo, sob mediação do Pcp-Cs, como que um prosseguimento da diferenciação da superfície. Ele também se esforça em fazer valer a influência do mundo externo sobre o Id e os seus propósitos, empenha-se em colocar o princípio da realidade no lugar do princípio do prazer, que vigora irrestritamente no Id. A percepção tem, para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto. O Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id, que contém as paixões. (FREUD, 1923, p.22-23)

Sara vai apresentando aspectos de uma animalidade, da forma com que ela se comunica e se alimenta, em como age e/ou se protege, observa-se suas atitudes de maneira mais primitiva e instintiva, beirando a algo “selvagem”. Entretanto, essa metamorfose que ocorre no último ato do filme não é vista como uma condenação da personagem, mas, principalmente, como uma forma de libertação dessas amarras sociais que Sara se envolvia como ser humano e como mulher.

É importante lembrar que, partindo dos ideais de uma sociedade patriarcal, as mulheres só são “consideradas” mulheres em uma ótica de feminilidade: cabelo, maquiagem,

---

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NBeN07rGiTs/>

unhas, depilação, simpatia, passividade. Logo, essas formas mais animais e naturais do ser humano só são permitidas dentro dessa esfera aos homens. Essa mudança de comportamento que é vista da/na personagem também pode ser entendida como uma transgressão dos estereótipos de gênero, aos quais Sara não se importa ou não se vê mais na obrigação de performar.



Figura 71: Cena do filme "O animal cordial" (2018).



Figura 72: Cena do filme "O animal cordial" (2018).

Lauren Cupp aborda que alguns filmes têm reprogramado as *final girls* e suas características e, mesmo que isso seja um movimento que vem ocorrendo no horror no geral, muitos filmes durante a década de 2010 que tinham uma visibilidade maior no gênero ainda carregavam ideais moralistas e conservadores acerca das mulheres e das suas representações em tela. Além disso, também é importante mencionar que diante de uma indústria do gênero já consolidada, norte-americana e/ou europeia, se torna mais fácil de observar seus problemas e romper com regras ultrapassadas que funcionaram muitos anos antes.

“O animal cordial” tem seus sobreviventes completamente diferentes do que é comum no gênero: Sara é uma mulher com a sexualidade aflorada, com desejos expostos durante toda a narrativa e que não é tratada como santa. Djair, o único homem protagonista que faz parte de uma minoria social, também sobrevive. Sara ajuda Djair a se desamarrar que, ao ser confrontado por Inácio, consegue derruba-lo e imobilizá-lo. Djair deixa Inácio amarrado na cozinha para Sara, como se deixando uma última refeição. Sara, ao final, ainda expressa algum resquício de sentimento pelo patrão, que mesmo em uma situação vulnerável, escolhe hostilizar a garçonne. Nesse momento, Sara o mata e o filme termina com ela esquartejando o corpo de Inácio.

No horror brasileiro de 2010, não existe uma indústria fortificada e sim, cineastas tentando, de forma independente, produzir filmes que alcancem um público que não está acostumado a eles e que os rejeita de certa forma, determinar uma estética própria latino-americana que não se molde a convenções vindas do exterior e, ao mesmo tempo, conseguir driblar essas regras preconceituosas e estereotipadas que, em um primeiro momento, estiveram presentes em muitos filmes que solidificaram o horror. Logo, é importante ressaltar filmes como “O animal cordial” e a mulher à frente de sua produção, que conseguiram, de alguma forma, driblar essas dificuldades e alcançar esse prestígio. É necessário enaltecer cineastas como Gabriela Amaral Almeida que estão construindo o horror no Brasil através de uma nova representação para as mulheres em tela.

A personagem de Sara não se aproxima do retrato fiel do que é considerado uma *final girl*, ela se mostra, desde o começo do filme, com a sexualidade aflorada, sentimentos conflitantes e atitudes duvidosas, ela se apaixona por um homem casado, cria fofocas no trabalho e até chega a prejudicar seus amigos. Suas motivações para enfrentar Inácio são criadas e desenvolvidas ao longo da história, não nascem puramente de uma bondade inata e de um heroísmo fictício, a personagem se coloca em um jogo de poder na intenção de suprir seus próprios desejos, não para salvar terceiros. Dessa forma, as definições do que podem fazer uma mulher resistir em um filme de horror vão sendo revistas e atualizadas, não mais sendo atreladas a uma personalidade moralista, mas condecoradas a partir de entender até onde uma mulher pode ir para sobre(viver).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando pensamos o cinema brasileiro e o comparamos com um cinema hegemônico vindo, principalmente, dos Estados Unidos, conseguimos observar que existe um abismo que os separa: as produções cinematográficas no Brasil ainda carecem de muitos investimentos, privados e estatais, para que possam ser produzidas; o público brasileiro ainda parece ter um receio com os filmes feitos no próprio país e uma ideia de pouca qualidade vindo desses, visto que são feitos com pouco orçamento; além de, também, existir uma necessidade de melhor distribuição e exibição desses filmes, que geralmente acabam sendo nichados para o público de grandes capitais e/ou fãs que já foram conquistados.

Analisando o gênero do horror, nesse cenário, essa realidade se torna ainda mais desgastante e visível. No entanto, de 2010 para os dias atuais, partindo do começo da popularização dos *streamings* e de uma facilidade maior de encontrar filmes na internet, podemos observar que vai existindo um público que, ainda que seja pequeno, cresce cada vez mais e demanda por obras que se assemelham às realidades vividas por eles, seja uma comédia sobre a elite paulistana ou seja sobre os horrores que poderiam ser vividos em um Instituto Médico-Legal (IML) do Rio de Janeiro.

O intuito dessa dissertação não é imputar perfeição sobre as obras brasileiras, mas analisar sobre como esses filmes tiveram uma importância em relação aos contextos em que foram produzidos e conseguiram, de certa forma, fugir do tradicional, ainda que precisem se utilizar de regras do gênero para acariciarem um público acostumado a elas.

Procurei explorar sobre a condição das mulheres, sempre vistas como um Outro num lugar social e como esse lugar se refletiu nas artes e no cinema, para compreender como os filmes de Rosângela Maldonado e Gabriela Amaral Almeida conseguiram reivindicar essa outridade não como um insulto, mas como uma maneira de identificação e de libertação.

Foi necessário perscrutar sobre teorias em relação ao gênero feminino que problematizaram esse lugar atribuído às mulheres tanto na sociedade, quanto nas artes e, conseqüentemente, no cinema e no horror. Compreender porque as mulheres pareciam sempre ter um papel muito definido em relação aos homens e as suas próprias vivências, de estar constantemente sendo colocada em lugar de servidão, subserviência e passividade. Para, a partir disso, discorrer sobre como existe uma diferença na representação das mulheres pelas mulheres, que por mais que ainda possam re(produzir) estereótipos arraigados no imaginário social, conseguem, de alguma forma, observar detalhes e alterar narrativas que colocam essas personagens em papéis pré-determinados.

A subversão da Outridade nessas obras se forma a partir do momento em que a representação dessas mulheres não é apenas colocada por um olhar tradicional do homem, mas são vistas objetivando a validação de seus sentimentos, seus desejos e suas atitudes. O Outro, nessas obras, é reavaliado. São os homens infiéis, os violentos ou os covardes, mas não as mulheres. Além disso, essas características também são apropriadas por esses personagens masculinos de acordo com uma ótica feminina, afinal, para uma sociedade patriarcal, um homem não é julgado ao trair sua mulher, muitos são até reverenciados, e para uma sociedade capitalista, um patrão que defende seu negócio não é um tirano, e pode até ser visto como um herói. Logo, quando a perspectiva de quem está contando a história se altera, algumas representações também culminam por ser modificadas.

Enquanto “A mulher que põe a pomba no ar” (1978) transgride o papel da mulher passiva e subserviente, colocando na história mulheres que se unem para se vingar dos homens que estão as desrespeitando e enganando, “O animal cordial” (2018) redefine as características que uma mulher precisa ter para sobreviver em uma sociedade intrínseca no filme de horror, que agora não mais a “salva” apenas por se manter “pura”, mas que dá o direito dela mesma se rebelar e se salvar, tomando as próprias atitudes, independente de como será vista por um outro olhar masculino.

Chimamanda Adichie (2014) salienta que a raiva é fundamental para a criação da consciência feminina sobre suas opressões e para que exista uma ação individual que se transforma em coletiva, com o intuito de gerar alguma mudança na sociedade. Rosângela Maldonado, em parceria com Mojica, compreende essa raiva e escreve um filme de horror em que a frustração das mulheres sobre as atitudes masculinas -e as atitudes que elas tomam a partir disso- formam o motor da criação de um monstro, que não é feito para julgar e condenar mulheres, e sim homens. Enquanto Gabriela Amaral Almeida entende que essa mesma frustração pode servir como o ponto de partida não da criação de um monstro, e sim da libertação de uma mulher.

Também quis trazer sobre a representação das mulheres nos filmes de horror e como, ainda que existam constâncias de estereótipos entre os gêneros, alguns padrões são observados exclusivamente no horror e como eles perduraram por muitos anos e ainda podem ser encontrados até nos dias atuais, visto que, apesar da passagem do tempo e de muitas pesquisas já abordando sobre isso, essas histórias ainda carregam uma quantidade imensa de fãs e conseguem levar muitos(as) jovens para o cinema, apelando para uma nostalgia e revisitação.

É importante mencionar que essas transgressões possíveis e novas representações não estão limitadas ao cinema brasileiro e podem ser vistas em outros filmes, principalmente os mais independentes feitos no exterior. Entretanto, considero interessante trazer a perspectiva de comparação com filmes feitos por grandes produtoras, com atores e atrizes renomados, que mesmo com uma mínima quantidade garantida de espectadores(as) já é maior que o público de filmes brasileiros que, para o nosso padrão, vão bem nas bilheterias. São essas obras que alcançam a maioria das pessoas, que moldam muitos dos pensamentos de fãs e curiosos sobre o gênero e sobre os horrores percebidos dentro dele. Logo, considere necessário analisar como os filmes nacionais se esforçam para adquirir outros olhares, outras formas e outros monstros, que podem ser tão -ou mais- interessantes que aqueles que já são celebrados. Se o horror brasileiro fosse mais visto e valorizado, talvez teríamos muito mais fantasias de pombas do que de Freddy Kruegers em festas de *halloween*, o que, convenhamos, soa muito mais divertido.

Quis abordar também sobre a perspectiva feminina no cinema e as diferenças que essas mudanças atrás das câmeras podem acarretar na frente delas. É necessário reconhecer que filmes dirigidos por mulheres, assim como aqueles feitos por homens, também estão suscetíveis a cair em certos problemas de gênero e de representação, visto que estamos todos(as) inseridos(as) numa sociedade que propaga e dissemina os mesmos valores. Entretanto, também se tornou evidente que uma entrada feminina encabeçando projetos no cinema foi responsável pela criação de novos modos de olhar os mesmos lugares e/ou histórias que se assimilavam.

Recorri a metodologia de análise fílmica para conseguir retirar dos objetos de pesquisas as nuances que me instigavam e me interessavam dentro dessas narrativas. Ann Kaplan (2002), ao abordar sobre a imagem das mulheres nos filmes, afirma que existe uma necessidade de revisão teórica sobre os estudos freudianos que possam ser utilizados para perspectivas feministas. A autora afirma que essas teorias foram criadas e utilizadas para embasar um sexismo que é, na realidade, uma construção cultural. Entretanto, Kaplan reitera que é contraproducente descartar essas teorias e que, na verdade, é necessário rever e reivindicar esses estudos para que possam ser empregados em conjunto a análises de casos sobre mulheres e suas nuances.

Portanto, quis entender, por meio dessas teorias e de uma metodologia que conflui os estudos psicanalíticos, a revisitação de obras e a interpretação feministas delas, para analisar esses monstros e essas mulheres percebendo os detalhes inconscientes presentes nos roteiros dos filmes e embutido na escolha da decupagem.

Ademais, muitos filmes clássicos e contemporâneos escritos e dirigidos por homens recebem socialmente maior relevância e uma grande quantidade de interpretações e pesquisas que acabam agregando notoriedade para as produções devido à divulgação desses textos e analogias. Logo, se faz necessário que o mesmo seja feito com os filmes dirigidos por mulheres. Quanto mais interpretações, perspectivas, comparações e diálogos teóricos forem feitos sobre essas histórias, mais divulgação e possibilidades de melhorias representativas podem surgir, objetivando um lugar ideal onde mulheres e homens possam contar suas histórias e receber a mesma credibilidade por elas.

Sendo assim, “A mulher que põe a pomba no ar” (1978) e “O animal cordial” (2018) são dois filmes separados por 40 anos, que se diferem completamente em seu conteúdo, mas que se comunicam ao tentar, de acordo com seu contexto, produzir uma nova ótica sobre o horror e as mulheres inseridas nesses cenários de monstros e violência, no qual concordam que essa monstruosidade pode vir de muitos outros lugares, não só da criatura representada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Editora Companhia das letras, 2014.
- ALTMAN, Rick: Los gêneros cinematográficos. Madri, Paidós comunicacón, 1999.
- AMORIM, Patricia Mafra de. **Karen Horney, o feminismo e a feminilidade: um desmentido na história da psicanálise**. 2021. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sensualidade: um olhar cultural. **CONJECTURA: filosofia e educação**, v. 15, n. 1, 2010.
- ANTUNES, Lia Pereira Saraiva Gil. Questões de gênero em arquitetura. História (s), espaço (s) e experiências profissionais e arquitetônicas. **Ex aequo**, v. 33, p. 67-81, 2016.
- ARNOLD, Sarah. **Maternal horror film: Melodrama and motherhood**. Springer, 2016.
- BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Editora Record, 2011.
- BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno: Um amor conquistado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEALL, Anne E.; STERNBERG, Robert J. The social construction of love. **Journal of Social and Personal Relationships**, v. 12, n. 3, p. 417-438, 1995.
- BELLIN, Greicy. Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da identidade feminina no conto “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe. **UniLetras**, v. 32, n. 2, p. 313-324, 2010.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, v. 8, p. 32-60, 2006.
- BERGER, John et al. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- BLACKWELL, Ashlee et al. **Bloody Women: Women Directors of Horror**. Rowman & Littlefield, 2022.
- BOVENSCHEN, S. **Is there a feminine aesthetic?** New German Critique. Duke University Press, Durham, USA. N. 1, p. 116, (1976).
- BRASIL, Assis. **Cinema e literatura: choque de linguagens**. Tempo Brasileiro, 1967.
- BÜRGER, Giulia; RIBEIRO, Anna. O feminino para além de Freud – As contribuições de Karen Horney. **Cadernos de psicologia**, v. 3, n. 6, 2022.
- CAETANO, Lucas Procópio. A dança dos monstros em areias movediças: breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010. **Zanzalá-Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 4, n. 1, p. 63-74, 2019.
- CÁNEPA, Laura. Filmes brasileiros de mulheres paranóicas: As segundas mulheres na trilha do horror brasileiro. **XIX Encontro Anual da Compós**, p. 1-15, 2010.

- CANEZIN, Claudete Carvalho. A mulher e o casamento: da submissão à emancipação. **Revista Jurídica Cesumar-Mestrado**, v. 4, n. 1, p. 143-156, 2004.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- CECHIN, Michelle Brugnera Cruz. O que se aprende com as princesas da Disney? **Zero-a-Seis**, v. 16, n. 29, p. 131-147, 2014.
- CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. Metodologia científica. In: **Metodologia científica**. 1996. p. xiv, 209-xiv, 209.
- CHAREYRON, Romain. Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's *Dans ma peau/In my Skin* (2001). **Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies**, v. 4, n. 1, p. 70-81, 2013.
- CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras: Revista de História**, v. 13, n. 24, p. 15-29, 2011.
- CIRIBELI, João Paulo; PAIVA, Victor Hugo Pereira. Redes e mídias sociais na internet: realidades e perspectivas de um mundo conectado. **Revista Mediação**, 2011.
- CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film-Updated Edition**. Princeton University Press, 2015.
- COELHO, KKSF. A representação e o real em Michel Foucault. **RevLet-Revista Virtual de Letras**, v. 3, n. 01, p. 89-105, 2011.
- COSTA, Denise Maria. Super-heroínas em cena: uma análise de representatividade feminina no Universo Cinematográfico Marvel. **Seminário Internacional UFSC**, 2021.
- COSTA, Robson Xavier da; DIAS, Cristiane Peres; FERREIRA, Jayse Antonio da Silva. **Pensar imagens**. UFBA, 2020.
- CRISTÓFANO, Sirlene. Literatura no cinema: o diálogo entre a arte literária e a arte cinematográfica em *Frankenstein*, de Mary Shelley. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 6, n. 7, p. 201-215.
- CRENSHAW, Kimberlé W. Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, pp. 139-167, 1989.
- CUPP, Lauren. **The Final Girl Grown Up: Representations of Women in Horror Films from 1978-2016**. 2017.
- DA SILVA LEITE, Alessandro. Neoliberalismo, trabalho e relações sociais: provocações freudo-marxistas. **Revista Vox**, v. 3, n. 1, 2014.
- D'AVILA LOURENÇO, Lara Cristina. Transferência e complexo de Édipo, na obra de Freud: notas sobre os destinos da transferência. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 18, p. 143-149, 2005.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.

- DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Nova Fronteira, 2014.
- DE FREITAS, Muriel Rodrigues. Eu não estou louca: breve revisão bibliográfica sobre mulheres e loucura. **Corpo Editorial**, p. 34.
- DE HOLANDA, Sérgio Buarque; CÂNDIDO, Antônio; DE MELLO, Evaldo Cabral. **Raízes do brasil**. J. Olympio, 1936.
- DE LAURETIS, Teresa. La tecnología del género. **Revista Mora**, v. 2, p. 6-34, 1996.
- DE MATOS FERREIRA, Verônica Caroline; GONÇALVES, Josiane Peres. Princesas Disney e cinema: representações do gênero feminino. **Comunicações**, v. 26, n. 2, p. 99-121, 2019.
- DE SOUSA, Mariana Ramos Vieira. FEMININO MONSTRUOSO: Negociando um Corpo Abjeto. **Rascunho**, v. 8, n. 13, 2016.
- DE SOUZA VICENTE, Tania Aparecida. Metodologia da análise de imagens. **Revista Contracampo**, 2000.
- DINIZ, Mariana. Para a história das mulheres na Pré-História: em torno de alguns atributos do discurso. **Promontoria, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve**, n. 4, p. 37-51, 2006.
- DOANE, Mary Ann et al. The ‘woman’s film’: Possession and address. **Re-vision: Essays in feminist film criticism**, p. 67-82, 1984.
- DO SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira; DA SILVA, Vanessa Roma. O feminismo na música “Por mais 3 horas” de Marília Mendonça. **Letras Escreve**, v. 9, n. 1, p. 177-184, 2020.
- DUTRA, Zeila Aparecida Pereira. A Primavera das mulheres: Ciberfeminismo e os Movimentos Feministas. **Revista Feminismos**, v. 6, n. 2, 2018.
- EISNER, Lotte H. **The haunted screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt**. Univ of California Press, 2008.
- FACIO, Alda; FRIES, Lorena. **Feminismo, género y patriarcado**. 2005.
- FAUSTO-STERLING, Anne. **Sexing the body: Gender politics and the construction of sexuality**. Basic books, 2000.
- FERREIRA, Carolina Branco de Castro. Feminismos web: linhas de ação e maneiras de atuação no debate feminista contemporâneo. **cadernos pagu**, p. 199-228, 2015.
- FERREIRA, Neylane Naually Souza; DE FIGUEIREDO, Nielle Beatriz Ribeiro; DE CASTRO, Brenda Thainá Cardoso. O feminismo no âmbito das Relações Internacionais: Ocidente x Oriente e o protagonismo da mulher muçulmana. **Malala**, v. 8, n. 11, p. 71-86, 2020.
- FINK, Bruce. **Fundamentos da técnica psicanalítica: uma abordagem lacaniana para praticantes**. Editora Blucher, 2017.

- FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental. **Revista fato & versões**, v. 1, n. 2, p. 3-16, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)
- FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária; reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. **Anais do XI congresso internacional da aBralic**. São Paulo, 2008.
- FRANZOI, S. L. The body-as-object versus the body-asprocess: Gender differences and gender considerations. **Sex Roles**, 33(5-6), 417-437, 1995.
- FRANZOI, S. L. & Shields, S. A. The body esteem scale: Multidimensional structure and sex differences in a college population. **Journal of Personality Assessment**, 48(2), 173- 178, 1984.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. L&PM Editores, 2019.
- FREUD, Sigmund. **Freud-Fundamentos da clínica psicanalítica**. BOD GmbH DE, 2017.
- FREUD, Sigmund. **Freud (1923-1925)-Obras completas volume 16: O Eu e o Id," Autobiografia" e outros textos**. Editora Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. **Sobre as teorias sexuais das crianças**. 1908.
- GIROUX, Henry. A disneyzação da cultura infantil. Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. **Petrópolis: Vozes**, p. 49-81, 1995.
- GLEDHILL, Christine et al. (Ed.). Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film. **BFI publishing**, 1987.
- GOODE, William J. The theoretical importance of love. **American Sociological Review**, p. 38-47, 1959.
- GUALDA, Linda Catarina. Representações do feminino em The turn of the screw: a preceptora como anjo e monstro. **Signótica**, v. 19, n. 1, p. 47-71, 2007.
- GUIMARÃES, Armando Rui. Mary Shelley: vida e obra. ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério; BECCARI, Marcos. **O mito de Frankenstein: imaginário e educação**. São Paulo: FEUSP, p. 32-70, 2018.
- HAINING, Peter (Ed.). **The Frankenstein Omnibus**. London: Bounty Books, 2002.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **Rape-revenge films: a critical study**. McFarland, 2021.
- HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social**, v. 26, p. 61-73, 2014.
- HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher**. Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- HOOKS, Bell. **Reel to real: race, class and sex at the movies**. Routledge, 2009.

- HOOKS, Bell. **Teoria feminista**. Editora Perspectiva SA, 2020.
- HORNEY, Karen; KELMAN, Harold. Psicologia femenina. In: **Psicología femenina**. 1970. p. 294 p.-294 p.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Editora Perspectiva. 2017.
- JOHNSON, Paul. **Sócrates: um homem do nosso tempo**. HarperCollins, 2015.
- JOHNSTON, Claire. **The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema**. British Film Institute, 1975.
- JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007.
- KANT, Immanuel. **Da diferença entre o sublime e o belo na relação dos sexos**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- KING, Stephen. **Dança macabra**. Suma, 2007.
- KRÖGER, Lisa; ANDERSON, Melanie R. **Monster, She Wrote: The Women Who Pioneered Horror and Speculative Fiction**. Quirk Books, 2019.
- LAURETIS, Teresa de. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. **Revista Estudos Feministas**, v. 1, n. 01, p. 96-122, 1993.
- LAROCCA, Gabriela Müller. **Representação e crítica social no cinema de horror: o capitalismo e a família norte-americana em O Massacre da Serra Elétrica (1973–1979)**. Monografia (graduação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Graduação em História, 2013.
- LA ROCQUE, Lucia de; TEIXEIRA, Luiz Antonio. Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 8, p. 11-34, 2001.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Editora Cultrix, 2020.
- LEWKOVITCH, Andréa Di Pietro; GRIMBERG, Angélica Bastos de Freitas Rachid. A atualidade dos conceitos freudianos de eu ideal, Ideal do eu e supereu. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 16, n. 4, p. 1189-1198, 2016.
- LONZI, Carla. **Escupamos sobre Hegel**. Anagrama, 1981.
- LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. **Revista Contracampo**, n. 07, 2002.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Iluminuras, 2020.
- LÚIS, Rui Fernando. **As muitas máscaras do Slasher Movie: Como os medos da sociedade se refletem na evolução do gênero**. 2022. Tese de Doutorado.
- LUSVARGHI, Luiza et al. (Ed.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. Editora Estação Liberdade, 2019.

- MACHADO, Mariângela. A formação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte-americana. **Sessões do imaginário**, v. 14, n. 22, p. 77-87, 2009.
- MARRA, Fernanda. O animal cordial: uma rasura da razão. **Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies**, vol. 6, n. 1, 2019, pp. 189 – 199
- MARCOS, Cristina. Mãe e filha: da devastação e do amor. **Tempo psicanalítico**, v. 43, n. 2, p. 269-284, 2011.
- MARQUES, Lícia Carvalho. **Novas elaborações psicanalíticas sobre a sexualidade feminina a partir do declínio da lógica fálico edípica**. 2004. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia, PUC-Rio.
- MARTIN, Marcel; GRANJA, Vasco; ANTÓNIO, Lauro. **A linguagem cinematográfica**. 1990.
- MARTINEZ, Fabiana Jordão. Militantes e radicais da quarta onda: o feminismo na era digital. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, p. e70177, 2021.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Editora FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2004.
- MAZER, D. **Impressões do Corpo Feminino: representações da mulher e do corpo-imagem na Imprensa Brasileira**. Londrina: Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina–UEL, 2013.
- MELO, Gislane Ferreira de; GIAVONI, Adriana; TRÓCCOLI, Bartholomeu Torres. Estereótipos de gênero aplicados a mulheres atletas. **Psicologia: teoria e pesquisa**, v. 20, p. 251-256, 2004.
- MITCHELL, WJ Thomas. **Iconology: image, text, ideology**. University of Chicago Press, 2013.
- MONTEIRO, Paula. Mulheres Invisíveis. Princípios para uma reconstrução do discurso em Arquitetura. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 7, n. 2, p. 55-64, 2015.
- MOURA, Claudiane Félix de. **Personagens femininas em Shakespeare: o papel da mulher em sua dramaturgia**. ABRALIC, 2018.
- MULVEY, Laura. **Cidadão Kane (Citizen Kane)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. **A experiência do cinema**, v. 2, 1983.
- NABAIS, Texto de João-Maria. A história esquecida da mulher na música. **Publicado no suplemento das Artes e Letras do jornal O Primeiro de Janeiro do dia 2 de Junho de 2008**, 2008.
- NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"? **Revista Estudos Feministas**, v. 15, p. 609-627, 2007.

- NIELSSON, Joice Graciele; DELAJUSTINE, Ana Claudia. O controle reprodutivo de corpos femininos: da caça as bruxas à produção de vidas nuas na democracia brasileira. **Revista Paradigma**, v. 28, n. 2, p. 70-100, 2019.
- NUNES, Sílvia Alexim. Histeria e psiquiatria no Brasil da Primeira República. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 17, p. 373-389, 2010.
- OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 8, p. 74-91, 2010.
- PADRE, Larissa Caldeira Gaspar. O silêncio dos arquivos: mulheres compositoras, música, corpos, discursos e apagamentos estético-políticos. In: **Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–VIRTUAL–1º a. 2020**. p. 12.
- PEREIRA, Ana Catarina dos Santos. **A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. 2016. Tese de Doutorado. Universidade da Beira Interior (Portugal).
- PERRONE, Gabriel. Herança expressionista no horror contemporâneo: A materialização do trauma em Babadook. **Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 1, p. 6307-6318, 2021.
- PHILLIPS, Kendall R. **Projected fears: Horror films and American culture**. Bloomsbury Publishing USA, 2005.
- PLATÃO. Livro X. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 321-352.
- PLEYERS, Geoffrey. Ativismo das ruas e on line dos movimentos pós-2011. **Lutas Sociais**, v. 17, n. 31, 2013.
- POE, Edgar Allan. **O Corvo–A Filosofia da Composição**. São Paulo: Expressão, 1986.
- PRADO, Paola Sayuri. Aspectos da Representação Feminina na História da Arte. **Epígrafe**, v. 5, n. 5, p. 11-26, 2018.
- RADCLIFFE, Ann. **On supernatural in poetry**. 2020.
- RAMOS, Marjorie De Nardi. **As forças da tradição no vento da renovação: a temporalidade representada pelas principais personagens femininas do romance..." e o Vento Levou" (1936) (Gone with the Wind) de Margaret Mitchell**. 2012.
- RAYMOND, Janice G. **Not a choice, not a job: Exposing the myths about prostitution and the global sex trade**. Potomac Books, Inc., 2013.
- RIBEIRO, Ana. **O retrato feminino na escultura portuguesa dos séculos XIX e XX: um percurso escultórico**. 2018. Tese de Doutorado.
- RIBEIRO, Jucélia Santos Bispo. Brincadeiras de meninas e de meninos: socialização, sexualidade e gênero entre crianças e a construção social das diferenças. **Cadernos Pagu**, p. 145-168, 2006.
- ROSSI, Túlio Cunha. **Projetando a subjetividade: a construção social do amor a partir do cinema**. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

- RUSSELL, Jeffrey B. **História da bruxaria**. Aleph, 2008.
- SAGGIORATO, Alexandre et al. Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5. 2008.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, p. 35-50, 2004.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein [1818]**. New York: Oxford, 2001.
- SILVA, André Campos. **O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher**. 2014.
- SILVA, Joeliton Chagas; SILVA, Adjane da Costa Tourinho. **Pressupostos da teoria semiótica de Peirce e sua aplicação na análise das representações em química**. 2012.
- SILVA, Patrícia Vieira; RODRIGUES, Emer Merari. A romantização nos contos de fada: a representação da inferioridade nas mulheres. **Revista Científica Novas Configurações–Diálogos Plurais**, v. 2, n. 3, p. 1-14, 2021.
- SILVA FILHO, Antonio Mendes. Conectividade: pros e contras da vida digital. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 10, n. 114, p. 78-81, 2010.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais dos Oitocentos. **XXIV CBHA**, 2004.
- SOUZA, Maria Dilza de; OLIVEIRA, Jeusinete Paula de. Mulher, fantasia e realidade segundo Machado de Assis. **UNIT-SE**, 2019.
- STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. **The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to**, p. 85-153, 1960.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. **(No Title)**, 2001.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 2000.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papyrus Editora, 1994.
- VARMA; DEVENDRA, P. The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences. London: **Arthur Barker Ltd**, v. 230, 1957.
- VEIGA, Ana Maria et al. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013.
- VELÁZQUEZ, CARLOS. Confissões da Madonna: A história da Vênus feita arte em Willendorf. **XIX Simpósio Nacional de História**, 2017.
- WAJCMAN, Judy. **The built environment: Women's place, gendered space**. na, 1991.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: Gender, genre, and excess. **Film quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

WILLIAMS, Linda. When the Woman Looks. In: **The Dread of Difference, 2nd ed. Gender and the Horror Film**. University of Texas Press, 2015. p. 17-36.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Editora Record, 2018.

WOOD, Robin. **Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews**. Wayne State University Press, 2018.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Penguin-Companhia, 2019.

WYER, Mary et al. **Women, science, and technology: A reader in feminist science studies**. Routledge, 2013.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Autores Associados, 2022.