

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

LUCIANA CRISTINA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA DE TERROR:
Hereditário (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013)**

CURITIBA

2021

LUCIANA CRISTINA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA DE TERROR:
*Hereditário (2018), It: A Coisa (2017) e Invocação do Mal (2013)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, linha de pesquisa de Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Professora Doutora Maria Cristina Mendes.

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Santos, Luciana Cristina

A Representação Feminina no Cinema de Terror :
Hereditário (2018) , *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal*
(2013) / Luciana Cristina Santos, 2021.
81f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós - Graduação em Cinema e
Artes do Video (PPG-CINEAV)

Orientadora : Profª Drª Maria Cristina Mendes

1. Cinema de Terror. 2. Gênero. 3. Olhar Masculino.
4. Representação da Mulher. I.T. II. Universidade Estadual
do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCIANA CRISTINA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA DE TERROR:
*Hereditário (2018), It: A Coisa (2017) e Invocação do Mal (2013)***

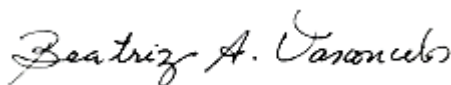
Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 12/08/2021.

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



Profa. Dra. Maria Cristina Mendes
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Josélia Schwanka Salomé
Membro Externo (PPG-EDU UTP)

Para Suelly e Tereza, que vieram antes de mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora doutora Maria Cristina Mendes, cuja orientação, compreensão e paciência foram decisivas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço às professoras doutoras Beatriz Avila Vasconcelos e Josélia Salomé, por suas valiosas contribuições durante a banca de qualificação.

Agradeço à professora doutora Elza Aparecida Oliveira Filha, que inspirou em mim o interesse pela pesquisa científica.

Agradeço meus amigos, colegas e professores da pós-graduação, que contribuíram para o meu aprendizado e para o crescimento desta pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), que acolheu meu projeto de pesquisa e assegurou-me a oportunidade de transformá-lo nesta dissertação.

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para esta pesquisa.

“Except that implies – in this big grand scheme of Gods and Devils – that she’s just a victim. But I’ve seen a lot of this Universe. I’ve seen fake gods and bad gods and demigods and would-be gods. And out of all that, out of that whole pantheon, if I believe in one thing – just one thing – I believe in her.”

– The Doctor (Doctor Who)

RESUMO

A presente dissertação buscou demonstrar o papel desempenhado pelas personagens femininas no cinema de terror por meio da análise dos filmes *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013). Realizou-se uma investigação sobre as representações das personagens femininas com o objetivo de evidenciar os arquétipos, os estereótipos e a linguagem cinematográfica utilizada para compor essas personagens. Neste sentido, também buscou-se identificar a influência do “olhar masculino”, conforme proposto pela teórica Laura Mulvey, nessas três produções. O primeiro capítulo deste estudo aborda a compreensão do terror como gênero cinematográfico de acordo com os escritos de Stephen King, Noël Carrol e Rick Worland; sua relação com o Expressionismo Alemão, conforme Siegfried Kracauer, Thomas Bohn, Richard Stromgren e Daniel Johnson; e a ascensão do gênero em Hollywood, segundo Edgar Morin e Elizabeth Ann Kaplan. O segundo capítulo observa questões acerca da identidade da mulher e sua presença no cinema, com base em Guacira Lopes Louro e Teresa de Lauretis; a utilização da psicanálise como ferramenta de investigação fílmica, segundo Elizabeth Ann Kaplan e Laura Mulvey, que também fundamenta, ao lado de Carol J. Clover, a seção sobre “olhar masculino”. O terceiro capítulo trata diretamente do objeto de estudo, observando a presença de arquétipos como a “Boa Mãe”, a “Mãe Castradora” e o conceito de “Má Mãe” nos filmes selecionados, conforme Erin Harrington, Sarah Arnold e Barbara Creed. O quarto capítulo retoma a teoria de Laura Mulvey e investiga a incidência do olhar masculino nas obras que compõem o objeto de estudo desta dissertação. A metodologia adotada, além da revisão bibliográfica, contou com uma análise crítica dos filmes. Dessa forma, foi possível atingir os objetivos estabelecidos por esta pesquisa.

Palavras-chave: Cinema de Terror. Gênero. Olhar Masculino. Representação da Mulher.

ABSTRACT

This dissertation sought to demonstrate the role played by female characters in horror cinema through the analysis of the movies *Hereditary* (2018), *It* (2017), and *The Conjuring* (2013). An investigation was carried out on the representations of female characters in order to highlight the archetypes, the stereotypes, and the cinematographic language used to compose these characters. In this sense, this dissertation also sought to identify the influence of the “male gaze”, as proposed by theoretician Laura Mulvey, in these three productions. The first chapter of this study addresses the understanding of horror as a cinematic genre according to the writings of Stephen King, Noël Carrol, and Rick Worland; its relation to German Expressionism as per Siegfried Kracauer, Thomas Bohn, Richard Stromgren, and Daniel Johnson; and the rise of the genre in Hollywood according to Edgar Morin and Elizabeth Ann Kaplan. The second chapter looks at issues about women's identity and their presence in cinema, based on Guacira Lopes Louro and Teresa de Lauretis; the use of psychoanalysis as a tool for film research according to Elizabeth Ann Kaplan and Laura Mulvey, who, alongside Carol J. Clover, also support the section on the “male gaze”. The third chapter deals directly with the object of this study, observing the presence of archetypes such as the “Good Mother”, the “Castrating Mother” and the concept of “Bad Mother” in the selected films, according to Erin Harrington, Sarah Arnold, and Barbara Creed. The fourth chapter takes up Laura Mulvey's theory and investigates the incidence of the male gaze in the works that make up the study outline of this dissertation. The methodology adopted included, in addition to the bibliographical review, a critical analysis of the films. This way, it was possible to achieve the objectives established by this research.

Keywords: Horror Cinema. Gender. Male Gaze. Female Representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Georges Méliès, <i>Le Manoir Du Diable</i> (1896)	15
Figura 2 - James Whale, <i>Frankenstein</i> (1931)	16
Figura 3 - Luz e sombras do Expressionismo Alemão	18
Figura 4 - Georgie e a mãe	30
Figura 5 - Adultos negligentes.....	31
Figura 6 - A mãe se transforma em ameaça	31
Figura 7 - A Sra. Kaspbrak.....	32
Figura 8 - Eddie confronta a mãe	32
Figura 9 - Ellen alimenta Charlie	33
Figura 10 - Annie vê um fantasma	34
Figura 11 - Annie explode na mesa de jantar.....	35
Figura 12 - Annie decepa a própria cabeça	36
Figura 13 - As três mulheres mortas	37
Figura 14 - Ed e Lorraine Warren.....	39
Figura 15 - Carolyn pede a ajuda de Ed e Lorraine.....	40
Figura 16 - Lorraine consola Judy	41
Figura 17 - A Má Mãe possui a Boa Mãe	42
Figura 18 - Nos braços do pai, April observa a mãe	42
Figura 19 - A família Perron reúne-se	43
Figura 20 - A bruxa sobre o armário.....	45
Figura 21 - Plano detalhe da boneca Annabelle.....	46
Figura 22 - Annabelle entre as enfermeiras e os Warren	46
Figura 23 - A mulher na TV	47
Figura 24 - Betty, zumbificada.....	48
Figura 25 - Annie é possuída	49
Figura 26 - Marcas da possessão	49
Figura 27 - O exorcismo de Carolyn Perron.....	50
Figura 28 - Apresentando Beverly Marsh	52
Figura 29 - Bev é objeto de admiração de Ben	52
Figura 30 - Bill admira Beverly	53
Figura 31 - Bev é objeto dos três olhares cinematográficos (01)	53
Figura 32 - Bev é objeto dos três olhares cinematográficos (02)	54

Figura 33 - Bev compra absorventes	55
Figura 34 - Coberta de sangue.....	56
Figura 35 - Bev corta o cabelo	57
Figura 36 - Bev enfrenta Pennywise na Casa da Rua Neibolt	57
Figura 37 - Bev enfrenta Pennywise no esgoto.....	57
Figura 38 - Greta seduz Eddie	58
Figura 39 - O olhar ativo de Peter	59
Figura 40 - O objeto de desejo de Peter	59
Figura 41 - Betty Ripsom.....	61
Figura 42 - Betty na casa da Rua Neibolt.....	62
Figura 43 - O fantasma da caixa de música.....	62
Figura 44 - Os hematomas de Carolyn	63
Figura 45 - Carolyn possuída	63
Figura 46 - A cabeça de Charlie.....	64
Figura 47 - Annie no grupo de apoio	65
Figura 48 - Annie chora a morte da filha	66
Figura 49 - Carolyn é arrastada para o porão	67
Figura 50 - Beverly e o pai	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O TERROR NO CINEMA	15
1.1 EXPRESSIONISMO ALEMÃO	18
1.2 CINEMA HOLLYWOODIANO	19
2 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO	22
2.1 OLHAR MASCULINO.....	24
2.2 A PSICANÁLISE E A MULHER NO CINEMA	25
3 A MULHER NO CINEMA DE TERROR	28
3.1 MATERNIDADE NO CINEMA DE HORROR	29
3.1.1 A Má Mãe: Ameaça e Opressão	30
3.1.2 A Boa Mãe: Cuidado e Proteção	38
3.2 ENCARNAÇÕES DO MAL	43
3.2.1 A Bruxa.....	44
3.2.2 Ícones do Mal	45
3.2.3 Possuídas.....	47
4 OLHARES MASCULINOS	51
4.1 A EROTIZAÇÃO DE BEVERLY MARSH	51
4.1.1 Incontestável Feminilidade	54
4.1.2 Feminilidade Negada.....	56
4.2 LENTE FETICHISTA.....	58
4.3 OLHAR SÁDICO-VOYEURÍSTICO	60
4.3.1 Horror corporal	61
4.3.2 Sofrimento emocional.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	73
ANEXO I – Pôster de divulgação de <i>Invocação do Mal</i> (2013)	78
ANEXO II – Pôster de divulgação de <i>It: A Coisa</i> (2017)	79
ANEXO III – Pôster de divulgação de <i>Hereditário</i> (2018)	80

INTRODUÇÃO

Em março de 2020, diversos veículos de comunicação noticiaram uma inusitada tendência: *Contágio* (Steven Soderbergh, 2011), um filme lançado nove anos atrás, havia alcançado o topo das listas de audiência em plataformas de *streaming*¹. Outros filmes, como *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995) e *28 Dias Depois* (Danny Boyle, 2003), também atingiram picos de popularidade. Quando observamos o contexto histórico, a recém alcançada notoriedade desses filmes deixa de ser um enigma: foi também em março de 2020 que a Organização Mundial da Saúde declarou a pandemia de Covid-19².

Segundo Tom Gunning (2007), o cinema é frequentemente descrito como a mais realista das artes, mas esse realismo está ligado a discussões que vão de aspectos ideológicos até aspectos técnicos do filme. Em *A Significação do Cinema* (1972), Christian Metz propõe o que chama de “impressão de realidade”, causada pela proximidade que o espectador tem com o filme. A imagem em movimento:

desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”. [...] Conquista de imediato uma espécie de credibilidade. [...]

Reencontramos aqui a impressão de realidade, fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos quanto para os “realistas”. Uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado (METZ, 1972, p.16).

Para Marcel Martin (2003), “a imagem reproduz o real para, em seguida, em segundo grau e eventualmente, afetar nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma significação ideológica e moral” (MARTIN, 2003, p.28).

No livro *The Horror Film*, Rick Worland (2007, p.13) argumenta que “o filme de terror representa uma instância contemporânea de um fenômeno aparentemente universal”. Histórias e imagens assustadoras podem ser encontradas em várias formas e mídias em todas as culturas humanas e elas

¹ *People have found a way to cope with pandemic fears: Watching 'Contagion'* (KELLY, 2020).

² *Coronavírus: OMS declara pandemia* (BBC NEWS, 2020).

encerram diferentes possibilidades. O filme de terror permite ao espectador enfrentar, da segurança de seu sofá, o pior que a imaginação humana pode conceber, além de propiciar uma indagação a respeito de grandes questões que afligem a humanidade:

O mundo é um lugar justo? Nosso sofrimento tem significado? Existe justiça e responsabilidade? Como estas questões sugerem, o horror não toca apenas no nosso desejo de encontrar o perigoso e horrível em um contexto seguro, mas também confronta a complexa natureza da violência, do sofrimento, e da moralidade (FAHY, 2010, p.2).

O cinema de terror possibilita refletir sobre a nossa realidade, buscar entender o que acontece ao nosso redor e perceber como nossas experiências são construídas. A presente dissertação promove uma investigação acerca de três filmes de terror contemporâneos na expectativa de responder a seguinte questão: qual o papel desempenhado pelas personagens femininas nesses filmes?

Para responder a essa questão, este trabalho desenvolve uma análise crítica dos filmes de longa-metragem *Hereditário* (2018), dirigido por Ari Aster; *It: A Coisa* (2017), de Andy Muschietti; e *Invocação do Mal* (2013), de James Wan.

Nos três filmes aqui analisados, as mulheres aparecem como protagonistas e coadjuvantes de destaque. Elas desempenham papel fundamental no reconhecimento da presença do Mal, vítimas e heroínas por características que, tradicionalmente, identificam-nas como mulheres. Também, o Mal é personificado em presenças femininas. A principal antagonista de *Invocação do Mal* (2013) é uma bruxa, acompanhada por uma boneca manipulada por um espírito inumano. Em *It: A Coisa* (2017), Beverly é assombrada por seu amadurecimento físico. A família de Annie, em *Hereditário* (2018), é vitimizada pela própria matriarca, que a utiliza em um ritual de invocação de um demônio.

A dissertação a seguir está organizada da seguinte maneira: o primeiro capítulo, intitulado “O Terror no Cinema”, traz um breve histórico do gênero fílmico, resgatando suas origens na literatura, o trabalho de Georges Méliès, o Expressionismo Alemão e a associação com o melodrama, além de discutir os diferentes conceitos de terror.

Em “Identidade e Representação”, segundo capítulo desta pesquisa, os conceitos que intitulam a seção são explorados, bem como as formas como esse processo de identificação dá-se no âmbito da cultura. As ideias de tecnologia de gênero, proposta por Teresa de Lauretis, e de olhar masculino, desenvolvida por Laura Mulvey e expandida para o terror por Carol J. Clover, também são expostas.

O terceiro capítulo, “A Mulher no Cinema de Terror”, traz o início da análise dos filmes que compõem o objeto de estudo desta pesquisa, com uma inquirição acerca dos papéis designados às mulheres nesses filmes. Autoras como Erin Harrington, Sarah Arnold e Barbara Creed, que utilizam a teoria psicanalítica em seus escritos, fundamentam esta seção.

O quarto capítulo, intitulado “Olhares Masculinos”, observa a incidência do olhar masculino teorizado por Laura Mulvey nos filmes que compõem o recorte desta dissertação. É subdividido no exame do olhar escopofílico-fetichista e do olhar sádico-voyeurístico, conforme a proposta de Mulvey.

Além de decifrar a questão que norteia este estudo, esta dissertação tem o objetivo de analisar as representações das personagens femininas, evidenciando os arquétipos e estereótipos associados às mulheres nessas produções, observar a linguagem cinematográfica utilizada para representar essas personagens e identificar como o olhar masculino aparece e/ou influencia a construção das representações femininas nos filmes selecionados. Como as mulheres são mostradas, em quais papéis? Que retrato do feminino é evidenciado pelo cinema de terror em suas telas?

Rick Worland (2007) argui que o conto de terror é uma interrupção das nossas experiências diárias comuns, com implicações individuais e sociais. Para o autor, “os monstros nas histórias de terror são seres poderosos e verdadeiramente imortais porque não importa quantas vezes eles sejam mortos ou destruídos, nosso medo e desejo por sua companhia obrigam seus retornos” (WORLAND, 2007, p.2). Contar histórias é um hábito humano que nos acompanha desde as cavernas e Hollywood transformou-o em uma indústria bilionária, que vende não apenas bens de consumo para o mundo inteiro, mas o sonho – ou pesadelo – americano. Em Hollywood, o Mal aparece quando há apelo popular por ele.

1 O TERROR NO CINEMA

A habilidade que o terror tem, como gênero cinematográfico, de produzir e reproduzir discursos sobre os temores e os valores morais de determinada sociedade é amplamente debatida por teóricos e críticos das Artes e da Comunicação. No livro *Dança Macabra* (2012), Stephen King discute a capacidade do gênero de envolver multidões, abordar temores íntimos e tocar questões sociais:

[...] o gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. Talvez porque saibam que, se a situação ficar feia, eles sempre podem trazer de volta a ideia do monstro saindo da escuridão (KING, 2012, p.12).

Enquanto gênero cinematográfico, o terror é tão antigo quanto o cinema. Stephen Price, em *The Horror Film* (2004), aponta *Le Manoir Du Diable* (1896) (figura 1), de Georges Méliès, como um dos primeiros representantes do gênero. Já Kim Newman, citado por Casper Tybjerg, argumenta que a obra de Méliès e outros filmes mudos são precursores, tentativas de adaptar o gênero literário, mas não necessariamente de estabelecer um gênero cinematográfico (NEWMAN, *apud* TYBJERG, 2004).

Figura 1 - Georges Méliès, *Le Manoir Du Diable* (1896)



Fonte: *Le Manoir Du Diable* (1896)

Para Roy Kinnard (2004), o gênero terror teria uma data de nascimento mais exata: 16 de novembro de 1931, ocasião em que a *Universal Pictures* lançou *Frankenstein* (figura 2), dirigido por James Whale e baseado na obra de Mary Shelley. “[Foi] um sucesso tão não qualificado que literalmente criou um novo tipo de filme – o filme de terror – e foi o primeiro filme a ser referido como tal” (KINNARD, *apud* TYBJERG, 2004, p.15).³

Figura 2 - James Whale, *Frankenstein* (1931)



Fonte: *Frankenstein* (1931)

O questionamento acerca da existência do terror como gênero cinematográfico é tema da pesquisa de Casper Tybjerg, que indaga se o gênero cinematográfico só existiria a partir do momento em que realizadores e audiência reconhecessem-no como tal, argumentando que, ao definir *Frankenstein* como obra inaugural, o gênero pode deixar de considerar importantes contribuições encontradas nos filmes mudos das décadas iniciais do cinema.

Teóricos e estudiosos que assumiram a tarefa de encontrar uma definição para o terror⁴ depararam-se com um grande desafio. Em *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), Noël Carroll propõe uma definição baseada na emoção causada no espectador por elementos presentes no filme.

³ Nota da pesquisadora: para os títulos cujos nomes são referenciados em inglês, a consulta foi feita na versão original da obra. A tradução dos trechos utilizados, nestes casos, pertence à autora.

⁴ Alguns autores, como Stephen King, utilizam definições diferentes para “horror” e “terror”. Buscando evitar confusões na tradução de trechos em inglês, esta dissertação utiliza essas palavras como sinônimas.

Aquilo que ele chama de “horror artístico” seria definido pela emoção de horror provocada por um objeto, que deve ser impuro e representar uma ameaça ao protagonista. Ele define esse objeto como o “monstro”, imediatamente reconhecendo que sua teoria pode não abranger todas as obras que recebem o rótulo de terror (CARROL, 1999).

Expandindo a proposta de Carrol, Tybjerg (2004) define um filme de terror através da emoção que a obra pretende provocar: medo. Dessa forma, qualquer filme cuja intenção principal é causar medo seria um filme de terror, independentemente de seu contexto de produção. Em *The Horror Film* (2007), Rick Worland dá uma definição semelhante: o filme de terror teria como objetivo principal assustar-nos, porém, esse medo e como ele é evocado é bastante particular: “o medo mais básico em um filme de terror é o medo da morte. Mas este é apenas o início do seu impacto e apelo [...] Essas histórias descrevem a morte como o possível início de um destino ainda mais terrível” (WORLAND, 2007, p.7).

Stephen King arrisca, a contragosto, uma definição para o gênero, que ele classifica como um “subgênero da fantasia” (KING, 2012, p. 32). Para ele, o terror existe em três níveis distintos, cada um deles um pouco menos refinado que o anterior. O horror seria o mais sofisticado, aquele cuja trama deixa elementos a serem preenchidos pela imaginação do leitor ou espectador: “o que a mente é capaz de imaginar que faz dessas histórias a quintessência das histórias de terror” (*idem*, p.38). O terror, nível intermediário, vai buscar provocar a sensação de medo mostrando ao espectador aquilo que ele deve temer. Já o terceiro nível, o da repulsa, vai detalhar com violência, vísceras e sangue aquilo que deve provocar uma emoção do espectador. King cita como exemplo a “explosão do peito” em *Alien, o 8º Passageiro*.

No topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa. [...] Eu compreendo o horror como a emoção mais apurada [...] por isso vou tentar horrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir horrorizá-lo, tentarei aterrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir aterrorizá-lo, vou apelar para o terror explícito. Eu não sou orgulhoso. (*idem*, p.42).

Em *The Philosophy of Horror* (2010), Thomas Fahy cita King para pontuar o potencial catártico do gênero. O terror seria uma forma de confrontar o imprevisível e o perigoso sem abandonar a relativa segurança que a sala de

cinema ou a estrutura narrativa finita oferecem. Como um filme hollywoodiano, quando os créditos finais sobem, o perigo acaba. Os demônios foram exorcizados e a família pode ser feliz novamente.

1.1 EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Na Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial, o cinema viu a ascensão do Expressionismo, inspirado no movimento artístico homônimo e cuja obra mais relevante seria *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiener, 1919). Caracterizado pelo uso excessivo de maquiagem, luzes e sombras, formas geométricas e duras, a principal marca do cinema expressionista era seu teor político, que trazia reflexões sobre a guerra e sobre o estado da sociedade alemã:

Haviam outras forças que abalariam as fundações da mídia, forças radicais vindas de outras formas de arte e da política, cujas ideias, embora comprometidas pelo sistema industrial e pelo controle conservador, chamaram atenção para possibilidades ainda não imaginadas (BOHN, STROMGREN, JOHNSON, 1975, p.138).

Em *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film* (1947), Siegfried Kracauer define o Expressionismo como uma amálgama da “negação das tradições burguesas com a fé no poder do homem para moldar livremente a sociedade e a natureza” (KRACAUER, 1947, p.68).

Figura 3 - Luz e sombras do Expressionismo Alemão



Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919)

Ainda enfrentando as consequências da guerra, a Alemanha passava por crises nos campos cultural, econômico e político, cenário ideal para a experimentação, de acordo com o autor Lotte H. Eisner (1965). Este é o

contexto da produção de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), que, embora não tenha alcançado sucesso de público, atraindo principalmente intelectuais e a classe artística, críticos concordavam que a obra seria “a primeira expressão fílmica verdadeiramente artística” (BOHN, STROMGREN, JOHNSON, 1975, p.138).

Nos primeiros anos da década de 20, a Alemanha forneceu ao mundo títulos como *The Golem* (1920) e *Nosferatu* (1922), quando Hollywood passou a notar e angariar talentos alemães para si. “Foi o trabalho de câmera alemão (no sentido mais amplo do termo) que mais profundamente impressionou Hollywood” (KRACAUER, 1947, p.4). Enquanto diretores, atores e técnicos alemães cruzavam o Atlântico, a influência alemã também poderia ser percebida nos cinemas da França e da Rússia.

O foco dos expressionistas não estava na criação de uma composição estética agradável, mas na representação de uma realidade amplamente distorcida para efeito emocional (DARSA, 2013).

A valorização do feio e monstruoso no Romantismo e no expressionismo incorpora uma consciência dividida que se identifica parcialmente com a razão instrumental contra a qual está em revolta: esses movimentos podem trazer para a luz os reprimidos e oprimidos da sociedade, seus traços distorcidos pelo furioso conhecimento de sua própria marginalização, mas na medida em que o Românticos e expressionistas retratam essas figuras como deformadas, eles identificam-se com o poder a que se opõem, que também os apreende portanto (COATES, 1991, p.74).

Segundo o historiador da arte Roger Cardinal, citado por Laura Loguercio Cánepa, o signo expressionista ressalta as experiências emocionais do artista e traz uma estética que “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (CARDINAL, 1988 *apud* CÁNEPA, 2006, p.56).

1.2 CINEMA HOLLYWOODIANO

A partir da década de 1920, o cinema hollywoodiano começou a destacar-se no cenário mundial. Introduziu grandes inovações tecnológicas e de linguagem, como, por exemplo, o som. Foi Hollywood que apresentou ao mundo *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), primeiro filme de longa-

metragem sonorizado, com falas e som sincronizados à imagem exibida na tela (BERNADET, 2004).

Nos anos 1930, Hollywood viveu um dos mais importantes e produtivos períodos para o cinema de terror. Em uma tentativa de se equiparar aos grandes estúdios, a *Universal* produziu e lançou adaptações cinematográficas de *Dracula* e *Frankenstein*, que alcançaram sucesso de bilheteria. Semelhante ao Expressionismo Alemão, essa nova era veio logo após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, marco inicial da crise econômica que ficou conhecida como Grande Depressão (WORLAND, 2007).

Segundo Edgar Morin (1997), naquele momento, aconteceu uma mudança no cinema americano: estabeleceu-se uma correlação entre a corrente realista, o herói simpático e o *happy end*. A contradição que fundamenta a atividade dramática passou a ser solucionada com o final feliz, poupando o herói da morte, da prova e da expiação (MORIN, 1997).

Uma revolução no reino do imaginário se dá com a irrupção em massa do *happy end*. A ideia de felicidade se torna o núcleo afetivo do novo imaginário. Correlativamente, o *happy end* implica um apego intensificado de identificação com o herói. Ao mesmo tempo em que os heróis se aproximam da humanidade cotidiana, que nela imergem, que se impõem seus problemas psicológicos, são cada vez menos oficiantes de um mistério sagrado para se tornarem os *alter ego* do espectador. O elo sentimental e pessoal que se estabelece entre espectador e herói é tal, no novo clima de simpatia, de realismo e de psicologismo, que o espectador não suporta mais que seu *alter ego* seja imolado (*idem*, p.93).

Neste sentido, o *happy end* desenvolveu-se com a ascensão do melodrama, que Peter Brooks, citado por Elizabeth Ann Kaplan (1992), define como uma “perda da visão trágica” exacerbada pela solidificação da burguesia, que propunha uma forma específica de família nuclear:

O melodrama, então, é um tipo de criação de sentido caracterizado pela ‘indulgência de forte emocionalismo; polarização moral e esquematização; estados extremos de ser, situações, ações; vilania evidente, perseguição dos bons e recompensa final pela virtude; expressão inflada e extravagante; tramas sombrias, suspense, aventuras de tirar o fôlego” (KAPLAN, 1992, p.63).

Em *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), Elizabeth Ann Kaplan aponta o melodrama como um gênero fílmico que é especificamente direcionado para mulheres, e Sarah Arnold (2013), por sua vez, observa que o

melodrama é um gênero fluído, facilmente associado a outros e visto, com frequência, em filmes de terror – objetos de análise desta dissertação.

Até aqui, foram elucidados os critérios adotados para o uso da terminologia dos filmes de terror, bem como indicada uma breve história do surgimento desse gênero cinematográfico. Também foram destacadas as trocas imagéticas e conteudísticas que o cinema hollywoodiano estabelece com filmes oriundos do Expressionismo Alemão, enfatizando a adoção do *happy end*. No próximo capítulo, tratamos da representação da mulher no cinema, destacando questões como a identificação e o olhar masculino.

2 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

No artigo *The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media* (2000), Gaye Tuchman faz um estudo sobre o que ela chama de aniquilação simbólica: a condenação, banalização ou ausência de determinado grupo de sujeitos sociais, neste caso específico, das mulheres, nos produtos culturais de massa. Tuchman argumenta que “a representação no mundo ficcional simboliza ou significa a existência social” (TUCHMAN, 2000, p.154).

Em 2019⁵, as mulheres representaram 40% dos protagonistas nos 100 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos. A conclusão é do estudo *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2019*, feito pela *San Diego State University*. A pesquisa também apontou que, nos papéis com fala, as mulheres representaram 34% do total de personagens. Atrás das câmeras, esse número é ainda menor: das vinte maiores bilheterias globais de 2019, apenas três produções foram dirigidas por mulheres e, em todas, a função foi compartilhada com um ou mais homens (BOX OFFICE MOJO, 2019).

A indústria cinematográfica arrecadou, em 2019, mais de 42 bilhões de dólares só em bilheterias ao redor do mundo. Três das cinco maiores bilheterias daquele ano tiveram um público majoritariamente feminino, sendo que as mulheres compuseram 50% do total de frequentadores de cinema (MPAA, 2020). Ainda assim, dos indicados ao prêmio de Melhor Filme no Oscar de 2020, apenas quatro passaram no teste de Bechdel⁶, a mais básica ferramenta para verificar a representatividade feminina em um filme.

Segundo Stuart Hall, citado por Venancio e Farbiarz (2016), “a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida”. Para Douglas Kellner, as produções culturais fornecem recursos para a construção de identidades (VENANCIO; FARBIARZ, 2016). Em *O Corpo Educado* (2000), Guacira Lopes Louro afirma que a sociedade estabelece

⁵ Nota da pesquisadora: optei por utilizar números pré-pandêmicos porque, até a finalização desta dissertação, a pandemia de Covid-19 declarada em março de 2020 ainda não havia sido contida. O impacto sofrido pela indústria cinematográfica nesse período requer uma análise própria e está fora do escopo deste trabalho.

⁶ Para ser aprovado no teste de Bechdel, o filme deve apresentar os seguintes critérios: ter, no mínimo, duas personagens femininas, que conversem entre si sobre algum assunto que não seja um homem (BECHDEL TEST MOVIE LIST, 2017).

divisões e rótulos para fixar identidades. “Ela define, separa e, de formas sutis ou violentas, também distingue e discrimina” (LOURO, 2000, p.9).

Os diferentes grupos sociais utilizam a representação para forjar a sua identidade e as identidades dos outros grupos sociais. Ela não é, entretanto, um campo equilibrado de jogo. Através da representação se travam batalhas decisivas de criação e imposição de significados particulares: esse é um campo atravessado por relações de poder. [...] o poder define a forma como se processa a representação; a representação, por sua vez, tem efeitos específicos, ligados, sobretudo, à produção de identidades culturais e sociais, reforçando, assim, as relações de poder (SILVA, 1998 *apud* LOURO, 2000, p.9).

Louro alerta que representações distintas e divergentes circulam e produzem efeitos sociais. “Algumas delas [...] ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade” (LOURO, 2000, p.9). Para a autora, “ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura” (LOURO, 2008, p.2). Porém, em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão. Os “outros” sujeitos sociais se definirão e serão denominados a partir dessa referência. “Desta forma, a mulher é representada como ‘o segundo sexo’” (LOURO, 2000, p.9).

Podemos afirmar que as identidades sociais e culturais são políticas. As formas como elas se representam ou são representadas, os significados que atribuem às suas experiências e práticas são, sempre, atravessados e marcados por relações de poder (LOURO, 2000, p.10).

Em *A Tecnologia do Gênero* (1994), Teresa de Lauretis apropria-se do conceito foucaultiano de “tecnologia sexual” para pensar o gênero como um produto de diferentes tecnologias sociais e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana:

Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política” (LAURETIS, 1994, p.209).

Para Lauretis, a construção do gênero ocorre por meio de várias tecnologias do gênero e discursos institucionais “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’

representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p.228). Ela cita o cinema como exemplo dessas tecnologias de gênero, observando que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada⁷ pelo filme estão relacionadas ao gênero do espectador. Expresso em outros termos, “a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação” (LAURETIS, 1994, p.217).

2.1 OLHAR MASCULINO

No livro *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), Carol J. Clover cita o artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), de Laura Mulvey, para discutir a essência do olhar cinematográfico, estruturado por uma percepção masculina, “um fato revelado quando o objeto da câmera é uma mulher” (CLOVER, 1992, p.8). Em *A Linguagem Cinematográfica* (2003), Marcel Martin trata a câmera como um agente ativo na construção da realidade fílmica, por meio do qual aquela realidade é registrada e, posteriormente, reproduzida.

Para Mulvey (1983), que utiliza uma perspectiva psicanalítica em sua teoria, o aparato cinematográfico teria duas formas de olhar para a mulher, ambas organizadas de maneira a escapar da “ameaça de castração” que ela representa, e, portanto, pressupondo um espectador masculino: o olhar sádico-voyeurístico, através do qual o prazer do espectador deriva da punição experimentada pela mulher; e o olhar escopofílico-fetichista, que estimula esse prazer por meio da fetichização do corpo da mulher. “O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo” (MULVEY, 1983, p.443).

Ainda em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Mulvey propõe que a presença da mulher é essencial para o espetáculo em um filme narrativo, mas sua “presença visual” interrompe a fluidez de uma história: “tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (p.443). Para integrar a mulher de forma coesa na narrativa, sem provocar uma fuga da *diegese*⁸, é

⁷ “Processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (LAURETIS, 1994, p.220).

⁸ No Cinema, *diegese* é um termo utilizado para referir-se ao conjunto de elementos que caracterizam e integram a narrativa fílmica, tais como o tempo, o espaço, os signos sonoros e outros, que delimitam o denominado “universo diegético” (COIMBRA, 2016).

necessário torná-la um significante para o herói. Em si mesma, ela não tem importância. É aquilo que ela provoca no protagonista masculino, as emoções que desperta nele, as atitudes que desencadeia dele, que fazem dela um elemento relevante.

O olhar masculino predominante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (MULVEY, 1983, p.443).

Em entrevista à jornalista e pesquisadora Denise Lopes (2002), a teórica da crítica feminista Elizabeth Ann Kaplan aponta a psicanálise como “fundamental para se entender as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação da mulher e à sua participação total e igual na sociedade”. Ela também observa que “são medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas”. Em seu livro *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), Kaplan menciona o olhar masculino como “capaz de dominar e reprimir a mulher, por seu poder controlador sobre o discurso e o desejo femininos” (KAPLAN, 1983, p.16).

Segundo Carol J. Clover, o voyeurismo teorizado por Laura Mulvey pode ser facilmente observado em filmes de terror que investem significativa parte de suas narrativas acompanhando personagens femininas “em primeira pessoa” (CLOVER, 1992).

2.2 PSICANÁLISE E A MULHER NO CINEMA

Em *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), Elizabeth Ann Kaplan utiliza a psicanálise como ferramenta de inquirição em dois capítulos que tratam do cinema hollywoodiano. No mesmo livro, ela dedica um artigo à argumentação de que, apesar da rejeição de muitas teóricas feministas às teorias de Freud e Lacan, a psicanálise emerge como uma útil ferramenta para decifrar a cultura patriarcal expressa em representações dominantes. Para a autora, quando considerado o capitalismo burguês no qual cinema e psicanálise nasceram, é possível apontar ambos como mecanismos que apoiam o *status quo*, porém, a importância da psicanálise para as mulheres

está na possibilidade de “desvendar os segredos de nossa socialização dentro do patriarcado (capitalista)” (KAPLAN, 1983, p.25).

Se concordarmos que o filme comercial [...] assumiu a forma que assumiu para satisfazer desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX (uma organização que produz traumas edipianos), então a psicanálise se torna uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, desejos e posicionamentos masculino-feminino que se refletem nos filmes. Os signos nos filmes de Hollywood transmitem a ideologia patriarcal que subjaz às nossas estruturas sociais e que constrói as mulheres de maneiras muito específicas – maneiras que refletem as necessidades patriarcais, o inconsciente patriarcal (*idem*, p.24).

Barbara Creed, que também se vale da psicanálise em *The Monstrous-Feminine* (1993), explana que, para Freud, “se a psicanálise é falocêntrica, é porque a ordem social humana que ela percebe refratada por meio do sujeito humano individual é patricêntrica” (CREED, 1993, p.287). Nas palavras de Teresa de Lauretis, a psicanálise “define a mulher em relação ao homem a partir do mesmo referencial e com as categorias analíticas elaboradas para explicar o desenvolvimento psicossocial masculino” (LAURETIS, 1994, p. 230).

Teresa Brennan afirma que “a psicanálise é uma entidade inteiramente política” (BRENNAN, 1989, p.9), argumento que Kaplan apoia quando reconhece que o discurso psicanalítico promoveu a opressão das mulheres “no sentido de nos levar a aceitar um posicionamento que é inerentemente antitético ao ser sujeito e à autonomia” (KAPLAN, 1983, p.24). Para a autora, esta é a razão que justifica o uso da teoria psicanalítica como ferramenta de análise, uma vez que “o uso da psicanálise para desconstruir os filmes de Hollywood nos permite ver claramente os mitos patriarcais pelos quais fomos posicionadas como Outro (enigma, mistério) e como eternas e imutáveis” (*idem*, p.25).

No artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), em que Laura Mulvey cunha o termo “olhar masculino”, a autora advoga por um uso político da psicanálise, apropriando-se da teoria psicanalista “como um instrumento político, demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 1983, p.420).

Com o intuito de compreender a posição da mulher na história do cinema, este capítulo buscou contextualizar tal presença, trazendo relevantes

dados para o amplo entendimento da construção da identidade feminina e da representação da mulher no cinema. Considerando a premissa desenvolvida por Kaplan e Mulvey, o capítulo a seguir observa, à luz de conceitos psicanalíticos, os papéis desempenhados pelas mulheres em *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018), *It: A Coisa* (*It*, Andy Muschietti, 2017) e *Invocação do Mal* (*The Conjuring*, James Wan, 2013).

3 A MULHER NO CINEMA DE TERROR

A presença feminina nos filmes de terror contemporâneos, como indicado anteriormente, é o objeto de estudo desta dissertação. Nos filmes selecionados para tal tarefa, *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013), a mulher assume diferentes papéis, os quais vão desde a transformação de uma adolescente em mulher até a questão das diferentes funções implícitas à maternidade. A presença da mãe será destacada, já que ela alude a temas como segurança e proteção familiar.

Em *Hereditário* (2018), Annie (Toni Collette) tenta lidar com os sentimentos conflitantes sobre a morte de sua mãe quando um acidente tira a vida de sua filha, Charlie (Milly Shapiro). Culpando o filho Peter (Alex Wolff) pela tragédia, ela busca contato com a filha por meio de um ritual sobrenatural. Porém, o que Annie não sabe é que todos esses terríveis acontecimentos foram arquitetados por sua própria mãe, que utilizou a família como sacrifício em um ritual de invocação de um demônio.

No filme *It: A Coisa* (2017), baseado no livro homônimo de Stephen King, um grupo de crianças se une para investigar o desaparecimento de vários jovens em sua cidade. Elas descobrem que o culpado é *Pennywise*, criatura sobrenatural e antiga que se disfarça de palhaço para alimentar-se dos medos de suas vítimas.

Já *Invocação do Mal* (2013) é inspirado nas supostas experiências do casal de investigadores paranormais Ed e Lorraine Warren. Uma mãe aterrorizada por manifestações inexplicáveis em sua nova casa busca o auxílio dos investigadores, que são confrontados com fantasmas antigos, bruxas, bonecas malignas e um demônio.

Todos os filmes são estadunidenses, produzidos ou distribuídos por empresas hollywoodianas, e contam com elencos proeminentes dentro desse sistema. *Hereditário* (2018) e *Invocação do Mal* (2013) são protagonizados por personagens femininas, enquanto *It: A Coisa* (2017) apresenta somente uma personagem feminina coadjuvante. Esse recorte perpassa diferentes subgêneros do terror, oferecendo um diverso – embora limitado – objeto de estudo.

As teorias e as análises fílmicas dos próximos tópicos priorizam o feminino no cinema, com destaque à figura da mãe, demonstrando que, nos

filmes de terror, as mães podem desempenhar diferentes atribuições, que variam entre o sacrifício para salvar a prole e a conspiração para a vitória do Mal.

3.1 MATERNIDADE NO CINEMA DE HORROR

Em *Women, Monstrosity and Horror Film Gynaehorror* (2018), Erin Harrington argumenta que filmes de terror podem ser considerados representações dinâmicas, culturais e históricas, de negociações entre expectativas e pressões em torno da maternidade normativa. Para ela, filmes de terror são arte cinematográfica e entretenimento popular, bem como artefatos discursivos e locais de conflito discursivo, uma vez que contribuem para a circulação e aplicação de normas culturais ao mesmo tempo em que as desafiam ou contrapõem.

Harrington considera que compreensões populares e culturais informam e são moldadas pelas experiências mutantes das mulheres com a maternidade, bem como fornecem um relato dessa experiência que vilaniza e demoniza até mesmo a "melhor" das mães: "isso sugere que há alguma coisa específica sobre a maternidade que é (e que torna a mulher) monstruosa" (HARRINGTON, 2018, p.181).

Sarah Arnold observa, na obra *Maternal Horror Film* (2013), o arquétipo da "Boa Mãe" e argumenta que "discursos de boa maternidade funcionam como um modelo para a prática da boa maternidade" (ARNOLD, 2013, p.37).

O filme de terror, por um lado, tenta desconstruir encarnações ideológicas da maternidade abnegada, mas, por outro lado, muitas vezes reproduz alguns dos aspectos fundamentais da "Boa Mãe". Independentemente de a Boa Mãe ser reproduzida ou questionada dentro desses textos, esses horrores maternos persistem na construção de uma correlação entre maternidade e devoção absoluta para cuidar de crianças. Da mesma forma, a Boa Mãe é mais frequentemente ofuscada por um agente mais poderoso: o pai, que ameaça ou protege a família. A Boa Mãe retém certos elementos essenciais como abnegação e sacrifício, mas ela está sempre determinada em relação a uma figura paterna (ARNOLD, 2013, p.37).

Em *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013), é possível observar uma variedade de arquétipos maternos. Mães castradoras, mães ausentes, mães más. A seguir, esta dissertação dedica-se a analisar a representação das mães nestes filmes.

3.1.1 A Má Mãe: Ameaça e Opressão

Na obra *Maternal Horror Film* (2013), Sarah Arnold utiliza o termo “Má Mãe” para referir-se a uma variedade de representações da maternidade nos filmes de terror.

Às vezes ela é o monstro ou a vilã, como no caso de *Sexta-feira 13* (1980) ou *Os Filhos do Medo*, por exemplo, onde o comportamento da mãe é malévolo e violento. Em outros casos, sua natureza proibitiva e opressora produz tendências violentas em seus filhos, como com as mães de *Psicose*, *Carrie* e *Sonâmbulos* (1992). Às vezes ela é negligente ou egoísta (*O Sexto Sentido* [1999], *O Exorcista* [1973] e *O Escuro*) ou emocionalmente abusiva (*Os Outros*) (ARNOLD, 2013, p.68).

Desta forma, a Má Mãe não é um arquétipo, mas uma construção multifacetada e contraditória. Segundo Arnold, a única característica que unifica essas representações é a rejeição pelo seu papel prescrito dentro do modelo dominante de família nuclear. “Em alguns casos, ela é de fato punida por rejeitar sua tradicional função de autossacrifício e devoção, mas às vezes o próprio horror do filme pode ser encontrado na conformidade fanática da mãe com a instituição da maternidade” (ARNOLD, 2013, p.68).

Figura 4 - Georgie e a mãe



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Em *It: A Coisa* (2017), as mães aparecem com pouca proeminência. A mãe de Bill e Georgie é personagem em duas sequências apenas, não chegando a receber um nome. Aos dois minutos e dez segundos de filme, ela aparece tocando piano, enquanto Georgie desce até o porão em busca de parafina para finalizar o barquinho que, minutos depois, o guiará até *Pennywise* e até sua morte. Na figura 4, uma barreira separa mãe e filho.

A ausência da figura materna em *It: A Coisa* (2017) não serve como catalizador para um amadurecimento de Bill. Uma explicação talvez possa ser lida dentro do universo diegético: a influência de *Pennywise* sobre os moradores da cidade provoca uma onda de omissão entre os adultos. Deixadas indefesas, as crianças são presas fáceis para o monstro.

Figura 5 - Adultos negligentes



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Na figura 5, dois adultos – incluindo uma mulher – presenciam o violento ataque de Henry Bowers e sua gangue contra Ben. Eles seguem viagem sem interferir sobre a situação e um balão vermelho pode ser visto no banco traseiro do carro através do vidro de trás. O balão vermelho aparece ao longo do filme como um símbolo para a onipresença de *Pennywise*.

A mãe de Bill é citada pelo pai como motivo para que o menino abandone sua investigação sobre o destino de Georgie, deixando implícito que o desaparecimento do filho mais novo provoca-lhe tristeza.

Figura 6 - A mãe se transforma em ameaça



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

A segunda aparição dela acontece na marca de uma hora e 12 minutos do filme, por meio de uma fotografia projetada na parede quando o grupo de amigos já está ciente da ameaça que *Pennywise* representa. No retrato com a família, seu rosto é oculto pelo cabelo ao vento e o avançar de uma sequência de fotografias lentamente transforma-a em *Pennywise* (figura 6). A mãe de Bill e Georgie não é a única figura maternal convertida em ameaça em *It: A Coisa* (2017). Em duas ocasiões, a Sra. Kaspbrak, mãe de Eddie – um dos integrantes do grupo de amigos que protagoniza o filme –, aparece envolta em uma aura de perigo. Ela governa todos os aspectos da vida do filho – incluindo suas amizades e sua saúde –, além de reforçar a erotização diegética de Beverly Marsh, a única menina no grupo.

Figura 7 - A Sra. Kaspbrak



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Figura 8 - Eddie confronta a mãe



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

A Sra. Kaspbrak é um exemplo do arquétipo batizado de Mãe Castradora. Ela é controladora e promove a emasculação de seu filho. É uma

ameaça à masculinidade dos homens em sua vida. Um ponto de virada para Eddie é justamente confrontar a mãe sobre os remédios que ela obriga-o a tomar e desobedecer sua ordem de se afastar dos amigos no momento em que *Pennywise* sequestra Beverly.

Outros exemplos de Mãe Castradora podem ser encontrados em *Hereditário* (2018). Depois da morte de sua mãe, Annie tem uma conversa com a filha, Charlie, sobre a avó. Ela comenta que a menina era a preferida da mãe, que assumiu até mesmo a tarefa de alimentá-la quando era uma bebê. O que parece uma anedota para demonstrar o amor da matriarca pela neta adquire tons sombrios quando, segundos depois, Annie remove de seu campo de visão uma miniatura que produziu, ilustrando o momento de alimentação da filha. Na figura 9, ela segura um bebê no colo enquanto sua mãe oferece o seio desnudado.

Figura 9 - Ellen alimenta Charlie

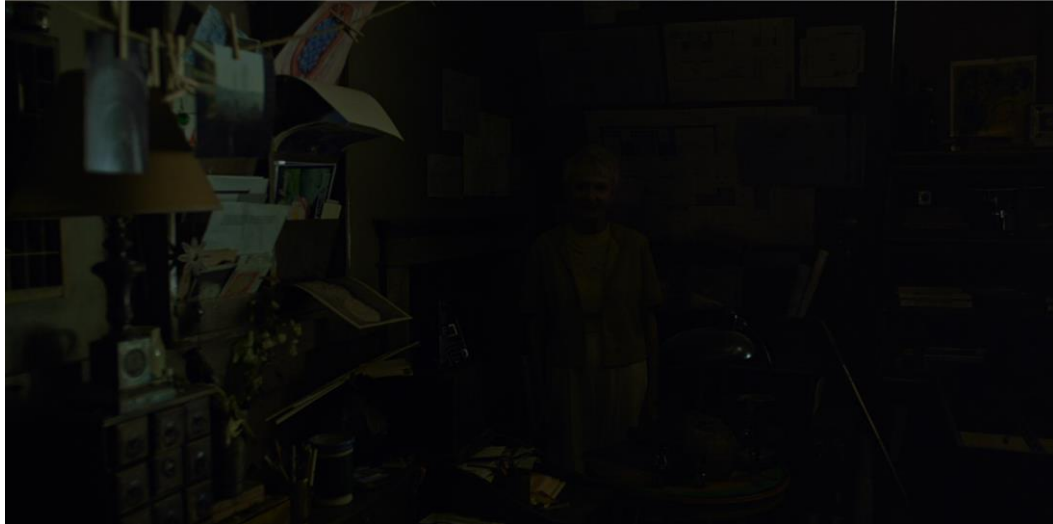


Fonte: Hereditário (2018)

Aos 19 minutos e 23 segundos de filme, Annie busca um grupo de apoio para lidar com seus sentimentos sobre sua perda. Lá, ela revela aos membros do grupo – e ao espectador – a verdadeira natureza de sua relação com a mãe. Annie e Ellen passaram anos sem se falar. O marido de Annie tomou providências para impedir o contato entre as duas, porque Ellen era uma mulher extremamente manipuladora. Isso permitiu que Annie desse à luz a Peter sem a influência da avó. Porém, sentindo-se culpada com a exclusão da mãe, ela permitiu que Ellen se aproximasse durante sua gravidez de Charlie e a mulher teria assumido a posição de mãe da menina, mesmo com a presença

de Annie. Com o decorrer do filme, a extensão do controle e manipulação de Ellen pode ser observada na destruição de sua família, planejada pela própria matriarca.

Figura 10 - Annie vê um fantasma



Fonte: Hereditário (2018)

Segundo Erin Harrington (2018), a Má Mãe busca o controle do filho por meio de uma autoridade materna opressora, exercida por meios físicos diretos ou através da afirmação de sua influência, mesmo após a morte, “assombrando à distância [no caso do terror sobrenatural]” (HARRINGTON, 2018, p.193). Literalmente assombrada pela mãe, Annie também apresenta um comportamento controlador e agressivo contra seu filho, Peter. Annie é sonâmbula e relata a uma amiga um episódio em que tentou atear fogo em Peter durante uma crise de sonambulismo. Depois da morte de Charlie, que ela acredita ser culpa de Peter, Annie tem outro episódio de sonambulismo e admite para o filho que nunca quis ser mãe do garoto, mas foi pressionada por Ellen a engravidar. Ela também admite para o filho tentativas malsucedidas de aborto durante a gravidez que o gerou.

Uma das sequências mais emblemáticas de *Hereditário* (2018) é um jantar que se transforma em discussão. Durante a refeição, Peter cobra que a mãe diga o que pensa e liberte-o da culpa pela morte da irmã. Annie explode com o filho, gritando um monólogo sobre a ingratidão de Peter diante de seus esforços, o desprezo e ressentimento “estampados na cara” dele. Ela também exige que ele assuma responsabilidade por suas ações que, segundo ela, levaram a morte de Charlie, dizendo que não pode aceitar nem perdoar o

ocorrido. Peter então questiona sobre a responsabilidade da própria Annie na morte da filha, lembrando que a menina não queria ir para a festa. Peter só recebeu autorização de ir se levasse a irmã com ele, e Charlie foi obrigada a ir para socializar com pessoas de sua idade. Mãe e filho depositam um no outro a culpa pela perda de Charlie.

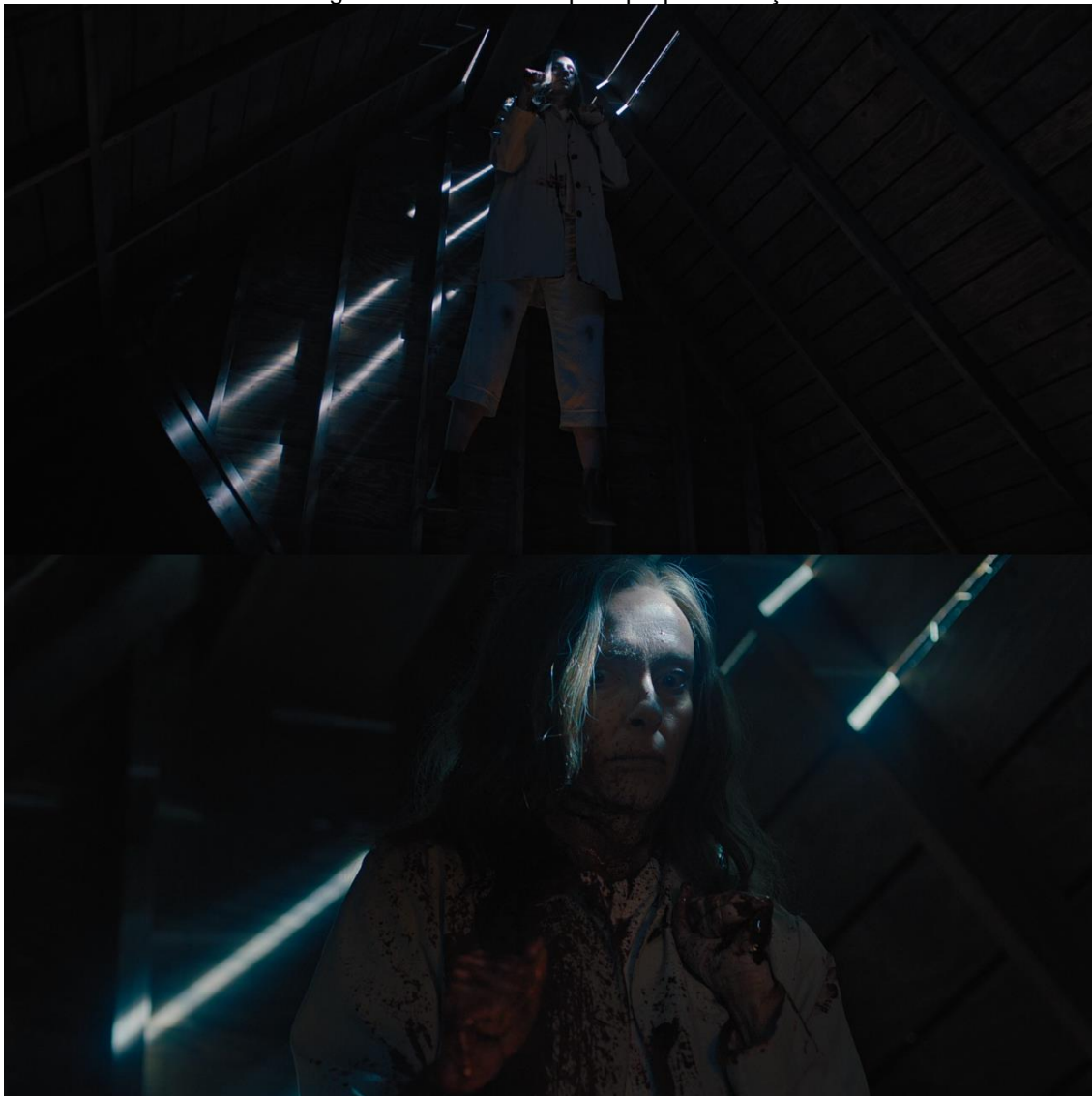
Figura 11 - Annie explode na mesa de jantar



Fonte: Hereditário (2018)

Como escreve Barbara Creed, em *The Monstrous-Feminine* (1993), “a mãe castradora retoma a vida que ela uma vez criou” (CREED, 1993, p.306). É o que Annie e Ellen fazem. Tomada pelo luto, Annie é induzida por uma conhecida a entrar em contato com a filha através de um ritual para falar com espíritos. O que Annie não sabe é que a morte da filha e sua própria morte fazem parte de um ritual de invocação de um demônio planejado por Ellen. Annie aparentemente é possuída e volta-se contra Peter, provocando a morte dele quando, horrorizado, ele vê a mãe cortando a própria cabeça.

Figura 12 - Annie decepa a própria cabeça



Fonte: Hereditário (2018)

No final do filme, o espectador compreende que Charlie era uma encarnação do demônio Paimon, e sua morte foi provocada para “corrigir seu corpo feminino”. Paimon é uma entidade masculina e, ser invocado no corpo de uma mulher, é uma ofensa para ele.

Quando invocado com sucesso, o Rei Paimon possuirá o hospedeiro mais vulnerável. Somente quando o ritual estiver completo, o Rei Paimon será trancado em seu anfitrião ordenado. Uma vez bloqueado, um novo ritual é necessário para desbloquear a posse. [...] É imperativo lembrar que o Rei Paimon é um homem, portanto, cobiça um corpo humano masculino (Hereditário, 2018).

Os corpos das mulheres “usadas” na invocação de Paimon são dispostos sem cabeça mostrando sua instrumentalização em favor de um literal

demônio masculino. Embora a matriarca da família tenha planejado o ritual, ela também se transforma em um corpo sem identidade, ao lado da filha.

Figura 13 - As três mulheres mortas



Fonte: Hereditário (2018)

A mãe transformada em ameaça é um tema comum aos três filmes. Em *Invocação do Mal* (2013), Carolyn é possuída pelo espírito de uma bruxa que tem um longo histórico de violência contra crianças. Na trama, Bathsheba⁹ era uma bruxa que se casou com um fazendeiro. Para provar sua devoção ao demônio, ela matou seu filho recém-nascido e enforcou-se em uma árvore na propriedade que agora pertence à família Perron. A bruxa, que se tornou um espírito maligno após sua morte, passou a possuir mães que habitaram a casa e repetir seus atos: matar o filho e cometer suicídio. Ela tenta repetir seu

⁹ Em *Invocação do Mal* (2013), Bathsheba é parente de Mary Towne Easte, acusada e executada por bruxaria em 1692, durante os julgamentos de Salem. Em 1711, a família de Towne Easte recebeu uma compensação do governo americano no valor de 20 libras por sua injusta execução (TULLER, 2020).

padrão com Carolyn, mãe de cinco meninas. Assim, Carolyn torna-se uma ameaça a suas filhas.

Invocação do Mal (2013) é um território povoado por Boas Mães, como esta dissertação demonstrará a seguir, porém, Bathsheba emerge não apenas como uma Má Mãe, mas como a responsável por todas as atrocidades cometidas por mães na trama. É sobre ela que recai a culpa pelos infanticídios aparentemente cometidos por outras mulheres. A questão de Bathsheba será explorada com mais atenção no item “Ícones do Mal”.

3.1.2 A Boa Mãe: Cuidado e Proteção

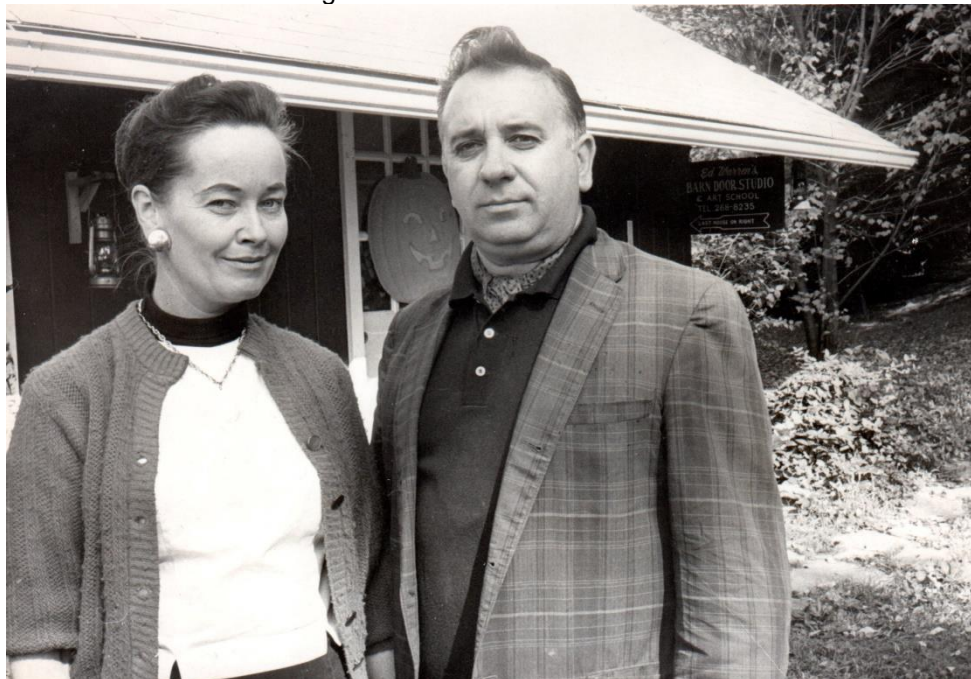
Inspirado em uma história supostamente verídica, *Invocação do Mal* (2013) foi publicizado com uma *tagline* que informa que a obra é baseada em arquivos de uma investigação real do casal Warren¹⁰. Embora a *Warner Bros.*, produtora e distribuidora do longa-metragem, afirme que o filme foi inspirado apenas pelos relatos e arquivos de Lorraine Warren, a nova edição do livro *The Demonologist*¹¹ (Gerald Brittle), publicado originalmente em 1980, traz uma declaração da atriz Vera Farmiga, que interpreta Lorraine Warren, sobre a utilização dos escritos de Brittle para compor sua personagem (BRITTLE, 2013). Um tweet do diretor James Wan, postado em 2011, elogia o livro de Brittle, afirmando que é “o livro mais assustador que ele já leu”. O diretor deletou sua conta na rede social em 2019, mas o *tweet* foi anexado a um processo ingressado por Brittle contra as produtoras de *Invocação do Mal* (2013), Wan e a própria Lorraine Warren por quebra de direitos autorais e contratuais (CULLINS, 2017).

Depois de conquistar uma bilheteria global de mais de 319 milhões de dólares com um orçamento de produção de apenas 20 milhões (BOX OFFICE MOJO, 2013), *Invocação do Mal* (2013) ganhou duas sequências e, até o momento, cinco derivações no cinema.

¹⁰ Ver anexo A.

¹¹ No Brasil, *The Demonologist* foi publicado apenas em 2016, com o título *Ed & Lorraine Warren: Demonologistas*.

Figura 14 - Ed e Lorraine Warren



Fonte: Warner Bros. Picture

Se *Hereditário* (2018) e *It: A Coisa* (2017) trazem exemplos controversos de maternidade, *Invocação do Mal* (2013) segue uma rota mais tradicional. As boas mães são protagonistas, sendo a principal ameaça representada pela bruxa Bathsheba que, segundo Lorraine, “usou o dom concedido por Deus como uma forma de afrontá-lo” (*Invocação do Mal*, 2013). O dom ao qual Lorraine refere-se é a maternidade. Antes de cometer suicídio, Bathsheba teria sacrificado seu filho recém-nascido em uma tentativa de elevar seu status aos olhos de Satanás.

Carolyn e Lorraine são exemplos do que Sarah Arnold define como “arquetipo da Boa Mãe”: “um discurso particular e popular da maternidade que valoriza o autossacrifício, a abnegação e o cuidado” (ARNOLD, 2013, p.37).

Embora ela seja frequentemente uma fonte de medo e ansiedade dentro do filme de terror, ela é igualmente uma fonte de conforto e segurança. Da mesma forma, embora várias abordagens do horror materno enfatizem a mãe como agressora (como *Má Mãe*), ela é igualmente, se não com mais frequência, uma figura sujeita a ataques dentro do texto. Com isso, quero dizer duas coisas: a personagem da Boa Mãe é atacada e deve salvar a si mesma e a seus filhos (cumprindo assim seu papel patriarcalmente inscrito de boa mãe) ou o próprio conceito de boa mãe é atacado (o cuidado e a devoção são incompatíveis com a assertividade necessária à sobrevivência) (ARNOLD, 2013, p.37).

Carolyn é mãe de cinco meninas: Andrea, Nancy, Cindy, Christine e April. Ela é uma dona de casa, que se mostra dedicada ao cuidado das filhas e do ambiente doméstico. Sua jornada inicia-se antes das filhas acordarem para a escola, e o filme mostra que, às 3h07 da manhã – horário em que as manifestações sobrenaturais acontecem em sua casa – Carolyn pode ser encontrada ainda desempenhando afazeres domésticos.

Quando sua família começa a sofrer, é Carolyn que procura o casal Warren em busca de ajuda. Na cena, Ed tenta dispensá-la, mas ela recorre à Lorraine, apelando para o instinto maternal da outra mulher para garantir o auxílio que necessita: “eu tenho cinco filhas que estão mortas de medo. Eu estou com medo que esta coisa queira nos machucar. Você tem uma filha. Você não faria tudo ao seu alcance para protegê-la?”

Figura 15 - Carolyn pede a ajuda de Ed e Lorraine



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Semelhante à Carolyn, Lorraine encarna exemplarmente a Boa Mãe. Sua dedicação à filha Judy é constantemente reforçada. Apesar de sua profissão como investigadora paranormal, Lorraine participa ativamente da infância da filha. Sempre que Lorraine está em seu próprio ambiente doméstico, uma cena com Judy desenrola-se. Como observa Arnold, “embora a figura da mãe possa parecer socialmente progressiva (por exemplo, ela pode ser uma mãe que trabalha), muitas vezes ela ainda é definida pelo autossacrifício” (ARNOLD, 2013, p.39). Lorraine é uma personagem que encarna todas as características do que Patricia DiQuinzio, citada por Sarah Arnold, chama de “maternidade essencial”:

A maternidade essencial é uma formação ideológica que especifica os atributos essenciais da maternidade e articula a feminilidade em termos da maternidade assim entendida. De acordo com a maternidade essencial, a maternidade é uma função da natureza essencialmente feminina das mulheres, das capacidades reprodutivas biológicas das mulheres e/ou do desenvolvimento evolutivo humano. A maternidade essencial interpreta a maternidade feminina como natural e inevitável. Exige atenção exclusiva e altruísta das mulheres e cuidado com os filhos com base nas capacidades psicológicas e emocionais das mulheres para empatia, consciência das necessidades dos outros e autossacrifício (ARNOLD, 2013, p.39).

Para Arnold, “as estratégias narrativas do horror materno costumam ser construídas em torno da separação e união de mãe e filho” (ARNOLD, 2013, p.41). Judy representa o ponto fraco de Lorraine. Em determinada altura do filme, Bathsheba alia-se ao demônio que manipula a boneca Annabelle para intimidar Judy e, assim, neutralizar Lorraine. A bruxa também utiliza a imagem de Judy para ameaçar a investigadora paranormal. Os ataques à filha representam o perigo mais urgente para Lorraine.

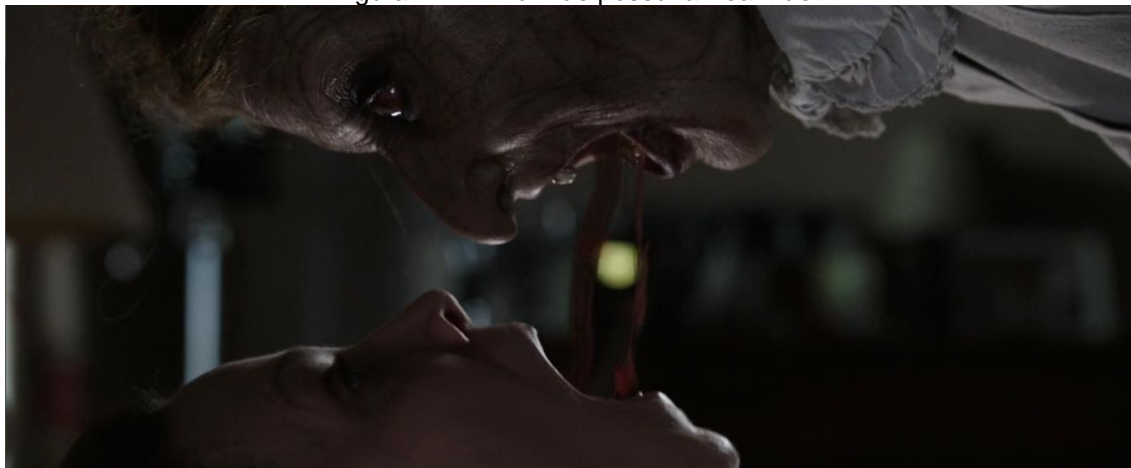
Figura 16 - Lorraine consola Judy



Fonte: Invocação do Mal (2013)

Como mencionado na seção anterior, em *Hereditário* (2018), uma possessão transforma Annie em uma ameaça para seu filho, Peter. O mesmo acontece em *Invocação do Mal* (2013). A bruxa Bathsheba segue um determinado padrão de comportamentos: ela assedia e possui a mãe que, desavisada, ocupou a propriedade que antes lhe pertencia. Depois da possessão, ela utiliza o corpo da mãe para assassinar um filho e, em seguida, cometer suicídio.

Figura 17 - A Má Mãe possui a Boa Mãe



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Depois de tomar posse do corpo de Carolyn, Bathsheba sequestra Christine e April. Sua intenção é matar as meninas no porão da residência dos Perron. Nesse ponto, os homens da história assumem a ação. Ed inicia um exorcismo na esperança de expulsar a bruxa do corpo de Carolyn. No entanto, é preciso que Lorraine utilize seus poderes para acessar as memórias de Carolyn e lembrá-la do amor que ela sente pela própria família.

Figura 18 - Nos braços do pai, April observa a mãe



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Sarah Arnold argumenta que o terror não encontra formas alternativas de representação positiva da maternidade fora da maternidade essencial. Arnold aponta essa maternidade como naturalmente masoquista, pois o prazer da mãe deriva do autossacrifício e de sua devoção. As conquistas da mulher são determinadas pelo seu sucesso como mãe. “Ela assume o papel de sofredora por causa de seus filhos; ela se oferece como vítima para proteger a criança” (ARNOLD, 2013, p.42). Apenas nesse papel, quando a ameaça aos filhos é derrotada, a mãe vai alcançar sua plenitude.

Figura 19 - A família Perron reúne-se



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Na figura 19, é possível observar o *happy end* apresentado por Edgar Morin e a plenitude materna proposta por Sarah Arnold. O Bem venceu, a bruxa está morta e as filhas retornaram aos braços da Boa Mãe.

3.2 ENCARNAÇÕES DO MAL

A mãe pode ser o papel mais proeminente atribuído às mulheres em *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013), mas ele não é o único. Elas são monstros e vítimas, culpadas e inocentes, heroínas e vilãs. O subcapítulo “Olhares Masculinos” fará uma análise que inclui a erotização das mulheres e o sofrimento a que elas são sujeitadas em favor do olhar masculino, mas ainda há outro papel que elas interpretam, que aparece em uma variedade de exemplos: a mulher como encarnação do Mal.

Em *The Monstrous-Feminine* (1993), Barbara Creed conceitua que o “protótipo de todas as definições do monstruoso é o corpo feminino reprodutor” (CREED, 1993, p.2). Para a autora, a mulher aterroriza não porque é castrada,

mas porque ela pode castrar. A seção anterior discutiu uma das categorias de feminino monstruoso proposta por Creed, a Mãe Monstruosa. A seguir, esta dissertação olha para a Bruxa e para o Corpo Possuído, além de debater o uso da mulher e do feminino como um ícone que identifica a presença do Mal.

3.2.1 A Bruxa

Em *Invocação do Mal* (2013), a vilã é identificada por Lorraine como uma bruxa com associação com o demônio. Barbara Creed (1993) aponta a Bruxa como o “papel incontestavelmente monstruoso que pertence à mulher no filme de terror” (CREED, 1993, p.272). Em *The Monstrous-Feminine* (1993), Creed dedica um capítulo à Bruxa, resgatando seu contexto histórico como uma criatura cuja natureza foi modificada no imaginário popular através dos séculos: “histórica e mitologicamente, a Bruxa inspirou admiração e pavor” (CREED, 1993, p.275).

As primeiras Bruxas eram mulheres que se dedicavam ao curandeirismo, associadas à magia por sua “misteriosa capacidade de criar uma nova vida” (CREED, 1993, p.276). Foi apenas no século 14, quando a Igreja Católica passou a considerar a bruxaria como uma heresia, que os serviços que as Bruxas ofereciam à comunidade passaram a ser rotulados como crimes. Porém, o pior crime de uma Bruxa – um crime impossível de cometer, lembra Creed – era o de colaborar com o Diabo através da relação sexual com essa entidade.

Informações detalhadas contidas no *The Malleus Maleficarum* (1484), um manual do inquisidor para acusação de bruxas encomendado pela Igreja Católica e escrito por dois dominicanos, Heinrich Kramer e James Sprenger, deixam claro que uma razão central para a perseguição de bruxas era o mórbido interesse pela bruxa como “outro” e o medo da bruxa/mulher como um agente da castração (CREED, 1993, p.277).

Creed assinala que, no filme de terror, a representação da Bruxa destaca sua natureza essencialmente sexual. “Ela geralmente é retratada como uma figura monstruosa com poderes sobrenaturais e um desejo pelo mal” (CREED, 1993, p.282). A Bruxa é perigosa, astuta, capaz de desestabilizar as fronteiras entre o racional e o irracional, o simbólico e o imaginário. É uma

criatura abjeta, associada ao abjeto. “A bruxa é uma figura abjeta que habita com coisas abjetas” (CREED, 1993, p.286).

Figura 20 - A bruxa sobre o armário



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Creed observa que os poderes sobrenaturais da Bruxa estão ligados ao seu sistema reprodutivo – por vezes, o ciclo menstrual ou a maternidade. Em *Invocação do Mal* (2013), o poder de Bathsheba deriva de sua função reprodutiva. É o sacrifício de seu filho recém-nascido que lhe confere poderes, que ela utiliza para, através das décadas, demonstrar seu ódio por aquelas que, ao contrário dela, incorporaram o papel socialmente esperado delas: Bathsheba vive uma guerra eterna com a Boa Mãe.

3.2.2 Ícones do Mal

Em *The Horror Film* (2007), Rick Worland sublinha que os gêneros cinematográficos são “identificados e variam com relação à manipulação de uma iconografia particular” (WORLAND, 2007, p.17). Com isso, ele pretende observar que o terror possui uma série de atalhos visuais, desenvolvida por meio de afirmações, repetições e variações, que o público passou a entender e aceitar como pertencente ao gênero por meio da exposição a obras variadas.

A palavra [iconografia] significa literalmente “escrita de imagens” e aqui se refere à abreviatura visual que os filmes reúnem para comunicar rapidamente um conjunto de significados que se reuniram em torno desse personagem, objeto ou cenário ao longo do tempo (WORLAND, 2007, p.17).

A iconografia é um sistema de linguagem culturalmente codificado e, no caso do objeto de estudo desta dissertação, pode ser observado através de

dois exemplos: a utilização de um ícone já instituído dentro do gênero de terror e a presença de um símbolo estabelecido pelo próprio filme.

O primeiro frame de *Invocação do Mal* (2013) apresenta a boneca Annabelle.

Figura 21 - Plano detalhe da boneca Annabelle



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Annabelle é um artefato adquirido por Ed e Lorraine durante uma investigação paranormal. No filme, ela é manipulada por um demônio. No entanto, o espectador não precisa dessa informação para reconhecer que Annabelle oferece algum tipo de perigo. Sua imagem informa esse perigo.

Figura 22 - Annabelle entre as enfermeiras e os Warren



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Segundo Etienne Samain (2012), “a imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro poder de ideação (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p.23). Associada com imagens de outras bonecas do cinema de terror e de decadência, Annabelle consegue comunicar sozinha o perigo que representa.

Em *It: A Coisa* (2017), o significado do balão vermelho é estabelecido dentro do universo diegético. O objeto faz parte do figurino utilizado por *Pennywise* e pode ser visto sempre que uma tragédia provocada pelo palhaço desenrola-se. Eventualmente, o espectador entende que a presença do balão implica a presença e influência do monstro. Na figura 23, o balão aparece em um programa de TV em que a apresentadora encoraja Henry Bowers a matar o próprio pai e perseguir os meninos do Clube dos Perdedores.

Figura 23 - A mulher na TV



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

O programa aparece em três momentos, todos em cenas envolvendo o pai ou a mãe de um personagem assistindo à TV. Assim como a sequência da figura 23, as outras incluem a apresentadora fazendo comentários que aludem à *Pennywise*. Os adultos de Derry ouvem pela televisão sobre o Mal que se esconde nos esgotos da cidade, mas são incapazes de agir para proteger suas crianças.

3.2.3 Possuídas

Em *Monsters, Demons and Psychopaths* (2017), Fernando Espi Forcen oferece uma simples explicação sobre o fenômeno da possessão demoníaca: “a invasão de uma pessoa por um demônio ou força sobrenatural” (FORCEN, 2017, p.99). O autor observa que o advento do Cristianismo transformou a possessão demoníaca em uma explicação popular para comportamentos erráticos dentro da sociedade. Barbara Creed (1993) aponta o ser possuído ou invadido como “uma figura de abjeção na medida em que a fronteira entre eu e

o outro é transgredida” (CREED, 1993, p.131). Os três filmes deste estudo oferecem, em diferentes instâncias, exemplos de possessão do corpo feminino.

Em *It: A Coisa* (2017), *Pennywise* utiliza os corpos mutilados e decompostos de suas vítimas para aterrorizar suas futuras presas. O corpo de Betty Ripson é constantemente manipulado pela entidade, seja como vítima de novas violências para assustar Bill e Richie (figuras 41 e 42) ou como o zumbi que ataca o *bully*¹² Patrick Hockstetter aos 35 minutos de filme.

Figura 24 - Betty, zumbificada



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Antes de ser possuída pelo sobrenatural, Betty Ripson foi morta por essa força desconhecida. Não há conflito entre possessor e possuída porque não há mais um “eu” no corpo de Betty. Nunca houve – no início da história Betty já está desaparecida. O mesmo acontece com Annie em *Hereditário* (2018). Ludibriada por uma suposta amiga, Annie tenta comunicar-se com o espírito de sua falecida filha. Ela logo percebe que a entidade com quem estabeleceu contato não tem intenções amigáveis, mas sua tentativa de interromper o diálogo resulta na morte de seu marido. Nesse momento, o corpo de Annie é possuído e volta-se contra seu filho, Peter.

¹² A palavra *bully* pode ser traduzida como “valentão”. Uma pessoa que pratica uma série de agressões verbais, físicas e psicológicas contínuas e repetitivas contra uma vítima (PORFÍRIO, 2021).

Figura 25 - Annie é possuída



Fonte: Hereditário (2018)

Hereditário (2018) não oferece aos seus protagonistas a oportunidade de escape. A ruína da família Graham foi arquitetada pela matriarca e não há um salvador investido em resgatar suas almas. Em *Invocação do Mal* (2013), o oposto acontece. Possuída pelo espírito raivoso de Bathsheba, Carolyn ganha o direito de lutar através de um tradicional ritual de exorcismo.

Figura 26 - Marcas da possessão



Fonte: Invocação do Mal (2013)

Invocação do Mal (2013) investe significativa parte de seu tempo fílmico na apresentação da família Perron. Quando Carolyn é possuída, as intenções da entidade que a atormenta já foram reveladas, bem como as consequências que aguardam a mãe das cinco meninas ao perder a batalha contra o Mal: a vida de sua filha April e sua própria alma imortal estão em perigo. Em *The Monstrous-Feminine* (1993), Barbara Creed cita Julia Kristeva para observar que, no Cristianismo, o “feminino, particularmente o materno, é construído

como impuro especificamente em relação à menstruação e ao parto” (CREED, 1993, p.164). Para Creed, a “possessão se torna desculpa para legitimar uma exibição de comportamentos femininos aberrantes que são retratados como depravados, monstruosos, abjetos – e perversamente atraentes” (CREED, 1993, p.127). Possuída, Carolyn deixa sua personalidade afável de lado e incorpora o comportamento da bruxa Bathsheba.

Figura 27 - O exorcismo de Carolyn Perron



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Ainda baseada nos escritos de Kristeva, Creed (1993) nota que o Cristianismo redefine o pecado como algo que vem de dentro e é falado pelo sujeito. “O papel de Cristo é expulsar o pecado de dentro do indivíduo. A abjeção não é mais exterior” (CREED, 1993, p.164). Para a autora, essa definição possibilita o posicionamento da mulher como um ser enganoso e traiçoeiro. “Ela pode parecer pura e bela por fora, mas o mal pode residir por dentro. É esse estereótipo do mal feminino – bonito por fora/corrupto por dentro – que é tão popular nos discursos patriarcais sobre a natureza maligna da mulher” (CREED, 1993, p.167). Carolyn é possuída com uma hora e oito minutos de filme, mas Bathsheba só se revela aos demais personagens quando recebe uma ordem de Ed durante o ritual de exorcismo, na marca de uma hora e 37 minutos. Até então, ela permaneceu oculta, aguardando uma oportunidade de finalizar seu padrão.

Neste capítulo, esta dissertação analisou os papéis desempenhados pelas personagens femininas dentro do recorte designado. A seguir, o texto volta-se para uma investigação sobre a influência do olhar masculino na representação das mulheres em *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013).

4 OLHARES MASCULINOS

O subcapítulo “O Olhar Masculino” desta dissertação versa sobre o conceito proposto por Laura Mulvey para examinar a essência do olhar cinematográfico. De acordo com a autora, a câmera lança dois tipos de olhares para a mulher em cena: um sádico-voyeurístico, que provoca o prazer do espectador através da punição da mulher; e um escopofílico-fetichista, cujo prazer deriva da fetichização da mulher.

Em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), Mulvey aponta que “não importa quão irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY, 1983, p.422). Para Mulvey, as preocupações formais do cinema hollywoodiano refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu.

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência), resultou, não exclusivamente mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas (*idem*).

Hereditário (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013) foram dirigidos e roteirizados por homens e a maior parte da equipe de produção desses filmes foi composta por homens. Desse fato, é possível hipotetizar a presença do olhar masculino nessas obras. Nesta seção, pretendemos verificar como os diretores desses filmes enquadram suas personagens femininas, investigar a incidência do olhar masculino em suas diferentes formas e explicitar como ele está formado nesses longas-metragens.

4.1 A EROTIZAÇÃO DE BEVERLY MARSH

A primeira aparição de Beverly Marsh, também referida como Bev, acontece aos 12 minutos e nove segundos de *It: A Coisa* (2017). Na sequência, que se passa no banheiro da escola ao final do último dia de aula antes das férias de verão, ela é alvo de *bullying* por parte de três colegas. A cena

estabelece algumas coisas a respeito de Beverly: a partir daqui sabemos que ela não tem amigos ou amigas, que sofre *bullying* com frequência e que tem uma reputação de promiscuidade.

Figura 28 - Apresentando Beverly Marsh



Fonte: It: A Coisa (2017)

Nas sequências seguintes em que a personagem aparece, Bev interage com os meninos do Clube dos Perdedores, dos quais se torna amiga e, para dois deles, interesse amoroso. Beverly é a única variável que impede *It: A Coisa* (2017) de ser classificado como um *buddy movie*, “onde o erotismo homossexual ativo dos principais personagens pode fazer a história avançar sem maiores perturbações” (MULVEY, 1983, p.444). Ela existe em um paradoxo: se, por um lado, é incontestavelmente feminina – e o filme explicita sua relação com a menstruação – Beverly também passa por um processo de negação dessa feminilidade.

Figura 29 - Bev é objeto de admiração de Ben



Fonte: It: A Coisa (2017)

Figura 30 - Bill admira Beverly



Fonte: It: A Coisa (2017)

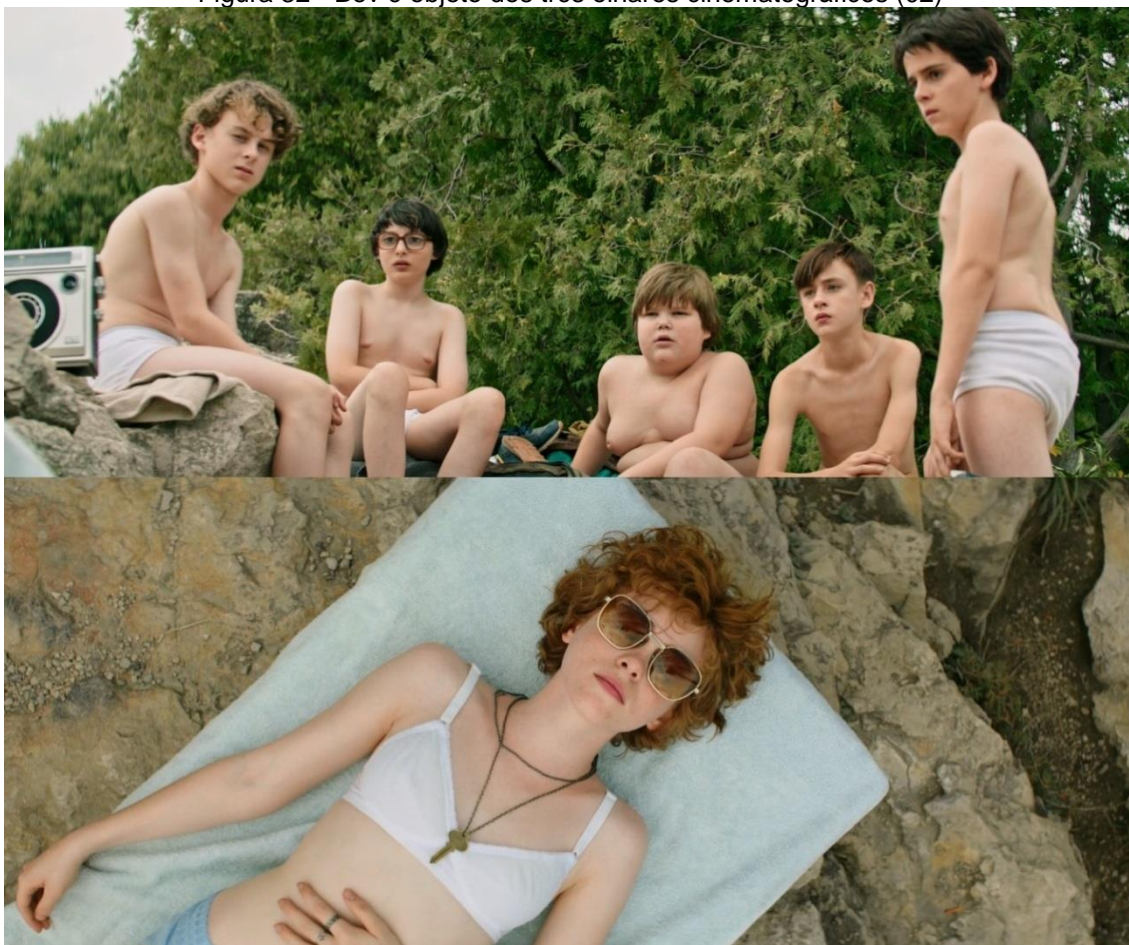
De acordo com Laura Mulvey, existem três séries de olhares associados ao cinema: o olhar da câmera, que registra o acontecimento pro-fílmico; o olhar da plateia quando assiste ao produto final; e o olhar dos personagens dentro da ilusão da tela. Se considerarmos essas perspectivas, em conjunto ou separadamente, Beverly é transformada em um objeto erótico: tanto para os personagens no universo fílmico, narrativamente e visualmente, quanto para o espectador na sala de cinema: “a mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico [...] ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino” (MULVEY, 1983, p.444).

Figura 31 - Bev é objeto dos três olhares cinematográficos (01)



Fonte: It: A Coisa (2017)

Figura 32 - Bev é objeto dos três olhares cinematográficos (02)



Fonte: It: A Coisa (2017)

Nas figuras 31 e 32, é possível observar Beverly como objeto dos três olhares cinematográficos teorizados por Laura Mulvey. Ela é observada pelos personagens em cena, pela câmera que registra o acontecimento e pelo espectador-leitor, que não pertence à diegese.

4.1.1 Incontestável Feminilidade

Pouco antes da sequência ilustrada na figura 30, Beverly encontra os meninos do Clube dos Perdedores na farmácia, onde ela estivera encarando a prateleira de absorventes, indecisa sobre qual deles comprar. Essa indecisão diante da variedade de produtos disponíveis, seguida de um gesto instintivo para esconder a caixa de absorventes dos garotos, revela uma importante informação: esta é a primeira menstruação de Bev. Em *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television* (2012), Lauren Rosewarne nota que a menstruação costuma aparecer na ficção como um marco para a vida adulta,

frequentemente dentro de narrativas que exploram outras primeiras experiências, como o primeiro beijo e o primeiro amor.

Figura 33 - Bev compra absorventes



Fonte: It: A Coisa (2017)

Aos 52 minutos de filme, a menstruação volta para literalmente assombrar Beverly e, efetivamente, demarcar seu amadurecimento. Se até aqui observamos o olhar masculino pela perspectiva escopofílico-fetichista, estamos prestes a presenciar o sádico-voyeurístico, que vai guiar a câmera nas próximas cenas. Cada uma das crianças tem um encontro aterrorizante com *Pennywise*, no qual a criatura explora seus maiores medos. Familiares mortos, doenças, monstros da infância. Beverly, porém, é amedrontada por sua menstruação, ou aquilo que esta representa. Tal como Carrie White, a protagonista de *Carrie, A Estranha* (*Carrie*, 1976, Brian De Palma), o tormento de Bev deriva de sua menstruação, daquilo que a marca como mulher.

Figura 34 - Coberta de sangue



Fonte: It: A Coisa (2017)

Como nota Carol J. Clover sobre *Carrie*, “a fonte de sua dor logo se torna a fonte de seu poder” (p.3), o que também é verdadeiro para Bev. Depois de seu encontro com *Pennywise*, que deixa a garota e seu banheiro cobertos de sangue, Bev pede ajuda aos seus amigos, que a auxiliam na tarefa de limpar o banheiro. Quando ele está limpo, ela também está. Os meninos ajudam-na a livrar-se do sangue e, agora, ela é uma deles.

4.1.2 Feminilidade Negada

Considerando os escritos de Laura Mulvey, como mulher, Bev representa a ameaça de castração e verificamos a sistemática erotização da personagem, sua incorporação e significação do desejo masculino. Todavia, ao longo do filme, Beverly passa também por um processo de rejeição de traços femininos, aproximando-a de uma possível identificação com o público masculino.

Seja no ato de cortar o cabelo (que carrega também o peso de um trauma emocional subentendido), escapar de uma implícita tentativa de violação sexual por parte de seu próprio pai, ou utilizar objetos fálicos para derrotar seu algoz (satisfazendo, assim, sua ausência física do falo), Bev

desenvolve características que a aproximam dos garotos no universo fílmico e, conseqüentemente, do espectador presumido homem.

Figura 35 - Bev corta o cabelo



Fonte: It: A Coisa (2017)

Isto é, até que a narrativa necessite de uma donzela em perigo. A aproximação de Beverly com suas personas feminina e masculina acontece de acordo com a conveniência do roteiro.

Figura 36 - Bev enfrenta Pennywise na Casa da Rua Neibolt



Fonte: It: A Coisa (2017)

Figura 37 - Bev enfrenta Pennywise no esgoto



Fonte: It: A Coisa (2017)

Na figura 37, Beverly ataca *Pennywise*, que assumiu a aparência de seu pai. Se, antes, ele ameaçava-a com uma violação por meio do falo, aqui Bev fere-o com um.

4.2. LENTE FETICHISTA

Beverly Marsh é a personagem mais proeminentemente erotizada e enquadrada através do olhar escopofílico-fetichista nos três filmes analisados. Outras mulheres aparecem como objeto de desejo masculino em *It: A Coisa* (2017) e *Hereditário* (2018), mas essas personagens não têm destaque na trama: elas são apresentadas como ícones, imagens que incorporam o interesse dos personagens masculinos que, em ambos os filmes, são adolescentes em idades de amadurecimento sexual.

Em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), Laura Mulvey cita a escopofilia como um dos prazeres possíveis no cinema: “há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (MULVEY, 1983, p.424).

Na figura 38, Greta observa e é observada. A cena em questão passa-se depois de um rompimento entre o grupo de amigos do Clube dos Perdedores. Sozinho na farmácia, Eddie, um dos meninos que compõe o Clube dos Perdedores, é induzido por Greta a permitir que a menina assine o gesso colocado em seu braço quebrado. Ela escreve “LOSER” (perdedor, em inglês) e, mais tarde, Eddie tenta transformar a palavra em “LOVER” (amante) ao cobrir o S com um V na cor vermelha.

Figura 38 - Greta seduz Eddie

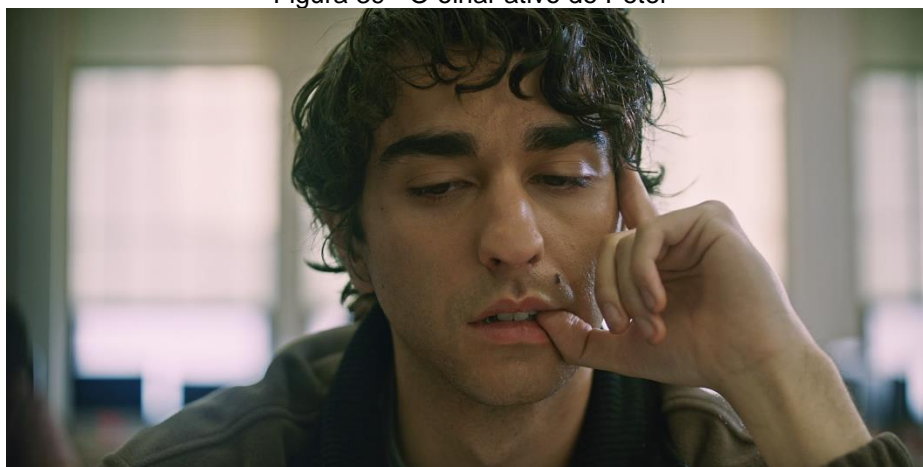


Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Como a mãe de Eddie, mencionada no subcapítulo “A Má Mãe: Ameaça e Opressão”, Greta representa o perigo da castração. Ela é apresentada pelo filme como uma *bully*, convertida brevemente em um objeto de desejo e, posteriormente, devolvida ao seu papel castrador. Um simples dispositivo do roteiro, utilizado de acordo com a necessidade da trama.

Nas figuras 39 e 40, é possível observar um exemplo do que Laura Mulvey chama “mulher como imagem, homem como dono do olhar”. O olhar ativo é masculino e o passivo é feminino.

Figura 39 - O olhar ativo de Peter



Fonte: Hereditário (2018)

Figura 40 - O objeto de desejo de Peter



Fonte: Hereditário (2018)

O voyeurismo de Peter nesta cena não está relacionado ao seu arco principal dentro da trama do filme. Como observa Mulvey, “a escopofilia fetichista [...] pode existir fora de um tempo linear, na medida em que o instinto erótico é concentrado apenas no olhar” (MULVEY, 1983, p.432).

Ao contrário do olhar escopofílico-fetichista, o olhar sádico-voyeurístico proposto por Mulvey pode ser verificado com intensidade ao longo dos três filmes presentes nesta dissertação, os quais dão destaque ao sofrimento físico e psicológico de suas personagens femininas. A próxima seção trará uma análise detalhada dessa incidência.

4.3 OLHAR SÁDICO-VOYEURÍSTICO

Carol J. Clover (1992), em *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, aplica a teoria desenvolvida por Laura Mulvey ao subgênero *slasher*¹³. Ela observa que as produções de terror são repositórios naturais de efeitos especiais, oferecendo uma perfeição que torna possível mostrar “detalhes extraordinariamente confiáveis”. O resultado é mulheres brutalizadas de formas muito próximas à realidade: “assim vemos cabeças esmagadas e olhos saltados, rostos esfolados, membros desmembrados, olhos penetrados por agulhas em *close-up*, e assim por diante” (CLOVER, 1992, p.41).

Como disse o diretor de terror Dario Argento, “eu gosto de mulheres, especialmente as bonitas. Se elas tiverem um rosto e um corpo bonito, eu prefiro vê-las sendo assassinadas do que uma garota feia ou um homem”. Brian De Palma elabora: “mulheres em perigo funcionam melhor em suspenses. [...] Se você tem uma casa mal-assombrada e você tem uma mulher andando com um candelabro, você teme mais por ela do que por um homem forte”. Ou Hitchcock, durante as filmagens de *Os Pássaros*: “eu sempre acreditei em seguir o conselho do dramaturgo Sardou. Ele disse: ‘torture as mulheres!’ O problema hoje é que não torturamos mulheres o suficiente” (CLOVER, 1992, p.42).

Essa “tortura de mulheres”, que estaria alinhada ao olhar sádico-voyeurístico, em que o contemplador preserva seu desprazer pela falta feminina ao ver a mulher sendo punida, não acontece apenas na carne. A psique da mulher é constantemente posta à prova no cinema de terror.

¹³ Clover define brevemente o filme *slasher* como “a história de um *psicokiller* que mata uma série de vítimas, em sua maioria mulheres, uma por uma, até ser subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu” (CLOVER, 1992, p.21).

É importante observar que, embora se aproprie dos conceitos de Mulvey, Clover questiona a predileção desta – e de outras teóricas influenciadas por ela – em abordar o olhar masculino pelo ponto de vista sádico-voyeurístico. Clover indaga sobre que tipo de prazer o espectador masculino pode ter ao assistir às mulheres gritando, chorando, fugindo, encolhendo-se e morrendo, ou em pensar em si mesmo como a causa desse tormento. Ela sugere que há uma dimensão de masoquismo envolvida nessa audiência.

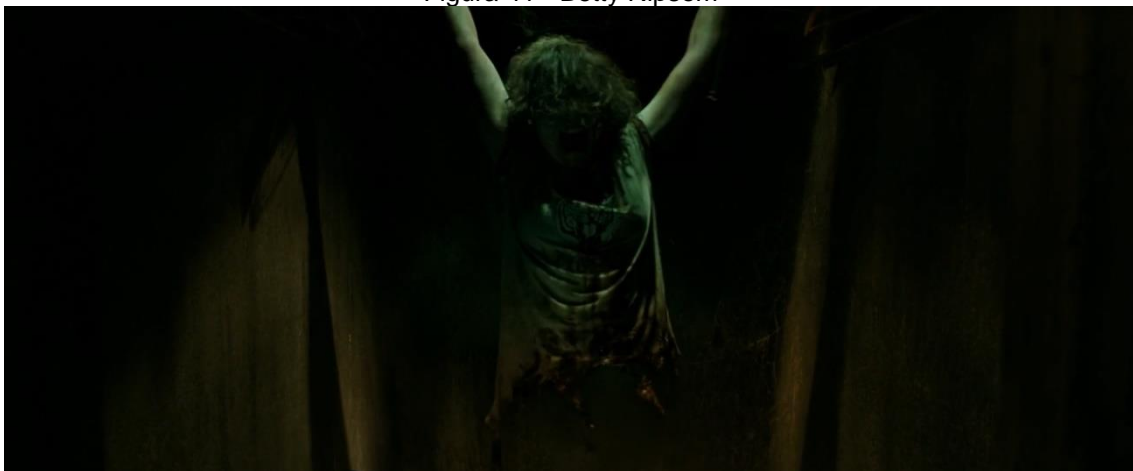
Eu não acredito que o voyeurismo sádico é a primeira causa do horror. Nem creio que as mulheres da vida real e as políticas feministas foram beneficiadas pela insistente afirmação de que as satisfações do horror começam e terminam em sadismo (CLOVER, 1992, p.19).

Observada essa controvérsia, é incontestável que o terror recorre a corpos brutalizados e mentes devastadas para ilustrar suas ideias e a mulher é vítima constante dessa violência. Em *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013), é possível observar dois principais tipos de agressão contra as mulheres: o horror corporal e o sofrimento emocional.

4.3.1 Horror corporal

O horror corporal é um subgênero do filme de terror que busca infligir espanto através dos corpos na tela. O corpo é transformado de forma violenta através de mutilações, desintegrações ou parasitas, de forma a perder sua identidade.

Figura 41 - Betty Ripsom



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Em *It: A Coisa* (2017), o corpo mutilado de Betty Ripsom (figura 41), uma das meninas desaparecidas em Derry, é utilizado por *Pennywise* para ameaçar Bill e Richie. Durante o primeiro confronto das crianças com *Pennywise*, na casa da Rua Neibolt, Betty é vista com vida em um quarto. A sequência de eventos sugere, porém, que, naquele momento, ela já havia sido mutilada e morta pelo monstro. A imagem de Betty Ripson é apenas um artifício à disposição de *Pennywise*.

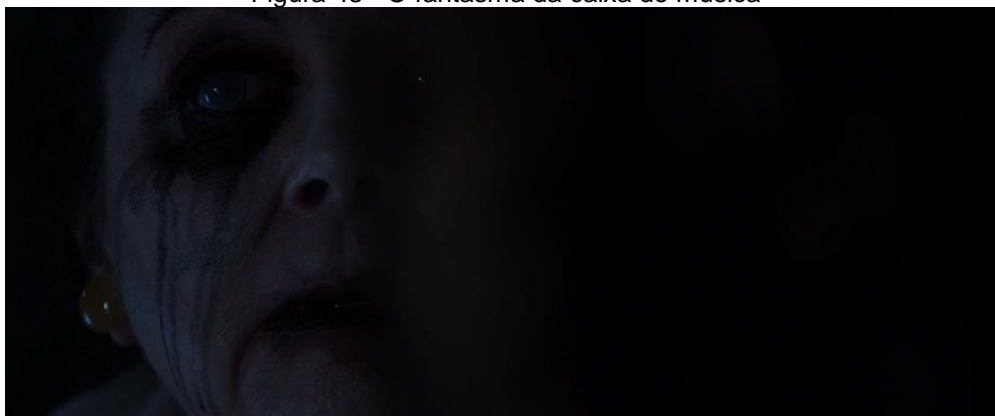
Figura 42 - Betty na casa da Rua Neibolt



Fonte: *It: A Coisa* (2017)

Invocação do Mal (2013) não apresenta corpos sem vida, mas trabalha com fantasmas que conservam as marcas de suas mortes violentas. Durante a investigação do casal Warren, na casa da família Perron, o fantasma de uma empregada doméstica exibe os pulsos cortados para o policial Brad e, no porão, Lorraine vê, no espelho de uma caixa de música, o fantasma de uma mulher chorando, segurando uma faca e o corpo de uma criança. Enfocado em primeiríssimo plano na marca de uma hora e 18 minutos de filme, o espírito exibe a pele pálida com uma pesada maquiagem desalinhada.

Figura 43 - O fantasma da caixa de música



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

O horror corporal também está presente nas deformações sofridas por Carolyn durante sua possessão. Essa alteração acontece aos poucos ao longo do filme. Carolyn começa a apresentar hematomas pelo corpo, que são uma indicação de que o espírito de Bathsheba está tentando possuí-la.

Figura 44 - Os hematomas de Carolyn



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Ao entrar no corpo de Carolyn, Bathsheba torna-o seu, completando a transformação durante o ritual de exorcismo, quando Ed ordena que ela revelese. A influência da bruxa muda a cor dos olhos de Carolyn para um intenso amarelo animalesco e suas feições ficam irreconhecíveis. Uma vez terminada a possessão, Carolyn retorna à sua aparência normal.

Figura 45 - Carolyn possuída



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

Dentro do recorte desta dissertação, *Hereditário* (2018) é o filme que se destaca na utilização do horror corporal. A família Graham sofre uma série de perdas, porém, as mortes foram arquitetadas como parte de um ritual de invocação de um demônio. Corpos sem vida, em diferentes estágios de

decomposição, fazem parte da cerimônia (figura 13). Esses corpos, ou partes deles, aparecem na tela ao longo do filme.

Aos 31 minutos e 45 segundos do longa-metragem, inicia-se a sequência que culminará na morte de Charlie. A menina avisa o irmão que não consegue respirar e Peter, reconhecendo o início de uma crise de asma, pega a irmã no colo e corre até o carro. Ele acelera em direção ao hospital, enquanto, no banco traseiro, Charlie debate-se, arranhando a garganta sem conseguir respirar. A menina coloca a cabeça para fora do carro em busca de ar e, neste momento, Peter perde o controle do veículo e vai na direção de um poste. A sequência mostra Charlie batendo a cabeça no poste e, imediatamente, o rosto de Peter é enquadrado em um plano detalhe enquanto ele compreende a realidade do que acabou de acontecer. O espectador acompanha o sofrimento final de Charlie, mas o foco de sua morte está na reação de Peter. Charlie só será vista novamente quando sua cabeça decapitada aparecer mais tarde, enquadrada coberta por formigas, abandonada na rodovia em que o acidente aconteceu.

Figura 46 - A cabeça de Charlie



Fonte: Hereditário (2018)

É Annie quem encontra o corpo da filha, deixado por Peter no carro da família. É também Annie que descobre que o “cheiro estranho” em sua casa vinha do corpo de sua mãe, também decapitado, no sótão. Deparar-se com os corpos de seus familiares torna-se um dos tormentos de Annie e, mais tarde, ela torna-se, também, um corpo sem cabeça.

4.3.2 Sofrimento emocional

Em comum, *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013) têm o extraordinário sofrimento emocional ao qual suas personagens femininas são submetidas.

Annie (*Hereditário*, 2018), em um curto espaço de tempo, perde a mãe e a filha. Embora a personagem argumente que a morte da mãe era esperada, ela busca um grupo de apoio para expressar seus sentimentos. Lá, Annie revela traumas passados, como a morte do pai em consequência de episódios de depressão psicótica e o suicídio do irmão mais velho. Ela também se mostra atormentada pelas atitudes da mãe, que ela chama de “completamente manipuladora”. Annie expressa culpa por ter se afastado da mãe quando teve seu primeiro filho, bem como o sentimento de solidão de precisar lidar com todas essas emoções sem o apoio da família: “eu não quero colocar mais estresse na minha família. Eu nem sei se eles poderiam me dar apoio” (*Hereditário*, 2018).

Figura 47 - Annie no grupo de apoio



Fonte: *Hereditário* (2018)

No decorrer do filme, o sofrimento emocional de Annie é destacado diversas vezes. É ela quem encontra o corpo decapitado de Charlie, abandonado por Peter no carro da família. A violenta morte da filha tem grande impacto na miniaturista, que passa a usar seu ofício para dar sentido aos acontecimentos. Ela recria, em miniatura, a cena da morte da filha. Annie também tem problemas com o filho, Peter, que ela culpa pelo acidente que

tirou a vida de Charlie. Annie também alimenta sentimentos próprios de culpa: foi ela quem obrigou Charlie a ir à festa com o irmão.

Figura 48 - Annie chora a morte da filha



Fonte: Hereditário (2018)

Porém, os problemas de Annie com o filho mais velho precediam à perda de Charlie. Aos 52 minutos e 59 segundos de filme, Annie revela para uma amiga que costumava ter episódios de sonambulismo. Em uma dessas ocasiões, ela quase colocou fogo nos filhos adormecidos. Durante esse acontecimento, Peter acordou e começou a gritar, sendo que, segundo Annie, ele nunca a perdoou por esse incidente. Na marca de uma hora e dez minutos, Annie tem um pesadelo durante o qual vê a cabeça de Peter coberta de formigas, tem uma conversa com o filho em que revela que não queria ser sua mãe e consoma o ato de colocar fogo no garoto.

Hereditário (2018) e *Invocação do Mal* (2013) compartilham o tema da possessão e, através desta, o sofrimento emocional é promovido no segundo filme. *Invocação do Mal* (2013) ilustra três estágios de atividade demoníaca, conforme explicados diegeticamente por Ed Warren:

Infestação, opressão e possessão. Infestação são os sussurros, os passos, a sensação de outra presença. O que leva a opressão, o segundo estágio. É quando a vítima, que geralmente é aquela mais vulnerável psicologicamente, se torna um alvo específico de uma força externa. Enfraquece a vítima e destrói sua força de vontade. Quando ela está enfraquecida, começa o terceiro e último estágio, a possessão (*Invocação do Mal*, 2013).

Invocação do Mal (2013) investe aproximadamente 35 minutos de suas quase duas horas de filme na apresentação da família Perron. Carolyn, Roger,

Andrea, Nancy, Christine, Cindy e April iniciam a história como uma família feliz com alguns problemas, mas forças desconhecidas invadem a residência dos sonhos da família, assustando as crianças, danificando móveis e objetos pessoais, interrompendo o sono e matando animais de estimação. A casa da família deixa de ser um lar e Carolyn, uma Boa Mãe, aflige-se com o tormento de suas filhas. A mãe é o alvo do espírito, mas suas filhas também sofrem ataques físicos e emocionais.

O sofrimento de Carolyn intensifica-se a partir de sua possessão. Ela não tem mais agência sobre suas ações, controlada por um espírito raivoso cujo objetivo é matar sua filha. Quando a mulher tenta lutar contra sua invasora, ela é fisicamente punida. Assediada pelo espírito maligno durante a infestação e a opressão, Carolyn está fragilizada e enfraquecida.

Figura 49 - Carolyn é arrastada para o porão



Fonte: *Invocação do Mal* (2013)

A ameaça imposta pelo espírito maligno em *Invocação do Mal* (2013) transcende as paredes da residência dos Perron. Ao oferecer-se para ajudar a família, Lorraine torna-se alvo para a bruxa Bathsheba, que faz ameaças diretas à filha da investigadora paranormal. Com uma hora e 21 minutos de filme, Lorraine tem uma visão da filha Judy que a deixa em estado de grande estresse, já que ela interpreta o fenômeno como uma advertência da entidade à sua família. Pouco depois, na marca de uma hora e 24 minutos, Judy acorda no meio da noite e é aterrorizada pela bruxa e pela boneca Annabelle.

Em *It: A Coisa* (2017), o sofrimento de Beverly também é causado por uma entidade maligna, o palhaço *Pennywise*, que influencia os moradores da cidade de Derry. Esse sofrimento concretiza-se na perseguição promovida pela

bully Greta, que ataca Bev física e verbalmente, e no relacionamento da menina com o pai. O filme implica, por imagens e diálogos, que este alimenta um interesse incestuoso pela filha.

Figura 50 - Beverly e o pai



Fonte: It: A Coisa (2017)

Beverly demonstra desconforto e medo com a proximidade do pai, que é intrusivo e, frequentemente, faz perguntas a respeito da vida sexual da garota, questionando, em mais de uma ocasião, se ela ainda é a “garotinha” dele. O fato de *Pennywise* assumir a imagem do pai de Beverly para assustá-la também dá uma pista do estado do relacionamento entre pai e filha: o monstro toma a forma do maior medo de sua vítima.

Neste capítulo, observamos a influência do olhar masculino na representação do sofrimento físico e emocional das personagens femininas em *Hereditário* (2018), *It: A Coisa* (2017) e *Invocação do Mal* (2013). A violência infligida aos corpos e mentes de mulheres, jovens ou idosas, é o veículo para a manifestação dos conceitos que fundamentam esses filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Christa Berger, o cinema americano dá sentido às nossas imagens cinematográficas em geral, “pois o cinema está para os EUA como a Igreja Católica está para a Itália” (KEHL, 1996 *apud* BERGER, 2002, p.16). Como mídia, o cinema, tem grande alcance e influência dentro da coletividade e “pode ser entendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumação, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica” (GUTFREIND, 2006, p.2).

Os três filmes analisados nesta dissertação permitem observar valores que a nossa sociedade acalenta. Em especial, o tema da maternidade, que desponta com destaque nesse recorte. A busca pela resposta à pergunta que norteou esta investigação, “qual o papel desempenhado pelas personagens femininas nestes filmes?”, possibilitou observar diferentes ângulos dessa atribuição: o bom, o mau e o ausente.

Além da resposta à questão de pesquisa, os objetivos específicos estabelecidos no início desta dissertação foram atingidos. Foi possível analisar as representações das personagens femininas, incluindo os arquétipos e estereótipos associados a elas nos filmes; observar a linguagem cinematográfica utilizada para representar essas personagens e a influência do olhar masculino no enquadramento destas mulheres.

Invocação do Mal (2013) apresenta duas Boas Mães em confronto com a Má Mãe, uma bruxa maligna. Em *It: A Coisa* (2017), a jovem Beverly Marsh torna-se membro de um grupo de garotos, apenas para, eventualmente, ser transformada em donzela em perigo e interesse romântico. *Hereditário* (2018) contém uma família em conflito, profundamente traumatizada pelas ações da matriarca, Ellen, uma Mãe Castradora, cuja filha, Annie, segue seus passos nesse arquétipo.

É curioso observar o quanto filmes tão distintos utilizam as mesmas técnicas formais para atingir seus objetivos. Separados por tempo, espaço e abordagem, *Hereditário* (2018) e *Invocação do Mal* (2013) apresentam enquadramentos idênticos na apresentação das residências que abrigam suas histórias, movimentos de câmera semelhantes em pontos de virada aproximados e o recurso do letreiro na tela para introduzir suas narrativas. Até a presença de um animal de estimação que presente a presença do Mal é

observada nos dois longas-metragens. Assumir que os dois filmes são iguais seria, porém, um terrível engano.

Mais do que responder perguntas, esta pesquisa criou incômodos. O primeiro deles diz respeito à idealização da família tradicional e da maternidade. No cinema, mães são deidades dignas de admiração e respeito, mas parece haver uma falha no momento em que esses valores são reproduzidos na nossa sociedade. No Brasil, em 11,1% dos domicílios chefiados por mulheres, os habitantes passam fome¹⁴. A maternidade raramente é vista como uma benção para mulheres que divergem do ideal conservador de família e comportamento. Na verdade, é a punição para a mulher que ousa viver sua sexualidade. Os Estados Unidos, país que se julga o farol que guia o mundo, vivem uma reviravolta nos direitos reprodutivos: uma Suprema Corte cada vez mais conservadora ameaça o direito ao aborto seguro, garantido pelo veredicto *Roe v. Wade*¹⁵. Hoje, há estados que dificultam ao máximo o acesso de mulheres a esse serviço básico e a ausência de um sistema universal de saúde obriga o nascimento de crianças condenadas à miséria já no útero¹⁶. Existe uma real possibilidade de que esse direito fundamental seja removido e a vida de mulheres estadunidenses volte a ser posta em risco em clínicas clandestinas e procedimentos não supervisionados, tal como a vida das mulheres brasileiras. Na sociedade contemporânea, a maternidade é uma punição para a vivência da sexualidade.

Quando observamos aquelas entre nós que escolhem ser mães, mais obstáculos aparecem em seus caminhos. Maior probabilidade de demissão depois do retorno da licença maternidade¹⁷, dificuldade de recolocação no mercado de trabalho, empresas chefiadas por líderes não dispostos a ceder espaço para as necessidades das criadoras e das criaturas do futuro. A sociedade ama a mãe – imaculada e inofensiva, na tela do cinema.

Outro desconforto que surge refere-se à diversidade vista nesses filmes. Nos três longas metragens analisados nesta dissertação, os personagens

¹⁴ Dados da Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional (BRASIL, 2021).

¹⁵ *Supreme Court to Hear Abortion Case Challenging Roe v. Wade* (LIPTAK, 2021).

¹⁶ *Mississippi's Only Abortion Clinic is at the Center of the Fight for the Future of Roe v. Wade* (SMITH, 2021).

¹⁷ *Metade das mulheres grávidas são demitidas na volta da licença-maternidade* (BATISTA, 2019).

negros e LGBTQIA+¹⁸ são escassos ou inexistentes. *It: A Coisa* (2017) apresenta Mike e sua família sem nome, *Hereditário* (2018) e *Invocação do Mal* (2013) não exibem nenhuma pessoa não-branca significativa para suas histórias. Se olharmos para o cosmo expandindo dos filmes-franquias, a diversidade ainda é rara: o universo *Invocação do Mal* traz personagens latinos – ainda fenotipicamente brancos – em *A Maldição da Chorona*, derivação lançada em 2019. Os demais filmes da franquia seguem predominantemente brancos. Na continuação de *It: A Coisa* (2017), uma sequência mostra *Pennywise* assassinando violentamente um homem gay. No mesmo filme, Richie expressa sentimentos por Eddie, que também é assassinado por *Pennywise*. *It* enterra seus gays com eficiência¹⁹.

O cinema de terror é responsável por inserir, no imaginário popular, o mito do homem que se veste de mulher para atacar mulheres no banheiro – Norman Bates e Buffalo Bill vêm à mente. Esse mito assombra a comunidade transgênero até os dias de hoje, que sofre com indivíduos ou organizações que buscam cercear os direitos básicos dessa comunidade, como a proposição de leis que impedem pessoas transexuais de utilizar o banheiro definido para o gênero com o qual se identificam²⁰. O Brasil segue por um caminho mais nefasto: é o país que mais mata transexuais no mundo²¹.

O desconforto relativo à diversidade talvez seja resultado do recorte da pesquisa. Uma investigação limitada a três filmes não permite estrapolação para um gênero fílmico tão antigo quanto o próprio cinema. É preciso uma busca mais profunda para chegar-se a conclusões contundentes sobre essa questão.

Mais um incômodo resultante desta pesquisa é referente à linguagem utilizada pela psicanálise e, conseqüentemente, em análises que utilizam essa fonte de inquirição. A escrita deste texto procurou evitar a excessiva utilização da iconografia e linguagem masculina, porém ela está implícita nos conceitos

¹⁸ Sigla para lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexos, assexuais e outros grupos ou variações de sexualidade e gênero.

¹⁹ “*Bury Your Gays*”, traduzido literalmente para “enterre seus gays” é o nome dado ao tropo que consiste na prática de matar personagens não-heterossexuais em histórias ficcionais (TV TROPES, 2021).

²⁰ *Anti-transgender bathroom hysteria, explained* (LOPEZ, 2017).

²¹ *Associação aponta que 175 pessoas transexuais foram mortas no Brasil em 2020 e denuncia subnotificação* (OLIVEIRA, 2021).

aqui utilizados. O falo parece ser onipresente na literatura que analisa mulheres. Para tratar delas, que são o outro, é preciso mencionar eles, que constituem a norma. A própria língua portuguesa impõe-nos empecilhos. O plural e o desconhecido são masculinos, não há neutralidade. O homem impera.

Segundo Rick Worland, em *The Horror Film*, o terror é universal e o que hoje consideramos entretenimento comercial foi, durante séculos, objeto de práticas e crenças religiosas. “Em culturas tradicionais, demônios, monstros, espíritos maus e o próprio Diabo eram imanentes e profundamente temidos” (WORLAND, 2007, p.25). Em 2021, o terror permanece um sentimento global, no entanto, nossos demônios são mais aterrorizantes do que qualquer aparição cinematográfica. Aqui, a catarse justifica a popularidade do Mal.

REFERÊNCIAS

28 DIAS DEPOIS. Direção: Danny Boyle. Produção: DNA Films, UK Film Council. Roteiro: Alex Garland. Fox Searchlight Pictures, 2003. (113 min).

ARNOLD, Sarah. **Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood.** Falmouth: Palgrave Macmillan, 2013.

BATISTA, Vera. **Metade das mulheres grávidas são demitidas na volta da licença-maternidade.** Brasília, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3hL6ukb>. Acesso em: 07/07/2021.

BBC NEWS BRASIL. **Coronavírus: OMS declara pandemia.** 2020. Disponível em: <https://bbc.in/3xPLU8V>. Acesso em: 12/06/2021.

BECHDEL Test Movie List, 2017. Disponível em: <http://bechdeltest.com/>. Acesso em: 07/01/2019.

BERGER, Christa. “Notas Para Uma História do Newspaper Movie” in: BERGER, Christa (org) **Jornalismo no Cinema.** 1ª edição. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p.13-38.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema.** 14ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BOX Office Mojo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3hfN7Qd>. Acesso em: 05/02/2021.

BOX Office Mojo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3nDxXGZ>. Acesso em: 05/02/2021.

BOHN, Thomas; STROMGREN, Richard; JOHNSON, Daniel. **Light and Shadows: A History of Motion Pictures.** Port Washington: Alfred Publishing, 1975.

BRASIL. Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional. **Insegurança Alimentar e Covid-19 no Brasil.** 2021. Disponível em: <https://bit.ly/2VknHcM>. Acesso em: 17/07/2021.

BRENNAN, Teresa. **Para Além do Faló: Uma Crítica a Lacan do Ponto de Vista da Mulher.** Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1989.

BRITTLE, Gerald. **Ed & Lorraine Warren: Demonologistas.** 1ª edição. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

BRITTLE, Gerald. **The Demonologist: The Extraordinary Career of Ed and Lorraine Warren.** Los Angeles, New York: Graymalkin Media, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. "Expressionismo Alemão". In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 5ª edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2006, p.55-88.

CARRIE, A ESTRANHA. Direção: Brian De Palma. Produção: Red Bank Films. Roteiro: Lawrence D. Cohen, Stephen King (baseado na história de). Metro Goldwyn Mayer (MGM), 1976. (98 min).

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Editora Papyrus, 1999.

CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. 1ª edição. Princeton: Princeton University Press, 1992.

COATES, Paul. **The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror**. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

COIMBRA, Jorge. **O que é diegese?**. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/36wFZcY>. Acesso em 07/07/2019.

CONTÁGIO. Direção: Steven Soderbergh. Produção: Participant Media, Imagenation Abu Dhabi, Double Feature Films. Roteiro: Scott Z. Burns. Warner Bros. Pictures, 2011. (106 min).

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. London, New York: Routledge, 1993.

CULLINS, Ashley. **Warner Bros. Facing \$900 Million Lawsuit Over 'The Conjuring' Franchise**. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3izo5di>. Acesso em: 04/10/2020.

DARSA, Alissa. **Art House: An Introduction to German Expressionist Films**. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3ndfMcw>. Acesso em: 04/10/2021.

EISNER, Lotte H.. **The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt**. London: Thames and Hudson, 1965.

EUA. Motion Picture Association of America (MPAA). **Theatrical Market Statistics**. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/332WITC>. Acesso em: 15/04/2021.

EPIDEMIA. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Punch Productions, inc. Roteiro: Laurence Dworet, Robert Roy Pool, Richard Preston (baseado na história de). Warner Bros. Pictures, 1995. (128 min).

FAHY, Thomas. **The Philosophy of Horror**. 1ª edição. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010.

FARBIARZ, Alexandre; VENANCIO, Milena de Azeredo Pacheco. **A Importância da Representatividade na Cultura Pop: Os Casos Star Wars e Harry Potter**. Brasília, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3AQ7BYx>. Acesso em: 29/10/2019.

FORCEN, Fernando Espi. **Monsters, Demons and Psychopaths: Psychiatry and Horror Film**. Boca Raton, London and New York: CRC Press, 2017.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr.. Roteiro: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, Mary Shelley (baseado na história de). Universal Pictures, 1931. (71 min).

HARRINGTON, Erin. **Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror**. Abingdon: Routledge, 2018.

GUNNING, Tom. Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**. Providence, v.18, n.1, p. 29-52, maio, 2007.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O Filme e a Representação do Real**. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/34v2Rly>. Acesso em: 07/10/2020.

HEREDITÁRIO. Direção: Ari Aster. Produção: PalmStar Media, Windy Hill Pictures, A24. Roteiro: Ari Aster. Brasil Diamond Films, 2018. (127 min).

INVOCAÇÃO DO MAL. Direção: James Wan. Produção: New Line Cinema, The Safran Company, Evergreen Media Group. Roteiro: Chad Hayes, Carey W. Hayes. Warner Bros. Pictures, 2013. (112 min).

IT: A COISA. Direção: Andy Muschietti. Produção: New Line Cinema, RatPac-Dune Entertainment, Vertigo Entertainment, Lin Pictures, KatzSmith Productions. Roteiro: Chase Palmer, Cary Fukunaga, Gary Dauberman, Stephen King (baseado na história de). Warner Bros. Pictures, 2017. (135 min).

KAPLAN, Elizabeth Ann. **Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama**. London and New York: Routledge, 1992.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. London and New York: Routledge, 1983.

KELLY, Heather. **People have found a way to cope with pandemic fears: Watching 'Contagion'**. San Francisco, 2020. Disponível em: <https://wapo.st/3vPdNMI>. Acesso em: 12/06/2021.

KING, Stephen. **Dança Macabra: O Terror no Cinema e na Literatura Dissecado Pelo Mestre do Gênero**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**. Princeton: Princeton University Press, 1947.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses: o Feminismo como Crítica da Cultura**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-242.

LAUZEN, Martha M.. **It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2019**. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3xDjwHI>. Acesso em: 07/01/2021.

LE MANOIR DU DIABLE. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film Company. Roteiro: Georges Méliès. Star Film Company, 1896. (3 min).

LIPTAK, Adam. **Supreme Court to Hear Abortion Case Challenging Roe v. Wade**. Washington, D.C., 2021. Disponível em: <https://nyti.ms/3dWCRvk>. Acesso em: 07/07/2021.

LOPES, Denise. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan: Entrevista a Denise Lopes**. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3yMvOu>. Acesso em 30/07/2019.

LOPEZ, German. **Anti-transgender bathroom hysteria, explained**. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3yDtjJF>. Acesso em: 07/07/2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e Sexualidade: Pedagogias Contemporâneas**. Campinas, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2VzjeD9>. Acesso em: 05/07/2019.

LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A Significação do Cinema**. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX, Volume 1: Neurose**. 9ª edição. Florianópolis: Editora Forense Universitária, 1997.

MULVEY, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo" in: ISMAIL, Xavier (org) **A Experiência do Cinema**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Edições Graal, 1983, p.437-453.

OLIVEIRA, Luciana de. **Associação aponta que 175 pessoas transexuais foram mortas no Brasil em 2020 e denuncia subnotificação**. 2021. Disponível em: <https://glo.bo/2TD0UZj>. Acesso em: 07/07/2021.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiener. Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. Decla-Bioscop, 1919. (74 min).

PORFÍRIO, Francisco. “**Bullying**”; **Brasil Escola**. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3aUVXAn>. Acesso em: 01/04/ 2021.

PRINCE, Stephen. **The Horror Film**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2004.

ROSEWARNE, Lauren. **Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television**. 1ª edição. Lanham: Editora Lexington Books, 2012.

SAMAIN, Etienne. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SMITH, Jordan. **Mississippi's Only Abortion Clinic is at the Center of the Fight for the Future of Roe v. Wade**. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/2UC5jf0>. Acesso em: 07/07/2021.

TUCHMAN, Gaye. “The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media”. In: CROTHERS, Lane; LOCKHART, Charles. **Culture and Politics: A Reader**. New York: St. Martin's Press, 2000

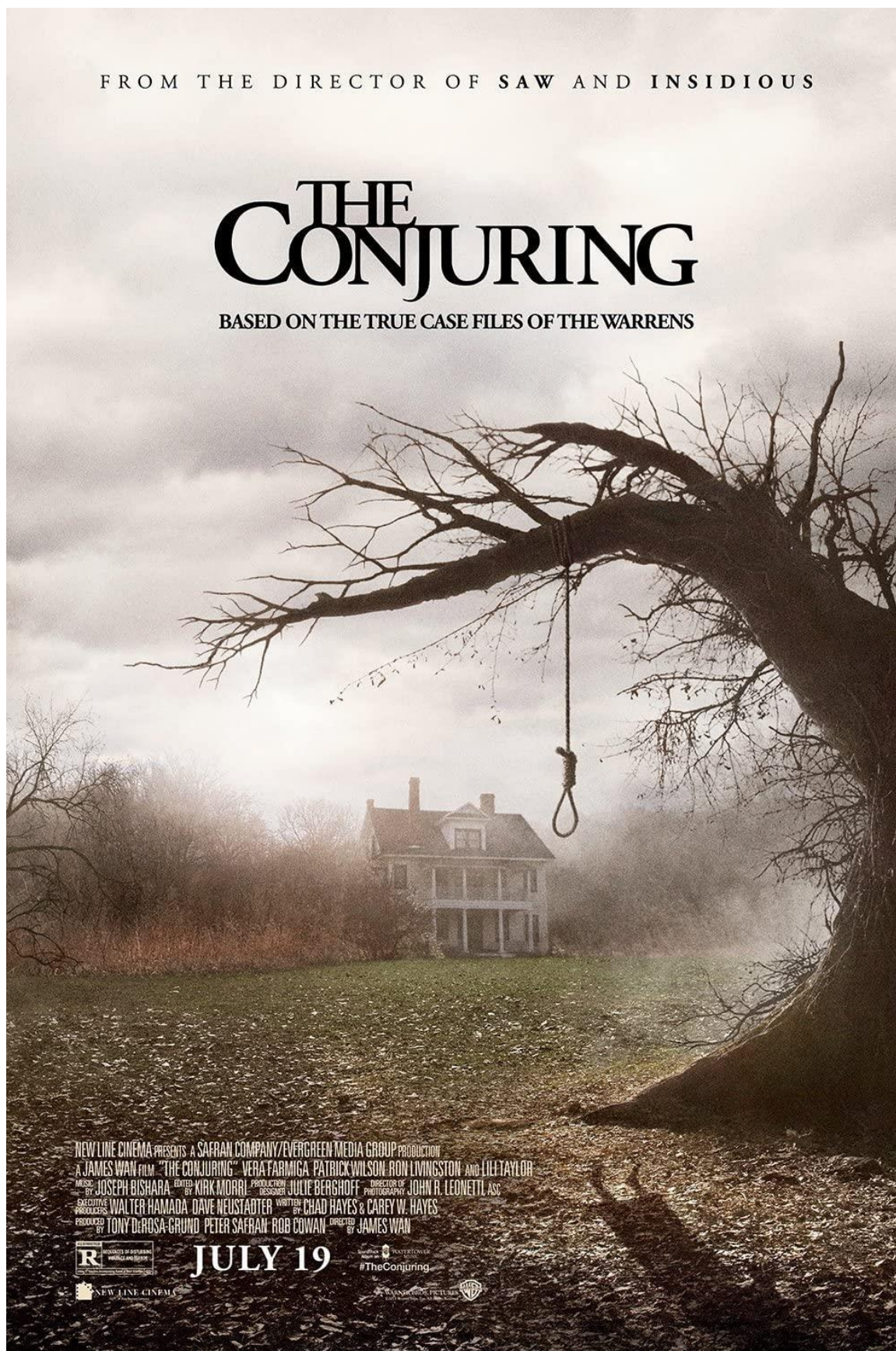
TULLER, Roberta. **Mary Towne Estey**. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/34xrQel>. Acesso em: 07/10/2020.

TV TROPES. **Bury Your Gays**. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/36nJX7I>. Acesso em: 07/07/2021.

TYBJERG, Casper. “Shadow-Souls and Strange Adventures: Horror and the Supernatural in European Silent Film”. In: PRINCE, Stephen. **The Horror Film**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2004.

WORLAND, Rick. **The Horror Film: An Introduction**. Austrália: Blackwell Publishing, 2007.

ANEXO I – Pôster de divulgação de *Invocação do Mal* (2013)



Pôster internacional de *Invocação do Mal* (2013)

ANEXO II – Pôster de divulgação de *It: A Coisa* (2017)Pôster internacional de *It: A Coisa* (2017)

ANEXO III – Pôster de divulgação de *Hereditário* (2018)Pôster internacional de *Hereditário* (2018)