

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

CARINA SCHRÖDER WASCHBURGER

**HORROR DO GÊNERO NO GÊNERO DE HORROR: ANÁLISES SOBRE O LIMIAR VÍTIMA-  
MONSTRO NO CINEMA DE HORROR ESTADUNIDENSE DO SÉCULO XXI**

Porto Alegre  
2025

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

## **Ficha Catalográfica**

W312h Waschburger, Carina Schröder

Horror do gênero no gênero de horror : Análises sobre o limiar  
vítima-monstro no cinema de horror estadunidense do século XXI / Carina  
Schröder Waschburger. – 2025.

120 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social,  
PUCRS.

Orientadora: Profª. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema de horror. 2. Feminismo. 3. Monstruoso-feminino. 4. Limiar. 5.  
Emoções. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CARINA SCHRÖDER WASCHBURGER

**HORROR DO GÊNERO NO GÊNERO DE HORROR: ANÁLISES SOBRE O LIMIAR  
VÍTIMA-MONSTRO NO CINEMA DE HORROR ESTADUNIDENSE DO SÉCULO XXI**

Tese apresentada como requisito para a obtenção  
do grau de Doutora pelo Programa de Pós-  
Graduação da Faculdade de Comunicação, Artes  
e Design da Pontifícia Universidade Católica do  
Rio Grande do Sul (PUCRS).

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2025

CARINA SCHRÖDER WASCHBURGER

**HORROR DO GÊNERO NO GÊNERO DE HORROR: ANÁLISES SOBRE O LIMIAR  
VÍTIMA-MONSTRO NO CINEMA DE HORROR ESTADUNIDENSE DO SÉCULO XXI**

Tese apresentada como requisito para a obtenção  
do grau de Doutora pelo Programa de Pós-  
Graduação da Faculdade de Comunicação, Artes  
e Design da Pontifícia Universidade Católica do  
Rio Grande do Sul (PUCRS).

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2025.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (Orientadora – PUCRS)

---

Profa. Dra. Cristiane Finger Costa (PUCRS)

---

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

---

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa (UNIP)

---

Prof. Dr. Márcio Zanetti Negrini (UNISO)

Porto Alegre

2025

## AGRADECIMENTOS

Acredito que a possibilidade de desenvolver uma pesquisa acadêmica é um privilégio que só é alcançado através do apoio e suporte de uma grande rede de pessoas e instituições. Poder desenvolver uma pesquisa pela qual sou apaixonada é algo que não teria sido possível, não fosse por personagens essenciais em minha jornada.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Ministério da Educação e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelas bolsas de doutorado e doutorado-sanduíche, que permitiram que eu me dedicasse integralmente ao desenvolvimento desta pesquisa, tanto no Brasil quanto no meu período na França, na Université Paul-Valéry Montpellier 3.

À minha orientadora, prof. Cristiane Freitas, sou imensamente grata pelos ensinamentos inestimáveis que fizeram da escrita dessa tese um processo de constante aprendizado e (re)encantamento pela pesquisa.

Aos meus pais, Nadja e Rafael, que durante toda minha vida me incentivaram a nunca deixar de buscar respostas e, mais importante, nunca deixar de fazer perguntas. Minha curiosidade e paixão pela ciência sempre será graças a vocês.

À minha irmã, Isabella, que me inspira e me motiva a diariamente construir um mundo mais justo e gentil.

Às minhas avós, tias, e todas as mulheres que ajudaram a me criar. Nossa família de mulheres inacreditáveis é o meu maior orgulho.

Ao meu grande amigo e colega, Gian, pela paciência, suporte e apoio nesta jornada acadêmica.

Às minhas amigas e maiores líderes de torcida que eu poderia ter – Julia Meinhardt, Marjorie Paula, Mariana Pinho, Sthefanie Tischer, Tássia Costa, Rafaela Camacho, Gabriela Cavalheiro e Natasha Heinz. Vocês sempre foram as primeiras a saberem de tudo, do início ao fim dessa pesquisa. Vocês me ouviram chorar e me fizeram sorrir. Obrigada pelo acolhimento e carinho infinito, mesmo que às vezes separado por um oceano. Em um mundo que faz de tudo para colocar as mulheres umas contra as outras, a amizade de vocês é revolucionária.

*Every woman is a witch and every witch needs a coven*

*(Elizabeth Sankey, 2024)*

## RESUMO

A presente tese tem como principal objetivo investigar a representação da mulher como vítima e como monstro no cinema de horror estadunidense da segunda década do século XXI. A partir deste objetivo, buscamos analisar personagens femininas em filmes do gênero, traçando um comparativo entre obras que possuem mulheres nas equipes técnicas principais em contrapartida às que possuem apenas homens, procurando investigar como as diferentes vivências influenciam na representação das personagens dentro da narrativa. Entendemos essa disparidade como informação essencial na análise das personagens femininas, uma vez que vivemos em uma sociedade que prioriza narrativas a partir do ponto de vista masculino, valorizando a jornada do herói enquanto são seus obstáculos que aparentam ser morfologicamente femininos. Entendendo que, especialmente nas últimas décadas, o cinema de horror é um gênero que utiliza as figuras femininas como centro de suas tramas, analisamos a condição dessas protagonistas dentro do que nomeamos de “limiar vítima-monstro”. Tal limiar é constituído como uma zona facilmente transposta pelas mulheres, que transitam entre vítima e monstro ao não conseguir se desvencilhar dos papéis impostos por uma sociedade patriarcal. Partindo do anseio de compreender o paradoxo feminino, analisamos os filmes *A Primeira Profecia* (*The First Omen*, Arkasha Stevenson, 2024) e *Imaculada* (*Immaculate*, Michael Mohan, 2024), a fim de compreender o papel da mulher em narrativas semelhantes, mas com pontos de vista distintos, sendo o primeiro dirigido e roteirizado por uma mulher, e o segundo por um homem. A análise desta tese intercala imagens dos filmes com as principais emoções associadas ao cinema de horror (medo, raiva e nojo) e qual seu papel em tela com o limiar. Este estudo compreende, por fim, o limiar como um espaço moralmente ambíguo, onde podemos encontrar a figura da bruxa – uma mulher que, em sua recusa a se conformar com definições sociais e morais sobre o que é adequado e esperado para uma mulher, é vista como monstruosa ao mesmo tempo em que é vitimada por essa sociedade patriarcal e pelo próprio Estado que impõe esses padrões estereotipados e pré-definidos. Realizamos a análise desta figura através dos filmes *A Bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2016) e *The Love Witch* (Anna Biller, 2016), traçando comparações das duas representações da bruxa, uma em um filme dirigido por um homem e outro por uma mulher, ambos filmes sendo também lançados no mesmo ano. A partir destas análises, foi possível compreender que o limiar vítima-monstro oferece às personagens femininas uma flexibilidade moral poucas vezes concedida a personagens não-masculinos, especialmente quando estas personagens são criadas e dirigidas por alguém que compartilha de seu ponto de vista. Enquanto as produções criadas por homens buscam uma justificativa por trás da monstruosidade feminina, as personagens criadas e dirigidas por mulheres possuem um desenvolvimento que compreende que o monstruoso pode acontecer apesar de sua vitimização de uma sociedade opressora e não somente por causa dele.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema de horror; Feminismo; Monstruoso-feminino; Limiar; Emoções.

## **ABSTRACT**

This thesis aims to investigate the representation of women as victims and monsters in American horror cinema during the second decade of the 21st century. To achieve this goal, we analyze female characters in films of the genre, comparing works with women in key technical roles to those with mostly male teams, exploring how different experiences influence the portrayal of characters within the narrative. We consider this disparity essential for analyzing female characters, as we live in a society that prioritizes narratives from a male perspective, valuing the hero's journey while its obstacles appear morphologically female. Recognizing that horror cinema often centers female figures in its plots, we examine the condition of these protagonists within what we named as the "victim-monster threshold." This threshold is characterized as a space easily transpassed by women, who shift between victim and monster as they struggle to break free from roles imposed by a patriarchal society. In our quest to understand the female paradox, we analyze the films *The First Omen* (Arkasha Stevenson, 2024) and *Immaculate* (Michael Mohan, 2024) to comprehend the role of women in similar narratives with distinct perspectives, the former being directed and written by a woman and the latter by a man. This thesis interweaves images from the films with the primary emotions associated with the horror genre (fear, anger, and disgust) and their role in relation to the threshold. Ultimately, this study conceptualizes the threshold as a morally ambiguous space where we encounter the figure of the witch — a woman who, in her refusal to conform to societal and moral definitions of what is appropriate and expected for women, is perceived as monstrous while simultaneously being victimized by a patriarchal society and the state that enforces these stereotyped and predefined standards. We analyze this figure through the films *The Witch* (Robert Eggers, 2016) and *The Love Witch* (Anna Biller, 2016), drawing comparisons between the two representations of the witch, one in a film directed by a man and the other by a woman, both released in the same year. Through these analyses, we find that the victim-monster threshold offers female characters a moral flexibility rarely granted to non-masculine characters, especially when these characters are created and directed by someone who shares their perspective. While male-created productions seek justification for female monstrosity, characters created and directed by women develop an understanding that the monstrous can occur despite their victimization by an oppressive society, rather than solely because of it.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

horror cinema; feminism; monstrous-feminine; threshold; emotions.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Painel 39 do "Atlas da Mnemosyne" de Warburg .....                                                                                                                                 | 17 |
| Figura 2 - Pôsteres de lançamento de O Bebê de Rosemary, 1968 (esq.) e Mãe!, 2017 (dir.).                                                                                                     | 21 |
| Figura 3 - Comparação histórica dos filmes de maior bilheteria com protagonistas femininas .....                                                                                              | 29 |
| Figura 4 - Comparação de raça/etnia para todos os personagens femininos e masculinos com falas em filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos .....                                         | 30 |
| Figura 5 - Linha do tempo de protagonistas femininas no cinema de horror norte-americano entre 1920 e 2010 .....                                                                              | 32 |
| Figura 6 - Linha do tempo de protagonistas femininas no cinema de horror norte-americano entre 2010 e 2022 .....                                                                              | 33 |
| Figura 7 - Mephistopheles e seu laçao dão vida à mulher em um caldeirão .....                                                                                                                 | 36 |
| Figura 8 - Elementos visuais do Schauerfilme O Gabinete do Dr. Caligari (1920): iluminação com alto contraste e cenários distorcidos .....                                                    | 37 |
| Figura 9 - Bela Lugosi (esq.) e Gary Oldman (dir.) como Drácula .....                                                                                                                         | 37 |
| Figura 10 - Marion Crane (Janet Leigh) é surpreendida por seu assassino enquanto toma banho .....                                                                                             | 39 |
| Figura 5 - Linha do tempo de protagonistas femininas no cinema de horror norte-americano entre 1920 e 2010 .....                                                                              | 40 |
| Figura 11 - Norman Bates antes e depois da revelação de que ele é o assassino do Bates Motel .....                                                                                            | 41 |
| Figura 12 - A Bruxa aparece realizando um ritual com o bebê roubado (dir) // A Bruxa tentando seduzir o filho mais velho da família (esq.) .....                                              | 42 |
| Figura 13 - Ripley tenta acalmar Lambert a bordo da Nostromo .....                                                                                                                            | 52 |
| Figura 14 - Fotografias de expressões faciais de emoção em pessoas, baseado no FEEST (Facial expressions of emotion: Stimuli and tests) estipulado por Paul Ekman para identificar diferentes |    |

|                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| emoções. Sendo elas raiva (A), nojo (D), medo (F), felicidade (H), triste (S), surpreso (U) e neutro (N) .....                                      | 58 |
| Figura 15 - Margaret na discoteca .....                                                                                                             | 59 |
| Figura 16 - À esquerda, Margaret acorda em seu quarto após uma noite na discoteca. À direita, a Medusa de Caravaggio .....                          | 66 |
| Figura 17 - Margaret assiste com nojo enquanto uma mulher dar à luz a uma mão demoníaca .....                                                       | 67 |
| Figura 18 - Margaret é agarrada pela mão demoníaca em meio a um protesto em Roma .....                                                              | 67 |
| Figura 19 - Margaret encontra a marca dos três seis escondida em seu couro cabeludo .....                                                           | 68 |
| Figura 20 - Margaret (esq.) levita possuída. Margaret é amarrada e violada pelo chacal e membros da Igreja (dir.) .....                             | 69 |
| Figura 21 - Margaret tem um surto psicótico após seu corpo manifestar sinais da gravidez indesejada .....                                           | 70 |
| Figura 22 - Anna (Isabelle Adjani) tem um surto psicótico em uma estação de metrô após sofrer um aborto em Possessão (1981) .....                   | 71 |
| Figura 23 - Margaret hesita ao tentar matar seu bebê .....                                                                                          | 72 |
| Figura 24 - Cecília é cercada e aterrorizada por figuras encapuzadas .....                                                                          | 74 |
| Figura 25 – Comparação da representação de Virgem Cecília em contraste às Virgens Maria nas pinturas de Velázquez (cima) e Bouguereau (baixo) ..... | 75 |
| Figura 26 - Cecília vê sua amiga Gwen tendo a língua cortada .....                                                                                  | 76 |
| Figura 27 - Após ter sua fuga frustrada, Cecília tem os pés queimados .....                                                                         | 77 |
| Figura 28 - Cecilia utiliza artigos religiosos para assassinar os conspiradores responsáveis por sua gravidez .....                                 | 78 |
| Figura 29 - Após sair das catacumbas coberta de sangue, Cecília dá à luz e, em seguida, esmaga a criança com uma pedra .....                        | 79 |
| Figura 30 - Cecília observa a Madre Superiora fazer um ultrassom em sua barriga, minutos antes de matá-la .....                                     | 80 |

|                                                                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 31 – Hecate representada em uma obra de Jusepe de Ribera .....                                                                | 90 |
| Figura 32 - Malévola, principal antagonista da Bela Adormecida, animação da Disney .....                                             | 90 |
| Figura 33 – Thomasin e as bruxas dançam e levitam ao redor de uma fogueira (esq.) // Vuelo de Brujas, de Francisco Goya (1797) ..... | 92 |
| Figura 34 - Pintura no quarto de Elaine (esq.) // Elaine após esfaquear Griff .....                                                  | 93 |
| Figura 35 - Elaine é iniciada em seu clã pelo Grande Sacerdote .....                                                                 | 94 |
| Figura 36 - Thomasin (esq.) e Elaine (dir.), em uma comparação contrastante da representação da figura da bruxa .....                | 95 |

## Sumário

|                                                         |            |
|---------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>                               | <b>11</b>  |
| 1.1 OBJETIVOS.....                                      | 16         |
| 1.2.1 GERAL.....                                        | 16         |
| 1.2 METODOLOGIA.....                                    | 16         |
| <b>2. GÊNERO E SUAS PROBLEMATIZAÇÕES.....</b>           | <b>24</b>  |
| 2.1 O FEMINISMO ESTÁ NA SUPERFÍCIE.....                 | 27         |
| 2.2 MULHERES EM 35MM.....                               | 29         |
| <b>3. O HORROR COMO GÊNERO CINEMATOGRAFICO.....</b>     | <b>35</b>  |
| 3.1 AS MULHERES E O HORROR.....                         | 44         |
| <b>4. EMOÇÕES.....</b>                                  | <b>48</b>  |
| 4.1 MEDO.....                                           | 55         |
| 4.2 RAIVA.....                                          | 56         |
| 4.3 REPULSA.....                                        | 57         |
| 4.4 AS EMOÇÕES INTERAGEM NAS TELAS.....                 | 59         |
| <b>5. MONSTRO, VÍTIMA E O LIMIAR.....</b>               | <b>62</b>  |
| 5.1 O MONSTRUOSO COMO PUNIÇÃO: A PRIMEIRA PROFECIA..... | 66         |
| 5.2 A LIBERTAÇÃO DA VIRGEM: IMACULADA.....              | 76         |
| 5.3 A VIRGEM E O DEMÔNIO.....                           | 83         |
| 5.4 A VÍTIMA, O MONSTRO E A BRUXA.....                  | 88         |
| <b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                     | <b>101</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>                                | <b>106</b> |
| <b>FILMOGRAFIA.....</b>                                 | <b>110</b> |
| <b>APÊNDICE A.....</b>                                  | <b>11</b>  |
| <b>ANEXO A.....</b>                                     | <b>11</b>  |
| FICHAS TÉCNICAS.....                                    | 11         |

## 1. INTRODUÇÃO

“Qual o seu filme de terror favorito?”. A fala vem diretamente do outro lado da linha de telefone, uma chamada que provavelmente está vindo de dentro da casa, célebre por ser a pergunta feita por *Ghostface*, uma das representações de assassino em série em maior rotatividade do cinema *slasher* estadunidense, da franquia Pânico (*Scream*, Wes Craven, 1996). A pergunta pode ser difícil de responder – o horror atravessa a história do cinema como um dos gêneros que persistem e evoluem com a tecnologia.

Você pode escolher os embriões do cinema de horror, como *A Mansão do Diabo* (*La Manoir du Diable*, Geogre Méliès, 1896), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) e *A Noiva de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935). Ou então os clássicos estabelecidos do gênero, referenciados até hoje, como *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) e *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Talvez você seja fã dos *slashers* que iniciam como filmes de baixo orçamento para finalmente caírem no gosto popular e serem eternizados em franquias sem fim, como *A Hora do Pesadelo* (*Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), *Pânico* (*Scream*, Wes Craven, 1996) e, uma das mais recentes a criarem seu próprio universo cinematográfico, *Invocação do Mal* (*The Conjuring*, James Wan, 2013).

Os filmes acima citados são apenas alguns que compõem o vasto catálogo de cinema estadunidense de horror. Como fã precoce desse gênero, muito graças a uma sessão de cinema indevida de *O Exorcista*, quando eu tinha apenas sete anos de idade, se tornou fácil observar as nuances em que estes filmes apresentam ao longo de sua história. O cinema de horror sempre me chamou atenção por suas protagonistas femininas, quase sempre mulheres estavam no centro das narrativas, mas raramente eram vistas como qualquer coisa além de vítimas do grande monstro da história – seja ele *Ghostface*, Freddy Krueger, Michael Myers, ou o próprio Diabo. Muitas vezes vi mulheres serem assassinadas, perseguidas, violentadas, possuídas, e, no melhor dos casos, se tornarem as únicas sobreviventes após assistirem todo o seu grupo de amigos ser massacrado por um assassino em série ou um alienígena de outro planeta.

Uma vez que minha dissertação teve como principal objetivo analisar a personagem Ellen Ripley (Sigourney Weaver) do filme *Alien*, o Oitavo Passageiro (*Alien*, Ridley Scott, 1979), continuar minha pesquisa entendendo o papel das mulheres no cinema de gênero – seja

ele de horror ou de ficção científica, pareceu um caminho natural. Ao finalizar meu mestrado, continuei com muitas questões a respeito desse protagonismo feminino e seu contexto na sociedade e, principalmente, em uma indústria tão masculina quanto Hollywood. Ripley é uma personagem que poderia facilmente ser interpretada por um homem, mas o fato de Sigourney Weaver ter sido escolhida para protagonizar o filme transforma totalmente a maneira como a personagem se comunica com o público, e isso é explorado com maior profundidade nas sequências de *Alien*, onde sua identidade como mulher e como mãe tomam grande parte de sua personalidade.

Essa dualidade que enxerguei em Ripley me impulsionou a olhar também para as mulheres no cinema de horror, no qual percebo um histórico de personagens representadas como algo monstruoso. A humanidade teme mulheres há muitos séculos – é só pensarmos em como os principais monstros que evoluem de uma multiplicidade de imagens que assombram sonhos, mitos e obras antigas, são predominantemente mulheres: entre sereias e harpias, a Medusa, Hecate e a Esfinge. Para Barbara Creed (1993), o “monstruoso-feminino” tem muitas faces: a mãe primitiva e amoral, a vampira, a bruxa, a mulher como útero monstruoso, como ferida sangrenta, como corpo possuído, como mãe castradora, como bela, mas assassina, como psicopata envelhecida, como o monstruoso duplo menino-menina, mulher como animal não-humano, como vida na morte, como a *femme* castradora.

Creed realiza suas análises dos filmes de horror pela lente de que o corpo feminino é um agente do caos e do horror como uma maneira de subverter a teoria crítica feminista que analisa as mulheres principalmente no papel de vítima nos filmes de horror. A dualidade da mulher em seu papel como monstro e como vítima é a principal temática explorada ao longo dessa tese, trabalhando com o pressuposto de que as mulheres podem ocupar os dois espaços simultaneamente, transitando entre um espectro e o outro de um limiar. Como monstro, na condição de uma narrativa de horror a fim de provocar a emoção do medo e terror, mas também como vítima de um sistema que busca controlar mulheres através dos séculos.

Em geral, o imaginário popular é permeado por visões e imagens de mulheres atormentadas – sejam elas as causadoras do tormento ou vítimas dele. Insistirmos na fragmentação da figura feminina como um mero receptáculo do caos é reduzir a complexidade dessas personagens e a sua agência em relação às suas próprias histórias. O cinema de horror tem sua clássica vítima indefesa, atordoada e amedrontada, representada em personagens como

Marion Crane (Janet Leigh) em *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1961), Rosemary (Mia Farrow) em *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) e Wendy Torrance (Shelley Duvall) em *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). O que chama a atenção é quando, na virada do século, começamos a ver filmes como *Corrente do Mal* (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014), *A Bruxa* (*The VVitch*, Robert Eggers, 2015) e *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018) dando destaque às suas protagonistas femininas que fogem dessa definição. Ao mesmo tempo, estas também não tomam completamente o lugar de vilã ou de monstro, mas transitam muito mais sutilmente entre essas definições, no que eu chamo do limiar vítima-monstro.

Para a seleção dos filmes que compõem a análise dessa tese, realizo um recorte que envolve o cinema estadunidense da segunda década do século XXI. Esta escolha levou em consideração que o cinema norte-americano tem uma tradição de filmes de grande orçamento, com distribuição massificada e palatável para um grande alcance mundial, o que perpetua a sua hegemonia sobre o mercado internacional. Este recorte me permitiu realizar uma análise sobre filmes que fogem da curva de produções tradicionais de grande orçamento do país, mas que ainda possuem grande alcance e circulam com boa recepção no em festivais, como Sundance, Toronto e Spirit Awards, como foi o caso de *A Bruxa* (*The VVitch*, Robert Eggers, 2015) e *Midsommar* (Ari Aster, 2019) e até mesmo no Oscar, no caso de *Corra!* (*Get Out!* Jordan Peele, 2017). A título de exemplo que será aprofundado posteriormente, *A Bruxa* teve um orçamento de apenas US\$3.5 milhões, enquanto o último lançamento da franquia *Pânico* (*Scream*) lançado em 2021, teve um orçamento que ultrapassou US\$ 30 milhões.

Outro recorte feito para esta pesquisa enfoca as protagonistas desses filmes. Seguindo a trajetória da minha dissertação de mestrado, “O protagonismo feminino no cinema de ficção científica” (Waschburger, 2020), opto por filmes que tenham mulheres como o centro de suas histórias, a fim de realizar pequenos recortes e traçar paralelos entre as personagens em seus filmes. O estudo “*It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films*” realizado desde 2002 pelo *Center for the Study of Women in Television and Film* da San Diego State University, acompanha a representação feminina no cinema norte-americano – a pesquisa publicada em relação ao ano de 2022 demonstra que há um crescimento na quantidade de personagens femininas não somente como protagonistas, mas também como personagens com falas, mas que esse crescimento ainda está longe de chegar a uma divisão equilibrada. Em 2022, apenas 33% dos 100 filmes com maior bilheteria tinham uma

protagonista mulher, mas em comparação ao primeiro ano em que a pesquisa foi realizada, 2002, a porcentagem era de 16%. Acredito ser interessante também pontuar que a pesquisa destaca que, entre os gêneros cinematográficos, o horror é o que mais teve representação feminina, com um total de 43% de filmes com uma protagonista mulher.

Esta tese é dividida em quatro partes, organizadas para contextualizar o leitor a respeito do universo do gênero de horror e a sua relação com a representação de protagonistas femininas. A primeira parte traz uma leitura a respeito de gênero e as suas diversas problematizações, considerando as mudanças da teoria feminista e sua relação com autoras como Simone de Beauvoir, Judith Butler, Bell Hooks e Barbara Creed, que nos permitem analisar o cinema de horror a partir de sua perspectiva de como o gênero feminino é representado nas telas especificamente dentro da grande indústria hollywoodiana. Seguindo ainda dados levantados pela pesquisa realizada pelo *Center for the Study of Women in Television and Film*, busco localizar também a disparidade entre homens e mulheres em papéis de destaque na produção dos principais filmes estadunidenses. Por isso também trago esse dado para a análise a ser realizada no último capítulo, traçando comparativos entre filmes com equipes predominantemente femininas e masculinas.

A segunda parte desta tese apresenta o horror como gênero cinematográfico, em uma pequena historiografia que traça as transformações do gênero e a sua relação com mulheres nas telas. O horror tem uma longa história com o feminino, e a maneira como as suas protagonistas se relacionam com o gênero, bem como as ideias pré-concebidas socialmente em relação às suas manifestações corporais serão essenciais para entrarmos mais a fundo na relação mulher-emoções. Essa questão nos ajudará a entender o limiar vítima-monstro.

A terceira parte deste trabalho tem como objetivo principal as emoções e seu papel em relação aos estereótipos de gênero. Assim, investigarei como o feminino está associado ao emocional exacerbado e como essa relação entre mulheres e o sentimentalismo pode causar um desconforto na sociedade que cria a expectativa do modelo da mulher tradicional, amável e controlada. Mary Douglas (1966) escreve que “assim como é verdade que tudo simboliza o corpo, também é igualmente verdade (e ainda mais por essa razão) que o corpo simboliza todo

o resto<sup>1</sup>” (p. 123). Inicialmente com a intenção de analisar as mulheres em relação a todo o leque emocional, optei ao longo do desenvolvimento desta pesquisa em me concentrar em emoções consideradas negativas presentes nos extremos do alcance emocional, especialmente quando relacionadas a mulheres. Assim, divido este terceiro capítulo entre a raiva, o nojo e o medo, focando em suas diferentes manifestações ao longo das narrativas, além de priorizar o que elas podem significar para a audiência. Presentes predominantemente no cinema de horror, essas emoções são especialmente desconfortáveis para uma sociedade que foi condicionada a ter aversão ao exagero emocional. Estes anseios, justamente por serem abjetos, possuem seu próprio espaço dentro do cinema de horror, onde podem ser desenvolvidos como uma representação complexa do que é sentir ao ser mulher, sem recorrer aos filtros do que é aceitável ou não.

Para a quarta e última parte desta tese, desenvolvo uma análise de quatro filmes que seleciono para responder às perguntas levantadas ao longo desta pesquisa: *A Primeira Profecia* (*The First Omen*, Arkasha Stevenson, 2024), *Imaculada* (*Immaculate*, Michael Mohan, 2024), *A Bruxa* (*The VVitch*, David Eggers, 2015) e *The Love Witch* (Anna Biller, 2016)<sup>2</sup>. Através de *frames* destes filmes, realizo um comparativo entre as personagens desses filmes que separei em pares, respectivamente, a partir de suas temáticas e temporalidades semelhantes. Além disso, busco complementar a minha análise através de uma colagem visual que consiste destes recortes cinematográficos e pinturas que refletem temáticas que se aproximam do limiar vítima-monstro.

Minha intenção ao longo desta tese foi, portanto, desenvolver este lugar que chamo de limiar vítima-monstro como uma zona facilmente transposta pela mulher no cinema de horror, e como essas personagens se enquadram nos papéis adequados para uma mulher sob uma sociedade patriarcal e Estado capitalista. Transitando entre vítima e monstro, não conseguindo se desvencilhar de seus papéis impostos, as mulheres se apropriam dos papéis impostos para poderem transpor mais livremente o limiar, que as permite ter uma maior flexibilidade moral, tal qual é concedida há tantos anos para os homens. Parto do anseio de compreender o paradoxo feminino, esta tal faca de dois gumes de ser uma mulher que precisa viver e se expressar em uma sociedade patriarcal. Entendo que as mulheres oscilam entre o lugar de monstro e o lugar

---

<sup>1</sup> Tradução da autora, no inglês: “Just as it is true that everything symbolises the body, so it is equally true (and all the more so for that reason) that the body symbolises everything else.”

<sup>2</sup> Fichas técnicas disponíveis no Anexo A.

de vítima, cabe ao espectador (e aqui não me refiro apenas à audiência cinematográfica) definir se esta representação é aceitável ou não.

## 1.1 OBJETIVOS

### 1.2.1 Geral

Investigar a representação da mulher como vítima e como monstro no cinema de horror estadunidense da segunda década do século XXI.

### 1.2.2 Específicos

- Traçar um comparativo entre os filmes que possuem mulheres na equipe técnica principal em contrapartida aos que possuem apenas homens;
- Analisar como as emoções são retratadas nas personagens femininas nestes diferentes filmes e como isso contribui para sua construção narrativa;
- Mapear a relação entre as emoções e o limiar vítima-monstro.

## 1.2 METODOLOGIA

Em *Povo em lágrimas, povo em armas*, Didi-Hubermann (2021) elabora, a partir da análise do *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925), a íntima relação entre as emoções e a imagem. A nossa relação com as imagens é “profundamente marcada pelo excesso – de supervalorização e desvalorização” (p. 75). Nossas emoções mais perenes são dispostas através das imagens, por meio delas simpatizamos, nos assombramos, surpreendemos e empatizamos “como se quiséssemos, muitas vezes, esquecer o pensamento que elas constroem com método”. Ao mesmo tempo, as imagens também têm o poder de simbolizar nossas emoções mais obscuras, e através delas nos afastamos, desconfiamos, protestamos, “como se quiséssemos, muitas vezes, esquecer o pensamento que elas sacodem com vigor”.

Através de uma combinação específica, ou “fórmula”, de imagens, os gestos humanos e as emoções são capazes de entrar em harmonia ou confronto, criando um campo de conflitos. É por meio desta combinação de imagens que será realizada a análise para esta tese. As escolhas formais por trás da montagem cinematográfica – sejam elas a direção dos atores, os enquadramentos, o figurino, iluminação –, nos leva ao “teor antropológico dessa emoção mostrada”. Didi-Hubermann disserta sobre a abordagem das emoções por meio da montagem

como uma operação analítica e construtiva. Para fins de responder às questões levantadas para esta tese, busco realizar uma análise que remete à proposta pelo autor em seu próprio estudo do Encouraçado Potemkin: “a imagem como imagem dialética, como construção de imagens”, que, através de sua composição, entra em conflito para ultrapassar as representações que a constitui (p. 275).

A metodologia aplicada por Didi-Hubermann deriva diretamente dos estudos de Aby Warburg, que a aplica para analisar obras de artistas da época do Renascimento. Historiador da arte, Warburg trabalhou no que ele deu o nome de “*Atlas Mnemosyne*” (fig. 1) de 1925 até sua morte, em 1929 – a obra permaneceu, desta maneira, incompleta, mas serviu como base para as análises de imagens e suas montagens ao longo do último século. Para criar seu atlas, Warburg cobriu painéis de madeira com um pano preto, onde organizou imagens e reproduções de obras de arte, mapas geográficos, anúncios publicitários, *clippings* de jornais e fotografias do seu acervo pessoal. Estas imagens deveriam ser vistas como uma só, nova entidade, ao invés de seus pequenos fragmentos separadamente.

Figura 1 - Painel 39 do "Atlas da Mnemosyne" de Warburg



Fonte: New York Times (2020)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Disponível em <<https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html>>  
Acesso em 22 de junho de 2023

Quando Philippe-Alain Michaud (2013) analisa o trabalho realizado por Warburg, o autor pontua como sua técnica, apesar de não diretamente conectada ao cinema, é, também um arranjo cinemático: o pano de fundo preto no qual as imagens estão dispostas funciona como uma maneira de isolar para que o espectador possa se concentrar na representação do movimento e da imagem. Esta disposição das imagens como uma grande colagem exige uma “intervenção ativa do espectador” (p. 246), uma vez que, ao ser confrontado pela constante desconstrução e conflito entre as imagens, este deve criar suas próprias trajetórias de significado.

Inspirando-me na análise realizada por Michaud e Didi-Hubermann, bem como na técnica de coleção de imagens feita por Warburg, pretendo responder às perguntas levantadas ao longo desta pesquisa através de uma colagem feita a partir do meu *corpus* de pesquisa. Partindo de imagens retiradas de filmes estadunidenses de horror realizados na segunda década do século XXI, que possuem mulheres como protagonistas e se encaixam no gênero de horror.

Utilizando *frames* destes filmes, busco encontrar elementos em comum entre eles, sejam de sentimentos, gestos, arquétipos das personagens, enquadramentos, entre outros elementos visuais. Através destes, e analisando estas coleções como uma única imagem, entendo que será possível responder ao principal questionamento desta tese: como a dualidade entre vítima e monstro aparece neste cinema de horror estadunidense a partir dos anos 2010.

Mary Douglas analisa em seu livro “*Purity and Danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*” (1964) como os seres humanos, desde sociedades originárias, compreendem aspectos como pureza e contaminação. Douglas (1964) explora culturas ao redor do mundo e a sua relação com a moralidade e o simbolismo de diferentes rituais sagrados, que são interpretados de maneiras distintas ao longo dos séculos. O trabalho de Douglas me permite lançar um olhar sobre o que busco analisar nos filmes de horror, através do modo como a autora disserta a respeito das relações humanas e o que compreendemos como sagrado, puro ou contaminado, perigoso.

A moralidade está longe de ser algo fácil de definir, os conceitos do que as sociedades entendem como imoral são muitas vezes contraditórios – “é natural da regra moral ser genérica, e sua aplicação a um contexto particular deve ser incerta”. Desta maneira, é possível que exista mais de uma visão a respeito de ações e o que é “certo ou errado” (pág. 131) de um ponto de vista moral. Enquanto isso, o conceito e as regras de “poluição” são inequívocos, de acordo com a autora – eles não dependem de intenção ou de um equilíbrio entre direitos e deveres.

O corpo, como tentamos mostrar, fornece um esquema básico para todo simbolismo. Raramente há alguma poluição que não tenha uma referência primariamente fisiológica. Como a vida está no corpo, ele não pode ser rejeitado de imediato. E como a vida precisa ser reafirmada, as filosofias mais completas, como afirma William James, devem encontrar alguma forma de afirmar aquilo que foi rejeitado. (Douglas, 1964, p. 165) <sup>4</sup>

Douglas enxerga no corpo um simbolismo da nossa sociedade. O que consideramos puro e sagrado também pode ser visto como contaminado e profano. Uma vez que muito do que reconhecemos como poluição está, portanto, ligado ao corpo, a autora explica que, para muitas culturas, “qualquer coisa que saia do corpo nunca deve ser readmitida, mas estritamente evitada”, o que provoca nas sociedades em que isto é praticado uma ansiedade a respeito das fronteiras do corpo, que podem expressar perigo à sobrevivência do grupo.

A base da proposta dessa tese é a ideia de que há uma dualidade nas representações femininas nos filmes de terror que serão analisados. Enxergo esta dualidade como um limiar entre o feminino monstruoso (Creed, 1993) e as *final girls*, e, portanto, trabalho com os conceitos de Douglas a respeito das margens e fronteiras entre o sagrado e profano. De acordo com a autora, “todas as margens são perigosas” (p. 122), se elas são alteradas para qualquer um dos lados, toda a experiência pode ser alterada, desta forma, qualquer estrutura de ideias está vulnerável às margens.

Walter Benjamin (2007) utiliza a etimologia da língua alemã para exemplificar as diferenças entre limiar e fronteira – limiar, em alemão, *schwelle*, descreve uma mudança, um fluxo que faz parte da palavra *schwellen*, que significa inchar, entumecer. Já a palavra fronteira, *grenze*, em alemão, constitui uma metáfora para designar a dupla operação de espírito e linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida, evitando que algo se derrame ou transborde. Essa fronteira, portanto, designa algo que não pode ser transposto impunemente, pois define limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio. O limiar, por sua vez, pode ser visto de maneira mais branda e flexível, como uma zona. O conceito de *schwelle*, pertence ao “domínio de metáforas espaciais”, designando operações tanto intelectuais como espirituais. O limiar pertence à ordem do espaço-tempo, e sua duração pode ser flexível, dependendo tanto do tamanho do limiar “quanto da agilidade, indiferença ou respeito do transeunte” (Gagnebin, p. 36). Esta sutileza gramatical que Benjamin aponta e Gagnebin utiliza em seu texto, nos auxilia

---

<sup>4</sup> Tradução da autora, no original: “There is hardly any pollution which does not have some primary physiological reference. As life is in the body it cannot be rejected outright. And as life must be affirmed, the most complete philosophies, as William James put it, must find some ultimate way of affirming that which has been rejected.”

a transitar entre oposições bem demarcadas e definidas, como é o caso masculino e feminino, público e privado, sagrado e profano. Busco, portanto, analisar a partir dessa zona intermediária entre a dicotomia de monstro e vítima – o limiar entre estes dois conceitos e a maneira como a figura da mulher se encaixa nessa transição entre ambas as personalidades nos filmes horror.

Anna Powell, em “*Deleuze and horror film*” (2005) explora a teoria de Deleuze e sua relação com o cinema como uma experiência sensorial de percepções que conectam espectador e obra. Minha intenção é também trabalhar com essas ideias como um contraponto às teorias ligadas à psicanálise para melhor compreender as relações texto e subtexto dos filmes analisados ao longo desta pesquisa. Deleuze entende o cinema como algo que vai além da experiência visual, abrangendo também um fluxo sensorial de percepções que irá conectar o espectador à obra, uma vez que o público deixa de ser uma entidade separada do produto audiovisual, mas parte dele. Utilizando o termo “maquínico” para descrever o fenômeno desta relação fluida entre obra e espectador, e, “como o corpo humano, as técnicas cinematográficas participam de forças e movimentos dinâmicos mobilizados pela maquinaria de projeção e visualização” (p. 4). No caso das obras de horror, que frequentemente buscam enfraquecer as perspectivas normativas através de imagens fragmentadas, estes recursos passam a “afetar o senso de controle cognitivo do espectador sobre o assunto” (p. 5). De acordo com Powell, é neste momento que nossa consciência é projetada em uma conexão com o corpo do filme.

O gênero de horror trabalha ativamente para provocar reações e emoções do seu público – por esta razão, é impossível não considerar a intenção por trás destas imagens. Agrupando-as a partir de temáticas em comum, enquadramentos que se autorreferenciam, ou personagens que se repetem, pretendo entender onde se encontra este “limiar vítima-monstro” e quem faz parte dele.

Personagens masculinos há muito tempo são lidos como difíceis, complexos e moralmente ambíguos, pois a sociedade tem maior facilidade de aceitar os defeitos de homens. Espera-se que eles sejam complexos e demonstrem uma grande variedade de emoções porque são tidos como majoritariamente racionais. Enquanto isso, a mesma graciosidade não é concedida às mulheres por já serem “demasiadamente emocionais”. Trago como exemplo aqui a “ira feminina” como uma demonstração de emoção que se torna cada vez mais comum nestes filmes, especialmente como uma maneira de destacar as personagens femininas atuais em contraponto ao que víamos no cinema em décadas anteriores.

Os filmes *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) e *Mãe!* (*Mother*, Darren Aronofsky, 2017) me parecem exemplos frutíferos para pensar essa questão, visto que o mais recente dialoga diretamente com o filme de Polanski. Ambos são sobre mães que perdem o controle sobre sua própria gravidez por culpa de um marido ambicioso. Em seu lançamento, *Mãe!*, inclusive, teve um pôster que é uma releitura da obra de Polanski (fig. 2), o que faz as comparações serem ainda mais relevantes. Apesar de serem filmes com propostas similares, enxergo na personagem da Mãe (Jennifer Lawrence) uma emoção que não é tão explorada em *Rosemary* (Mia Farrow): a raiva. A raiva é muito associada à agressividade e traços masculinizados, e é por essa razão que a ira se torna uma emoção notável quando analisamos o limiar vítima-monstro.

Figura 2 - Pôsteres de lançamento de *O Bebê de Rosemary*, 1968 (esq.) e *Mãe!*, 2017 (dir.)



Fonte: IMDb (2022)

Ao longo desta tese, pretendo abordar as diferentes maneiras como as emoções femininas estão conectadas com a maneira como estas personagens estão sendo apresentadas nos filmes analisados. Acredito que a maneira como as mulheres expressam estas emoções são o primeiro passo para compreender este limiar: onde ele fica, como ele é representado, quem faz parte dele e como entendemos o papel da mulher a partir de uma visão social e cultural.

Ao longo da análise, trago personagens que me parecem representar bem essa transição da mulher entre o papel de vítima e o de monstro, bem como o que compreendo como os momentos em que ela está efetivamente dentro desse limiar vítima-monstro. Encontrei especialmente nos filmes *A Primeira Profecia* (*The First Omen*, Arkasha Stevenson, 2024) e

Imaculada (*Immaculate*, Michael Mohan, 2024) duas narrativas extremamente semelhantes, lançadas no mesmo ano, com orçamentos similares, mas com uma diferença crucial: o primeiro foi dirigido e roteirizado por uma mulher, enquanto o segundo foi dirigido e roteirizado por um homem. Essas distinções me permitem olhar para os dois filmes e para as duas personagens através de uma análise das suas semelhanças e diferenças, e como isso é afetado pelo olhar de quem criou a história, e qual o papel do realizador na representação feminina dentro desse limiar.

Como um complemento desta análise, lanço um olhar a dois filmes que têm protagonistas mulheres representando a figura de uma bruxa: sendo eles *A Bruxa* (*The VVitch*, Robert Eggers, 2015) e *The Love Witch* (Anna Biller, 2016). Os dois filmes seguem o mesmo recorte de *A Primeira Profecia* e *Imaculada*, no sentido de que consistem em obras da mesma época e fazendo a distinção entre um filme dirigido por mulher e outro por um homem. Ao seguir a análise através destes filmes, foi possível analisar o papel da mulher dentro do cinema de horror através da bruxa, figura essa que entendo como essencial para compreender o limiar vítima-monstro.

Estes filmes foram analisados principalmente partir de *frames* que representam partes cruciais da narrativas que entendi serem essenciais para compreender a representação de suas personagens femininas. Além das imagens dos próprios filmes, trago também comparativos delas com imagens de outros meios – principalmente pinturas – e que me ajudam a criar uma colagem visual da mulher dentro do limiar vítima-monstro, me ajudando a responder onde encontramos esta dualidade entre o que entendemos como vítima e o que entendemos como monstro e, mais importante, em que momento estes dois conceitos se confundem e se unem.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, portanto, realizo uma análise estética e visual das imagens<sup>5</sup> dos filmes, comparando-os entre si: o filme *A Primeira Profecia* é colocado em contraste com o filme *Imaculada*, e o filme *A Bruxa* é analisado ao lado de *The Love Witch* como uma maneira de buscar compreender as similaridades e também o distanciamento entre narrativas e como isso se encaixa na análise do limiar. Separo os filmes em pares a partir de suas temáticas – *A Primeira Profecia* e *Imaculada* explorando a narrativa de uma noviça que é envolvida em uma conspiração da Igreja Católica, e *A Bruxa* e *The Love Witch* como duas

---

<sup>5</sup> Acho importante reforçar que as imagens dos filmes são retiradas de cópias digitais dos filmes, e portanto a qualidade e a cor se mantêm fiéis àquelas de suas versões para *streamings*.

representações da figura da bruxa em diferentes contextos e períodos da história. Além disso, os recortes das imagens são feitos considerando a personagem principal como centro da imagem, trazendo seu desenvolvimento e trânsito pelo limiar vítima-monstro como o foco da análise. Faço uma comparação desses recortes com pinturas de artistas como Goya e Caravaggio como uma maneira de enriquecer a análise dessas personagens e a sua representação em telas, encontrando as semelhanças nos enquadramentos e escolhas estéticas realizadas pelos diretores e as obras dos pintores.

## 2. GÊNERO E SUAS PROBLEMATIZAÇÕES

Em uma definição ampla, possível de se encontrar em qualquer dicionário, a palavra “gênero” sugere um conceito que agrega em si particularidades e características comuns de um determinado grupo ou classe. Acho curioso como as línguas latinas não fazem a mesma distinção que é feita na língua inglesa, por exemplo, entre *gender* e *genre* – o primeiro se referindo ao gênero que diferencia as características sociais apresentadas por pessoas e o segundo como variedade de uma obra artística. Essa distinção, apesar de facilitar a compreensão do tema na língua inglesa, não se faz necessária no português, uma vez que gênero é uma palavra com sentido amplo – pode-se dizer “genérico”. Ao mesmo tempo que pode significar um gênero artístico, da literatura ao cinema, pode também significar gênero como a sua representação social dos corpos, como homens e mulheres. Assim como as definições a respeito de um gênero artístico, os significados do que definimos como gênero em sociedade também são maleáveis e abertos a longas discussões, sendo que ambos possuem flexibilidade e vivem em um espectro, podendo se encaixar em diferentes grupos de acordo com suas características pré-estabelecidas social e culturalmente.

Simone de Beauvoir notoriamente diz em *O Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe, 1949)* que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (p. 11), uma frase que estabelece um dos princípios do que anos depois viria ao centro do debate: o que faz alguém tornar-se mulher? Quem faz essa distinção, e através de quais regras essas categorias são definidas? A teoria de gênero que parte especialmente da autora Judith Butler e sua leitura de Beauvoir nos permite interpretar o gênero como uma característica construída, adquirida de acordo com as decisões do agente, mas não necessariamente conectada ao seu sexo biológico. Beauvoir, talvez não intencionalmente, nos dá as ferramentas para entendermos que o gênero foge do determinismo biológico, uma vez que as características que tornam uma pessoa mulher não são ligadas aos seus aparelhos sexuais e sim a como ela se apresenta perante a sociedade e a si mesma.

Beauvoir também argumenta que o gênero feminino é o único que é de fato marcado, uma vez que o gênero masculino é associado frequentemente a uma “personalidade universal”, transcendendo o corpo. O Homem, com “H” maiúsculo, por muito tempo foi usado para referir-se à humanidade, enquanto a mulher referia-se a uma pessoa individualmente. Numa sociedade patriarcal em aspectos sociais, econômicos, culturais e até mesmo linguísticos, a existência da mulher precisa ser constantemente lembrada. Publicado originalmente em 1949, *O Segundo Sexo* trata da questão do gênero feminino como “Outro”, em relação ao masculino. Cinquenta

anos depois, em 1999, Judith Butler publica *Problema de Gênero (Gender Trouble)*, argumentando que os termos utilizados para designar o gênero (mulher/homem) precisam ser expandidos para além do binário, uma vez que o gênero “se cruza com aspectos raciais, de classe, étnicos, sexuais, e modalidades regionais de identidades discursivamente constituídas” (p.6). Enquanto sexo biológico e gênero se afastam cada vez mais, é impossível separar gênero das intersecções políticas e culturais que o mantêm.

Butler (p. 9) aborda a questão do binarismo como uma maneira de manutenção do condicionamento da relação entre sexo e gênero, afirmando que:

o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; o gênero é também o meio discursivo/cultural pelo qual a natureza sexuada ou um sexo natural é produzida e estabelecida como pré-discursiva, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual a cultura atua<sup>6</sup>.

Dessa maneira, podemos entender que o gênero pode ser tornar “um artifício flutuante”<sup>7</sup> (p. 10), uma vez que homem e masculino podem significar um corpo feminino, assim como mulher e feminino podem significar um corpo masculino. A separação entre gênero, corpo e sexo, permite que a ideia de que a representação de um gênero se encontra em um espectro, como pode ser compreendido como mais ou menos masculino, ou mais ou menos feminino, de acordo com as definições sociais e culturais nas quais estão inseridos.

As distinções entre sexo e gênero como categorias separadas pressupõem uma generalização do corpo como uma entidade que preexiste uma condição sexuada, e Butler pontua a maneira como este corpo é então visto de maneira passiva, que recebe as significâncias culturais como externas. Existe também o discurso “cristão e cartesiano” deste ponto de vista pré-século XIX que entende “o corpo” como uma matéria inerte, que significa “um vazio profano, o estado decaído: engano, pecado, a metáfora premonitória do inferno e do eterno feminino” (Butler, 1999, p. 164).

O corpo se torna, portanto, um meio por onde a cultura emerge. Meio este que sugere um limite entre os códigos sociais e culturais que marcam e estabelecem códigos específicos de coerência cultural, servindo o propósito de instaurar e naturalizar tabus relativos a estes limites, como é definido por Mary Douglas (1966). Butler aponta que a análise de Douglas fornece,

---

<sup>6</sup> Tradução da autora, no inglês: “*gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive,” prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts.*”

<sup>7</sup> *free-floating attributes*

portanto, um ponto de partida em nosso esforço de compreender o porquê da manutenção dos tabus em relação aos limites do corpo, sugerindo que “o limite de corpo nunca é meramente material, mas que a superfície, a pele, é sistematicamente significada por tabus e transgressões antecipadas”. Os limites do corpo, neste caso, tornam-se os limites do social. Para Douglas, todas as margens são perigosas pois tornam os sistemas sociais atrelados a elas vulneráveis. Não é de se admirar que tudo que fuja do estruturalismo binário de gênero possa ser considerado um perigo para uma sociedade patriarcal.

Entendendo gênero a partir da lente de Butler, é possível associar estas identidades não com sua origem biológica e determinista, mas sim com uma série de atos e gestos que se constituem nesta performance que nomeamos de gênero. Mais uma vez, cito Butler (p. 178):

(...) como uma estratégia de sobrevivência dentro de sistemas compulsórios, gênero é uma performance com claras consequências punitivas. Os gêneros distintos fazem parte daquilo que ‘humaniza’ os indivíduos na cultura contemporânea; e regularmente punimos aqueles que não performam seus gêneros de maneira correta. Porque não há uma “essência” que gênero expressa ou externaliza, ou um objetivo ideal ao qual o gênero aspira, e porque gênero não é um fato, os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e, sem estes atos, não haveria gênero algum.<sup>8</sup>

O gênero é compreendido como uma performance que recai sobre um espectro, uma constante fluidez de identidades que sugere uma abertura à resignificação e recontextualização. Indo além na lente de uma visão pós-estruturalista de gênero, entendo que, socialmente, há uma hierarquização de valor para estas definições, especialmente quando esta identidade e performance não se encaixa nos valores praticados pela sociedade que os reforça. O corpo, torna-se, assim, a primeira área de controle para estes indivíduos. Afinal, se o corpo não é uma única coisa, mas uma “fronteira variável”, onde ele recai dentro das hierarquias estabelecidas nessa sociedade? Este corpo é aquele que também se torna perigoso e indesejável, especialmente quando visto sob a lente de uma sociedade patriarcal que reforça o domínio do homem cisgênero<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Traduzido pela autora, no original: “Hence, as a strategy of survival within compulsory systems, gender is a performance with clearly punitive consequences. Discrete genders are part of what “humanizes” individuals within contemporary culture; indeed, we regularly punish those who fail to do their gender right. Because there is neither an “essence” that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires, and because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all.”

<sup>9</sup> O termo cisgênero (cis) refere-se a pessoas que se identificam com o gênero que lhes é designado quando nasceram, sendo o oposto de transgênero (trans), que se refere a pessoas que não se identificam com o gênero designado ou com nenhum gênero.

## 2.1 O FEMINISMO ESTÁ NA SUPERFÍCIE

A partir das definições de gênero, torna-se mais fácil compreender por que as mulheres estão no centro dessa luta por direitos igualitários através do movimento feminista que, apesar de ter nascido como um movimento principalmente político e igualitário pelo voto e direito das mulheres no início do século XX, se torna cada vez mais burguês e branco, fazendo-se palatável para uma parte da sociedade que não deseja renunciar a seus privilégios para mais de um grupo por vez. A separação das reivindicações do feminismo sem considerar recortes de classe e raça torna-se mais um artifício social para manutenção do *status quo*.

Bell Hooks em “Teoria Feminista: da margem ao centro” (2019), elabora a maneira como o movimento se vale de argumentos pela ‘libertação das mulheres’ com o objetivo de tornar as mulheres socialmente iguais aos homens, sem considerar que os homens não são iguais entre si dentro da estrutura de classe patriarcal, capitalista e da supremacia branca. Hooks pergunta, então, “com quais homens as mulheres querem se igualar?”. Esta questão precisa estar constantemente à vista ao analisarmos qualquer temática sob uma lente feminista, afinal, é preciso entender de que mulheres estamos falando quando analisamos o gênero como é mostrado nos filmes. Para a autora, a definição simplista de “libertação feminina” desconsidera outros fatores de opressão, como raça e classe “fatores que, juntamente com o sexismo, determinam a forma e a intensidade com que os indivíduos serão discriminados, explorados e oprimidos” (p. 48).

É por isso que, chegando nos anos 1960, as mulheres começam a perceber algo que havia sido levantado décadas antes por sufragistas como Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Stanton: as mulheres só seriam totalmente libertadas quando, para além de seus direitos civis, tivessem oportunidades econômicas e liberdade sexual. O espírito do movimento, mais uma vez, divide-se entre mulheres que são a favor da libertação das mulheres, em favor de uma pauta mais revolucionária que promovia a conscientização da opressão às mulheres e o pedido de uma reforma completa do sistema capitalista e individualista. Entretanto, o movimento liberal, em favor dos direitos das mulheres especialmente nos campos da legislação trabalhista e controle reprodutivo, ganha uma tração muito maior nos Estados Unidos, sendo até hoje o mais notório dentro do movimento.

Em suas muitas vertentes, o feminismo considerado “radical” ou interseccional, como é proposto por pensadoras negras do movimento como Hooks e Audre Lorde, entende que a ideia desse movimento funcionaria de maneira mais eficientemente para a sociedade como um todo

se agisse como uma reforma que erradicasse a dominação e opressão de diversos sistemas. Contudo, a classe majoritária seleciona apenas os aspectos do movimento feminista que os servem. É por isso que os impactos positivos que vemos no movimento feminista têm pouco efeito prático ou então demoram muito para alcançarem mulheres marginalizadas – sejam por sua classe, raça ou sexualidade, e pouco se preocupam com a opressão social como um todo. E é reforçando o discurso de que a maior questão do movimento feminista é a “igualdade social entre homens e mulheres”, sem “desafiar e modificar a base cultural da opressão de grupo” (Hooks, 1984, p. 15), que Hollywood entendeu que poderia se apropriar desse discurso para atrair maiores públicos para seus filmes.

Desse modo, o princípio dos movimentos feministas organizados é marcado pela reivindicação do voto das mulheres, com o Movimento Sufragista entre o final do século XIX e o início do século XX. Entre os anos 1960 e 1970, a reivindicação pela liberdade econômica, social e sexual das mulheres torna-se centro das movimentações. Já nos anos 1990, os movimentos feministas buscam abraçar a diversidade que por muitos anos ficou em segundo plano, principalmente nos grupos de feministas brancas e de classe média. Apesar disso, o movimento ainda possuía lacunas de opressão que nunca eram abordadas, ou por “não ser o momento” ou por apenas não estarem no campo de visão das feministas. Questões como a diversidade de raça, classe, sexualidade e gênero passam a ser pauta central nas reivindicações por direitos para todas, mas o que realmente marca este novo estopim do movimento são as discussões a respeito de assédio sexual e abusos no local de trabalho. Este debate se torna a temática principal do movimento a partir das denúncias contra um dos maiores produtores de Hollywood, Harvey Weinstein, em outubro de 2017.

O movimento, que passa a ser denominado #MeToo, após a hashtag viralizar nas mídias sociais, impulsionou uma série de denúncias não somente contra o produtor, mas também de toda indústria de Hollywood que por décadas perpetuou uma cultura de abuso e assédio contra mulheres. Tomando proporções gigantescas não somente na indústria do cinema, o movimento #MeToo começou uma discussão sobre a qualidade e acesso a oportunidades no ambiente de trabalho e o papel da equidade de gênero para assegurar que questões como essa não ocorressem novamente. Apesar disso, o sistema industrial de Hollywood ainda resiste a responder a estes problemas tão sistêmicos de maneira prática, incluindo mais mulheres em posições acima da linha de produção dos seus filmes.

Não é raro percebermos que os movimentos sociais estadunidenses são, na maioria das vezes, muito mais performativos do que efetivos. Os filmes inicialmente mapeados para essa tese são grande prova disso. Em uma lista de obras organizada para esta pesquisa com o objetivo de definir o *corpus* de análise desse filme, observei em suas fichas técnicas que nenhum deles havia sido dirigido ou roteirizado por uma mulher. Apesar de alguns possuírem mulheres como produtoras ou produtoras executivas, quando muito, elas não representavam nem 50% das fichas técnicas, de acordo com a pesquisa *It's a Man's (Celluloid) World* (2023).

Essa percepção se faz necessária uma vez que compreendo que os pontos de vista são construídos a partir das vivências dos diretores e realizadores de uma obra, os filmes que implementam de alguma forma essa lente através do gênero podem divergir. Entender que existem maneiras diferentes de enxergar as vivências de mulheres até mesmo entre mulheres, dependendo de sua raça e classe social, é necessário também partir do pressuposto que a maneira como homens enxergam e retratam essas vivências não seguem o mesmo ponto de vista. A análise conduzida posteriormente irá mostrar se, e como, os filmes dirigidos por homens e mulheres diferem na hora de retratar este limiar da vítima-monstro.

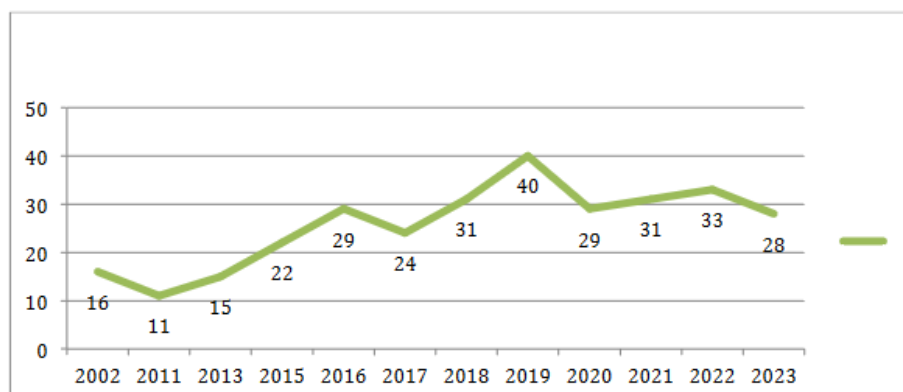
## 2.2 MULHERES EM 35MM

Como qualquer movimento social, o feminismo possui vertentes que podem ser interpretadas como mais radicais ou mais brandas. Entendo que, na maioria das vezes, quando a sociedade passa a aceitar os discursos de um movimento social que reivindica a desmantelação do *status quo*, é porque as visões que poderiam ser consideradas mais radicais são deixadas de lado, para encontrar uma maneira que esse novo movimento possa atender também aos interesses do capital e, conseqüentemente, do patriarcado, por mais contraditório que isso pareça ser. Um país como os Estados Unidos, que trabalha sob um regime de múltipla-opressão, coopta os discursos feministas que mais lhe interessam, e criam o que Hooks chama de uma “política de opressão psicológica” (1984, p. 21), que coloca indivíduo contra indivíduo, ao invés de focar na base social da exploração. Assim, os discursos feministas liberais tomaram conta de Hollywood e do mercado de trabalho especialmente a partir da segunda década do século XXI, em que vemos discursos de empoderamento feminino serem cooptados por grandes corporações como uma maneira de esvaziar a luta feminista de seus aspectos mais “radicais”.

Personagens femininas têm aparecido cada vez mais nas telas, mas este crescimento ainda as deixa notoriamente atrás dos homens. Mais do que isso, a pesquisa *It's a Man's*

(*Celluloid*) *World* também aponta as grandes discrepâncias na raça, idade e classe social destas mulheres que têm suas histórias contadas. A pesquisa demonstra que em 2023 apenas 28% dos principais filmes tinham mulheres como protagonistas, um número que está em constante oscilação e queda desde o ano de 2019, em que chegou ao seu ápice de 40% (fig. 3).

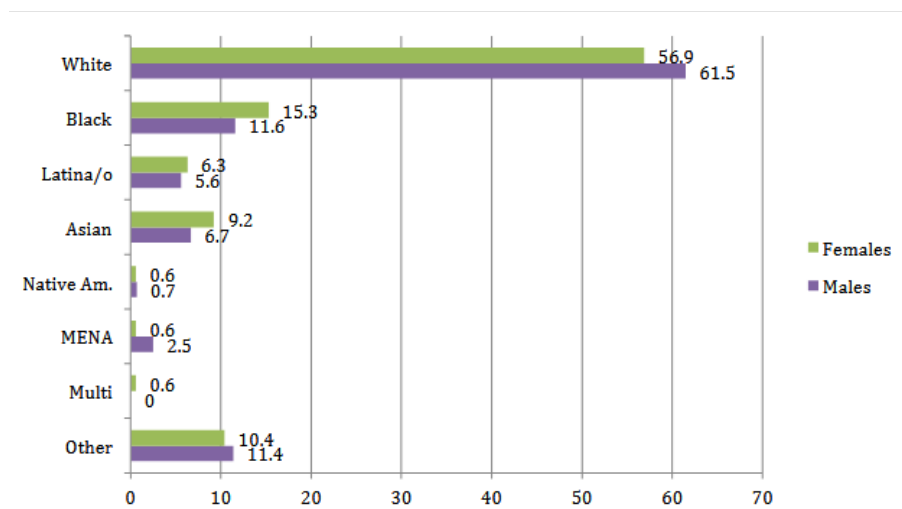
Figura 3 - Comparação histórica dos filmes de maior bilheteria com protagonistas femininas



Fonte: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023

O crescimento, apesar de considerável quando comparado ao início da pesquisa, ainda é escasso e não alcança nem a paridade tão defendida pelo movimento feminista liberal. Quando consideramos quem são estas personagens em questões de raça vemos que mais de 50% dessas mulheres são brancas, em comparação a 15% de mulheres pretas, 6% latinas e 9% asiáticas (fig. 4). Em sua carente representação nas telas, podemos considerar que, das 28 mulheres protagonistas que tivemos no cinema estadunidense em 2023, pelo menos 14 delas eram brancas. Como anteriormente mencionado, o movimento feminista muitas vezes é cooptado por Hollywood de maneira vazia, buscando resolver seus problemas superficialmente e sem se aprofundar nas verdadeiras reivindicações do movimento. Isso pode ser observado consistentemente quando se chega no período de premiações: o prêmio de Melhor Atriz no Oscar foi dado apenas a uma mulher negra, Halle Berry, em 2001, e a uma mulher asiática, Michelle Yeoh, em 2023. As duas são as únicas ganhadoras do prêmio que não são brancas, reforçando a manutenção de uma conjuntura que não tem interesse em revisitar suas disparidades mais complexas, como raça.

Figura 4 - Comparação de raça/etnia para todos os personagens femininos e masculinos com falas em filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos



Fonte: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023

As personagens femininas que vemos nestes filmes hollywoodianos são parte de um ato performativo egoísta que serve para consolidar o sistema patriarcal e branco que precisa ser constantemente reforçado na sociedade estadunidense e difundido através das suas produções audiovisuais, como uma maneira de perpetuar a crença no sonho americano<sup>10</sup>, uma ilusão que há muitos anos já não é mais real nem para a sociedade do próprio país, quem dirá para o restante do mundo. Esse cinema, também existe em seu próprio limiar – ao mesmo tempo que se diz preocupado com uma maior equidade de gênero na indústria, sabemos que é uma preocupação de fachada, motivada por interesses do capital. Os efeitos reais dessa representatividade são pouco vistos nas telas e menos ainda atrás das câmeras.

Mais uma vez, vemos os corpos femininos sendo utilizados para servir uma sociedade que pode a qualquer momento decidir descartá-los quando não lhes servirem mais. O feminismo que serve a esta sociedade sempre foi branco e burguês e é por isso que mesmo ao analisar o cinema de horror, no qual as mulheres têm uma longa história de protagonismo, estas representações ainda são homogêneas e palatáveis para a audiência massificada. Tal ponto se

<sup>10</sup> O “sonho americano”, ou *american dream* é um conceito que se popularizou nos anos 1930, após a Grande Depressão, pelo autor James Truslow Adams, em seu livro “O épico da América”. Nele, o autor define esse sonho como uma ordem social na qual homens e mulheres podem atingir o máximo de seu potencial, independente de suas circunstâncias de nascimento ou posição social. Basicamente, Adams define os Estados Unidos da América como um país onde qualquer um pode se tornar bem-sucedido através da meritocracia. Esse sonho se moldou ao longo dos anos, sendo principalmente envolvido pelo *American Way of Life*, que usava os desejos de consumo da classe média nos anos 1950-1960 como balizadores para medir quão bem-sucedido as pessoas eram. Atualmente, sabemos que o sonho americano nunca passou de uma ilusão perpetuada por homens brancos, cristãos e de classe média, que eram os únicos a realmente se beneficiarem desse sistema de crença.

acentua quando percebemos que os filmes mais aclamados pela crítica especializada, taxados como feministas ou representantes de “personagens femininas fortes”, praticamente não possuem mulheres em suas equipes.

A pesquisa conduzida pela SDSU traz, ainda, a disparidade entre homens e mulheres em papéis de destaque na produção dos principais filmes dos Estados Unidos, incluindo Diretoras, Roteiristas, Produtoras, Produtoras Executivas, Editoras e Diretoras de Fotografia. Ao longo de 25 anos de análise, de 1998 até 2023, o número de mulheres nas equipes subiu de 17% para meros 22%, com algumas oscilações especialmente entre 2018 e 2021, quando chegou a até 25%. Estes dados me fazem levantar a questão sobre como os elementos cinematográficos e a construção das narrativas podem ser afetados dependendo do olhar de quem está contando a história.

Em uma sociedade onde a história contada de um ponto de vista masculino é o padrão, é natural que se estabeleça um viés nestas narrativas na maneira como as mulheres são retratadas. Por mais que os realizadores partam do princípio de que desejam contar uma história sob a perspectiva de uma mulher, ou quebrando padrões pré-estabelecidos, ainda assim é praticamente impossível crer que não há um viés inconsciente relacionado às hierarquias de poder em uma sociedade que se estrutura a partir do ponto de vista masculino. É notável que o sistema patriarcal está praticamente enraizado em nossas narrativas, especialmente no cinema estadunidense, no qual os protagonistas masculinos sempre foram prioridade no momento de terem suas histórias contadas. Dos grandes filmes de faroeste, dramas, comédias, horror e ficção científica, são os homens que tomam a frente. Dos 100 filmes contemplados na lista comemorativa<sup>11</sup> do American Film Institute (AFI) em comemoração aos 100 anos do cinema, *AFI's 100 YEARS...100 MOVIES* (2008), apenas 20<sup>12</sup> deles tinham mulheres como protagonistas e/ou atrizes como primeiro nome creditado na lista do elenco.

Especialmente quando consideramos que o imaginário popular é permeado por visões e imagens de mulheres atormentadas – sejam elas as causadoras do tormento, ou as vítimas deles, a figura feminina se torna cada vez mais central no cinema de horror nas telas, mas pouco atrás

---

<sup>11</sup> <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies/>. Acesso em 21/09/2024.

<sup>12</sup> Em ordem de aparição: O Mágico de Oz (1939), A Primeira Noite de um Homem (1967), Quanto Mais Quente Melhor (1959), A Malvada (1950), E.T. – O Extraterrestre (1982), A Mulher Faz o Homem (1939), Os Melhores Anos das Nossas Vidas (1946), Doutor Jivago (1965), Amor, Sublime Amor (1961), O Nascimento de uma Nação (1915), Uma Rua Chamada Pecado (1951), Branca de Neve e os Sete Anões (1937), A Noviça Rebelde (1965), No Tempo das Diligências (1939), O Silêncio dos Inocentes (1991), Network – Rede de Intrigas (1976), Assim Caminha a Humanidade (1956), Fargo (1996), Minha Bela Dama (1964), As Duas Feras (1937).

das câmeras. O cinema que surge a partir da segunda década do século XXI traz uma série de personagens femininas que começam a chamar a atenção de críticos e teóricos do cinema, como é o caso de Barbara Creed (2022), que retoma suas análises sobre as mulheres nas telas do cinema e o monstruoso feminino em “*Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*”, a partir da ótica do que ela chama de “nova onda do cinema feminista”, e como estes filmes apresentam mulheres em papéis que retomam seu protagonismo em narrativas que reimaginam o papel da mulher. A autora aponta principalmente como este cinema “utiliza a estética do horror para comunicar a realidade e, muitas vezes, o surrealismo” (p. 3) da experiência humana.

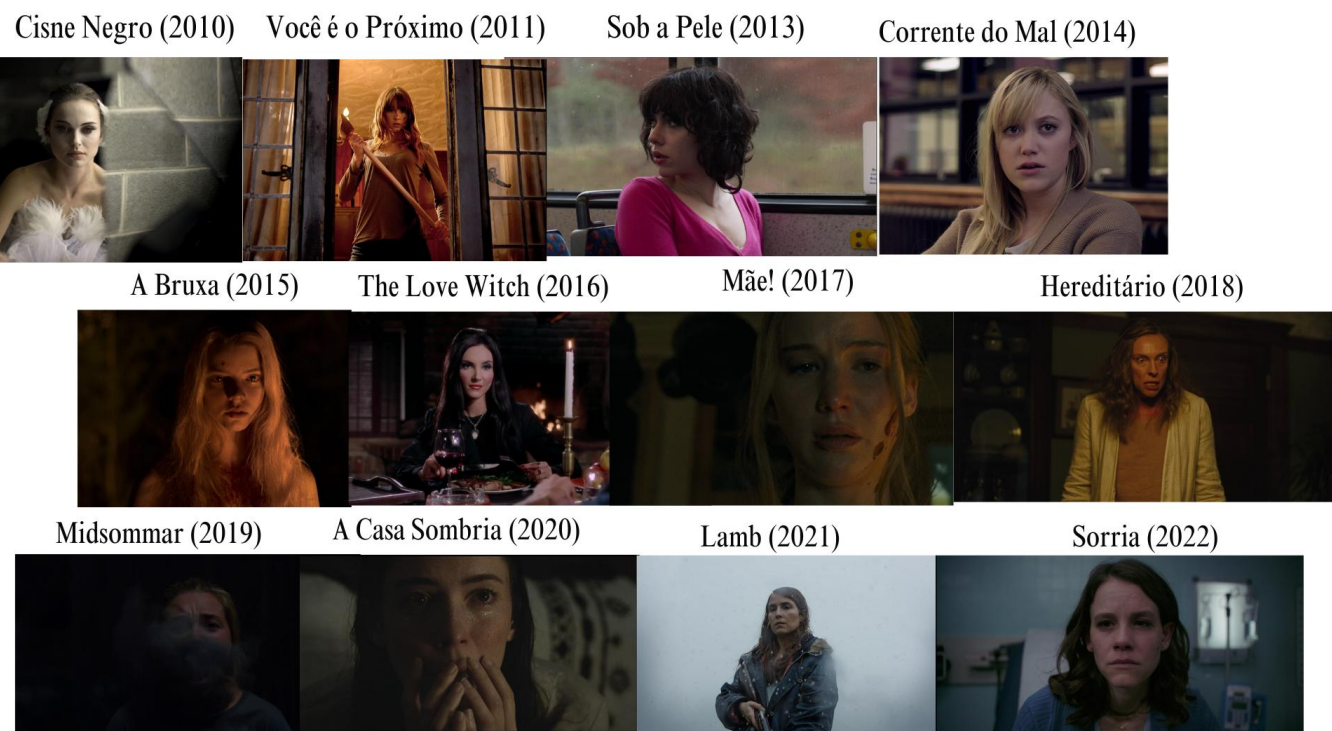
Trago duas montagens apresentando personagens femininas de filmes de horror estadunidenses, de listas compiladas pelo site de avaliação de obras audiovisuais *Rotten Tomatoes*, que leva em consideração avaliação do público e avaliação de críticos para ranquear filmes. A primeira (fig. 5), faz uma linha do tempo a partir de personagens principais dos filmes mais bem avaliados ao longo das décadas, desde os anos 1920 até 2010. A segunda montagem (fig. 6), traz também personagens femininas, de filmes selecionados a partir de 2010 até 2022.

Figura 5 - Linha do tempo de protagonistas femininas no cinema de horror norte-americano entre 1920 e 2010



Fonte: autora

Figura 6 - Linha do tempo de protagonistas femininas no cinema de horror norte-americano entre 2010 e 2022



Fonte: autora

Enquanto a primeira montagem traz apenas uma protagonista feminina por década, apesar de alguns anos terem maior concentração do que outras, a maioria destas histórias não tratavam as mulheres como protagonistas exclusivas dos filmes. Elas eram normalmente vítimas de algum monstro, conspiração ou assassino, e, quando eram as protagonistas, elas próprias eram os monstros. A partir de 2010, a incidência de mulheres protagonistas cresce, como já vimos nas pesquisas realizadas por SDSU, mas principalmente no gênero de horror. As mulheres passam a ganhar muito destaque nesses filmes, transformando-os quase em um subgênero.

A partir destes dados, levanto a necessidade de questionar como essas mulheres estão sendo representadas em tela e se há alguma diferença da protagonista criada e dirigida por um homem ou por uma mulher. Tenho a hipótese de que as vivências e as ideias enraizadas a partir de uma sociedade patriarcal podem moldar a maneira como essas personagens são construídas e apresentadas em tela. Desta forma, torna-se essencial traçar um comparativo entre os filmes que possuem apenas homens em sua equipe técnica principal e aqueles que têm mulheres contando suas próprias histórias.

### 3. O HORROR COMO GÊNERO CINEMATOGRAFICO

*“Nenhum horror pode ser tão horrível, nenhuma beleza tão encantadora, se realmente vista, do que o horror ou encantamento sugerido por sua sombra”<sup>13</sup>*

*(Béla Balász, Theory of the Film, 1953, p. 109)*

É natural pensarmos nas origens do horror através da literatura posteriormente adaptada para o cinema no que se tornou conhecido como os *Universal Classic Monsters*, cânone de Hollywood predominantemente produzido pela Universal Pictures entre 1930 e 1950. Entre eles, nomes como Drácula (Tod Browning, 1931), Frankenstein (James Whale, 1931), A Múmia (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), O Homem Invisível (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) e O Monstro da Lagoa Negra (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). Porém, desde o momento em que aprendemos a contar histórias, o horror sempre foi uma parte essencial das narrativas humanas. Uma emoção tão essencial quanto a alegria e a tristeza, o medo é primordial nas nossas histórias. As primeiras civilizações já introduziam monstros e criaturas fantásticas em suas pinturas nas cavernas, demonstrando que o desconhecido, a noite e o “outro” é intrínseco à experiência humana.

Harry M. Benshoff (2014, p. 208) aponta que a iconografia e estrutura narrativa dos clássicos acima citados podem ser encontrados na mitologia grega – desde o mundo sobrenatural dos deuses aos monstros metade humanos metade animal, como as Harpias, o Minotauro e Medusa. De acordo com o autor, a mitologia da Grécia Antiga nos emprestou descrições que dão origem para criaturas encontradas posteriormente no folclore ocidental e literatura gótica, como é o caso da “Lâmia, o incubo e o súcubo” (p. 209), figuras essas que o autor descreve como sexualizadas, que consomem suas vítimas enquanto dormem, drenando suas energias vitais. As bruxas, demônios e o próprio Diabo tomam conta do imaginário do Mal social, que associam os monstros já conhecidos à corrupção das ideologias Cristãs, agregando-os à ideia do Bem e Mal absolutos. Enquanto a mitologia grega não trabalhava necessariamente com uma moralidade binária (o que é o Certo e o que é o Errado), a literatura Ocidental se apoia no dogma Cristão para transformar estes monstros no “Outro” do Sagrado Cristão, que dá vazão

---

<sup>13</sup> Tradução da autora, no original em inglês: *No horror can be so horrible, no beauty so enchanting, if really seen, than the horror or enchantment suggested by its shadow.*”

a histórias aterrorizantes, especialmente para as mulheres taxadas de bruxas e em conluio com o demônio.

O horror no sentido literário toma forma durante o século XVIII, com O Castelo de Otranto (*The Castle of Otranto*, Horace Walpole, 1765) que faz uso do sobrenatural, um protagonista psicótico e uma heroína inocente, temas que se tornarão recorrentes na literatura gótica estabelecida ao longo do século seguinte. Anos depois surgem os personagens que já nos são familiares, como Frankenstein (*Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, Mary Shelley, 1818) e O Vampiro (*The Vampyre*, John William Polidori, 1819).

A Mansão do Diabo (*Le Maison du diable*, 1896) de Georges Méliès, pode ser conhecido como o primeiro filme de horror, apesar de apresentar muito mais uma espécie de fantasia cômica do que um terror como conhecemos atualmente. Ainda assim, a obra de aproximadamente dois minutos utiliza do enredo e de seus personagens para demonstrar uma história que poderia se encaixar no universo do horror através destas criaturas já conhecidas pelo imaginário social. Méliès apresenta ao público uma mulher sem nome (Jehanne d'Alcy) que é conjurada (fig. 7) pelo demônio Mephistopheles (Jules-Eugène Legris) e utilizada quase literalmente como um objeto pelo seu “mestre” para distrair e enganar com sua beleza um homem inocente que entra no castelo. Esta mulher então é transformada por Mephistopheles em uma velha bruxa e depois em espectros, levando o homem ao desespero.

Ainda que o tom da narrativa não se assemelhe em nada ao que conhecemos hoje por cinema de horror, podemos reconhecer os personagens apresentados no pequeno filme de Méliès. A bela mulher é criada pelo demônio para ludibriar um homem inocente, e quando sua função é cumprida, torna-se uma velha bruxa. Em uma breve análise já encontramos algumas funções da figura feminina nessa narrativa que nos ajudam a ter um vislumbre do que viria a seguir no cinema de horror em relação às mulheres: a mulher jovem e bela, seminua para os padrões da época, é um objeto de contemplação para o homem, enquanto a mulher velha é vista como uma bruxa assustadora.

Figura 7 - Mephistopheles e seu laçao dão vida à mulher em um caldeirão



Fonte: IMDb (2022)

Méliès, como em todas as suas produções de outros gêneros, dá um pequeno passo em direção ao que hoje é reconhecido por cinema de horror. Talvez tecnicamente considerado um filme de horror por sua temática, esta terminologia só foi começar a ser utilizada a partir dos anos 1930, e ainda assim ela vinha acompanhada de outros termos como “thriller” ou “mistério” (Benshoff, 2014). Durante os primórdios do cinema, os elementos essenciais dos gêneros cinematográficos ainda estavam em fase de desenvolvimento, e, portanto, os elementos e convenções mais clássicas que nos fazem imediatamente identificar um filme horror ainda não estavam bem estabelecidas. Benshoff aponta o Expressionismo Alemão como um dos primeiros movimentos a desenvolver o horror como um “gênero coerente” (p. 215), através de características como o alto contraste e iluminação *chiaroscuro*, elementos visuais distorcidos, gestos e figurinos exagerados, e câmera em movimento (fig. 8). Este cinema é denominado *Schauerfilme*, traduzido livremente como “filmes de fantasia e terror”, e é bem observado em obras como *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).

Figura 8 - Elementos visuais do Schauerfilme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920): iluminação com alto contraste e cenários distorcidos



Fonte: Film Grab (2022)

Cada um dos filmes que poderiam ser chamados de “descoberta do cinema de horror” traz elementos que, posteriormente, seriam incorporados às convenções clássicas desse gênero cinematográfico. As cenas escuras, personagens com aparências monstruosas, atuações exageradas e narrativas feitas para que a audiência fique entre grudar os olhos na tela e esconder o rosto com as mãos. A emergência da utilização do som nas películas da década de 1930, acompanhadas da saída dos Estados Unidos da Grande Depressão de 1929, demarcam a “era dos monstros” hollywoodianos que mencionamos no início deste capítulo. Os *Universal Classic Monsters* entram no imaginário junto com seus duplos literários e não mais pensamos no vampiro da maneira como ele é descrito por autores como Polidori e Bram Stoker, mas sim da maneira como Tod Browning o apresenta em sua versão de 1931, estrelada por Bela Lugosi (fig. 9). Ou então, talvez pensemos na versão de Gary Oldman para o vampiro, em *Drácula* de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992).

Figura 9 - Bela Lugosi (esq.) e Gary Oldman (dir.) como Drácula



Fonte: Film Grab

É claro que o tema central do cinema de horror é o medo, e, portanto, não é surpreendente que este gênero possa atravessar tantas décadas de transformação e ainda ser essencialmente atual para suas audiências. Por tratar de problemas reais como “convulsão social, ansiedades sobre desastres naturais e provocados pelo homem, conflitos e guerras, crime e violência” (Cherry, 2014, p. 11), o gênero encontra elementos que ecoam as ansiedades do público e os transformam em monstros. Toda obra audiovisual é um produto de seu tempo, mas é interessante perceber a flexibilidade do cinema de horror e a sua capacidade de se infiltrar em outros gêneros (ou vice-versa). O horror *sci-fi*<sup>14</sup> é um exemplo, que tem seu auge durante os anos 1950 e 1960 por conta de ansiedades em relação à Guerra Fria e a “Ameaça Vermelha” do Comunismo (Waschburger, 2018).

Em 1960, com *Psicose* (*Psycho*, 1960), Alfred Hitchcock introduz temáticas e elementos que serão cruciais ao “horror moderno”, como aponta David Greven (2011) em “*Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*”. Através das cenas chocantes de violência e sexualmente insinuantes, como a clássica imagem de Marion Crane (Janet Leigh) sendo esfaqueada enquanto toma banho (fig. 10), para um filme produzido ainda em uma Hollywood sob o Código Hays<sup>15</sup>. O diretor introduz

---

<sup>14</sup> Subgênero literário e cinematográfico que utiliza elementos de horror como um pano de fundo para histórias de ficção científica, misturando elementos de terror com temáticas de tecnologia, avanços científicos e o seu impacto na sociedade e seus indivíduos.

<sup>15</sup> Código Hays foi uma política de autocensura aplicada como um “documento moral” para regular o cinema estadunidense que definia o que os produtores poderiam ou não mostrar nas telas, enumerando uma série de

no cinema de horror temáticas que se tornariam cada vez mais identificáveis pela sua audiência, à medida que os medos e ansiedades estavam agora sendo apresentados em um local que todos tinham contato: a classe média e burguesa, o ambiente familiar.

Figura 10- Marion Crane (Janet Leigh) é surpreendida por seu assassino enquanto toma banho



Fonte: IMDb (2022)

Ao longo deste período, as mulheres não são levadas em conta como protagonistas das histórias de horror, mesmo quando elas são, tecnicamente, protagonistas. Salvo algumas exceções, em sua grande maioria as histórias e personalidades das personagens femininas não eram desenvolvidas em tela. É claro, isso não era uma exclusividade do cinema de horror. Os filmes que focavam demais nas mulheres, especialmente do gênero do *melodrama*, acabavam sendo taxados como “*woman’s films*”. Apesar dessas histórias terem as espectadoras em mente no momento de constituição da narrativa, nem assim as personagens conseguiam escapar dos clichês da época.

---

censuras que tinham como objetivo impedir que a audiência “rebaixe” seus padrões morais, simpatizando com o crime, a transgressão, o mal e o pecado (Hunt, 2018).

O melodrama entrava em categoria semelhante às *soap operas*, as “novelas” americanas. Estes gêneros eram associados às mulheres por apresentar personagens femininas que muitas vezes acabavam caindo nas armadilhas de limitações de papéis que representassem gênero e feminilidade como algo frágil e delicado. O foco de muitos desses filmes eram as mulheres e seus dramas diários, sua vida por vezes familiar, ou o conflito de uma vida doméstica com o mercado de trabalho, bem como o trabalho emocional dessas personagens. Estes filmes e especialmente esta nomenclatura de “*woman’s films*”, entretanto, caíram em desuso a partir dos anos 1960. Greven aborda a possibilidade de que este cinema teria apenas se transformado no cinema de horror, citando que “o gênero supostamente defunto do ‘*woman’s film*’ toma uma significativa nova forma no filme de horror moderno, que reaproveita o melodrama feminino à medida que expande o precedente de *Psicose* de Hitchcock” (p. 83)<sup>16</sup>.

Enxergo *Psicose* como um ponto de partida no qual as personagens femininas tomam uma nova forma nas narrativas de horror, tratando de ansiedades envolvendo gênero, sexualidade, família e vida doméstica, e o desejo feminino. Dessa forma, os anseios e medos da audiência, sejam eles domésticos, locais, nacionais ou internacionais, fazem parte da experiência do cinema de horror. Greven argumenta que grande parte das temáticas que vemos até hoje no cinema de horror passam a ser trabalhadas aqui – como o relacionamento mãe e filha, muitas vezes carregado emocionalmente e conflituoso, ansiedades em relação a casamento, sexualidade e desejo (ou falta dele), relacionamentos, a figura do homem ou do fálico.

Entendo que, apesar de tratarem de temáticas próximas à vivência feminina, estes filmes de horror não necessariamente apresentam mulheres e todo o espectro da subjetividade feminina. Em *The Desire to Desire* (1987), Mary Ann Doane fala sobre como é tentador associar estes filmes conhecidos como “*woman’s films*” como uma alternativa à objetificação e opressão da figura da mulher no cinema *mainstream* de Hollywood, mas estas obras não nos dão acesso à autêntica figura feminina, e sim a um repertório de suposições sobre a apropriação feminina do *gaze* (olhar). Apesar deste ser um argumento da autora a respeito da Hollywood dos anos 1940, acredito que podemos enxergar isto também no cinema de horror introduzido por Hitchcock e perpetuado ao longo das últimas décadas.

---

<sup>16</sup> “I argue that the seemingly defunct genre of the *woman’s film* takes a significant new form in the modern horror film, which repurposes female melodrama as it expands upon the precedent of Hitchcock’s 1960 *Psycho*.”

O cinema de horror conta com o “efeito de espelhamento” como uma característica fundamental, na qual o público responde ao estado emocional dos personagens através da repetição do que eles estão sentindo (Carroll, 2015). E, uma vez que os personagens das histórias de horror encontram-se em situações que provocam medo, repulsa, náusea e nojo, são também essas as situações em que teremos cenas mais explícitas, seja através de monstros, fantasmas, sangue, violência ou alguma outra característica visual do horror.

Duas emoções são destacadas por Carroll como fundamentais para o cinema de horror: terror e repulsa. O autor escreve que “as criaturas horríficas parecem ser consideradas não apenas como inconcebíveis, mas também como sujas e repugnantes”<sup>17</sup>. É importante destacar, também, que o horror dessas criaturas não é caracterizado apenas por sua desfiguração física, mas também moral. Retomando *Psicose* (1960) como exemplo, Norman Bates não aparenta ser um monstro – apenas de ser um pouco esquisito – até o momento em que claramente vemos ele vestido com as roupas de sua mãe com uma faca na mão (fig. 11). No caso de Bates, sua aparência pode não ser suja e repugnante, mas a sua personalidade sim.

Figura 11 - Norman Bates antes e depois da revelação de que ele é o assassino do Bates Motel



Fonte: Film Grab

A obra de Carroll trata muito sobre a figura do monstro como o verdadeiro horror do cinema e, tradicionalmente, vimos muito disso tanto nos anos 1950, com os clássicos monstros e antropomorfos que aterrorizam belas donzelas em perigo, como em *O Monstro da Lagoa*

---

<sup>17</sup> Do inglês “*horrific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting*”.

Negra (1954) e depois no ápice dos filmes *slasher*<sup>18</sup>, com Freddy Krueger<sup>19</sup> e outros assassinos em série monstruosos que, coincidentemente ou não, também adoravam aterrorizar belas donzelas. O que o cinema de horror dos últimos anos tem feito, muitas vezes, é representar o monstruoso através das emoções, do conflito interno dos personagens, transformando os monstros naqueles que vemos diariamente – o que pode ser muito mais assustador e provável do que nos depararmos com *Leatherface* no caminho para uma fazenda, como acontece em *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974).

No filme *A Bruxa* (*The VVitch*, Robert Eggers, 2015), longa que se passa no século XVII em New England, Estados Unidos, uma família fervorosamente cristã é banida da sua comunidade após desafiar a Igreja local com suas crenças. William, Katherine e seus cinco filhos estão isolados, sem sorte com suas colheitas que morrem misteriosamente, quando o mais novo desaparece. O rumor de que há uma bruxa na floresta diretamente ao lado da cabana da família ao mesmo tempo em que a filha mais velha, Thomasin (Anya Taylor-Joy) está abandonando a infância e entrando na puberdade, faz com que a família se volte contra ela, afirmando que há um pacto com o diabo em prática – a única maneira de explicar tudo que estava acontecendo com a família. Ao longo do filme, quase não notamos que “a bruxa” de fato, tem pouco menos de 3 minutos de tela, aparecendo brevemente e apenas duas vezes (fig. 12) durante todo o filme. O medo que a história produz nos personagens e, conseqüentemente, na audiência é produzido muito mais pela atmosfera densa do filme, que mantém a audiência presa àquela cabana fria e isolada.

---

<sup>18</sup> Subgênero de filme de horror que foca em assassinos em série que matam aleatoriamente, marcados por suas cenas de violência extrema e baixo orçamento.

<sup>19</sup> Antagonista principal da série de nove filmes “Hora do Pesadelo”, lançados entre 1984 e 2010, que gira em torno de um grupo de jovens da cidade fictícia de Springwood, Ohio nos EUA, que é aterrorizado pelo fantasma de um assassino em série chamado Freddy Krueger.

Figura 12 - A Bruxa aparece realizando um ritual com o bebê roubado (dir) // A Bruxa tentando seduzir o filho mais velho da família. (esq.)



Fonte: Film Grab

O sentimento de medo torna-se imensuravelmente maior quando o que tememos não é mostrado. Cenas gráficas de monstros e violência não deixam de ter sua utilidade em narrativas de horror, mas o suspense ao deixar algo implícito, um mal que você não vê, pode tornar a história muito mais imersiva. Os elementos utilizados para criar esse suspense são mais importantes do que o desespero de precisar fugir de Michael Myers, protagonista das franquias *slasher* Halloween, criada por John Carpenter. A iminência da violência e morte despertam uma inquietação antes mesmo que a fonte deste terror se manifeste para os personagens e para a própria audiência, aumentando ainda mais a proporção do choque quando isso de fato ocorre.

### 3.1 AS MULHERES E O HORROR

O que tememos diz muito sobre nós. Há muito tempo, sociedades têm em seu léxico cultural de mitos e lendas o que a autora Barbara Creed (1986) chama de *gendered monsters*<sup>20</sup>. Quando pensamos, por exemplo, nos monstros mitológicos da antiguidade, Medusa, Charybdis, harpias e sereias, todos têm a forma de uma mulher monstruosa. Crianças são ensinadas desde

---

<sup>20</sup> Pode ser traduzido como “monstros de gênero”, mas opto por manter a expressão no inglês original por se tratar de uma definição que associa a palavra monstro ao gênero como uma característica específica desse ser. Ele não é apenas um monstro de gênero, ele é um monstro cuja principal definição é que ele é específico de um gênero – o feminino.

pequenas a terem medo de bruxas, mulheres velhas que vivem sozinhas e se escondem de vilarejos para atrair crianças para a floresta.

Enxergo a temática das questões de gênero e sexualidade no cinema de horror como algo tão intrínseco quanto a presença de sangue e choque. Julia Kristeva (1980) aborda principalmente a relação do monstruoso-feminino com a figura materna – retomando a ideia apresentada inicialmente por Freud, que compara a visão da cabeça de serpentes de Medusa à visão da vagina de sua mãe. A autora utiliza o termo “abjeção” para identificar o sentimento de terror frente a estes *gendered monsters*, explorando as maneiras como estes monstros são apresentados dentro de uma sociedade patriarcal, na qual os monstros femininos são separados do que é humano para serem definidos como algo não natural. Kristeva aponta o ritual como uma maneira das sociedades demarcarem as linhas entre o humano e não-humano.

O ritual também é abordado por Mary Douglas como um dos principais movimentos das sociedades organizadas para a limpeza e purificação de uma comunidade. Esta limpeza e purificação torna-se necessária quando em contato com aquilo que se encontra fora da zona do que é aceitável para um grupo, especialmente, trata-se dos fluidos corporais – sangue, saliva, suor e excrementos são os principais.

Os filmes de horror têm uma longa tradição de submeter suas personagens femininas a rituais de limpeza ou como uma maneira de reforçar seus papéis sociais. O rapto como um eufemismo para o estupro pode ser visto como um aviso para estas mulheres se manterem na linha. Noel Carroll (2015) ainda cita a possibilidade de que alguns filmes de horror podem usar suas narrativas para “assustar o público em aceitar submissamente seus papéis sociais” (Douglas, 1966, p. 115), uma vez que muitas das vítimas dos monstros são mulheres e adolescentes. O autor interpreta estas histórias como uma maneira de “ensinar uma lição” para estas mulheres, que se elas forem sexualmente ativas, devem esperar serem punidas.

Existe um estereótipo especialmente em relação aos filmes *slasher* sobre quem são os primeiros personagens a morrer – em geral, adolescentes sexualmente ativas estão no topo da lista. Em *Halloween* (1978), Annie Breckett (Nancy Loomis) é apresentada como uma jovem descolada, que só pensa em garotos e abandona seu posto de babá para buscar seu namorado para uma noite sozinhos em casa – e é assassinada por Michael Myers na primeira oportunidade. Já Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), a *final girl* do filme, é apresentada para o público como uma adolescente séria, estudiosa e que não leva muito jeito para namorar, presume-se inclusive

que a personagem nunca teve uma experiência sexual. Podemos interpretar a morte de uma e a sobrevivência de outra como um aviso para as meninas da audiência, de que quando elas saem da linha e, principalmente, quando se tornam sexualmente ativas, elas são muito mais propícias a um destino terrível.

Esta oscilação entre personagens femininas que devem ser punidas e personagens que sobrevivem ao final do filme, destaca o que eu chamo de “a vítima perfeita”. Muitas vezes, no cinema de horror, personagens são assassinadas por alguma transgressão que cometeram em algum momento. Obviamente, nenhuma transgressão justifica o assassinato de uma pessoa, mas isto é suficiente para que a audiência associe os sobreviventes destas histórias a pessoas “puras”. Pessoas que quebram as regras sociais e o código moral podem ser vistas como impuras, dependendo da maneira como estas regras são apresentadas.

A moralidade pode ser mais difícil de ser reconhecida, uma vez que intenção e contexto são essenciais para definir se uma situação é ou não moral. É da “natureza da regra moral que ela seja genérica, e que suas aplicações a contextos particulares sejam incertas” (Douglas, p. 131). Trago mais uma vez como exemplo a dicotomia entre a personagem de Laurie e Anna em *Halloween*. Por que é imoral que Anna saia para um encontro sexual com seu namorado, mas não é imoral que Laurie tente matar Michael Myers? Enquanto Anna deixa de cuidar de uma criança para poder encontrar seu namorado, Laurie está protegendo a ela mesma, além da criança para poder encontrar seu namorado, Laurie está protegendo a ela mesma, além da criança que ela está cuidando e da criança que sua amiga deveria ter cuidado, de um assassino.

Desta maneira, por mais difícil que seja colocar as ações de um personagem entre o que é ou não “moral”, as regras de poluição e pureza são muito mais claras e diretas. Elas “não dependem de intenção nem de um equilíbrio entre deveres e direitos” (p. 131), sua única definição depende se um contato “proibido” aconteceu ou não. Douglas exemplifica as regras aplicadas pela tribo Nuer, que utiliza esses conceitos de poluição para defender seu código moral. Quando uma situação se torna moralmente ambígua, o conceito da poluição auxilia a definir se uma punição é necessária ou não. A autora então salienta duas maneiras específicas de cancelar a poluição: o ritual ou a confissão. Ou aquele que se tornou poluído precisaria punido através de um ritual, ou deveria ser purificado através de uma confissão de seus pecados. Aqueles que não se purificassem, seriam impuros demais para permanecerem vivos.

Ao longo do século XX e no início dos anos 2000, muitos longas-metragens, não somente do gênero de horror, mantiveram a fórmula clássica de focar em personagens

masculinos, utilizando as mulheres como meros trampolins emocionais a fim de conduzir a história do herói adiante. Quando eram de fato protagonistas, as personagens femininas precisavam se encaixar em um padrão social muito claro para que a audiência não encontrasse nenhuma impureza em sua moralidade. Ela deveria ser, portanto, a vítima ou heroína perfeita – ou então seria rebaixada ao posto de monstro.

Com o aumento de produções apresentando personagens femininas, o horror começa a se destacar como um gênero que se apoia fortemente em suas narrativas femininas. É possível traçar um paralelo entre este cinema atual com os melodramas dos anos 1940 e 1950 – narrativas que focam nas emoções e no psicológico de suas protagonistas, porém desta vez com um apelo do horror e suspense ao invés do romance.

Nessa tese busco compreender as maneiras como estes conceitos de pureza, perigo e códigos morais são apresentados nestas personagens a partir do momento em que as mulheres passam a ser melhor desenvolvidas nos longas-metragens de horror. Assim como aconteceu com os melodramas, os filmes de horror estão bastante atrelados ao feminino, mas, diferentemente, não são obras que imediatamente identificadas como “filmes de mulheres”. Isso se deve, talvez, pelos sentimentos de medo e repulsa serem menos comumente associados ao feminino quanto a tristeza e a paixão.

O horror atual é marcado pela saturação de emoções, e, na última década, uma boa parte dos filmes lançados têm como protagonistas mulheres. Porém, as emoções femininas são encaradas até hoje como inferiores – homens têm o direito de serem agressivos sem serem chamados de irracionais e suas lágrimas têm um poder muito mais comovente e corajoso perante a sociedade do que as lágrimas de uma mulher que logo é diagnosticada como “histérica”. As emoções das mulheres não têm a mesma validade, em uma sociedade patriarcal, que as emoções masculinas. No próximo capítulo, exploro essa questão das emoções e suas definições, e o que eu entendo como a hierarquia emocional no cinema.

#### 4. EMOÇÕES

*“You think I'm immoral, say it! I think so too, but for different reasons.”*

*(Anna, Possession, 1981)*

“Se ao menos eu pudesse entrar nesse seu cérebro e entender o que faz você fazer essas coisas malucas, distorcidas”<sup>21</sup>, diz Gregory Anton (Charles Boyer) para sua esposa Paula Alquist (Ingrid Bergman) em *À Meia-Luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944). O título do filme, em inglês, posteriormente se tornaria a origem do termo *gaslighting* durante os anos 2010 para descrever o ato de enganar a memória de alguém para confundir sua percepção da realidade e estabilidade mental. Tanto a história de Paula e Gregory quanto a expressão são uma representação a respeito do que chamo de hierarquia de emoções. Estereótipos perpetuados há séculos mostram os homens como seres racionais e menos emotivos, enquanto o estereótipo feminino do “sexo frágil” e emocional, coloca mulheres em uma posição de fácil manipulação, uma vez que suas emoções são tão exageradas e exacerbadas que elas não percebem quando estão sendo enganadas.

Apesar de estereótipos, cientificamente, há opiniões conflitantes em relação a essas tais diferenças nas emoções masculinas e femininas. As primeiras teorias da emoção foram desenvolvidas no século XIX, partindo de estudos de Darwin e Freud sobre a condição humana e sua relação com os sentimentos e as expressões de emoções. Unindo estudos de William James, psicólogo e filósofo estadunidense, e Carl Lange, psicólogo dinamarquês, o que é chamado comumente de Teoria James-Lange, propôs em 1884 que os seres humanos experimentam a emoção em resposta a alterações fisiológicas em nosso organismo. Ou seja, as emoções não causam alterações corporais, mas as alterações corporais causam a emoção. Essa teoria foi refutada em 1927 a partir de um artigo publicado por Walter Cannon que propunha uma nova perspectiva que, em seguida, foi modificada por Philip Bard e ficou conhecida como Teoria de Cannon-Bard, propondo que a experiência emocional ocorre mesmo sem uma expressão emocional. Os pesquisadores argumentavam que emoções podem ser experimentadas mesmo quando não sentimos suas mudanças fisiológicas. Por exemplo, de acordo com James-Lange, um indivíduo só sentiria tristeza quando chora, raiva quando grita e

---

<sup>21</sup> Tradução da autora, no original: *“If I could only get inside that brain of yours and understand what makes you do these crazy, twisted things.”*

medo quando pula. Na teoria Cannon-Bard, o sujeito não precisa chorar para sentir tristeza, nem gritar para sentir raiva e nem reagir fisicamente para sentir medo.

Ambas as teorias foram refutadas de diversas maneiras ao longo dos anos. Apesar de terem seus méritos, não há ainda consenso a respeito do que são esses sentimentos. Se as emoções afetam o nosso corpo ou nosso corpo afeta as emoções, permanece uma controvérsia que parece não ter respostas, mas algo que podemos compreender com certa convicção é que o ser humano experimenta emoções de maneira muito mais subjetiva que os animais. É claro, não podemos perguntar para um gato se ele está irritado – apenas percebemos isso a partir de suas expressões emocionais, e é isso que torna o estudo das emoções tão complexo e interessante.

As expressões faciais das emoções são algumas das principais pistas emocionais estudadas no que chamamos de “Teoria das Emoções Básicas”. Agrupadas pelo cientista Paul Ekman (1982) em seis categorias básicas, temos: raiva, medo, desgosto, felicidade, tristeza e surpresa. Essas expressões acionam ações que preparam o espectador da emoção – mas também podemos pensar na audiência de um filme, para uma reação a uma ameaça ou situação hipotética.

Estudos realizados em 1980 com o propósito de analisar as associações entre gênero e emoções relacionavam normalmente homens a sentimentos de raiva e orgulho, enquanto mulheres eram associadas a felicidade e tristeza (Birnbaum et al, 1980). Social e culturalmente, sabemos que, apesar dessas associações muitas vezes serem apenas um reforço dos estereótipos de gênero, existe uma certa hierarquia quando trabalhamos com o valor das emoções. Esse tipo de modelo de diferenciação entre homens e mulheres reforça a “guerra dos sexos” e é extremamente limitado em sua tentativa de universalizar experiências individuais. Stephanie Shields (2002) aponta que tentativas de categorizar mulheres como o “sexo emocional” sugere duas coisas: que outro sexo não deve ser rotulado dessa maneira e que ser visto como o sexo emocional não é um status que deva ser almejado. Enquanto as mulheres são associadas às emoções, emoções masculinas não são nem ao menos lidas da mesma maneira. Como citado no estudo de Birnbaum, estereótipos culturais e contextos sociais fazem com que as emoções mais associadas aos homens sejam a raiva e o orgulho, duas emoções que são, por sua vez, relacionadas ao poder. Já as mulheres são associadas a todo outro leque de emoções – felicidade, tristeza, inveja, melancolia, nojo etc. Contudo, a maneira como elas são relacionadas a esses sentimentos também tem a ver com poder. Retomando a história de Gregory e Paula em

“À Meia-Luz”, as supostas emoções exageradas de uma mulher podem ser uma oportunidade perfeita para manipulação. Se ela sente demais, está louca. Se sente de menos, tem algo errado. Para a sociedade, a maneira correta de uma mulher sentir precisa ser ditada pelas normas do quê, como e quando uma mulher deve experienciar suas emoções. Um homem raivoso jamais será visto como emocional, mesmo que esteja experienciando uma emoção, enquanto uma mulher raivosa é inapropriada e beirando a histeria.

“Fico feliz que meu caso não seja sério! Mas esses problemas nervosos são terrivelmente deprimentes. John não sabe o quanto eu sofro. Ele sabe que não há razão para sofrer, e isso o satisfaz”<sup>22</sup>. No conto de horror publicado por Charlotte Perkins Gilman em 1892, a personagem central é confinada ao descanso por seu marido após sofrer de uma depressão nervosa temporária depois do nascimento de seu filho. A personagem, também narradora da história, descreve seu confinamento e a lenta compreensão de que há uma mulher presa no papel de parede do quarto. Ao final do conto, o marido John chega em casa, mas a mulher se recusa a abrir a porta e, quando ele finalmente consegue entrar no quarto com uma chave, vê sua esposa rastejando pelo cômodo enquanto exclama “finalmente saí... apesar de você”. Essa história é um perfeito retrato de como a histeria feminina e os seus supostos tratamentos eram implementados como uma punição às mulheres.

Derivado da palavra grega para útero, as primeiras menções à histeria aparecem em registros da escola de medicina hipocrática por volta do século V a.C. Acreditava-se que a condição era agravada por um “útero inquieto” que causava sintomas como convulsões. Ao final dos séculos XVIII e XIX, outros sintomas são adicionados ao diagnóstico, como desmaios, paralisias, perda da sensibilidade na pele, tosse, sensação de estrangulamento e outros “sintomas temporários que constantemente migravam de uma parte do corpo para a outra” (Goldstein, 1982, p. 3). Freud oferece a explicação para estes sintomas como uma representação psicossomática de traumas e desejos sexuais reprimidos, e chega a argumentar que a doença pode não atingir apenas mulheres, mas também homens, uma vez que ela está conectada às experiências traumáticas do paciente – ideia esta que é fortemente rejeitada pela Sociedade de Médicos de Viena, onde Freud apresentou o conceito pela primeira vez.

---

<sup>22</sup> Tradução livre, no inglês original: “*I am glad my case is not serious! But these nervous troubles are dreadfully depressing. John does not know how much I really suffer. He knows there is no reason to suffer, and that satisfies him*”

Os diagnósticos de histeria possuem uma alta nunca vista na história, especialmente em casos em que o médico não conseguia encontrar a causa real dos sintomas, ou para manter as mulheres calmas e subjugadas. Ao final do século XX, aponta Johana Braun (2020), o diagnóstico de histeria é retirado do DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), mas reaparece logo depois com um novo nome – Transtorno de Personalidade Histrionica, com os mesmos sintomas mas agora com um nome que remete não ao útero, mas sim à performance (do latim, *histrion*, significa ator/atriz). Sobre a conexão entre os termos – performance e histeria – Braun argumenta que as formas de representação da histeria, que inclui “conceitos religiosos, médicos e políticos”, foram concebidas a partir de termos da arte performática.

Descartadas como exageradas, as mulheres são descreditadas de seus próprios sintomas quando os têm, e condenadas a um diagnóstico de histeria quando não se conformam com o que lhes é esperado. Creed (2022) identifica nas definições de histeria, especialmente nas mais recentes, como proposta por Braun, uma linguagem de protesto feminista. Um ato performativo no qual o sujeito, nesse caso a mulher, explora seus mais íntimos desejos através do corpo. Para a sociedade patriarcal, “a histérica é abjeta porque suas estranhas convulsões, ataques e comportamentos fraturam os limites que a sociedade patriarcal constrói para manter mulheres dentro de seus papéis de gênero apropriados”<sup>23</sup> (p. 122 – 123). A “generificação” das emoções é um processo social e cultural que acontece de maneiras diferentes, dependendo de onde está situado. Ute Frevert, em *The History of Emotions*, capítulo publicado no livro *The Handbook of Emotions* (Feldman Barrett et al., 2018) destaca como as emoções, muito mais do que apenas reações cerebrais, são constituídas pela linguagem e, portanto, ligadas à sociedade e à cultura. Esta linguagem que irá definir, inclusive, como uma emoção será interpretada, uma vez que ela está inserida em um contexto social que irá lhe conferir significação. Diferentes classes sociais possuem variadas linguagens de emoções, faixas etárias expressam seus sentimentos de maneiras diversos e, mais importante para esta pesquisa, o autor destaca como as emoções têm conotações distintas nas mulheres e nos homens.

---

<sup>23</sup> Tradução livre, no inglês original: “*The hysteric is abject because her strange seizures, fits and physical behaviours, fracture the boundaries that a patriarchal society erects to keep women within their proper gender roles.*”

O horror é um gênero que trabalha muito com as emoções – inclusive, ele depende delas, mas a maneira como elas são caracterizadas em suas personagens mudou muito ao longo dos anos. Enquanto os filmes entre 1920 e 1960, em sua maioria, apresentavam mulheres presas em suas emoções, facilmente manipuladas e reféns de uma narrativa que não permitia que seu desenvolvimento fosse ancorado pelas suas emoções, as obras do final do século XX, entre 1970 e 1990, começam a mostrar as mulheres no extremo oposto desse espectro emocional. As *final girls* são mulheres capazes de sobreviver a qualquer custo – e, muitas vezes, este custo eram suas emoções. Protagonistas femininas que se destacam no cinema são, até hoje, lidas como “mulheres fortes” (o tropo da *strong female lead*<sup>24</sup>).

Barbara Creed (2022) reitera o quanto o “horror como uma força emocional e estética artística” influencia o movimento dessa nova onda de cinema feminista, e como os filmes que exploram essas duas vertentes não são mutualmente confinados um ao outro: “o horrífico é complexo e variado, baseando-se no horror físico, psicológico e psíquico”<sup>25</sup>. Creed entende que o horrífico pode ocorrer dentro de relações familiares, românticas, políticas, sistemas de lei, religião e até mesmo destruição ambiental. Enquanto nem todos são violentos, muitos exploram a temática de justiça social e empoderamento da mulher como Outro.

Acredito que muitas vezes o horror encontra um equilíbrio entre estas representações, uma vez que trabalha personagens femininas como protagonistas que não são acorrentadas a apenas um tipo de emoção, muito menos àquelas mais comumente associadas às mulheres. Não temos apenas protagonistas tristes e felizes. Quebrando um pouco o ciclo de estereótipo dessa hierarquia emocional, as mulheres têm no horror uma presença tridimensional. A elas é permitido sentir todo o leque de emoções humanas – o que nem sempre é bonito. E mais uma vez, a dicotomia entre a mulher vítima e o feminino monstruoso aparece, mas dessa vez, como uma oscilação.

Naturalmente, quando as mulheres são representadas como vítimas em uma história, as emoções mais comumente associadas a elas são tristeza, desespero, ansiedade e frustração. Já ao feminino monstruoso, emoções como a raiva, o nojo e o rancor estão mais presentes. Quando

---

<sup>24</sup> O tropo da protagonista mulher forte, ou *Strong female lead*, como é mais comumente conhecida, apresenta mulheres quase-perfeitas, “capazes de tudo” ou que ainda não descobriram seu “verdadeiro poder”, e que normalmente apresentam características associadas ao masculino, uma vez que características femininas fazem parte da sua personalidade que as torna mais enfraquecidas.

<sup>25</sup> Tradução livre, no original em inglês: “*The horrific is complex and varied; it draws on physical, psychological, and psychic horror*”.

pensamos, porém, na heroína do filme de horror, a última sobrevivente, a *final girl*, muitas vezes os sentimentos associados a ela são muito similares tanto à vítima quanto ao monstro, mas as características das personagens por vezes precisam ser “masculinizadas” para que suas reações emocionais não entrem em conflito com o restante da narrativa.

Trago como exemplo aqui a personagem Ellen Ripley (Sigourney Weaver), do filme *Alien* (Ridley Scott, 1979) que analisei com maior profundidade ao longo da minha dissertação de mestrado (2020). Ripley é a personagem principal de um filme de horror que dá início ao tropo da mulher forte, precursora de uma espécie de *final girl*. Sozinhos em uma nave, uma tripulação precisa lutar para sobreviver contra uma espécie alienígena que cresce e se torna violenta muito rapidamente. Ao final do filme, Ripley é a única sobrevivente da tripulação da *Nostromo*, mas ao longo de todo o longa ela apresenta uma postura fria, tomando decisões e liderando de maneira quase masculina. Em pouquíssimos momentos vemos a personagem demonstrar emoções que seriam esperadas por uma mulher em um filme de horror: ela é calma, não chora, nem se torna histérica. Lambert (Veronica Cartwright), é um exemplo de personagem histérica e emocionalmente descontrolada, e sua presença em cenas com Ripley destaca ainda mais a ausência de emoção da personagem. Em uma cena, as duas sentam-se para conversar e Ripley parece visivelmente incomodada com a “falta de controle” de Lambert ao tentar acalmá-la (fig. 13).

Figura 13 - Ripley tenta acalmar Lambert a bordo da Nostromo



Fonte: IMDb (2019)

A intenção deste exemplo não é dizer que uma mulher não ser emocional é algum desvio da sua feminilidade, mas sim que, social e culturalmente, esperamos que elas sejam assim representadas quando precisamos torcer por elas. Uma mulher não “pode” demonstrar emoções vistas como demasiadamente masculinas se ela precisa ser uma vítima, assim como não pode demonstrar emoções vistas como demasiadamente femininas se ela precisa sobreviver. Para a nossa construção do que é ser mulher, é incongruente que uma mulher histérica sobreviva sem a ajuda de um homem, e que uma vítima possa ter sentimentos conflitantes e indesejáveis. Quando a mulher passa a demonstrar essas emoções “negativas” em excesso, ela automaticamente torna-se monstro aos olhos da audiência.

Linda Williams (1991) aponta que, sozinhos ou combinados, cenas com “altas doses de sexo, violência e emoção” são frequentemente descartadas como desnecessárias para as narrativas, não tendo nenhuma razão para existirem a não ser seu poder de excitação para o público. Assim como sexo e violência muitas vezes são partes essenciais de uma história, as emoções são também, e é sintomático da nossa rejeição social ao emocional, ao emotivo, como elas são associadas a atos que podem ser considerados impróprios (dependendo do local de apresentação).

Entendo que, portanto, o horror torna-se um espaço para que as personagens femininas possam ser desenvolvidas com maior complexidade e nuance. Nenhuma emoção é inerentemente ruim ou boa, assim como nenhuma personagem precisa ser necessariamente vítima ou monstro. O cinema permite que os personagens transitem pelas diferentes emoções, e é a maneira como elas são construídas na tela que nos interessam para essa pesquisa. Este capítulo tem como objetivo definir as três emoções que considero principais do cinema de horror: medo, raiva e repulsa. E é a partir dessas definições que poderei analisar a maneira que elas se relacionam com a representação feminina como vítima ou como monstro – quais são as emoções demonstradas por essas personagens, e como elas são apresentadas em tela.

#### 4.1 MEDO

O cinema de horror pode retratar muitas emoções. Já estabelecemos previamente que é um gênero marcado por uma grande saturação de emoções. Elas raramente são sutis e é comum que elas transbordem pelas telas para atrair seus espectadores. Com isso em mente, sabemos também que o cinema de horror pode apresentar uma série de diferentes emoções, algumas mais e outras menos, mas uma está sempre consistentemente presente em suas histórias: o medo.

Uma das emoções básicas, de acordo com a definição de Ekman (1980), o medo nos permite antecipar ameaças para que possamos nos proteger ou fugir delas. Considerada universalmente um “sinal social adaptativo”<sup>26</sup>, a maneira como cada indivíduo expressa medo pode ser afetada pelo seu círculo social. Ou seja, o instinto humano de evitar o perigo, ou dor, pode ser universal, mas a maneira como as pessoas experienciam e inclusive aliviam suas dores pode ser distinta entre diferentes culturas dependendo das normas e crenças desse grupo.

O gênero de horror está intrinsecamente conectado com as emoções que ele provoca – especificamente aquela que dá seu nome, como destaca Carroll (2015). Para o autor, também, o que de fato demarca esse gênero não está somente nos elementos que encontramos em cena – afinal, monstros também se fazem presentes em contos de fada, e a simples visão de uma freira no Vaticano não deveria, por si só, nos causar medo. Não, para Carroll, o gênero de horror é marcado pelas reações dos personagens em relação aos monstros que eles encontram. Esses

---

<sup>26</sup> Joan Y. Chiao (2018) identifica comportamentos adaptativos como “estados emocionais que são consequência de interações sociais e fatores biológicos em resposta a pressões ambientais” (p. 138). Emoções básicas, como o medo, fornecem sinais sociais para avisar a si e aos outros a presença de perigo em uma tentativa de pedir ajuda ao restante do grupo.

monstros precisam ser entendidos pela audiência como uma perturbação da ordem natural. Os monstros do horror quebram as normas do mundo em que se encontram, e é a partir deste medo que vemos surgir outras emoções adjacentes e que irão conduzir a história e a maneira como aquele personagem será interpretado por sua audiência.

## 4.2 RAIVA

“O céu não tem raiva, como o amor ao ódio transformado. Nem o inferno uma fúria, como uma mulher desprezada”<sup>27</sup> diz Zara, personagem central da tragédia *The Mourning Bride*, de William Congreve. A citação é frequentemente adaptada e se torna célebre por sua segunda frase: “o inferno não tem fúria como um mulher desprezada”.

A associação da fúria feminina ao desprezo de um homem é tão antiga quanto nossa habilidade de contar histórias. Se voltarmos nosso olhar para as histórias e mitologia grega, Hera e Zeus têm um casamento infeliz e conturbado. Hera, deusa do casamento, mulheres e da família, é, ironicamente como a mitologia grega gosta de ser, repetidamente traída pelo seu marido Zeus, cujas histórias envolvem principalmente se disfarçar de diferentes maneiras para seduzir mulheres mortais, outras deusas, ninfas e quem mais estivesse em seu caminho. Estas traições transformam Hera em uma esposa vingativa e ciumenta, constantemente espionando seu marido e planejando vingança não somente a ele, mas também contra suas amantes e filhos ilegítimos. A mitologia grega é famosa por conservar certa ambiguidade moral aos seus personagens, especialmente aos deuses que, apesar de seres superiores e imortais, ainda apresentam características extremamente humanas e personalidades falhas.

Stephanie Shields recorda um livro publicado no final do século XIX por Ella Wilcox, chamado *Men, Women and Emotions*, que traz dicas para mulheres no amor e relacionamentos. Wilcox escreve que os homens preferem as mulheres de natureza afetuosa, e que emoções intensas devem ser evitadas. Se deseja atrair um homem, sua verdadeira natureza não deve ser descoberta. Enquanto a emoção feminina é retratada como uma “sensibilidade instável em relação a si mesmo e aos outros” (p. 72), a emoção masculina é vista como uma força evidente no impulso de realizar, criar e dominar.

---

<sup>27</sup> No inglês original, publicado em 1697: “Heav'n has no Rage, like Love to Hatred turn'd, Nor Hell a Fury, like a Woman scorn'd”.

Em um artigo publicado pela BBC “*Female rage: the brutal new icons of film and TV*”<sup>28</sup> Miriam Balanescu disserta sobre personagens mulheres violentas no cinema e na televisão, e como esta expressão da raiva e violência feminina encontrou nos últimos anos o seu ápice no gênero de horror. O audiovisual tem a tendência de manter a raiva estereotipada como um sentimento predominantemente masculino, enquanto as mulheres devem permanecer fracas e passivas frente aos horrores que acontecem com elas.

No mesmo artigo, Balanescu cita a pesquisadora Lisa Coulthard ao destacar que a violência feminina normalmente aparece apenas após elas serem maltratadas por homens, normalmente através de uma vingança “sexualizada, extremamente pessoal em resposta a um estupro ou perda de uma criança”. A associação do sentimento da raiva a um gênero específico transforma a ira feminina em uma versão estereotipada do que é aceitável para uma mulher, através de ligações à pureza e emocionalismo, e a “vingança violenta dos personagens é considerada aceitável devido ao nível de violência que precipitou suas ações”.

#### 4.3 REPULSA

Possivelmente uma das emoções básicas mais complexas de se compreender, o desgosto, ou repulsa, pode vir de uma série de estímulos diferentes. Uma pessoa pode ter um gatilho de sentir desgosto por algo concreto, como gostos ruins, cheiros e vetores de doença, mas também pode sentir por conceitos completamente arbitrários e abstratos, como transgressões morais e quem as comete. Uma emoção de autoproteção, que reforça limites ao redor de quem o experimenta, o desgosto pode ser também compreendido como uma “emoção moral” por ser sentida após julgamentos do que é certo ou errado, bom ou ruim. Uma primeira categoria do que provoca desgosto é o cadáver, animal ou humano. Colin McGinn (2011) pontua a maneira como a putrefação do corpo, as mudanças em textura, cor e o odor da decomposição são os principais sinais de nojo em relação ao que antes era um ser vivo. É diferente do medo, por exemplo, pois não temos medo do que o cadáver pode fazer conosco, mas sim a experiência sensorial de encontrar um cadáver que transforma a experiência: “sentimos horror, não terror; estamos horrorizados, não assustados” (p. 14). Também temos aversão aos fluidos corporais, como já vimos anteriormente, quando Mary Douglas descreve

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20221011-female-rage-the-brutal-new-icons-of-film-and-tv>. Acesso em 01 de dez. de 2024.

nossa aversão a esses excrementos e dejetos, e o medo de contaminação quando em contato com substâncias como fezes, urina, menstruação, muco, vomito, pus, entre outros.

Para além do desgosto de experiências sensoriais, sejam elas na visão ou no odor, existe também a aversão de elementos externos e, por sua vez, muito mais subjetivos e que se conectam ainda mais com a questão da moralidade. Comportamentos podem ser interpretados como nojentos, mas os motivos e quais os comportamentos que se qualificam como moralmente desgostosos. Práticas sexuais consideradas como “desviantes” podem se enquadrar aqui, mas não são tão universais quanto as aversões corporais, pois podem depender das opiniões e do contexto social e cultural de quem está observando. Algumas são mais frequentemente consideradas nojentas: pedofilia e zoofilia podem ser um consenso, enquanto o sexo para fins não-procriativos e masturbação podem ser considerados nojentos a partir de um julgamento moral do observador. Apesar disso, é necessário fazer a distinção entre julgamento moral e desgosto: nem sempre quem sente desgosto em relação a algo está fazendo um julgamento moral. Por exemplo, uma pessoa heterossexual pode se sentir repelida pela ideia de sexo com alguém do mesmo sexo, mas não necessariamente está fazendo um julgamento moral em relação a isso. Citando McGinn (2011, p. 34):

Embora na maioria desses casos o julgamento de repugnância tenha sido acompanhado por uma avaliação moral, é importante ver que duas atitudes distintas estão envolvidas: a atitude estética de repulsa e a atitude moral de condenação. (...) Coisas podem ser consideradas completamente repugnantes e ainda assim não ter nada moralmente contra elas. Por um lado, nem todos concordam que essas práticas são nojentas, mas julgamentos morais não podem ter tal relatividade embutida neles.

Após trazer à vida sua criação, Victor Frankenstein, personagem homônimo da obra de Mary Shelley recorda que “... ao terminar, a beleza do sonho desaparecera e o horror e desgosto encheram meu coração”. O desgosto e a repulsa que Victor sente de seu monstro parte da estranheza que o monstro gera – ele não deveria estar vivo, mas, de alguma maneira, está. O nojo tem uma forte ligação com o horror porque ambos nos relembram que a impureza também pode ser perigosa, como nos é categoricamente lembrado por Mary Douglas. A transgressão de barreiras, no caso do monstro de Frankenstein, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, torna-se imediatamente perigosa, causando horror e repulsa não somente ao seu criador, mas também à audiência.

#### 4.4 AS EMOÇÕES INTERAGEM NAS TELAS

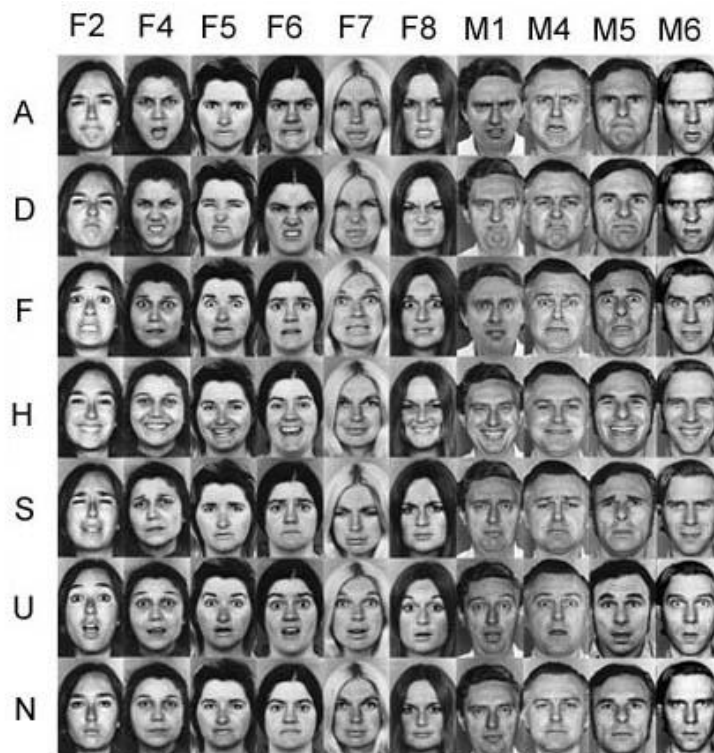
As três emoções básicas citadas anteriormente surgem como pilares para a análise a ser realizada no capítulo a seguir. Antes, contudo, é importante compreender de onde estas vêm, além de distinguir uma da outra e poder interpretá-las nas telas como uma maneira de construção do personagem.

Na maioria das vezes, uma emoção não aparece sozinha. O medo é acompanhado da raiva, ou do desgosto. O desgosto pode levar à raiva, ou medo. Além disso, ao contrário de estados psicológicos ou quadros de diagnóstico, as emoções são manifestadas de maneira única para que seja reconhecida a partir de expressões faciais, comportamentos e gestos. Antoine de Baecque reflete sobre as perspectivas cognitivistas do cinema em “Rir, chorar e ter medo do escuro”, publicado na coleção “História das emoções vol. 3: Do final do século XIX até hoje” (2020), e a maneira como os filmes podem seguir esquemas emocionais muito semelhantes. Essas emoções são essenciais para a interpretação das obras cinematográficas e se conectam intimamente com a maneira como um filme de determinado gênero será interpretado por sua audiência, que o analisa através de suas próprias lentes, moldadas por suas bagagens emocionais, sociais e culturais.

De Baecque chama o cinema de “fábrica de emoções” – e é através dessa montagem e interpretação emocional, que os filmes buscam uma conexão com suas audiências e seu próprio espaço temporal. Para o autor, esse campo teórico das emoções nos faz chegar aos três grandes gêneros cinematográficos: a comédia, o melodrama e o terror. Cada um deles executado dentro de sua fábrica particular de emoções, trabalhando com estímulos físicos e emocionais. O cinema de horror, por consequência, é o ambiente perfeito para cultivar e maturar as emoções e, apesar da sutileza de algumas narrativas do gênero, conseguimos identificar nas personagens através de suas expressões faciais, gestos e pelo contexto da *mise-en-scène* as emoções que estas expressam.

Para identificar as diferentes expressões de cada emoção, Ekman criou um quadro chamado FEEST (*Facial Expressions of Emotion: stimuli and tests*) que é replicado em estudos sobre as expressões faciais das emoções (fig. 14). Esse teste utiliza 12 indivíduos representando cada uma das emoções básicas e servirá como guia para que possamos montar o nosso próprio quadro de emoções das personagens dos filmes analisados, levando em consideração as três principais expressões do cinema de horror: raiva, nojo e medo.

Figura 14 - Fotografias de expressões faciais de emoção em pessoas, baseado no FEEST (Facial expressions of emotion: Stimuli and tests) estipulado por Paul Ekman para identificar diferentes emoções. Sendo elas raiva (A), nojo (D), medo (F), felicidade (H), triste (S), surpreso (U) e neutro (N)



Fonte: Ekman e Friesen

Alguns pontos que já podemos identificar a respeito de cada uma das emoções são as características em comum que vemos em suas representações, e que posteriormente nos auxiliarão a analisar as expressões das personagens dos meus objetos de pesquisa. As figuras de expressões de raiva, em sua maioria, possuem testa franzida e dentes cerrados. Expressões de nojo franzem toda a parte dos olhos e nariz e cerra os lábios. Já as expressões de medo têm os olhos arregalados e a boca aberta ou entreaberta. São essas as características que levaremos em consideração na análise.

O cinema, e, no caso desta pesquisa, o cinema de horror, faz necessária a nomeação e identificação das emoções nas telas, uma vez que suas narrativas se apoiam na “estimulação direta da atenção do espectador pelo choque ou pela surpresa” (De Baecque, p 584). A fábrica, ou máquina, de emoções, que é o cinema, desperta nos espectadores essa identificação através de uma montagem de planos que permite que os espectadores experienciem emocionalmente cada sentimento demonstrado. E é neste momento em que também ocorre a construção da personagem como vítima ou como monstro, como desenvolverei no capítulo seguinte. A partir

de determinadas expressões e emoções, as personagens transitam entre serem vítimas de suas circunstâncias e monstros por causa delas, e é essa volatilidade, ou flexibilidade, que analisaremos nos filmes aqui citados.

## 5. MONSTRO, VÍTIMA E O LIMIAR

“Quando homem se tornou Deus, ele fez da mulher menos humana”<sup>29</sup>

(Miles, 2001, p. 102).

A mulher é vítima de uma sociedade que constantemente questiona e retira sua liberdade, transformando-a em monstro e punindo-a por não se encaixar no ideal do feminino imposto. O outro lado da moeda da vítima não é o algoz, neste caso, é o monstro. Linda Williams (1991) elabora a ideia do monstruoso feminino em seu artigo "*When the woman Looks*" como uma afinidade entre mulher e monstro em filmes como *Nosferatu*, uma vez que ambos dividem um status similar na estrutura patriarcal. Ambos são construídos a partir da alteridade, e ambos se identificam a partir do momento em que se distanciam do protagonista masculino, branco e cisgênero.

Na luta pela pelo poder na sociedade, os corpos femininos se tornam o campo de batalha, subordinados aos homens e rejeitados por suas impurezas, como é o caso da menstruação. O sangue vindo da mulher é interpretado como um símbolo do misterioso, do perigoso, do sujo e ameaçador. Rosalind Miles (2001, p. 109) entende o sangue como uma das maiores preocupações e abjeções do patriarcado:

Não somente mulheres sangram todo mês, da infância até sua vida adulta, cada etapa da jornada da sua jornada como mulher, cada passagem de um estado para o próximo (a menarca, a defloração, o parto), também foi marcada pelo fluxo de sangue com o seu sinal assustadoramente ambivalente de vida e morte. Quanto maior o perigo, mais forte é o tabu.

A segregação das mulheres do restante da sociedade durante o período de menstruação, o exílio após o parto, são maneiras de purificar a mulher para que ela possa retornar à vida em comunidade. Os rituais purificantes da contaminação transformam a fronteira que separa o território do corpo. Julia Kristeva (1982) descreve como a abjeção é criada pelos poderes do horror não pela impureza em si, mas por situações que perturbam a identidade, o sistema e a ordem. O que “não respeita fronteiras, posições e regras” (p.4). O intermediário e ambíguo são figuras muito mais horríficas para a sociedade do que uma atitude meramente amoral, uma vez que aquele que rejeita a moralidade pode ter em si uma grandiosidade, enquanto a abjeção ao ambíguo é muito mais forte pela sua indefinição: “um terror que dissimula, um ódio que sorri, (...) um amigo que te esfaqueia” (p. 4). Kristeva também aponta as maneiras distintas que

---

<sup>29</sup> Tradução livre, no original: “*When man made himself God, he made Woman less than human*”.

interpretamos abjeção na diferença dos sexos. Enquanto o horror e abjeção ao feminino são enraizados em relação ao corpo da mulher, sua forma, a abjeção ao masculino vem das suas ações imorais que expõem a fragilidade da lei. Acho interessante essa distinção, uma vez que a rejeição do feminino é muito mais em relação ao seu corpo como propriedade, enquanto o masculino é em torno de suas ações e as leis por ele determinadas.

Estamos acostumados socialmente a enxergar corpos femininos como objeto e sujeito, às vezes apenas como obras de arte a serem destrinchadas, às vezes como propriedade, seja ela privada ou pública. Extensivamente, esses corpos são olhados como um receptáculo – de vida, desejo, trabalho ou horror –, e busco, portanto, utilizar este capítulo para entender essas atribuições ao corpo feminino e como elas se manifestam, especialmente durante o desenvolvimento de uma sociedade capitalista. A mulher como monstro grotesco ou a mulher como sexo frágil, a ambivalência do corpo que simboliza vida e morte, exaltadas pela maternidade ao mesmo tempo em que são rejeitadas pelo processo que as torna mães. A sociedade patriarcal encontra todas as maneiras para rejeitar a mulher que não se conforma aos papéis femininos adequados.

Acredito que, para entendermos o lugar das mulheres na sociedade e suas representações e manifestações corpóreas nos filmes, é preciso primeiro analisar a maneira como seus corpos foram colocados à disposição de um sistema capitalista. Entendo que a precarização e desvalorização do trabalho feminino está intrinsecamente conectada às mudanças na representação desses corpos nos meios audiovisuais ao longo do século XX e XXI. A conexão feminino-vítima e feminino-monstro, bem como a intersecção entre esses dois conceitos, será estabelecida nesta parte da tese, construindo a relação da figura feminina e seu papel no imaginário popular e na criação de protagonistas do cinema de horror. Os estereótipos construídos a respeito das mulheres e como são associados ao desejo, sexualidade, maternidade, domesticação serão essenciais para construirmos uma análise de como essas figuras são representadas.

Teresa DeLauretis traz à discussão, em seu livro *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987) como a construção e elaboração de certos discursos foram implementados pela burguesia desde o final do século XVIII para “garantir sua sobrevivência de classe e hegemonia”. Entre estes discursos, DeLauretis enumera quatro “figuras”, ou objetos, que compõem este imaginário: “a sexualização da criança e do corpo feminino, o controle da

procriação e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo como perversão”<sup>30</sup> (1987, p. 35). Estes discursos estão profundamente ancorados nas instituições do Estado, especialmente em suas tentativas de consolidar as estruturas familiares, transformando a “tecnologia do sexo” em um aparato social para o controle de indivíduos.

Parto do entendimento de que, por muito tempo, os discursos e narrativas que compõem o imaginário da figura feminina tratam dos monstros e vítimas com a mesma qualidade de objeto. Encontramos essa visão na obra de Joseph Campbell, em que a Jornada do Herói é trabalhada a partir de um personagem necessariamente masculino, que encontra as figuras femininas apenas como degraus para que o herói possa seguir em frente na sua jornada. DeLauretis aborda a relação entre gênero e o texto mítico: “o herói precisa ser masculino, independente do gênero do personagem, pois o obstáculo, qualquer que seja sua personificação (esfinge ou dragão, feiticeira ou vilã), é morfologicamente feminino” (1987, p. 43). Um dos principais motivos por que encontro necessidade em apontar as definições de imaginário em uma revisão sobre mulheres, acumulação de trabalho e assujeitamento de corpos, se dá principalmente pois são esses conceitos que servirão como base para a construção desse imaginário que será, portanto, materializado através de incorporações visuais em filmes de horror. As imagens de mulheres associadas ao desejo, sexualidade, maternidade, domesticação, entre outros conceitos que serão trabalhados a seguir, serão essenciais para construirmos uma análise de como essas figuras são representadas.

A visão do feminino como monstruoso, abjeto e chocante é algo presente em todas as sociedades. Barbara Creed propõe, destacando a ideia de Freud de que o medo masculino da mulher é conectado à crença infantil de que a mãe é um ser castrado. O “Monstruoso-Feminino” de Barbara Creed trabalha com o conceito do feminino como monstro em relação à figura da mãe, do monstro possuído, do útero monstruoso, da vampira e da bruxa. O conceito da mulher castradora e bruxa também é repetido por Campbell e referência a mitologias primitivas da “vagina dentada” e do seu contraponto da “mãe fálica”, ilustrado através dos longos dedos e nariz de uma bruxa. Creed associa também monstros da mitologia clássica ao conceito de *gendered monsters*, trazendo uma ideia de que o conceito de gênero é muito mais atrelado à figura do monstro quando é associado ao feminino. A autora relembra também das Sereias, que

---

<sup>30</sup> Tradução da autora, no inglês: *the sexualization of children and the female body, the control of procreation, and the psychiatrization of anomalous sexual behavior as perversion*

atraem suas vítimas com seu canto para devorar homens ao mar, e da Medusa, que petrificava homens que tinham o infortúnio de olhar em seus olhos.

Vivendo em uma constante ambivalência, as contradições do feminino são muitas. Creed (2022) salienta a maneira como o cinema da Nova Onda Feminista trabalha o feminino monstruoso como uma libertação da sociedade patriarcal. A revolta está muito presente nessas obras, uma vez que traz à frente das narrativas as histórias de que se vingam de uma estrutura social opressiva e violenta. Estas mesmas mulheres não deixam de ser vítimas deste sistema, mas optam por se revoltar contra ele e se tornam monstros ao longo do caminho. O cinema de horror explora esse horror feminino como ferramenta de libertação, e coloca suas personagens nisso que chamo de limiar vítima-monstro. Personagens desse tipo de filme normalmente apresentam ao longo da narrativa um ponto de virada, que faz com que elas se libertem do seu posto de vítima e abracem sua própria monstruosidade, muitas vezes enraizada em emoções como a raiva e a histeria. O espectro emocional exacerbado é chave para entendermos as maneiras através das quais essas histórias borram as linhas e tornam a ambiguidade moral uma característica dessas protagonistas. Creed argumenta que o monstruoso feminino evolui nesses filmes de maneira que sua associação a “figuras femininas poderosas, como guerreiras” são uma maneira de transformar a jornada dessa protagonista como uma batalha entre o pensamento feminista e a ideologia patriarcal. Estas figuras, podem ser monstruosas para um espectador masculino, mas para a audiência feminina ela é apenas uma mulher, dentro de suas complexidades e luta contra a ordem social.

Entendo que o cinema de horror muitas vezes faz suas personagens femininas transitarem entre a mulher monstruosa ao não se conformar com as expectativas sociais de seu papel designado, e a mulher vítima desse sistema. As protagonistas encontram-se nesse limbo, um limiar vítima-monstro que é facilmente transposto de maneira que as personagens nunca estão em um lugar só. A ambiguidade moral, a dualidade das escolhas destas mulheres que as tornam figuras perigosas são também uma maneira de revolta contra essa sociedade que as vitimiza. A seguir, realizo uma análise de filmes que apresentam mulheres como protagonistas de maneira a traçar paralelos de como elas são representadas, e, principalmente, como e onde elas se inserem dentro do limiar vítima-monstro.

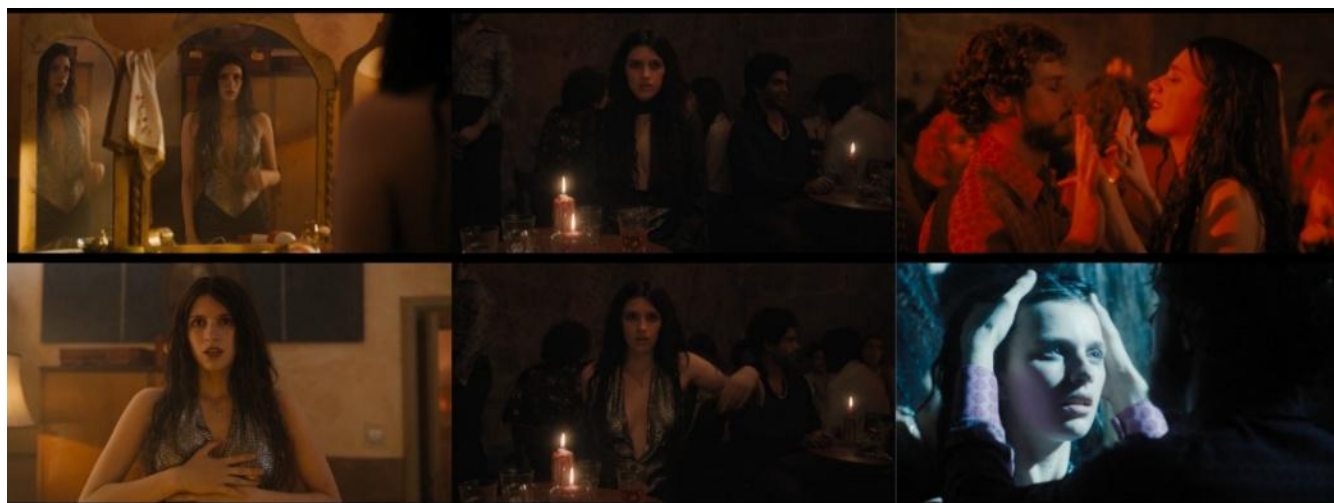
## 5.1 O MONSTRUOSO COMO PUNIÇÃO: A PRIMEIRA PROFECIA

O filme *A Primeira Profecia* (*The First Omen*, Arkasha Stevenson, 2024) apresenta a protagonista Margaret (Nell Tiger Free), uma noviça estadunidense que é enviada para trabalhar em um orfanato católico em Roma no início da década de 1970, em meio à turbulência política no país. Enquanto se prepara para fazer seus votos para tornar-se freira, Margaret descobre uma conspiração no coração da Igreja Católica: ao longo dos anos, radicais dentro da congregação procuram trazer o Anticristo como uma maneira de criar medo na população e levá-los de volta à igreja, em uma tentativa de recuperar o poder contra a ascensão do secularismo. A história de Margaret transita entre o papel da vítima e do monstro, de modo que nem sempre é possível identificar onde a protagonista está situada. Ao final do filme, descobrimos que ela foi uma das escolhidas pela Igreja para se tornar o receptáculo do Anticristo. Essa revelação acontece quando a noviça encontra em si a marca do demônio, representada por três números 6, um sinal de nascença recebido por todas as mulheres criadas para tornar viável a reprodução do filho do diabo. Em uma cena catártica, Margaret desenvolve sua gravidez em um momento em frente à Igreja, antes de ser levada pelos membros da seita para seu interior, onde irão retirar o bebê, que por fim descobrem ser gêmeos.

Algo que chama a atenção ao longo do filme é essa constante oscilação do caráter de Margaret. Apesar de ser uma noviça preparando-se para fazer seus votos a fim de se tornar uma freira, no início do filme ela cede a um convite feito por sua colega de quarto Luz (Maria Caballero) para ir a uma discoteca e aproveitar seus últimos dias de liberdade. Luz convence Margaret a vestir-se de maneira ousada, com um vestido decotado que ela esconde por baixo de um casaco até o momento em que cede às pressões de um dos rapazes que conhece na discoteca para dançar com ele. O momento em que Margaret e o rapaz, Paolo, dançam mostra a personagem de uma maneira completamente distinta do esperado para Margaret, vemos em suas expressões faciais o prazer, êxtase e libertação ao poder desvencilhar-se do seu papel como noviça. Destaco abaixo (fig. 15), momentos que considero essenciais para identificarmos essa construção: da esquerda para direita, de cima para baixo, nas primeiras duas imagens vemos Margaret se olhando no espelho e tendo dificuldades de aceitar o visual ousado escolhido para ela. Nas imagens do meio, vemos Margaret tirando o casaco colocado para esconder sua roupa antes de ir em direção à pista de dança, como se estivesse se despindo das últimas camadas de vergonha e opressão que a Igreja Católica ainda possui sobre ela. Nas últimas duas imagens, vemos Margaret dançando com Paolo, em meio a suor e toques, como em um êxtase de

liberdade e poder sobre seu próprio corpo naquele momento. A técnica de luz utilizada para iluminar o rosto da protagonista aparenta fazer uma alusão ao divino, ao fato da personagem ter sido “a escolhida” para ser iluminada pela Igreja, em meio a uma cena que é marcada por *flashes* de luzes enquanto os outros personagens permanecem na escuridão.

Figura 15 - Margaret na discoteca



Fonte: A Primeira Profecia (2023)

Na manhã seguinte, Margaret acorda sem nenhuma lembrança da noite anterior. A cena apresenta a personagem, ainda de maquiagem, despenteada, na sua cama de volta ao seu dormitório. A maneira como o público é introduzido a Margaret nesse momento representa uma espécie de Medusa, como a de Caravaggio (fig. 16). Entendo que é nessa cena que há uma virada de chave crucial na narrativa de Margaret. Assim como Medusa, Margaret torna-se monstruosa, a princípio por suas atitudes promíscuas que ficam implícitas em sua conversa com Luz, que diz que conseguiu tirá-la dos braços de Paolo antes que ela fizesse algo que se arrependesse. Porém, apesar de não ter sido revelado para o público ainda neste ponto do filme, é também nessa noite que, através de uma conspiração que envolve tanto sua amiga Luz quanto o rapaz Paolo, que Margaret é drogada e levada para ser violentamente estuprada pelo chagal que a insemina com o Anticristo.

Figura 16 - À esquerda, Margaret acorda em seu quarto após uma noite na discoteca. À direita, a Medusa de Caravaggio (1597)



Fonte: A Primeira Profecia (2024) / Wikiart (2024)

Ao longo do filme, Margaret é atormentada por visões repulsivas, especialmente relacionadas à gravidez. Em um certo momento, ela ouve uma mulher dando à luz dentro do convento e, observando o parto, uma mão grotesca sai de dentro da vagina da mulher (fig. 17), causando um desmaio provocado pela pura repulsa e nojo despertados na protagonista. Outro momento marcante que vemos Margaret sendo vítima dessas interações demoníacas é quando um protesto irrompe durante uma visita das irmãs a um museu. Ela se perde do grupo enquanto tenta salvar as crianças, e lá é agarrada por uma figura que tem a mesma mão grotesca (fig. 18). Esses momentos podem ser interpretados tanto como uma maneira do Diabo estar constantemente observando e tentando aproximar-se de Margaret, quanto pela conexão da protagonista com o monstruoso.

Figura 17 - Margaret assiste com nojo enquanto uma mulher dar à luz a uma mão demoníaca



Fonte: A Primeira Profecia (2024)

Figura 18 - Margaret é agarrada pela mão demoníaca em meio a um protesto em Roma

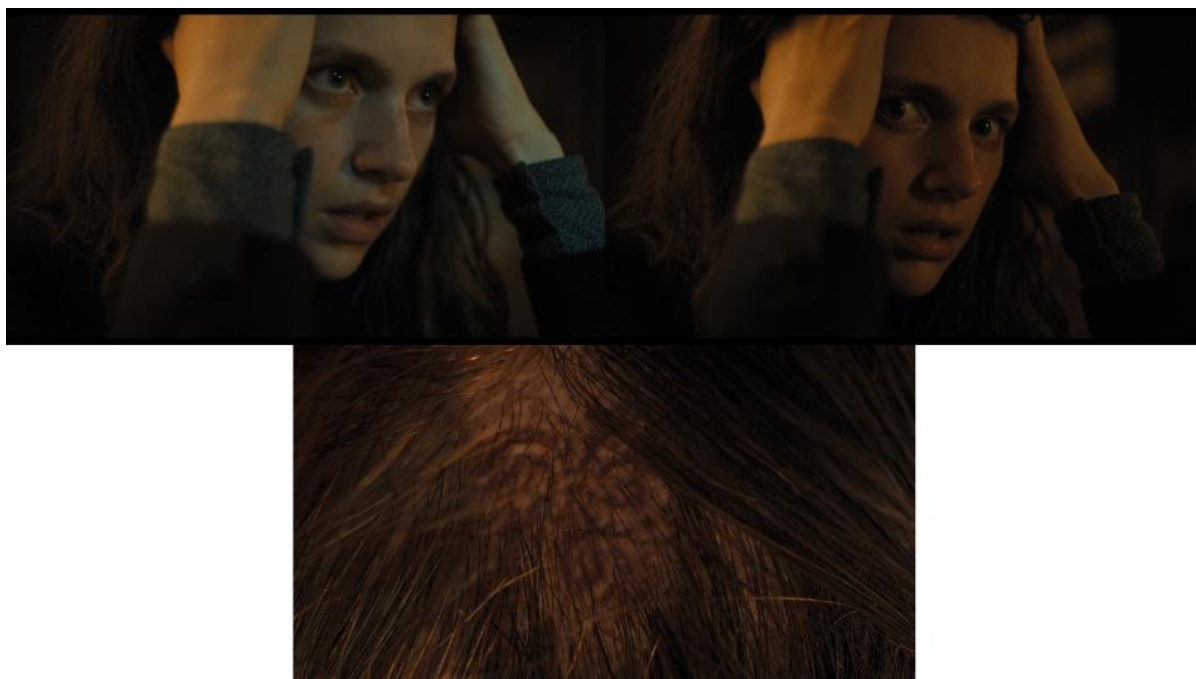


Fonte: A Primeira Profecia (2024)

A personagem, apesar desses momentos, faz um esforço enorme para manter-se fiel ao seu trabalho no convento, especialmente por ter se aproximado de uma das crianças, Carlita, que ela suspeita estar sofrendo maus tratos. Margaret inicia então investigações para tentar entender o que está se passando no convento. Após entrar furtivamente no escritório da Irmã Silva, abadessa do convento, e descobrir uma pasta com fotos de bebês dismórficos contendo a marca de nascença no formato dos três seis, sendo Carlita aparentemente a única sobrevivente, Margaret é interceptada pelas irmãs, que a prendem em um quarto escuro. Ela é libertada por um Padre da instituição, que a leva para examinar os arquivos junto ao Padre Brennan, que é quem os alertou da conspiração desde o início. É nesse momento crucial que eles descobrem que outro bebê sobreviveu. Nesse instante, Margaret localiza a marca em seu couro cabeludo.

É nesse momento também que descobrimos, junto com a personagem, que ela havia sido estuprada e engravidada à força pelo chagal na noite em que foi à discoteca. Olhando diretamente para a câmera (fig. 19), a personagem quebra a quarta parede em um convite para que o público reviva a noite na discoteca junto a si.

Figura 19 - Margaret encontra a marca dos três seis escondida em seu couro cabeludo



Fonte: A Primeira Profecia (2024)

Entramos em uma cena de *flashbacks* da noite em que pudemos acompanhar a personagem se distanciando dos padrões impostos pela Igreja Católica. Não vemos mais a Margaret casta e dedicada a sua fé, mas vimos uma personagem que se desprende até mesmo

do que ela toma por correto. Vemos ela beijar e dançar com Paolo, intercalado por uma visão de Margaret olhando diretamente para a câmera com um sorriso perturbador no rosto. A câmera se afasta lentamente, enquanto uma luz pisca e revela que Margaret está de cabeça para baixo e flutuando. Desta vez, não estamos mais acompanhando suas lembranças, estamos presenciando o momento em que Margaret se torna um monstro. (fig. 20, esq.) Ato contínuo, temos visões da moça sendo levada para a Igreja por sua amiga Luz e pelo rapaz Paolo. Margaret tem sua confiança traída por aqueles que a ajudaram a se desprender dos moldes impostos pela Igreja para que sua transgressão possa ser punida e utilizada como uma desculpa para a violação do seu corpo. Vemos os membros da seita colocarem um capuz na cabeça de Margaret, que em seguida é estuprada pelo chacal – o mesmo animal que a esteve seguindo durante toda essa história (fig. 20, dir.).

Figura 20 - Margaret (esq.) levita possuída. Margaret é amarrada e violada pelo chacal e membros da Igreja (dir.)



Fonte: A Primeira Profecia (2024)

Após sua descoberta perturbadora, Margaret e os dois padres que a acompanham resolvem levá-la a um hospital para realizar um aborto. Saliento que, até este momento, a personagem não aparenta nenhum sinal de gravidez – isso é importante pois, a caminho do hospital, um carro de membros da Igreja atinge o veículo em que Margaret está, e a coloca diretamente em frente ao mesmo local de que está tentando fugir. Em um estado que se assemelha a um transe, sua barriga cresce subitamente, e, ao tomar conhecimento físico da sua gravidez indesejada, Margaret começa a convulsionar, gritar e espumar pela boca (fig. 21).

Figura 21 - Margaret tem um surto psicótico após seu corpo manifestar sinais da gravidez indesejada



Fonte: A Primeira Profecia (2024)

A cena faz alusão ao clássico momento do filme de Andrzej Zulawski, *Possessão* (*Possession*, 1981), em que a protagonista Anna sofre um aborto no meio do metrô,

convulsionando e resultando em um colapso nervoso. Acredito que esse é um paralelo importante de ser traçado, uma vez que a gravidez de Margaret é tão indesejada e invasiva quanto o colapso sofrido por Anna no filme de Zulawski (fig. 22).

Figura 22 - Anna (Isabelle Adjani) tem um surto psicótico em uma estação de metrô após sofrer um aborto em *Possessão* (1981)



Fonte: *Possessão* (1981)

A maneira como a gravidez de Margaret é abordada durante o filme reforça a repulsa que a personagem tem ao descobrir que seu corpo havia sido violado por aqueles em quem confiava. Os momentos em que essa confiança é violada são cruciais para que a personagem se permita cruzar o limiar que a faz ser vítima, tornando-se monstruosa. Após seu surto, Margaret é levada para dentro da Igreja, onde os membros estão a esperando para retirarem o bebê que se formou em sua barriga. Ela é presa em uma maca e, mesmo acordada, inicia-se uma cesariana. O corpo de Margaret é constantemente violado ao longo do filme, e esse momento apenas reforça como ela apenas tornou-se um receptáculo do caos para gestar o Anticristo.

É constatado no momento da cesárea que Margaret deu à luz a duas crianças: um menino e uma menina. Fingindo querer ver os bebês, ela pede ao cardeal que fez seu parto para segurá-los e, em um momento de descuido, pega um bisturi e perfura o pescoço do homem que desde o início tentou ganhar sua confiança. Em posse do mesmo bisturi, Margaret tenta fugir e matar o bebê, porém algo a impede (fig. 23).

Figura 23 - Margaret hesita ao tentar matar seu bebê



Fonte: A Primeira Profecia (2024)

A monstrosidade de Margaret não a domina a ponto de permitir que a mãe mate seu filho. Ao final, Margaret e a menina são deixadas para queimar enquanto o bebê menino é levado para cumprir a Profecia. Margaret, ao longo do filme, oscila entre sua posição como vítima e monstro: ela tem seu corpo e sua confiança violados ao mesmo tempo em que ela mesma foi criada com o único propósito de ser monstruosa, sendo ela própria uma cruz de humano com Satanás.

Dirigido e roteirizado por uma mulher, *A Primeira Profecia* apresenta para o público uma personagem que vive dentro do limiar do que é ser vítima e o que é ser monstruoso, tanto para os parâmetros da sociedade que a vê, quanto para ela mesma. A condição de Margaret como noviça a introduz como uma personagem boa, afinal, é o que se espera de alguém que está tentando se inserir na Igreja Católica. Porém, não podemos nos esquecer do contexto da Igreja como uma das principais instituições que oprime as mulheres ao longo dos séculos. Margaret então, ao transgredir de sua posição virginal (noviça) para uma de prostituta (uma mulher que se veste de maneira provocativa, dança e beija homens durante a noite) é transformada em um monstro pela instituição. Mas muito mais do que isso, é interessante

entender quais são os momentos em que Arkasha Stevenson apresenta Margaret como verdadeiramente monstruosa: quando ela se torna consciente do estupro que sofreu e quando percebe os sinais de uma gravidez indesejada, uma lembrança física de quando teve seu corpo violado por aqueles em quem confiava. Sua condição como vítima a transforma em um monstro para ela mesma, muito mais do que aquele que a sociedade já havia lhe imposto.

Retomando o conceito de Douglas, o corpo é um meio por onde códigos socioculturais emergem, e o corpo feminino é fonte de constante escrutínio em relação aos limites do que é ou não moralmente aceito. O corpo de Margaret se torna monstruoso para ela mesma quando ela não o reconhece mais. Apesar disso, encaramos a personagem como uma vítima do início ao fim: primeiro da presença demoníaca que parece estar perseguindo a personagem, e depois da Igreja Católica que toma para si o poder de decidir o que deve ser feito com o corpo dessa noviça dedicada.

## 5.2 A LIBERTAÇÃO DA VIRGEM: IMACULADA

Em *Imaculada* (*Immaculate*, Michael Mohan, 2024), encontramos uma narrativa muito semelhante à de Margaret se desenvolver: a protagonista Cecilia (Sydney Sweeney) é também uma noviça estadunidense enviada a Roma para fazer seus votos e trabalhar em um convento que trata freiras idosas. Apesar de não termos uma definição clara, o filme parece se passar na primeira metade do século XX, possivelmente após a Segunda Guerra. Logo após chegar no convento, ela faz os votos finais para tornar-se freira e após a cerimônia, durante o jantar de celebração, sai para explorar o convento. Na capela, encontra uma das freiras que apresenta para Cecilia uma relíquia que o convento abriga: um prego sagrado que foi usado na crucificação de Jesus. No momento em que o objeto é colocado em sua mão, Cecília desmaia. Vemos a moça aparecendo em um confessionário, porém logo percebemos que ela está em um estado de sonho, cercada por figuras encapuzadas que a apalpam e aterrorizam enquanto deitada em uma maca (fig. 24). Os flashes de luz vermelha potencializam o terror da personagem, enquanto as figuras encapuzadas também no mesmo tom parecem conferir ao momento uma qualidade de pesadelo, em que não conseguimos compreender exatamente se o que presenciamos é sonho ou realidade. Quando as figuras finalmente tocam nela, reforçando a realidade do acontecimento, as luzes param, e o *close up* no rosto da personagem transmitem o horror de perceber que aquilo não é um sonho.

Figura 24 - Cecília é cercada e aterrorizada por figuras encapuzadas



Fonte: Imaculada (2024)

Nos dias que seguem esse momento, Cecília é convocada pelo conselho do convento, que a interroga sobre seus votos de castidade. A freira reafirma que nunca quebrou os votos e jamais teve relações sexuais com um homem, o que apenas confirma as suspeitas do conselho: ela está grávida, mesmo sendo virgem. “Uma concepção sem pecado”, como fala um dos padres. Após ser examinada pelo médico do convento, que confirma a gravidez, Cecília parece aterrorizada e amedrontada pela situação. Mesmo assim, todos ao seu redor começam a tratá-la como A Virgem, proclamando como a criança é uma bênção. Em uma cerimônia para celebrar a gravidez, Cecília é vestida com roupas que se assemelham às representações da Virgem Maria, enquanto é louvada por todos do convento. Em um primeiro momento, vemos uma reprodução da imagem da Virgem Maria refletida na freira, como na *Imaculada Conceição* (1619) de Diego Velázquez, mas na medida em que a câmera se aproxima do rosto da personagem, somos confrontados pela tristeza nos seus olhos, uma expressão que normalmente aparece nas representações da Virgem após a morte de seu filho, como na *Pietà* (1876) de Adolphe Bouguereau (fig. 25).

Figura 25 – Comparação da representação de Virgem Cecília em contraste às Virgens Maria nas pinturas de Velázquez (cima) e Bouguereau (baixo)



Fonte: Imaculada (2024) / Wikiart (2024)

O filme é então dividido pelos trimestres da gravidez de Cecília, e vemos a saúde da freira se deteriorar quando vomita um de seus dentes. Ela solicita ser levada para um hospital fora do convento, mas seu pedido é negado pelo Padre Tedeschi (Álvaro Morte). Após questionar o que está acontecendo no convento em uma saída, a amiga de Cecília, Gwen (Benedetta Porcaroli) é levada embora. Cecília começa a notar inscrições ameaçadoras nas paredes e encontra um arquivo com suas informações no porão do convento. Lá ela descobre que o convento está acompanhando seus passos desde pequena, quando sofreu um acidente e teve uma experiência de quase-morte. Ela então ouve uma mulher gritando e, ao investigar, encontra uma figura encapuzada cortando a língua de Gwen (fig. 26).

Figura 26 - Cecília vê sua amiga Gwen tendo a língua cortada



Fonte: Imaculada (2024)

Aterrorizada com suas descobertas, Cecília tenta fingir um aborto espontâneo para ser levada ao hospital da cidade, mas antes de chegarem ao destino a farsa é descoberta e ela é levada de volta e amarrada em uma cadeira de rodas (fig. 27). Lá, Padre Tedeschi conta seu plano para a freira: antes de se tornar padre, ele era um geneticista e usou as amostras de DNA retiradas do Prego Sagrado para engravidar freiras e inaugurar a segunda vinda de Cristo. Antes de Cecília, as inúmeras tentativas de Tedeschi falharam, resultando em uma coleção de fetos malformados. Para evitar que ela fuja, Tedeschi marca uma cruz no pé de Cecília, um símbolo que ela também viu em muitas das outras freiras.

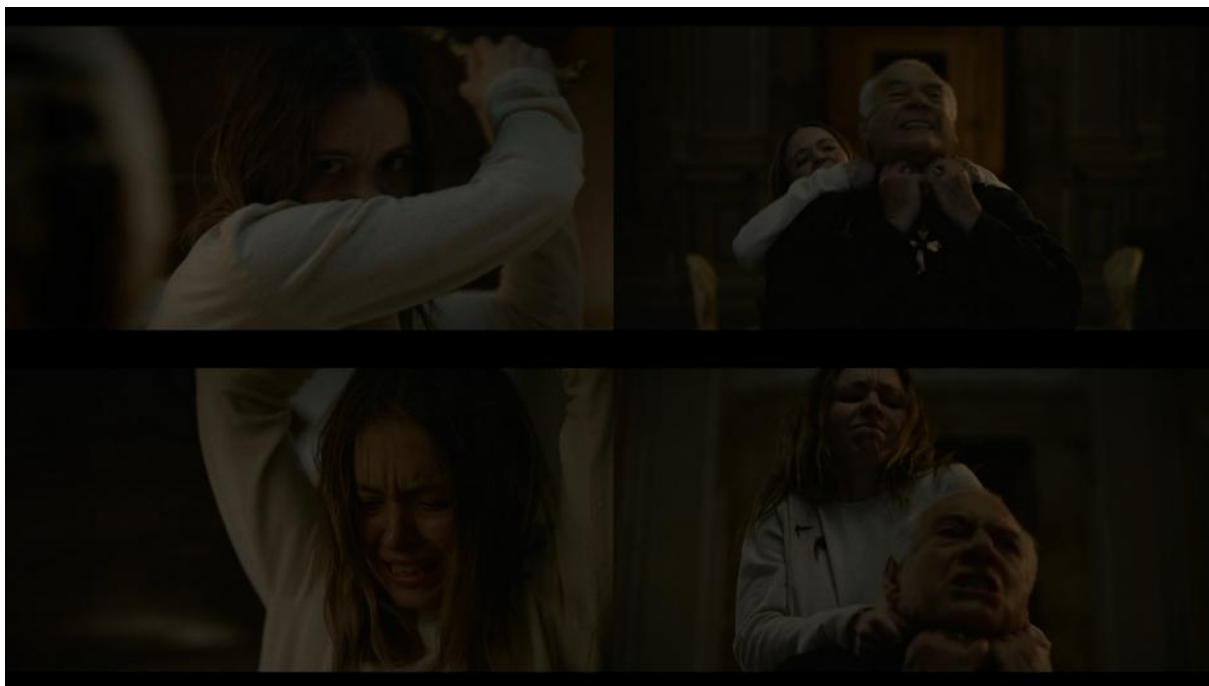
Figura 27 - Após ter sua fuga frustrada, Cecília tem os pés queimados



Fonte: Imaculada (2024)

Estes eventos despertam em Cecília uma raiva que até esse momento parecia contida ou até mesmo adormecida na personagem, que na grande maioria do tempo apenas demonstrava medo da situação em que se encontrava. Ela então retorna para a enfermaria do convento, mas toma a decisão de tentar mais uma vez escapar: dessa vez, acerta a Madre Superior na cabeça com um crucifixo até desfigurar seu rosto. Cecília começa sua fuga da enfermaria quando sua bolsa rompe, mas isso não a impede de continuar seu caminho, encontrando um cardeal e enforcando-o com seu próprio rosário (fig. 28).

Figura 28 - Cecília utiliza artigos religiosos para assassinar os conspiradores responsáveis por sua gravidez



Fonte: Imaculada (2024)

Antes de escapar, Cecília vai até o laboratório de Tedeschi e encharca o local com etanol na intenção de colocar fogo no local, mas o padre chega e tenta detê-la. No meio da luta, Cecília consegue acender um isqueiro e escapa do laboratório, deixando Tedeschi preso no incêndio. Apesar disso, ele escapa e começa a perseguir Cecília pelas catacumbas sob o convento. Ao conseguir agarrá-la, o padre faz uma tentativa de abrir seu estômago e forçar uma cesariana, mas antes que ele consiga completar o procedimento, Cecília perfura sua garganta com o Prego Sagrado, matando-o e finalmente conseguindo se libertar.

Em seu final catártico, Cecília começa um agonizante parto até que a criança nasça, quando ouvimos apenas o som de um baque no chão. A freira fica olhando aterrorizada para o bebê, que não aparece em cena, apenas ouvimos ruídos estranhos e animais. Em sua tentativa de se libertar também desse ser indesejado ao qual deu à luz, Cecília morde o cordão umbilical para rompê-lo e, por fim, pega uma pedra próxima e usa para esmagá-lo até a morte. Durante essa cena final, temos apenas um ponto de vista da câmera do rosto de Cecília, tomado por raiva e o sangue daqueles que a fizeram chegar até esse momento (fig. 29). Somos espectadores em primeira mão de sua monstrosidade alcançando seu estopim.

Figura 29 - Após sair das catacumbas coberta de sangue, Cecília dá à luz e, em seguida, esmaga a criança com uma pedra



Fonte: Imaculada (2024)

A raiva e a violência de Cecília se manifestam em um crescendo: ao longo do filme, vemos a personagem amedrontada e aterrorizada por todos os acontecimentos que se passam ao seu redor, mas quando sua tentativa de fuga é frustrada e ela percebe que de fato é uma prisioneira da Igreja, sua raiva não somente pelos conspiradores, mas também pelo próprio feto (fig. 30) começam a transparecer. É a partir do momento em que ela percebe que não há saída que passa a deixar a raiva tomar conta de suas decisões. Ao final, não há piedade contra ninguém que a aprisionou – do Padre Tedeschi e Madre Superiora ao feto indesejado que foi implantado em seu ventre.

Figura 30 - Cecília observa a Madre Superiora fazer um ultrassom em sua barriga, minutos antes de matá-la



Fonte: Imaculada (2024)

### 5.3 A VIRGEM E O DEMÔNIO

Os dois filmes descritos anteriormente apresentam diversos paralelos, e a principal temática de ambos transita entre a maternidade e a violação do corpo feminino por uma sociedade que as enxerga como meros receptáculos, como meios para um fim. As histórias acompanham uma noviça prestes a fazer seus votos que se encontra inesperadamente em meio a uma conspiração criada pela Igreja Católica para trazer a salvação ao mundo moderno. Julia Kristeva (1982) disserta sobre a abjeção como temática do horror e como esse sentimento de nojo e asco confronta sua audiência através do que a autora chama de “territórios do animal”. Kristeva associa a abjeção aos instintos mais primitivos humanos, representados através de sexo, suor, sangue, vômito, saliva, corpos apodrecendo e dilacerados. A abjeção aparece nas histórias de horror como uma mácula, uma contaminação da sociedade casta, pura e cristã.

Usando as ideias de Kristeva como base, Barbara Creed (1993) enumera as três maneiras como os filmes de horror tornam-se uma “ilustração do trabalho da abjeção”. A primeira, relacionada às imagens abjetas que são constantemente representadas nesse tipo de cinema, como são os casos dos fluídos corporais, excrementos, relações sexuais e assassinato, para citar alguns. O segundo ponto refere-se ao conceito de Kristeva da “fronteira” – no qual os filmes de

horror são diretamente conectados com sentimentos de asco até mesmo na maneira como são descritos pela audiência, e isso é essencial para a construção do monstruoso no filme de horror, demonstrando como antagonista aquilo que está na margem entre um conceito e outro – o monstro e o humano, o bem e o mal, sobrenatural e o normal, o sagrado e o pecado. A terceira maneira é a forma como os filmes de horror representam a figura materna como algo abjeto. A relação mãe e cria é marcada pelos conflitos no qual a criança busca se desvencilhar de sua genitora, que resiste em deixá-la ir.

Quando olhamos para as figuras maternas do cinema de horror de décadas anteriores, como a presença opressora e sobrenatural da mãe de Norman Bates em *Psicose*, a paranoia e histeria de Rosemary em *O Bebê de Rosemary*, ou o controle obsessivo de Margaret White, mãe de Carrie (Brian de Palma, 1976), é possível ver como o filme de horror satura suas narrativas com a mãe como abjeto, enchendo as telas com cenas sangrentas e violentas para “salientar a fragilidade da ordem simbólica no domínio do corpo, onde o corpo nunca deixa de representar o mundo reprimido da mãe” (Creed, p. 13). Em um contraponto, no entanto, à mãe e seu amor sufocante, o cinema de horror que Creed se refere como filmes da “nova onda feminista”, apresentam uma nova forma de maternidade. A mãe que ora ama, ora detesta seus filhos, e vocaliza sua raiva e desgosto em relação a uma vida familiar desequilibrada.

Espera-se da figura materna uma das representações mais “naturais” de uma mulher – naturalmente altruísta, heróica, amável por vezes até demais. A abjeção da figura à mãe como uma tentativa de fugir de seus braços superprotetores é substituída pela mãe raivosa e ressentida, monstruosa. A mulher que foge de seu papel que foi definido há muitos anos pelo Estado e pela ideologia patriarcal de que a função principal de uma mulher é a reprodutiva, e que a partir do momento em que ela se torna mãe, deve abnegar todo e qualquer outro desejo ou necessidade pessoal. A figura da mulher monstruosa está intrinsecamente conectada a sua subordinação aos homens e ao capital. Federici (2019, p. 193) aponta que, enquanto na Europa pré-capitalista as mulheres eram resignadas à vida familiar por terem acesso às terras e outros bens comum, o novo regime capitalista transforma as próprias mulheres em bens comuns, uma vez que “seu trabalho foi definido como um recurso natural que estava fora da esfera das relações de mercado”. Ou seja, a mulher como dona do lar, mãe, esposa, representa uma posição hierarquicamente pré-determinada, e qualquer mulher que foge deste escopo está condenada a ser vista como monstruosa.

A fronteira entre o Bem e o Mal, e o Puro e Impuro, são dois dos limiares utilizados nos filmes de horror como uma maneira de expor os “pecados” das mulheres, colocando-as em um local de assujeitamento. Creed argumenta que a visão de Freud da mulher como monstro aterrorizante, por se tratar de um corpo castrado, demonstra a fragilidade da figura feminina, automaticamente constituída como vítima. Esse limiar entre a mãe santificada e a mãe maquiavélica do qual muitas mulheres são reféns só reforça os estereótipos de uma sociedade que só permite que essa mulher seja vista através dessas duas lentes. Os dois extremos da figura materna são transpostos no cinema de horror a partir do momento em que a mãe se permite vocalizar seus descontentamentos ao mesmo tempo em que se preocupa com seus filhos.

Margaret e Cecília são duas representações distintas de uma gravidez indesejada, mas ambas se ancoram no conceito da maternidade, especialmente a maternidade forçada, como abjeta. As maneiras como as personagens são inseridas nessa narrativa têm em suas particularidades detalhes que salientam as diferenças no olhar sobre o limiar vítima-monstro, especialmente quando consideramos que *A Primeira Profecia* é um filme dirigido por uma mulher, Arkasha Stevenson, que também assina o roteiro, enquanto *Imaculada* é dirigido e roteirizado por dois homens, Michael Mohan e Andrew Lobel, respectivamente.

Lançados no mesmo ano com apenas um mês de diferença (*Imaculada* estreou no Estados Unidos em março de 2024, e *A Primeira Profecia*, em abril de 2024), é curioso notar as muitas semelhanças nas narrativas dos filmes. Comparando as personagens e suas reações em seis paralelos principais na Tabela 1 do Apêndice A, é possível perceber algumas das diferenças nas personagens que fazem com que os filmes tenham desenvolvimentos distintos, apesar de tramas tão parecidas, especialmente nas cenas enumeradas como 4, 5 e 6.<sup>31</sup>

Nessas três cenas, há uma inversão nas emoções demonstradas pelas personagens e a maneira como reagem a certos acontecimentos: na cena #4, vemos as duas personagens instantes depois de descobrirem sua gravidez indesejada. Margaret tem um colapso nervoso, reagindo com raiva e gritando com todos que estão ao seu redor. Cecília reage com medo, confusão e tristeza, mas aceita seu destino. As diferenças em reações têm também ligação no significado dessa gravidez: nesse momento, Cecília não sabe ainda que sua gravidez foi fruto de uma violação, acreditando apenas na narrativa da Igreja de que havia sido uma concepção

---

<sup>31</sup> Importante notar que as cenas detalhadas na tabela não estão em ordem cronológica pois acontecem em pontos diferentes em seus respectivos filmes.

miraculosa “sem pecado”, enquanto Margaret entende as ramificações dessa gravidez e dessa violação, sabendo inclusive que o que ela carrega dentro de si se tornaria o Anticristo.

Na cena #5, vemos a primeira tentativa de fuga das duas personagens. O plano de Margaret envolvia também levar com ela Carlita, a menina do orfanato que decidiu proteger, além dos documentos que comprovavam a conspiração em andamento. Nesse momento, Margaret ainda não sabe que ela é quem está grávida e acredita que Carlita está correndo perigo. Sua raiva é direcionada às freiras que a seguram e impedem de fugir, mas principalmente pelo fato de não poder proteger a menina. Já no plano de Cecília, a freira percebe que esse momento é o único que teria para fugir dos padres. Seu plano de fingir um aborto espontâneo e ser levada a um hospital na cidade havia sido descoberto e ela decide aproveitar um momento de distração para sair correndo. O medo de ser capturada novamente é o que a move para continuar fugindo.

Por fim, a cena #6 faz uma inversão nas emoções das personagens: nos momentos finais dos filmes, tanto Margaret quanto Cecília são confrontadas com as crianças que carregaram em seus ventres contra vontade. Margaret segura a criança, o Anticristo, em seu colo enquanto levanta um bisturi contra seu pequeno corpo envolto por uma toalha. Já a reação de Cecília é muito mais violenta – assustada com os sons e, possivelmente, a aparência da criança, ela pega uma pedra e esmaga o ser que acaba de dar à luz. É mais fácil de compreender as reações das duas personagens quando consideramos as próprias crianças: a humanização do bebê de Margaret, mesmo sendo o Anticristo, torna compreensível o porquê de ela não ter sido capaz de matá-lo, enquanto o bebê de Cecília, mesmo que não visto e apenas ouvido, nos faz entender que sua monstrosidade é o que resulta em sua morte violenta.

A oscilação das personagens no limiar vítima-monstro também acontece de maneira diferente ao longo dos filmes. Margaret é atormentada por visões e aparições demoníacas desde o início que fazem o público questionar se ela mesma não é o monstro. Ao mesmo tempo, suas atitudes em relação aos outros ao seu redor, como por exemplo as crianças do orfanato, especialmente Carlita, reforçam sua humanidade. Quando é revelado que Margaret foi uma das crianças concebidas para carregar o Anticristo, descobrimos que ela já nasceu monstruosa, mas isso só se solidifica para o público quando tomamos conhecimento de sua gravidez. A gestação é a monstrosidade de Margaret personificada, ao mesmo tempo em que é fruto de sua vitimização pela Igreja Católica, que deveria ter lhe acolhido desde o início.

Cecília, por sua vez, não tem sua monstrosidade apresentada para o público até o final. Ao longo do filme, a personagem é a representação perfeita da Virgem Maria moderna aos olhos da Igreja Católica, mesmo isso sendo às custas de sua própria liberdade e felicidade. O filme, ordenadamente dividido nos três trimestres da gravidez, mostra a evolução dessa opressão da Igreja sobre a freira, e como os “planos divinos” deveriam estar acima do que ela queria para si mesma. Até mesmo quando solicita uma visita a um médico de fora da Igreja, isso lhe é negado – a instituição precisa ter todo controle sobre o corpo de Cecília pois ele é o receptáculo da segunda vinda de Jesus Cristo. No final, a liberdade da personagem é conquistada apenas através da aceitação de sua monstrosidade.

Essas diferenças são essenciais quando analisamos qual filme foi dirigido e roteirizado por um homem, e qual foi dirigido e roteirizado por uma mulher. Margaret é muito mais moralmente cinza do que a Irmã Cecília. Desde sua chegada ao convento, Margaret desafia as ordens e as condições impostas pela Igreja Católica para uma noviça, como, por exemplo, saindo à noite com roupas decotadas e dançando com homens que acabou de conhecer. Independente do fato de ela ser uma noviça ou não, essa atitude já poderia render reprovação de uma sociedade machista que enxerga mulheres “soltas” como uma ameaça ao *status quo*. Além disso, Margaret é também constantemente atormentada por visões demoníacas, dando ao público a percepção de que “há algo de errado com Margaret”, apenas ainda não sabemos o que é.

Apesar de sua monstrosidade, Margaret também é uma vítima: do sistema e das regras socioculturais impostas tanto pela Igreja Católica quanto pela sociedade em geral que também poderia enxergá-la como uma pária – problemática, histérica e raivosa. Sua “marca do diabo”, bem como sua gravidez, fazem com que tenha que confrontar sua condição como monstro, algo que ela sempre suspeitou por nunca se encaixar – algo que ela comenta com sua colega de quarto Luz, ao dizer que durante a adolescência ela fora uma “criança problema”. Ao final do filme, Margaret não permite que sua monstrosidade a defina, libertando-se tanto de sua própria concepção como monstro quanto daquela pré-definida pela Igreja ao decidir preservar a vida da criança que ela foi forçada a gerar. O assassinato do Cardeal Lawrence, chefe da conspiração, e a decisão de não fazer o mesmo com seu filho, faz com que Margaret renuncie à sua condição como vítima, se libertando ao mesmo tempo de sua monstrosidade. Como bruxas, Margaret e sua filha, bem como Carlita, são deixadas para queimar na câmara que é incendiada pelos membros da igreja que desejam encobrir seus rastros. O próprio fato de Margaret saber que deu

à luz o Anticristo e mesmo assim não conseguir matá-lo reflete sua posição no limiar vítima-monstro.

Em contraponto, temos irmã Cecília, que é escolhida a dedo pelos conspiradores por ser uma vítima de um acidente quando criança que a fez morrer por sete minutos. Agarrada à sua fé, a menina acredita que Deus a salvou por um motivo, e é a essa narrativa que tanto ela quanto os membros da Igreja se agarram para que possam dar continuidade à sua gravidez. Ao contrário de Margaret, que apenas manifesta sinais da gravidez quando está prestes a dar à luz, Cecília vive os nove meses com esse feto indesejado e miraculosamente concebido em seu ventre. Ela sente seu corpo se deteriorar por conta desta criança que ela nunca desejou, e esse é um dos motivos pelos quais seu medo e tristeza se transformam em raiva. O fato de que ela é proibida de sair do convento e ter contato com o restante do mundo é apenas mais um fator para o crescente ressentimento que Cecília desenvolve em relação à criança. A liberdade de Cecília somente é conquistada às custas de sua humanidade, assassinando todos que impedem seu caminho para fora daquela situação. Apesar disso, o próprio bebê de Cecília é “desumanizado”, no sentido de que, mesmo sem ver a criatura, os sons animais e a expressão de horror nos olhos de sua mãe nos fazem acreditar que aquilo que ela deu à luz não era O Salvador como havia sido prometido pela Igreja, e por isso torna-se muito mais fácil matar esse ser que pode ser visto como apenas um parasita, ou até mesmo como um monstro por si só.

A monstruosidade de Cecília é relativizada como um modo de sobrevivência, enquanto Margaret precisa aceitar seu lado monstruoso para seguir em frente e, apesar de tudo, ainda é deixada para queimar. O limiar entre a vítima e o monstro, por muitas vezes, parece se encaixar na figura de uma bruxa. Uma mulher que se recusa a se conformar com ideias pré-concebidas sociais do que é correto e moralmente aceitável.

#### 5.4 A VÍTIMA, O MONSTRO E A BRUXA

A objetificação e assujeitamento dos corpos femininos toma muitas formas distintas ao longo da história, e a figura da bruxa surge como uma demonização das mulheres que se recusam a se conformar a esta expectativa social da figura da mulher. Para Creed, uma mulher “comum”, ou seja, que não comete nenhum ato violento ou atrocidade, é considerada monstruosa quando ela age de maneira não-natural, abandonando seu papel feminino adequado

e violando normas de gênero. E elas são inadequadas pois são reclusas, não são casadas, ou estão em posições que não possuem uma autoridade masculina como guia.

Conectando o modo de produção capitalista com a maneira que as mulheres são submetidas a um novo tipo de sistema que as oprime e explora seus corpos, Silvia Federici oferece uma lente feminista às análises de Marx. A autora conecta o elo entre a opressão de classes e a identidade de gênero, muitas vezes deixado em segundo plano durante as análises de Marx, dando atenção à formação do proletariado através da atividade fabril como normativa de trabalho. A acumulação primitiva como definida por Marx parte de um “processo histórico de separação entre produtor e meio de produção. Ele é “primitivo” porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção que lhe corresponde (1988, p. 252). Federici, no entanto, busca resgatar o trabalho reprodutivo e as atividades domésticas, diretamente ligados às mulheres como trabalho, compreendendo essa acumulação primitiva como estrutural e permanente. Do mesmo modo, essa acumulação só foi possível através de práticas violentas do colonialismo, racismo e patriarcado.

Antes do estabelecimento do capitalismo não havia uma separação social entre a produção de bens e reprodução da força de trabalho, o que fazia com que as mulheres trabalhassem nos campos além de exercerem seus deveres do lar – criar filhos, lavar, fiar, cozinhar etc. As atividades domésticas não eram desvalorizadas, uma vez que não eram monetizadas e portanto não “supunham relações sociais diferentes das dos homens” (p. 52). Ao instituir-se o capitalismo, todo trabalho feminino realizado em casa passa a ser definido como “tarefa doméstica” e então a desvalorização das mulheres no mercado de trabalho começa a funcionar para aprisioná-las ao lar, marido e filhos. A desvalorização é tanta que, mesmo quando realizado fora de casa, este trabalho de empregos vistos como “de mulheres” – seja como empregadas domésticas, fiadeiras, tecelãs, bordadeiras, amas de leite, eram todos pagos muito menos do que os homens, tornando impossível que as mulheres pudessem sobreviver com seu próprio sustento.

O Estado instituiu diversas maneiras de desvalorizar as mulheres e impedir que elas se desvencilhem dos seus papéis femininos de mãe, mulher, irmã, viúva, o que as obriga a permanecer no lar e fornecerem seus “serviços” como uma maneira de transformar o corpo feminino em um instrumento para a reprodução e expansão da força de trabalho. Especialmente devido à crise populacional, a reprodução torna-se um dos principais objetos de atenção do

Estado, e, portanto, as sanções às mulheres em relação aos “crimes reprodutivos” tornam-se ainda mais severas. Assim, a função reprodutiva das mulheres é colocada sob constante vigilância. Mulheres que detinham qualquer conhecimento a respeito do controle de natalidade ou que incentivassem e praticassem qualquer tipo de sexualidade não procriativa, eram acusadas de bruxaria. A reprodução da força de trabalho como um ponto central dessa época é essencial para compreendermos as medidas que o Estado e a sociedade começaram a tomar para controlar ao máximo os corpos e a reprodução feminina. Uma vez que as mulheres dominavam conhecimentos de ervas e formas naturais do controle reprodutivo, elas começam a ser acusadas como bruxas por uma cultura que temia cada vez mais manter esse controle de natalidade e sexualidade não-procriativa nas mãos das próprias mulheres. E é por essa razão que cada vez mais são impostas restrições e penas severas contra os chamados “crimes reprodutivos”, como aborto e infanticídio. A única acusação que superava esses processos era a de bruxaria, que, andava lado a lado das acusações dessas mulheres de serem assassinas de crianças que eram sacrificadas para o demônio.

De fato, qualquer mulher que não se conformasse ao que o Estado esperava das mulheres como uma classe trabalhadora não-remunerada era demonizada, isolada da sociedade ou presa, julgada e morta. Além disso, é lançado um ataque às formas de sociabilidade coletivas, que Federici chama de “uma campanha contra a cultura popular”, que buscava limitar a confraternização dos indivíduos e impor um uso mais produtivo do tempo livre. Esse cerceamento social faz parte da construção do Estado como principal supervisor da reprodução e da disciplina da força de trabalho, e a introdução de políticas de assistência pública começam a exercer um papel que reivindica seu domínio da “propriedade” da mão de obra como uma maneira de atar os trabalhadores aos seus empregos.

Como método de vigilância dessas mulheres, era esperado que vizinhos as espionassem para assegurar que não interrompessem a gravidez e nem recebessem homens em suas casas com os maridos ausentes. Cada vez mais se tornou praxe na sociedade controlar o que está sendo feito pelas mulheres com seus próprios corpos. A maternidade compulsória e a escravização à procriação privam as mulheres da autonomia corporal e de conhecimentos que eram passados de geração em geração. Conhecimentos, esses, que passam a ser vistos como evidências de bruxaria.

Essa associação forçada das mulheres às suas funções reprodutivas acaba por criar o que Federici denomina de “divisão sexual do trabalho”, que potencializa ainda mais a desvalorização do trabalho feminino. A ideia de que mulheres não deveriam trabalhar fora de casa e que deveriam apenas participar da produção como uma maneira de ajudar seus maridos aprofunda a sensação geral de que o trabalho doméstico não é realmente um trabalho. A desvalorização do labor realizado pelas mulheres, aliada à vigilância dos métodos reprodutivos, faz com que a visão institucional em relação à prostituição mude – uma profissão que era antes mundana, passa a sofrer restrições até que são criminalizadas pelo Estado.

Jeffery B. Russell e Brooks Alexander realizam, em seu livro *História da Bruxaria* (2019), estudam como o estereótipo da bruxa permanece como algo tão duradouro em nossa sociedade, especialmente associado às mulheres. Enquanto homens também foram acusados de bruxaria ao longo dos séculos da caça às bruxas, são as mulheres que carregam o peso pejorativo da palavra “bruxa”, enquanto o contraponto masculino muitas vezes é interpretado como “feiticeiro”. Uma das razões para isso, apontam os autores, é que mudanças demográficas no século XVI produziram um “número incomum de mulheres que viviam sozinhas”. Isoladas e vivendo em meio à pobreza, essas mulheres se tornaram alvos fáceis para acusações de bruxaria. Mulheres sozinhas era algo tão malvisto pela sociedade que elas eram expulsas de vilarejos se não fizessem parte de uma família.

O que esses acontecimentos estão construindo dá base para transformar os corpos femininos em propriedades do Estado – quando mulheres começam a buscar maneiras de se desvincular de sua reprodução e vida casada compulsória, o governo começa a intervir para impedir que isso aconteça. A figura da bruxa, encarnada em mulheres vistas como solitárias, ou mulheres que detinham conhecimentos que poderiam ameaçar a reprodução da força de trabalho, passa a integrar o imaginário coletivo como uma ameaça ao *status quo* e o aparecimento dessa figura como um dos monstros femininos.

A publicação do *Malleus Maleficarum* (1487), por Heinrich Kramer and Jacob Sprenger cimenta na visão pública a bruxa estereotipada como temos nos nosso imaginário hoje, partindo de muitas características antifemininas que vimos em muitos textos religiosos e crenças populares. Como Rosalind Miles afirma, uma vez que os homens não são superiores às mulheres, foi necessário “bombardear com uma massiva literatura de textos religiosos, sociais, biológicos e, mais recentemente, psicológicos para explicar e insistir que mulheres eram

secundárias aos homens”<sup>32</sup> (p. 103). Apoiados tanto na literatura formal quanto em contos populares, o corpo feminino torna-se cada vez mais perigoso, especialmente pela natureza volátil das mulheres. Como afirma LaRocca (2021), o tratado é utilizado para demonstrar que “mulheres eram mais crédulas, supersticiosas, impulsivas e propensas a extremos emocionais, facilmente ludibriadas pelo Diabo devido a suas mentes e corpos fracos” (p. 165). Mais uma vez, o emocional feminino é seu maior inimigo aos olhos da sociedade patriarcal, e a sexualidade feminina uma de suas armas mais perigosas, o que atraía facilmente o Diabo para que elas pudessem fazer seus pactos demoníacos, seja assinando seu nome no livro do Diabo ou dançando nuas em um círculo na floresta durante o *sabbath*. LaRocca reafirma que a principal estratégia narrativa do *Malleus Maleficarum* foi o alinhamento com as ideias preconcebidas de mundo e moralidade dos leitores, adotando um “conceito de bruxaria simultaneamente concreto e diabólico, combinando tradições como as dos espíritos femininos monstruosos, as procissões noturnas, a transformação animal, a heresia demonológica e os malefícios, com a evidência disponível e a visão de mundo que o cercava”.

No documentário “Bruxas” (*Witches*, 2024), a diretora Elizabeth Sankey elabora, através de representações cinematográficas de bruxas, o paralelo entre a própria definição de bruxaria e a depressão pós-parto. Avaliando o testemunho de mulheres condenadas por bruxaria durante o século XV e descrições de psicose e depressão pós-parto, Sankey consegue traçar as semelhanças entre os comportamentos ligados à bruxaria e uma mulher que acabara de dar à luz. Se as mulheres perseguidas pela sociedade e, principalmente, pela Igreja Católica ao longo dos séculos como bruxas, estavam de fato com depressão pós-parto, é de fato uma teoria interessante, mas o que busco salientar com essa comparação é o ponto que a maternidade e a bruxaria sempre estiveram conectadas. Vemos essa conexão representada não somente através das personagens Cecília e Margaret, mas também em outras mulheres que protagonizam obras de horror que abordam estas mesmas temáticas.

A representação do estereótipo das “bruxas más” como antagonistas de donzelas em perigo, princesas e jovens vítimas inocentes e virgens é perpetuada em narrativas ao longo de toda a história. Passeando por personagens como Hecate da mitologia grega (fig. 31), Lady

---

<sup>32</sup> Tradução livre, no original em inglês original: “Since women are not inferior, they had to be bombarded with a massive literature of religious, social, biological and, more recently, psychological ideology to explain, insist, that women are secondary to men”

Macbeth da peça de Shakespeare, até Malévola (fig. 32), do filme infantil A Bela Adormecida (*The Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959).

Figura 31 – Hecate representada em uma obra de Jusepe de Ribera



Fonte: ART UK (2023)

Figura 32 - Malévola, principal antagonista da Bela Adormecida, animação da Disney



Fonte: IMDb (2023)

Aproximadamente 400 anos separam as duas imagens, e as personagens têm entre si suas semelhanças – ambas são representadas como figuras perversas (obviamente, cada uma à maneira, uma vez que uma é uma obra do século XV e outra é uma personagem de desenho infantil dos anos 1950). Mais recentemente, a figura da bruxa passa por certa reformulação da

sua imagem. Um dos exemplos mais notáveis é a série de comédia dos anos 1960, *A Feiticeira* (*Bewitched*) que tem como protagonista uma bruxa, Samantha, que se casa com um homem comum. Apesar de ser uma feiticeira, ou, uma bruxa, Samantha segue sendo uma esposa e dona de casa dedicada, demonstrando a cooptação da bruxa pelo *american dream*. Ao longo dos anos 1990, a bruxa como uma figura carismática aparece com mais frequência em filmes como *Jovens Bruxas* (*The Craft*, Andrew Fleming, 1996), *Da Magia à Sedução* (*Practical Magic*, Griffin Dunne, 1998), e séries de televisão como *Charmed* (1998) e *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* (*Sabrina, the Teenage Witch*, 1996). Esta reivindicação da bruxa como uma protagonista “do bem” contrasta com a bruxa como figura maléfica, e especialmente atrai jovens mulheres que veem essa figura como desejável.

No filme *A Bruxa* (*The VVitch*, Robert Eggers, 2016), Thomasin (Anya Taylor-Joy) é a filha adolescente e mais velha de uma família de puritanos que são banidos de seu povoado por uma disputa religiosa e se estabelecem em uma fazenda isolada ao lado de uma floresta. Além de Thomasin, os pais Katherine e William, têm mais quatro filhos: o pré-adolescente Caleb, dois pequenos gêmeos, Mercy e Jonas, e o mais novo bebê da família, Samuel. O conflito do filme inicia quando o bebê desaparece sob os cuidados da adolescente, e rumores iniciados pelos gêmeos Mercy e Jonas começam a disseminar na família a suposta culpa de Thomasin, que teria deixado a bruxa da floresta levar Samuel. Na ânsia de responsabilizar alguém pelos infortúnios da família, sua mãe a culpa pelo sumiço do bebê, pelas colheitas que falham e, posteriormente, pela morte do irmão pré-adolescente que se perde com Thomasin na floresta e retorna dias depois, possuído, após um encontro com a bruxa da floresta. Algo que é interessante demarcar é que, ao longo do filme, os gêmeos estão constantemente conversando com Black Phillip, um grande bode preto que vive na fazenda – e uma representação comum do Diabo na cultura popular. Apesar disso, eles acusam Thomasin de ser uma bruxa e sua mãe, Katherine, imediatamente embarca nesta narrativa.

O conflito entre Thomasin e sua mãe é um dos principais pontos do filme, uma vez que a adolescente, que está entrando na puberdade, é rechaçada por sua mãe, uma mulher muito mais velha e que enxerga em sua filha uma competição e um estorvo para a família. Em um certo momento, Katherine discute com William a necessidade de vender Thomasin para uma família, uma vez que ela não tem mais idade para ser “responsabilidade deles” e apenas causa conflitos e gastos. Quando Caleb retorna doente da floresta e começa a alucinar e convulsionar,

Thomasin é acusada por sua mãe de tê-lo seduzido, enquanto os gêmeos exclamam que a adolescente é uma bruxa.

Podemos elaborar como o corpo de Thomasin torna-se um dos principais culpados por suas acusações. À medida que a menina se torna mulher, ela deixa de ser vista como inocente, especialmente aos olhos fervorosamente religiosos da sua família. Ela se transforma em um monstro para sua família, que enxerga no corpo feminino e sua sexualidade um perigo ao *status quo* estabelecido. Vítima da opressão religiosa sobre seu sexo, Thomasin ao final do filme tem seu ponto de virada quando é isolada com os gêmeos na cabana do lado de fora da casa, junto à Black Phillip. Na manhã seguinte, acusada novamente por seus irmãos de ser uma bruxa, a cabra mata William e, ao se deparar com a cena, Katherine ataca sua filha. Tentando se desvencilhar, Thomasin bate com um pedaço de madeira na cabeça da sua mãe, matando-a. Thomasin em seguida é abordada por Black Phillip ou, o Diabo, em sua forma humana, que a convida a assinar seu nome em seu livro para que ela possa “viver deliciosamente”. Thomasin aceita, se despe de suas roupas sujas pelo sangue de sua mãe e assina o livro. A cena final mostra Thomasin se unindo a um grupo de bruxas celebrando o *sabbath* ao redor de uma fogueira no meio da floresta, dançando nuas, cantando e levitando, se assemelhando à pintura de Goya representando a prática. (fig. 33).

Figura 33 – Thomasin e as bruxas dançam e levitam ao redor de uma fogueira (esq.) // *Vuelo de Brujas*, de Francisco Goya (1797)



Fonte: A Bruxa (2015) / Wikiart (2024)

Thomasin é vista como monstro não por suas atitudes mas por culpa de seu próprio corpo em desenvolvimento. Fiel à caça às bruxas do século XVII, o fanatismo religioso é um catalisador para a perseguição de mulheres especialmente em situações de vulnerabilidade. A entrada de Thomasin na puberdade faz dela um alvo fácil para as acusações de bruxaria, vítima do sistema opressor, e, ao perceber que não teria nada a ganhar ao tentar se manter na posição social em que está, aceita assinar o livro do Diabo para que possa usufruir das promessas feitas por Black Philip – novas roupas, comida em abundância, e liberdade. Thomasin transita com facilidade pelo limiar da vítima e do monstro, entendendo que aceitar sua condição como monstro – bruxa – é a única maneira de se proteger de uma sociedade que não enxerga sua humanidade.

Em “*The Love Witch*” (Anna Biller, 2016) acompanhamos a história de Elaine Parks (Samantha Robinson), uma jovem bruxa que usa feitiços e magia para fazer homens se apaixonarem por ela, porém sempre com resultados fatídicos. Apesar de Biller apresentar uma versão muito menos assustadora de uma bruxa do que Eggers, afinal o filme é classificado como uma “comédia de horror”, a história de Elaine é marcada por tragédias. Elaine tenta suprir sua

solidão e insegurança seduzindo diferentes amantes que acabam mortos ou cometendo suicídio, enlouquecidos por sua paixão.

Ao longo do filme, vemos Elaine enfeitiçando diferentes homens – dentre um professor local e o marido de sua única amiga e vizinha, até se apaixonar por Griff (Gian Keys), um policial que está investigando a morte do professor após encontrarem o DNA da bruxa junto com o corpo enterrado em uma cabana. Por fim, Elaine presenteia Griff com uma poção para enfeitiçá-lo por ela, mas ele joga a mistura no chão. Ela recupera uma adaga e esfaqueia Griff várias vezes, emulando uma pintura que ela tem na parede (fig. 34). Enquanto seu amado agoniza, Elaine agarra sua adaga contra o peito, sorrindo e imaginando um final feliz com Griff, declarando seu amor por ela.

Figura 34 - Pintura no quarto de Elaine (esq.) // Elaine após esfaquear Griff



Fonte: *The Love Witch* (2016)

A personagem Elaine incorpora um misto da figura da bruxa com a *Femme fatale*, dois estereótipos femininos que são tradicionalmente temidas pelos homens. A sexualidade e a liberdade feminina são características que a sociedade patriarcal desaprova – a não ser que elas estejam sendo postas a seu favor. Em um certo momento, Trish (Laura Waddell), sua amiga e vizinha que depois é traída pelo marido com a bruxa, fala para Elaine que suas ideias parecem ser resultado de uma lavagem cerebral feita pelo patriarcado. É claro que é exatamente isso que o filme deseja passar – afinal, Elaine se junta ao seu clã após sofrer uma decepção amorosa, e o líder do grupo é o Grande Sacerdote, um homem que centra seus ensinamentos na figura da “deusa” para ensinar mulheres a explorarem sua sexualidade como seu maior poder (fig. 35). O filme reforça, através de uma personagem que personifica o olhar feminino narcisista em sua constante busca por amor, o quanto as ideias das mulheres sobre si mesmas e relacionamentos podem ser distorcidas por papéis de gênero e um discurso patriarcal arraigado em seus próprios desejos. Biller cria uma personagem que entendeu que sua monstruosidade se faz necessária

para que ela possa atingir suas fantasias, mas que falha em perceber que ela também é uma vítima do sistema que a fez assim. Enquanto isso, a bruxa de Eggers surge como uma resposta à sociedade que a vitimou, enxergando na monstruosidade a única saída para uma vida melhor.

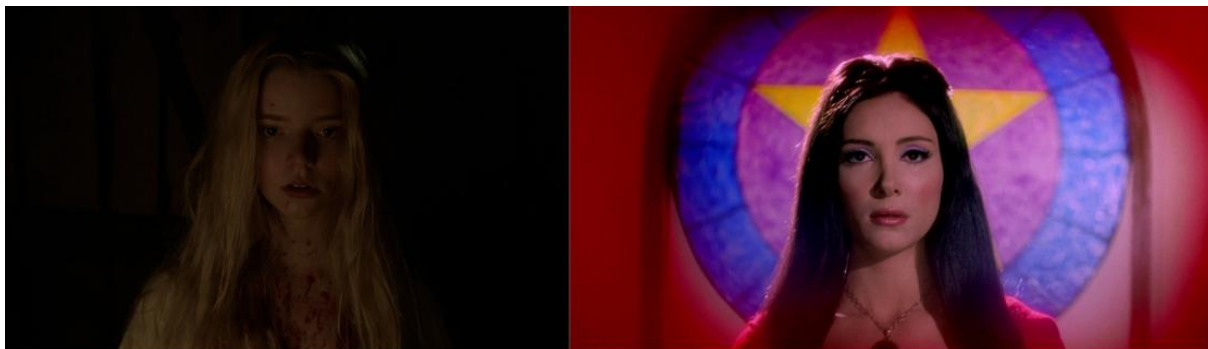
Figura 35 - Elaine é iniciada em seu clã pelo Grande Sacerdote



Fonte: film-grab (2024)

A estética desses dois filmes contrasta de maneira muito interessante: enquanto o filme de Eggers traz uma representação realista, porém sombria da vida em uma fazenda durante o século XVII, o filme de Biller faz uso de cores e do filme 35mm para criar uma estética estilizada que relembra os filmes de horror *sexploitation* dos anos 1960 e 1970. A polarização dos dois filmes e, consequentemente, das duas protagonistas é vista tanto em sua construção narrativa quanto visual, como bem podemos enxergar na Figura 36.

Figura 346 - Thomasin (esq.) e Elaine (dir.), em uma comparação contrastante da representação da figura da bruxa



Fonte: A Bruxa (2015) / *The Love Witch* (2016)

Thomasin representa as opressões sofridas pelas mulheres na época do puritanismo, enfrentando a repressão da Igreja e do seu próprio núcleo familiar, que enxerga no seu corpo a impureza de uma adolescente na puberdade. Thomasin está nas sombras, iluminada apenas pelas chamas que revelam seus cabelos desgrehados e seu corpo sujo do sangue de sua mãe. É apenas a partir de sua monstruosidade que a personagem se liberta das opressões a ela impostas, e que ela finalmente garante sua liberdade – entregando seu corpo e sua alma a outro homem, neste caso, o Diabo. Enquanto isso, Elaine faz uso de sua sexualidade para conquistar sua liberdade, reforçando sua feminilidade e seu corpo como uma arma contra os homens que encontra pelo caminho. Em seu mundo de tons pastel, maquiagens exageradas e cabelo perfeitamente penteado, Elaine se molda de acordo com as expectativas sociais para uma mulher de sua época, propositalmente para fazer com que todos os homens se apaixonem por ela. Apesar de seu sucesso, isso não é suficiente, e sua eterna busca pela felicidade nos braços de um parceiro do sexo oposto a levam à sua morte.

A diferença nessa construção das personagens torna-se clara quando entendemos que Elaine foi criada por uma mulher, enquanto Thomasin, por um homem. Apesar de ambos retratarem a repressão patriarcal sobre a sexualidade feminina, *A Bruxa* apresenta a maneira como a libertação dessas opressões e, conseqüentemente, o ostracismo que acompanha essa decisão, é a maneira mais fácil para que essas mulheres tenham acesso àquilo que desejam. Enquanto *The Love Witch*, que se passa quase 500 anos depois do primeiro filme, retrata como os ideais de liberdade de corpos acabou se tornando um discurso cooptado para manter as mulheres ainda subjugadas ao sistema – desta vez, ao capitalismo. Apesar de seus estilos tão distintos, podemos considerar as duas obras quase como histórias complementares.

Esses dois filmes reforçam a ideia de que a bruxa é a figura que se encontra no limiar entre o monstro e a vítima. Porém, percebo que para os homens que criam essas personagens, há a necessidade de reforçar que há uma justificativa por trás de sua monstruosidade – elas são assim *porque* são vítimas de uma sociedade que as fez assim. Enquanto isso, quando as personagens são criadas por mulheres, há uma complexidade em seu desenvolvimento que faz com que o público se mantenha constantemente em dúvida se deve ou não torcer pela personagem. O ponto de vista de quem vive através das lentes a opressão de não ser um homem dentro de uma sociedade patriarcal também compreende que muitas vezes estas mulheres podem ser monstruosas *apesar* de serem vítimas de repressões a quais muitos outros estão também sujeitos.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dividi esta tese em quatro partes na intenção de guiar uma jornada pelo cinema de horror e pelas problematizações de gênero. Na primeira parte, problematizo justamente as questões de gênero em relação ao masculino/feminino. Apesar de compreender que gênero é algo que se expande para muito além do binário, retorno aos conceitos dessa dicotomia como uma maneira de caracterizar o “feminino” ou, o “não-masculino” como outro. Ao longo da tese, abordo principalmente o feminino, uma vez que as protagonistas dos filmes analisados são caracterizadas como mulheres, sem haver um questionamento sobre seu gênero. Mesmo sendo um debate relevante e necessário, o não-binarismo, a fluidez de gênero e até mesmo personagens transgênero são raramente abordados em Hollywood de maneira significativa. Todavia, o cinema de horror, em seu histórico de lidar com temáticas de maneira pioneira, começa aos poucos a voltar seu olhar para estas histórias, como é o caso de filmes como *Eu vi o brilho da TV* (*I saw the TV Glow*, Jane Schoenbrun, 2024), que utiliza sua narrativa como uma alegoria da experiência de adolescentes trans. Pontuo este filme porque entendo que vivências para além do binário também podem se beneficiar de uma análise a partir do limiar vítima-monstro que é analisado a fundo a partir da figura da mulher ao longo desta tese.

Entro mais a fundo em uma linha do tempo do cinema de horror na segunda parte desta pesquisa, analisando a maneira como o gênero evoluiu ao longo do último século e, principalmente, qual a sua relevância para a representação feminina nas telas. Como previamente citado, o cinema de horror tem um histórico de abordar temáticas que ainda não chegaram ao discurso massificado, especialmente por se tratar de um gênero que por muito tempo não teve tanta visibilidade quanto os clássicos drama, comédia e romance. A relação das mulheres com o cinema de horror vem crescendo ao longo dos anos, mas especialmente nas últimas décadas, quando tivemos uma incidência muito maior de protagonistas femininas no gênero do que em qualquer outro, revelando a importância de realizar esta análise com focos nesses filmes.

A existência do limiar vítima-monstro é possibilitada justamente pela tradição do cinema de horror de abordar perspectivas que vão além das convencionais, permitindo uma representação mais complexa e precisa das nuances do feminino na sociedade atual. A dinâmica entre a representação de mulher como vítima e a sua caracterização como monstruosa dentro de uma cultura patriarcal é representada há décadas no cinema de horror, mas a oscilação entre as duas definições é algo que fica mais evidente quando olhamos para o cinema atual, que tem

como foco essa dualidade das personagens femininas, conferindo maior profundidade para suas personagens.

Para a terceira parte dessa tese, explorei emoções que são cruciais para o cinema de horror – o medo, a repulsa e a raiva – e como elas se relacionam com as mulheres. Entendendo a maneira como estas emoções são socialmente compreendidas, e como são representadas nas telas, foi possível traçar uma análise mais complexa das personagens dos filmes que trouxe como parte dessa pesquisa. Historicamente, mulheres são lidas como mais emocionais, e sua associação a emoções consideradas “negativas” possibilita compreender a maneira como elas se relacionam com as personagens ao longo de suas narrativas. Entendo que as emoções se tornam catalisadores das ações que fazem as personagens transitarem pelo limiar vítima-monstro.

Finalizando as quatro partes desta tese com minha análise a respeito do monstro, da vítima e do limiar, investiguei através de recortes e frames de filmes que são colocados em comparação tanto uns com os outros, quanto em paralelo a obras de arte que permitem uma análise mais profunda a respeito da estética e da narrativa criadas através destas cenas. Consequentemente, isto possibilitou analisar a complexidade da representação feminina no gênero de horror. A oscilação constante entre a mulher monstruosa que desafia normas sociais e a mulher que se torna, portanto, vítima de uma sociedade opressora, tem aparecido com maior recorrência nesse tipo de filmes, que historicamente tem uma tradição de abordar temáticas que fogem do *mainstream*. Com isso, mesmo que não intencionalmente, o limiar vítima-monstro está sempre presente nas obras, quando a mulher transpõe as barreiras do que é socialmente esperado, cabendo ao realizador do filme mantê-la nessa posição, ou tomar uma decisão criativa que a faz atravessar essa barreira.

Os filmes analisados fazem parte de um terreno importante que explora experiências de mulheres e outros grupos oprimidos, que embarcam em jornadas de autoquestionamento. Essas jornadas supramencionadas envolvem em especial a aceitação das emoções como impulsionadores de suas narrativas, uma vez que é através delas que as personagens se permitem transitar por esse limiar. Como foi possível observar através da análise desenvolvida nesta tese, especialmente dos filmes *Imaculada* (2024) e *A Primeira Profecia* (2024), as emoções têm um papel importante como catalisadoras dessas personagens que fazem uso de seus sentimentos de raiva, nojo e medo para se libertar das opressões sociais e estruturais sofridas. Representado nesses dois filmes pela Igreja Católica, uma instituição notoriamente em

favor da manutenção de uma estrutura patriarcal, as personagens usam suas emoções para se desvencilhar dos conceitos que as definem como monstruosas ou como vítimas, e adentrar no limiar vítima-monstro como uma forma de resistir a essa estrutura.

Além disso, a análise dos filmes me permitiu traçar um comparativo entre as obras criadas por equipes lideradas por figuras masculinas e uma equipe liderada por uma figura feminina, entendendo que o ponto de vista do realizador das obras exerce uma influência na representação das protagonistas e em suas relações com o próprio limiar vítima-monstro. Tecendo comparações a partir de minhas análises, foi possível reconhecer que as narrativas criadas por diretoras e roteiristas mulheres ofereciam uma visão mais nuançada das experiências femininas, entendendo que a ambiguidade de suas posições morais não precisa necessariamente ser justificada através de uma opressão de gênero e que nem sempre essas personagens precisam fazer uso de sua posição como vítima para justificar sua monstruosidade.

Enquanto isso, os filmes dirigidos e roteirizados por homens apresentaram uma maior leniência com suas personagens, entendendo que sua monstruosidade é também fruto de suas posições como vítimas. Não enxergo isso como algo problemático em si, mas sim como talvez uma necessidade de criar uma nuance mais benevolente das personagens femininas, uma vez que quando não são explicitamente monstruosas ou taxadas como vilãs, há uma certa dificuldade social de admitir que mulheres também podem ser moralmente cinzas – um questionamento que muito raramente acontece em relação aos personagens femininos, e é muito mais comum quando aplicado aos personagens masculinos.

É possível, portanto, visualizar essas nuances nas análises dos filmes e entender como as diferentes maneiras de se construir as personagens femininas as colocam em diferentes lugares do limiar. Entendo que, criadas por mulheres, é muito mais comum que as personagens adentrem o limiar e ali permaneçam, enquanto as personagens criadas por homens transitem mais livremente, ora sendo vítimas, ora monstruosas, dependendo de qual a finalidade de sua narrativa. O cinema da Nova Onda Feminista trabalha o feminino monstruoso como uma libertação da sociedade patriarcal, onde a revolta está muito presente, uma vez que traz à frente das narrativas as histórias de que se vingam de uma estrutura social opressiva e violenta. Estas mesmas mulheres não deixam de ser vítimas deste sistema, mas optam por se revoltar contra ele, se tornando monstros ao longo do caminho.

Uma consequência que enxergo dessas representações é a aceitação da bruxa como figura central nas narrativas criadas por mulheres e como uma manifestação do limiar vítima-monstro. A objetificação e assujeitamento dos corpos femininos toma muitas formas distintas ao longo da história, e a figura da bruxa surge como uma demonização das mulheres que se recusam a se conformar a esta expectativa social da figura da feminina. A “mulher comum” acaba por ser considerada monstruosa quando age de maneira não-natural, abandonando seu papel feminino e violando normas de gênero, e é a aceitação dessa não-naturalidade que entendo como o ponto central do limiar e das personagens femininas que ali permanecem. É o entendimento de que não há necessidade de justificar sua monstruosidade pois ela faz parte de sua essência tanto quanto sua condição como vítima.

A construção de narrativas de opressão contra identidade de gênero mobilizou a sociedade a reprimir mulheres a se manterem dentro de seus papéis pré-estabelecidos por estruturas patriarcais como o Estado e a Igreja Católica. A exploração destas mulheres não foi um fenômeno isolado e se consolidou ao longo da história como parte de um sistema amplo de opressão que se perpetuou através de práticas históricas de colonialismo e patriarcado. A figura da bruxa é uma consequência desse movimento, retratando, portanto, mulheres que não se conformam a esses padrões pré-estabelecidos e como também uma representação de revolta contra o sistema. Nos filmes em que analiso a bruxa como personagem central – *A Bruxa* e *The Love Witch* –, é possível visualizar as diferentes maneiras como a bruxaria se torna uma ferramenta de libertação dessa sociedade, e fica claro porque essa personagem surge como uma representação do limiar vítima-monstro.

Nem sempre a temática central dessa tese, o limiar vítima-monstro se tornou um conceito que foi ampliado a partir da observação de diversos filmes de horror em uma tentativa de construção do corpus de análise para esta pesquisa. Construído a partir do conceito de Walter Benjamin sobre o limiar como uma zona facilmente transponível, entendi que este espaço poderia possuir uma representação nas telas a partir das diversas personagens femininas que vemos no cinema do gênero. Acredito que o cinema de horror possui um grande número de filmes com protagonistas que se encaixam dentro desse limiar e que, através da metodologia desenvolvida ao longo desta tese, podem ser analisados a partir de diferentes características.

O cinema de horror é marcado por suas protagonistas femininas, deixando essas personagens em evidência, mas se faz necessário compreender quem são essas personagens. Em sua grande maioria, vemos mulheres brancas, cis e heterossexuais como protagonistas

destas histórias, com raras e notáveis exceções, como é o caso do filme *Nós* (*Us*, Jordan Peele, 2019) que traz uma protagonista feminina negra em um filme que captura muito bem o limiar vítima-monstro ao trabalhar a existência de “duplos” para cada ser humano na terra. É necessário fazer esse parêntese pois, acredito que com o desenvolvimento dessa pesquisa e metodologia, seja possível futuramente incluir um estudo a partir de outros grupos, relacionando classe, raça e preferência sexual também como condições que permitem seus objetos transitarem pelo limiar vítima-monstro. Assim como as protagonistas femininas e suas complexidades têm ganhado mais espaço no gênero, especialmente com obras dirigidas e roteirizadas por mulheres, entendo que outros grupos também se beneficiam desta tradição do horror de abordar temáticas que ainda são consideradas “à margem”. O conceito de monstrosidade e de vitimização pode e deve ser estendido para personagens que interseccionam outros conceitos de opressão.

Por fim, entendo que o limiar vítima-monstro é uma zona constantemente transposta e atravessada pelas mulheres. Em um esforço para se desvencilhar das opressões sociais, sejam elas em relação ao seu papel reprodutivo, na força de trabalho ou até mesmo em relação às emoções que são ou não aceitáveis demonstrar em seu dia a dia, a existência desse limiar tem, inevitavelmente, um papel decisivo na maneira como as mulheres enxergam não somente sua monstrosidade e vitimização, mas também sua humanidade.

## BIBLIOGRAFIA

BALANESCU, Miriam. **Female rage**: The brutal new icons of film and TV. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20221011-female-rage-the-brutal-new-icons-of-film-and-tv>>.

BENJAMIN, Walter. et al. **Passagens**. [s.l.] Belo Horizonte Ed. De La Univ. Federal De Minas Gerais São Paulo Impr. Oficial Do Estado De São Paulo, 2009.

BENSHOFF, Harry M. **A companion to the horror film**. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

BIRNBAUM, Dana.; NOSANCHUK, T. A.; CROLL, William L. Children's stereotypes about sex differences in emotionality. **Sex Roles**, v. 6, n. 3, jun. 1980.

BLEAKLEY, Amy; ROMER, Daniel.; JAMIESON, Patrick E. Violent Film Characters' Portrayal of Alcohol, Sex, and Tobacco-Related Behaviors. **Pediatrics**, v. 133, n. 1, p. 71–77, 9 dez. 2013.

BOUGUERAU, William-Adolphe. **Pieta**. Disponível em: <<https://www.arthistoryproject.com/artists/william-adolphe-bouguereau/pieta/>>.

BRAUN, Johanna. **Performing Hysteria**: Images and Imaginations of Hysteria. [s.l.] Leuven University Press, 2020. p. 264

BYRD, Rudolph.; JOHNNETTA, Cole, GUY-SHEFTALL, Beverly. **I Am Your Sister**. [s.l.] Oxford University Press, 2009.

CÁNEPA, Laura. **Filmes brasileiros de mulheres paranóicas**: as segundas mulheres e o horror no cinema brasileiro. **E-Compós**, v. 14, n. 1, 26 set. 2011.

CARROLL, Noël. The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 48, n. 4, p. 349, 1990.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História das emoções** - Caixa com 3 volumes. [s.l.] Editora Vozes, 2020.

CREED, Barbara. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. **Screen**, v. 27, n. 1, p. 44–71, 1 jan. 1986.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. [s.l.] Routledge, 1993.

CREED, Barbara. **Phallic panic: film, horror and the primal uncanny**. Carlton, Vic., Australia: Melbourne University Press, 2005.

CREED, Barbara. **Return of the Monstrous-Feminine**. [s.l.] Taylor & Francis, 2022. p. 179

DE RIBERA, Jusepe. **Hecate: Procession to a Witches' Sabbath**. Disponível em: <<https://artuk.org/discover/artworks/hecate-procession-to-a-witches-sabbath-144368>>.

FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero Da Revolução Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista**. [s.l.] São Paulo Editora Elefante, 2019.

**FILMGRAB**. Disponível em: <<https://film-grab.com/>>.

FOUCAULT, Michel et al. **The punitive society: lectures at the College de France, 1972-1973**. New York: Picador, 2018.

DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo**. London: Routledge, 1966.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quelle émotion ! Quelle émotion ?** [s.l: s.n.].

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. [s.l.] N-1 Edicoes, 2021.

GOLDSTEIN, Jan. The Hysteria Diagnosis and the Politics of Anticlericalism in Late Nineteenth-Century France. **The Journal of Modern History**, v. 54, n. 2, p. 209–239, 1982.

GRAY, Tim. **From “Nosferatu” to “Get Out”**: 100 Years of Horror. Disponível em: <<https://variety.com/lists/from-nosferatu-to-get-out-100-years-of-horror/1930s-frankenstein/>>. Acesso em: 2 jan. 2024.

GOYA, Francisco. **Vuelo De Brujas**. Disponível em: <<https://historia-arte.com/obras/vuelo-de-brujas-de-goya>>.

GUTFREIND, Cristiane. **Figuras do mal no filme biográfico brasileiro**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, n. 40, p. 96, 25 dez. 2013.

HOGAN, David. **Dark Romance**. [s.l.] McFarland, 2010.

HOOKS, bell. **Feminist Theory: from Margin to Center**. [s.l.] New York ; London Routledge, 2000. p. 1–15

IMDB. **IMDb - Movies, TV and Celebrities**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>.

JEFFRIES WARFIELD, Zenobia. **Me Too Creator Tarana Burke Reminds Us This Is About Black and Brown Survivors**. Disponível em: <<https://www.yesmagazine.org/democracy/2018/01/04/me-too-creator-tarana-burke-reminds-us-this-is-about-black-and-brown-survivors>>.

KELLY, Janice R.; HUTSON-COMEAUX, Sarah L. Gender-Emotion Stereotypes Are Context Specific. **Sex Roles**, v. 40, n. 1/2, p. 107–120, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1980.

LAROCCA, Gabriela. O Corpo Feminino No Cinema De Horror: Representações De Gênero E Sexualidades Nos Filmes Carrie, Halloween E Sexta-Feira 13 (1970 - 1980). **Anais Do XV Encontro Estadual De História “1964-2014: Memórias, Testemunhos E Estado”**. Disponível em: <[http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/31/1405613859\\_ARQUIVO\\_TrabalhoCompletoGabrielaLarocca.pdf](http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/31/1405613859_ARQUIVO_TrabalhoCompletoGabrielaLarocca.pdf)>. Acesso em: 12 abr. 2023

LAROCCA, Gabriela **Do Malleus Maleficarum Ao Cinema De horror: a Tradição Do Mal Feminino E Da mulher-bruxa Em Filmes Da Década De 1960**. Tese De Doutorado—UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ : [s.n.].

MARINHO, Silvana. **Lentes feministas à renovação do marxismo: intercambiando olhares**. Revista Katálysis, v. 25, n. 2, p. 346–355, ago. 2022.

MARX, Karl. **Capital: a critique of political economy**. / Vol. 1. Harmondsworth: Penguin In Association With New Left Review, 1976.

MCRAE, Kateri. et al. Gender Differences in Emotion Regulation: An fMRI Study of Cognitive Reappraisal. **Group Processes & Intergroup Relations**, v. 11, n. 2, p. 143–162, abr. 2008.

MERISI, Caravaggio. **Medusa**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/medusa-%E5%8D%A1%E6%8B%89%E7%93%A6%E4%B9%94%C2%B7%E6%A2%85%E9%87%8C%E8%A5%BF/FAFPqU12CekL8Q?hl=pt-BR>>.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. [s.l.] Mit Press, 2004.

MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1989.

SHIELDS, Stephanie **Speaking from the heart: gender and the social meaning of emotion**. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 2002.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2001.

SCHWENDENER, Martha. **This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World**. The New York Times, 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html>>. Acesso em: 22 jun. 2023

TONG, Rosemarie. **Feminist Thought: a More Comprehensive introduction**. S.L.: Routledge, 2019.

TONIN, Juliana. et al. Cinema Como Tecnologia Do Imaginário. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação**, Rio de Janeiro, Brasil: Intercom, 2015. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3986-1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2023

VELÁZQUEZ, Diego. **The Immaculate Conception**. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-immaculate-conception>>.

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: Gender, Genre, and Excess**. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2–13, jul. 1991.

WILLS, Matthew. **James Truslow Adams**: Dreaming up the American Dream | JSTOR Daily.  
Disponível em: <<https://daily.jstor.org/james-truslow-adams-dreaming-american-dream/>>.

## FILMOGRAFIA

**ALIEN**. Direção Ridley Scott, 117 mins, col. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2019.

**A BRUXA**. Direção Robert Eggers, 92 mins, col. Estados Unidos: A24, 2015.

**A COLINA ESCARLATE**. Direção Guillermo del Toro, 119 mins, col. Estados Unidos: Universal Pictures, 2015.

**À MEIA LUZ**. Direção George Cukor, 114 mins, p&b. Estados Unidos: MGM, 1944.

**A PRIMEIRA PROFECIA**. Direção Arkasha Stevenson, 119 mins, col. Estados Unidos: Phantom Four, 2024

**BABADOOK**. Direção Jennifer Kent, 94 mins, col. Austrália: Umbrella Entertainment, 2014

**CARRIE**. Direção Brian De Palma, 98 mins, col. Estados Unidos: United Artists, 1976.

**CORRENTE DO MAL**. Direção David Robert Mitchell, 101 mins, col. Estados Unidos: RADiUS-TWC, 2014.

**CISNE NEGRO**. Direção Darren Aronofsky, 108 mins, col. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2010

**DISQUE M PARA MATAR**. Direção Alfred Hitchcock, 105 mins, col. Estados Unidos: Warner Bros, 1954.

**FRESH**. Direção Mimi Cave, 114 mins, col. Estados Unidos: Searchlight Pictures, 2022.

**GAROTA EXEMPLAR.** Direção David Fincher, 149 mins, col. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2014.

**HALLOWEEN.** Direção John Carpenter, 91 mins, col. Estados Unidos: Compass International Pictures, 1978.

**HEREDITÁRIO.** Direção Ari Aster, 128 mins, col. Estados Unidos: A24, 2018.

**HUESERA.** Direção Michelle Garza Cervera, 93 mins, col. México: Cinépolis Distribución, 2022.

**IMACULADA.** Direção Michael Mohan, 89 mins, col. Estados Unidos: Neon, 2024

**MÃE!** Direção Darren Aronofsky, 121 mins, col. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2017

**MIDSOMMAR.** Direção Ari Aster, 147 mins, col. Estados Unidos: A24, 2019.

**NÓS.** Direção Jordan Peele, 116 mins, col. Estados Unidos: Universal Pictures, 2019.

**NOITE PASSADA EM SOHO.** Direção Edgar Wright, 117 mins, col. Reino Unido: Universal Pictures, 2021.

**NOITES BRUTAIS.** Direção Zach Cregger, 103 mins, col. Estados Unidos: Regency Enterprises, 2022.

**NOTURNO.** Direção Zu Quirke, 90 mins, col. Estados Unidos: Amazon Studios, 2020.

**O BEBÊ DE ROSEMARY.** Direção Roman Polanski, 138 mins, col. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968.

**O EXORCISTA.** Direção William Friedkin, 122 mins, col. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1973.

**O MENU.** Direção Mark Mylod, 107 mins, col. Estados Unidos: Searchlight Pictures, 2022.

**PÂNICO VI.** Direção Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett, 123 mins, col. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2023

**PEARL.** Direção Ti West, 102 mins, col. Estados Unidos: A24, 2022.

**POSSESSÃO.** Direção Andrzej Żuławski, 97 mins, col. França: Gaumont Film Company, 1981

**RUN, RABBIT, RUN.** Direção Daina Reid, 100 mins, col. Austrália: Netflix, 2023

**SANGUE DE PANTERA.** Direção Jacques Tourneur, 73 mins, p&b. Estados Unidos: RKO Pictures, 1942.

**SORRIA.** Direção Parker Finn, 115 mins, col. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2022.

**SUSPIRIA.** Direção Luca Guadagnino, 152 mins, col. Estados Unidos: Amazon Studios, 2018.

**THE LOVE WITCH.** Direção Anna Biller, 121 mins, col. Estados Unidos: Oscilloscope Laboratories, 2016.

**UMMA.** Direção Iris K. Shim, 83 mins, col. Estados Unidos: Sony Pictures, 2022.

## APÊNDICE A

| PARALELOS |                                                                                                                                                                                                                                                     |        |                                                                                      |        |                                                                                       |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------|---------------------------------------------------------------------------------------|
|           | DESCRIÇÃO                                                                                                                                                                                                                                           | EMOÇÃO | A PRIMEIRA PROFECA                                                                   | EMOÇÃO | IMACULADA                                                                             |
| #1        | A noviça em sua chegada à Itália.<br>O carro de Margaret passa no meio de um protesto, com estudantes atingindo o carro e assustando-a.<br>O carro de Cecília passeia tranquilamente pelo campo até chegar no convento.                             | MEDO   |    | NEUTRO |    |
| #2        | Uma das freiras do convento comete suicídio após a chegada da noviça.<br>Margaret se assusta ao ver que Irmã Anjelica está prestes a pular e tenta proteger Carlita de ver a cena.<br>Cecília já encontra Irmã Gwen desfigurada no chão após pular. | MEDO   |    | MEDO   |    |
| #3        | Cena em que as noviças são violadas e engravidadas à força. Margaret aparece encapuzada sendo tocada pela mão demoníaca do chacal.<br>Cecília tem seu rosto tocado por diversas mãos de figuras encapuzadas.                                        | MEDO   |    | MEDO   |    |
| #4        | Momentos instantes depois de descobrirem que estão grávidas.<br>Margaret tem um colapso, gritando e reagindo com raiva.<br>Cecília reage solenemente, em uma mistura de medo e tristeza.                                                            | RAIVA  |   | MEDO   |   |
| #5        | O primeiro momento em que tentam fugir.<br>Margaret é apreendida por freiras e presa imediatamente dentro do convento.<br>Cecília está fugindo em um campo aberto e é agarrada pelos padres que a levam de volta para o convento.                   | RAIVA  |  | MEDO   |  |
| #6        | Após o nascimento da criança indesejada.<br>Margaret hesita em matar o Anticristo com um bisturi e desiste.<br>Cecília em um ato de raiva e violência, esmaga o feto com uma pedra.                                                                 | MEDO   |  | RAIVA  |  |

## ANEXO A

### FICHAS TÉCNICAS

| <b>A Bruxa (2015)</b> |                                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Direção               | Robert Eggers                                                                                                                                                                                                                            |
| Roteiro               | Robert Eggers                                                                                                                                                                                                                            |
| Produção Executiva    | Thomas Benski<br>Jonathan Bronfman<br>Chris Columbus<br>Eleanor Columbus<br>Mark Gingras<br>Julia Godzinskaya<br>Alexandra Johnes<br>Ethan Lazar<br>Lon Molnar<br>Lucas Ochoa<br>Michael Sackler<br>Alex Sagalchik<br>Lourenço Sant'Anna |
| Produção              | Daniel Bekerman<br>Lars Knudsen<br>Jodi Redmond<br>Rodrigo Teixeira<br>Jay Van Hoy<br>Joel Burch<br>Lauren Haber                                                                                                                         |
| Direção de Fotografia | Jarin Blaschke                                                                                                                                                                                                                           |
| Edição                | Louise Ford                                                                                                                                                                                                                              |
| Elenco                | Anya Taylor-Joy<br>Ralph Ineson<br>Kate Dickie<br>Harvey Scrimshaw<br>Ellie Grainger<br>Lucas Dawson                                                                                                                                     |

| <b>The Love Witch (2016)</b> |                                                                                                                                |
|------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Direção                      | Anna Biller                                                                                                                    |
| Roteiro                      | Anna Biller                                                                                                                    |
| Produção Executiva           | Jared Sanford                                                                                                                  |
| Produção                     | Anna Biller                                                                                                                    |
| Direção de Fotografia        | M. David Mullen                                                                                                                |
| Edição                       | Anna Biller                                                                                                                    |
| Elenco                       | Samantha Robinson<br>Gian Keys<br>Laura Waddell<br>Jeffrey Vincent Parise<br>Jared Sanford<br>Robert Seeley<br>Jennifer Ingrum |

| <b>A Primeira Profecia (2024)</b> |                                                                                     |
|-----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Direção                           | Arkasha Stevenson                                                                   |
| Roteiro                           | Tim Smith<br>Arkasha Stevenson<br>Keith Thomas                                      |
| Produção Executiva                | Whitney Brown<br>Cristina Giubbeti<br>Andrew Pfeffer<br>Tim Smith<br>Gracie Wheelan |
| Produção                          | David S. Goyer<br>Keith Levine<br>Vindhya Sagar                                     |
| Direção de Fotografia             | Aaron Morton                                                                        |
| Edição                            | Bob Murawski<br>Amy E. Duddleston                                                   |
| Elenco                            | Nell Tiger Free<br>Tawfeek Barhom<br>Sônia Braga<br>Ralph Ineson<br>Bill Nighy      |

| <b>Imaculada (2024)</b> |                                                                                                                         |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Direção                 | Michael Mohan                                                                                                           |
| Roteiro                 | Andrew Lobel                                                                                                            |
| Produção Executiva      | Christopher Casanova<br>John Friedberg<br>Will Greenfield                                                               |
| Produção                | David Bernad<br>Jonathan Davino<br>Michael Heimler<br>Riccardo Neri<br>Teddy Schwarzman<br>Ben Shafer<br>Sydney Sweeney |
| Direção de Fotografia   | Elisha Christian                                                                                                        |
| Edição                  | Christian Masini                                                                                                        |
| Elenco                  | Sydney Sweeney<br>Álvaro Morte<br>Benedetta Porcaroli<br>Dora Romano<br>Giorgio Colangeli<br>Simona Tabasco             |



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)