

CORPOS QUE GRITAM

A RESISTÊNCIA FEMININA NO CINEMA DE HORROR
LATINO-AMERICANO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA



Ecuador

DIRETORA
MISTRANDA

DENISE MARIA
COSTA

PRODUTORA
ORIENTADORA

CLAUDIA
PRIORI

PRODUTORA
EXECUTIVA

CINEMA E ARTES
DO VÍDEO

ESTÚDIO

UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO PARANÁ

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

DENISE MARIA COSTA

**CORPOS QUE GRITAM: A RESISTÊNCIA FEMININA NO CINEMA DE HORROR
LATINO-AMERICANO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA**

CURITIBA

2026

DENISE MARIA COSTA

**CORPOS QUE GRITAM: A RESISTÊNCIA FEMININA NO CINEMA DE HORROR
LATINO-AMERICANO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA**

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

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Priori

CURITIBA

2026

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

Maria Costa, Denise

Corpos que Gritam: A Resistência Feminina no
Cinema de Horror Latino-Americano de Anita Rocha da
Silveira / Denise Maria Costa. -- Curitiba-PR, 2026.
200 f.: il.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2026.

1. Horror latino-americano. 2. Mulheres no
cinema. 3. Feminismo no cinema de horror. 4. Anita
Rocha da Silveira. I - Priori, Claudia (orient). II
- Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

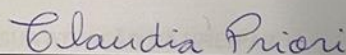
DENISE MARIA COSTA

CORPOS QUE GRITAM: A RESISTÊNCIA FEMININA NO CINEMA DE HORROR LATINO-AMERICANO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA

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

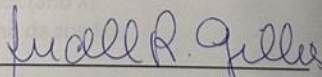
Curitiba, 28/04/2026.

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



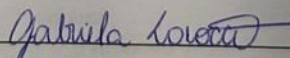
Profa. Dra. Claudia Piori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Gabriela Müller Larocca

Membro Externo (PESQUISADORA INDEPENDENTE)

Às mulheres que amam o cinema de horror e que enfrentam, todos os dias, as violências patriarcais. Que sigamos produzindo, persistindo e reinventando nossos próprios monstros.

AGRADECIMENTOS

Aventurar-me no meio acadêmico para um mestrado se mostrou uma experiência agri-doce e bastante desafiadora. Se por um lado existia a empolgação e o entusiasmo para desenvolver uma pesquisa sobre um assunto do qual eu queria muito falar, por outro, a falta de confiança trazia a autossabotagem, junto com aquela sensação de não ser capaz de levar adiante e de que não vai haver ninguém interessado por esse assunto. Mas nesse trajeto tortuoso, eu sou extremante grata a todas as pessoas que acreditaram em mim e acolheram minha pesquisa, pessoas que me lembravam que a academia ainda é um espaço de descobertas e conquistas, um caminho que vale a pena ser trilhado. Agradeço, assim, a minha família, que sempre me apoiou nas minhas escolhas e me deu o suporte que era preciso em toda a minha trajetória escolar e acadêmica. Minha mãe, Maria das Dores, e meu pai, Rudinei, que, do jeito deles, sempre se mantiveram preocupados em saber como estou, apoiaram meus sonhos e fizeram o que estava ao seu alcance para que eu pudesse realizá-los. Ao meu irmão, Giovani, pela parceria fraternal e por ser companheiro em assistir repetidas vezes aos mesmos filmes, durante a infância. À minha avó Carolina, que sempre se emocionava com minhas conquistas. Ao tio Juninho, que partiu dessa vida muito cedo, mas enquanto estava por aqui, dizia que me considerava a pessoa mais inteligente da família.

Agradeço ao meu companheiro Renato, pois tanto essa pesquisa quanto eu ganhamos força com o seu amor e incentivo. Ele acompanhou de perto todas as etapas, e enquanto eu estava no processo de curadoria das obras, assistiu junto comigo praticamente a todos os filmes analisados para este estudo. Meu parceiro, gênio louco, nós vamos longe! Muito obrigada à minha orientadora, professora Claudia Priori, que não só acolheu esta pesquisa, como também acolheu, entendeu e respeitou minhas angústias, ansiedades e crises de pânico. Além de uma excelente profissional, também se mostrou um incrível ser humano. Ao José Cláudio Castanheira, que foi o professor que me orientou durante o TCC e me incentivou a seguir o caminho da pesquisa; ele acreditou em mim quando eu mesma não acreditava – sempre que ouço Ennio Morricone, eu me lembro das nossas conversas.

Obrigada aos meus amigos e às minhas amigas pelo apoio incondicional! Maria Maria, minha amiga desde a pré-escola, sempre acreditou no meu potencial e fazia o possível para que eu entendesse que era capaz; Denise e Anita (minha afilhada), por toda preocupação sempre presente e compreensão pela minha ausência nos últimos tempos; Caroline, companheira de shows, seja do Black Pantera ou do Junior Lima, obrigada por sempre ouvir meus desabafos e trocar muitos áudios no *whatsapp* falando das coisas da vida; Camila, por toda a parceria

sempre presente sempre disposta a me fazer companhia e ajudar no que for preciso – a melhor parceira para os shows do Guns N’ Roses; Danilo, por ser a pessoa mais divertida e engraçada que se pode ter por perto; Yolanda, por sempre se empolgar com as minhas ideias de tatuagens – só durante o período do mestrado, ela fez cinco *tattoos* em mim – e por gostar de ouvir a respeito das minhas análises fílmicas; Rafa, por sempre achar que estudar cinema era a melhor coisa que eu poderia fazer por mim e me presenteou várias vezes com livros sobre essa arte. Muito obrigada à Aline, minha psicóloga, pois muito provavelmente eu não seria capaz de fazer essa pesquisa se nós não estivéssemos trabalhando juntas para não deixar meu cérebro entrar em combustão. Agradeço à minha sogra e ao meu sogro, Maria Luzia e Atair, por todo carinho e suporte – eles viabilizaram minha estadia em Curitiba.

Obrigada a todo o corpo docente do PPG-CINEAV, a cada professora e professor que, ao seu modo, contribuiu com ideias para agregar a este trabalho. Agradeço a todos os colegas do mestrado, pois aprendi muito com vocês. Obrigada aos membros da banca, que também contribuíram bastante com o desenvolvimento desta pesquisa: a professora Ana Maria Rufino Gillies, que muito me instigou com a disciplina “Negros e Negras na História da Arte e do Cinema”, na qual eu encontrei estímulo para desenvolver e aprofundar, na pesquisa, questões que envolvessem negritude. E a Gabriela Larocca, tanto por me inspirar com suas pesquisas que envolvem o universo do horror, quanto por suas falas no *podcast* República do Medo, de cuja bancada ela faz parte. Agradeço às diretoras latinas que trabalham com horror e que produziram e continuam produzindo filmes por nós e para nós, expondo a nossa realidade e mostrando o quanto é possível, neste meio, utilizar o feminismo como instrumento de contestação à dominação masculina. Agradeço, principalmente, a Anita Rocha da Silveira, pela sua dedicação e amor ao cinema de horror e pelo desenvolvimento dos filmes, que tanto me encantaram e se tornaram objetos principais de estudo dessa pesquisa.

LBR (Latina, Brasileira, Revolucionária)

Diariamente, coração na mão (coração na mão!)

Por ser quem eu sou

A luta é diária, não peço perdão

Por ser quem eu sou

Às vezes penso em parar... NÃO!

Mas sei que não posso errar

Enquanto eu existir, vão ter que me ouvir

Escolho lutar, esse não é o fim

Hermanas de lucha, siempre unidas

Juntas dominamos a América Latina

Latina! Brasileira! Revolucionária!

Latina! Brasileira! Revolucionária!

Indiretamente, esperam submissão

Por ser quem eu sou

Corro contra o tempo, eu faço questão (faço questão!)

De ser quem eu sou

Às vezes penso em parar... NÃO!

Mas sei que não posso errar

Enquanto eu existir, vão ter que me ouvir

Escolho lutar, esse não é o fim

— ESKRÖTA

RESUMO

Nos últimos tempos, o cinema de horror latino-americano realizado por mulheres tem se consolidado como um espaço potente de resistência, problematizando contextos sociais e políticos. Essas cineastas vêm desafiando as representações conservadoras, que o cinema de horror tanto difundiu, ao contestarem a violência estrutural, o controle dos corpos e as sutis ou extremamente explícitas formas de domínio e controle sobre as mulheres. Dentro de um contexto latino historicamente marcado por narrativas masculinas, essas obras chamam a atenção por subverterem convenções e provocarem questionamentos. Dessa forma, este trabalho se debruçará sobre o olhar de ressignificação que diretoras latino-americanas vêm desenvolvendo em suas obras, ao desestabilizarem códigos patriarcais e reconfigurarem o cinema de horror como ferramenta de problematização, de crítica, de denúncia e de reinvenção no que diz respeito à representatividade feminina. Neste cenário, o cinema de Anita Rocha da Silveira emerge como um ato de insurgência contra esses discursos patriarcais, ao mesmo tempo em que trabalha, em suas narrativas, formas de colocar em evidência as subjetividades femininas e contextos feministas, elementos marcados pela contradição e por uma potência transformadora. Assim, esta pesquisa traz como principais corpus de análise os filmes *Mate-me Por Favor* (2015) e *Medusa* (2021), ambos dirigidos por Anita Rocha, que procura fazer com que essas obras desenvolvam o gesto político de reivindicar espaços nos quais as mulheres possam falar, ser ouvidas e tenham possibilidades de criar narrativas nas quais elas não são mais objeto do medo, e sim o sujeito que o produz, representa-o e também o confronta. Para compreender as opressões cotidianas direcionadas às mulheres, este trabalho se apoia e se fundamenta em autoras como Ana Paula Araújo, Marcia Tiburi, bell hooks e Rebecca Solnit, cujas reflexões possibilitam estudar e analisar camadas multifacetadas dos percursos de subjugação e marginalização feminina. Tais autoras ressaltam, em suas pesquisas, que o sexismo e a misoginia se constituem de forma ampla em circuitos que atravessam diferentes áreas sociais, o que contribui para uma melhor compreensão de como essas esferas sexistas são tão naturalizadas e incorporadas às produções fílmicas de horror, ao ponto de levarem muito tempo para começarem a ser contestadas de maneira mais contundente. A partir disso, o trabalho se debruça em análises sobre filmes contemporâneos de horror realizados por mulheres, e conta com a metodologia de pesquisadoras como Ann Kaplan e Barbara Creed, que se aprofundaram em análises de filmes – Creed mais especificamente ao gênero de horror –, tanto para problematizar obras sexistas, como para evidenciar obras que rompem com padrões patriarcais com estereótipos relacionados às figuras femininas, permitindo-nos observar que o

cinema de horror, ao denotar uma maior visibilidade para as diferentes formas de existir e resistir, também pode ser visto como uma ferramenta transformadora.

Palavras-chave: Horror latino-americano; Mulheres no cinema; Feminismo no cinema de horror; Anita Rocha da Silveira.

ABSTRACT

In recent years, Latin American horror cinema made by women has strengthened as a powerful space of resistance, problematizing social and political contexts. These filmmakers have challenged the conservative representations that horror cinema has long disseminated by confronting structural violence, bodily control, and both subtle and overt forms of domination imposed upon women. Within a Latin American context, historically shaped by male-centered narratives, these works stand out for subverting conventions and provoking critical reflection. Therefore, this study examines the re-signifying perspective which Latin American women directors have been developing by destabilizing patriarchal codes and reconfiguring horror cinema as a tool for critique, denunciation, and reinvention, particularly with regard to female representation. In this scenario, the work of Anita Rocha da Silveira emerges as an act of insurgency against patriarchal discourses, while simultaneously foregrounding female subjectivities and feminist contexts marked by contradiction and transformative potential. Thus, this research focuses on the films *Mate-me Por Favor* (2015) and *Medusa* (2021), both directed by Anita Rocha, who attempts to make these works enact the political gesture of reclaiming spaces in which women can speak, be heard, and create narratives where they are no longer the object of fear, but rather the subject who produces, represents, and confronts it. To understand the everyday forms of oppression directed at women, this study draws upon the work of scholars such as Ana Paula Araújo, Marcia Tiburi, bell hooks, and Rebecca Solnit, whose reflections enable a multifaceted analysis of the processes of female subjugation and marginalization. These authors emphasize in their research that sexism and misogyny operate across broad social circuits, contributing to a clearer understanding of how such sexist structures become naturalized and embedded within horror film productions, often taking considerable time to be critically challenged. Based on this framework, the study analyzes contemporary horror films directed by women, employing methodologies developed by scholars such as Ann Kaplan and Barbara Creed, which delve into film analysis (particularly Creed's work in the horror genre) to both critique sexist representations and highlight films that break with patriarchal patterns and challenge stereotypes associated with female figures. This approach allows us to observe that horror cinema, by granting greater visibility to diverse modes of existence and resistance, can also function as a transformative tool.

Keywords: Latin American horror; Women in cinema; Feminism in horror cinema; Anita Rocha da Silveira.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Mary Shelley, autora de <i>Frankenstein</i>	23
FIGURA 2 - Frame do filme <i>Chirurgie Fin de Siècle</i>	25
FIGURA 3 - Frame do filme <i>Suspense</i> , no qual a protagonista está em pânico por ter sua casa invadida	26
FIGURA 4 - Milicent Patrick com o traje da Criatura	28
FIGURA 5 - Cartaz de <i>A Mulher que Põe a Pomba no Ar</i>	32
FIGURA 6 - Cartaz de <i>Las Amantes del Señor de la Noche</i>	34
FIGURA 7 - Cartaz de <i>Baño de Sangre</i>	37
FIGURA 8 - A Rainha Má (bruxa) é derrotada pela tempestade	47
FIGURA 9 - A bruxa assume o papel da mulher que não aceita envelhecer	50
FIGURA 10 - Camila reza para que seus pais se separem.....	51
FIGURA 11 - Coven de bruxas.....	53
FIGURA 12 - Rosa é obrigada pelo patrão a assistir ao assassinato do pai.....	54
FIGURA 13 - Inácio e Sara.....	60
FIGURA 14 - Hallie, a amiga negra cujo destino é a morte	65
FIGURA 15 - Pam Grier em cena de <i>Coffy - Em Busca da Vingança</i>	67
FIGURA 16 – Adelia Sampaio, considerada a primeira mulher negra a dirigir um longa no Brasil.....	70
FIGURA 17 - Isabelle e Lucy no cativeiro	75
FIGURA 18 - Mari ao deixar o cabelo cacheado	77
FIGURA 19 - Clara cuidando de Ana	79
FIGURA 20 - João e Naiara em frame de <i>Carne</i>	80
FIGURA 21 - Ámân na forma de uma criança	81
FIGURA 22 - Crianças são obrigadas a anularem suas infâncias para lutarem pela sobrevivência	87
FIGURA 23 - Imagem divulgação do filme <i>Os Tigres não Têm Medo</i>	88
FIGURA 24 - Pai e filha orando antes da refeição	91
FIGURA 25 - Ana e Emília.....	93
FIGURA 26 - Emília e sua mãe se apoiam	95
FIGURA 27 - Ramona desabafando com Tito, enquanto ele era considerado um amigo	96
FIGURA 28 - Sylvia, após se livrar de Tito.....	97

FIGURA 29 - O namorado de Juliana implicando com a roupa que ela escolheu usar	98
FIGURA 30 - A vandalização da casa de Raquel	100
FIGURA 31 - Lucía é salva pela avó como figura monstruosa	102
FIGURA 32 - Valeria passa a ser atormentada por uma entidade sobrenatural	105
FIGURA 33 - Octavia e Valeria.....	106
FIGURA 34 - Isabel bebendo o chá de arruda	110
FIGURA 35 - Kerana retorna como um ser sobrenatural	111
FIGURA 36 - A entidade Astaroth	114
FIGURA 37 - Lia, Dri e Mai, o trio de amigas	115
FIGURA 38 - As figuras detentoras de poder são mulheres.....	116
FIGURA 39 - Vampiras procuram por Ana com um “lanchinho”	118
FIGURA 40 - Ana almoçando um coração humano	118
FIGURA 41 - Lupita é representada como uma mulher destemida.....	119
FIGURA 42 - Anita Rocha da Silveira	124
FIGURA 43 - Referência à série <i>Twin Peaks</i> no filme <i>Mate-me Por Favor</i>	126
FIGURA 44 - O horror corporificado no suor	127
FIGURA 45 - Bia tem atração por sangue	128
FIGURA 46 - Bia, é a garota desaparecida na trama	129
FIGURA 47 - Bia, a protagonista de <i>Mate-me Por Favor</i>	130
FIGURA 48 - Grupo de mulheres que atuam como vigilantes noturnas e espancam outras mulheres.....	131
FIGURA 49 - A personagem de Lorena Comparato no posto de combustível.....	134
FIGURA 50 - Michele relata o seu sonho para as amigas	137
FIGURA 51 - A Pastora e João: duas das personagens mais velhas que aparecem no filme....	140
FIGURA 52 - Pássaro morto encontrado pelas garotas em um terreno baldio	141
FIGURA 53 - Bia encontra uma das vítimas	142
FIGURA 54 - Bia com os lábios sujos de sangue	143
FIGURA 55 - Bia ao lado de sua foto ainda criança, enquanto olha para Mariana.....	145
FIGURA 56 - Mariana, solitária, entre vários casais	146
FIGURA 57 - Os closes e a maior intimidade entre público e personagens.....	149
FIGURA 58 - Bia encosta nos lábios da garota morta	150
FIGURA 59 - A personagem de Helena Ignez traz performance do corpo como gesto de ruptura	151
FIGURA 60 - Referência em <i>Mate-me Por Favor</i> ao filme <i>A Família do Barulho</i>	151

FIGURA 61 - Michele com herpes labial	152
FIGURA 62 - Cena final de <i>Mate-me Por Favor</i>	154
FIGURA 63 - Melissa dançando iluminada pelas luzes vermelha e verde	155
FIGURA 64 - A visão de Mari através dos binóculos	157
FIGURA 65 - As “Preciosas do Altar” iluminadas pelas cores rosa e azul	159
FIGURA 66 - O vídeo da garota espancada chega aos dez mil likes.....	160
FIGURA 67 - O corte no rosto de Mari	161
FIGURA 68 - Mari é recepcionada pelos novos colegas de trabalho	163
FIGURA 69 - As bonecas na fogueira	164
FIGURA 70 - O rosto desfigurado e o grito de Melissa	165
FIGURA 71 - Mari sobe as escadas da pensão	167
FIGURA 72 - Mari sufoca seu grito com o travesseiro	167
FIGURA 73 - Mari iluminada pela luz verde e com seus cabelos fazendo referência à figura de <i>Medusa</i>	169
FIGURA 74 - Michele, ao remover a maquiagem e expor seu hematoma	171
FIGURA 75 - Michele e Mari dançam.....	175
FIGURA 76 - O grito que clama por liberdade.....	176
FIGURA 77 - Clarissa e Mari correm de mãos dadas.....	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MULHERES E O GÊNERO DE HORROR.....	20
1.1 O HORROR TAMBÉM É FEMININO	20
1.2 PIONEIRAS DO GÊNERO DE HORROR NO CINEMA LATINO-AMERICANO	28
1.3 HORROR NO CINEMA: UMA ABERTURA PARA MEDOS E INQUIETAÇÕES.....	38
1.3.1 A concepção da mulher como bruxa no cinema	44
1.3.2 Reproduções e subversões das <i>final girls</i>	54
1.3.3 A representação da mulher negra no cinema de horror	61
2 O CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO LATINO-AMERICANO FEITO POR MULHERES	84
2.1 A VIOLÊNCIA DE GÊNERO COMO EIXO NARRATIVO.....	89
2.2 RELIGIÃO, CRENÇAS E CONTROLE SOCIAL	99
2.3 A MATERNIDADE E O MONSTRUOSO FEMININO	103
2.4 DESEJO, SEXUALIDADE E ENVELHECIMENTO FEMININO.....	112
3 RESISTÊNCIA FEMININA NO CINEMA DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA	122
3.1 ANITA ROCHA DA SILVEIRA: O LUGAR DA MULHER TAMBÉM É NO CINEMA DE HORROR	125
3.2 ESPAÇOS VAZIOS, CORPOS EXPOSTOS: <i>MATE-ME POR FAVOR</i> E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO.....	132
3.3 DO SILÊNCIO QUE PETRIFICA AO GRITO QUE LIBERTA: <i>MEDUSA</i> E O CINEMA CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA.....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS	184
FILMOGRAFIA.....	194

INTRODUÇÃO

Lembro-me muito bem da primeira vez em que assisti a um filme de horror. Foi aos nove anos de idade. Eu havia ido à casa da minha prima com uma amiga, e na sala encontramos uma fita VHS (sim, sou dessa época) que meus primos, que eram mais velhos, tinham locado. O longa era *Halloween 6: A Última Vingança* (1995), minha amiga e minha prima se empolgaram em querer assistir, simplesmente porque não era um filme indicado para a nossa idade. Mesmo não estando muito confortável com a ideia, acabei aceitando. Que ideia infeliz! O filme me causou traumas e Michael Myers ficou durante muito tempo atormentando meus pensamentos e me causando pesadelos. Eu já era uma frequentadora assídua da videolocadora do bairro, mas após esse momento sempre evitava atravessar o corredor com as prateleiras nas quais eram exibidas as capas de VHS dos filmes de horror, e nas vezes em que fiz isso, me arrependi profundamente. Só as capas já eram o suficiente para me deixar com medo.

Foi preciso tempo considerável até que eu conseguisse me sentir emocionalmente confortável novamente. Ainda assim, jamais esqueci a figura de Michael Myers. A experiência foi tão impactante que me afastou do gênero de horror por alguns anos. No entanto, a curiosidade — essa força quase irresistível — acabou me levando de volta para o universo dos filmes de horror com o longa *O Sexto Sentido* (1999), já que todo mundo só falava dele como o filme com um dos melhores *plot twists* e eu, como uma grande entusiasta de cinema, não poderia ficar sem assistir a uma obra tão comentada. A partir de então, um tanto quase sem me dar conta, comecei a fazer as pazes com o gênero de horror, me familiarizando com seus atrativos e perspectivas narrativas com um novo olhar.

Posso dizer que o cinema sempre foi muito significativo na minha vida, e embora o gênero de horror não tenha feito parte desde o início dessa relação, a partir do momento em que se fez presente nas minhas experiências cinematográficas tornou-se presença marcante. Assim, quando me tornei acadêmica do curso de Cinema, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o gênero de horror foi se integrando às minhas escolhas de trabalhos relacionados ao curso. Inclusive escrevi um roteiro inspirado no livro – e filme – *O Colecionador* (1965).

Nas aulas de cinema brasileiro, conheci um pouco melhor o trabalho de José Mojica Marins e fui me interessando pelos filmes do famoso Zé do Caixão; contudo, inquietações foram surgindo: além de Mojica que outros diretores se dedicam a trabalhar com horror no Brasil? Para além disso, que mulheres são realizadoras de cinema de horror brasileiro? E fui somando essas questões ao fato de considerar os filmes de Mojica muito misóginos. Embora

possuam inegável relevância para o cinema nacional – em especial na consolidação do horror brasileiro –, suas obras são conhecidas por representações notavelmente objetificadoras das personagens femininas. Elas se enquadram em um padrão intrínseco aos filmes do gênero de horror, que recorrem à misoginia como componente narrativo.

A partir disso, despertou em mim a vontade de investigar o trabalho de diretoras que subvertissem e criticassem esses padrões. Principalmente após eu ter lido o livro *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera*, de E. Ann Kaplan (1995), no qual a autora, na primeira parte da obra trata de analisar, criticar e problematizar alguns filmes hollywoodianos dirigidos por homens, como os famosos cineastas Orson Welles e Richard Brooks. Segundo Kaplan, a ideia era “revelar de que modo o olhar masculino dominante, com o lastro do seu poder político e econômico, além de sexual, relega a mulher à ausência, ao silêncio e à marginalidade” (KAPLAN, 1995, p. 20). Na segunda parte, ela se dedica a discutir sobre filmes feitos por cineastas mulheres que procuraram fugir de preceitos hollywoodianos, desenvolvendo suas próprias individualidades e modos de representação. A autora destaca que o cinema feminista independente abre espaço para questões que dizem respeito à subjetividade das mulheres, e faz isso através da produção de obras que se recusam em investir em narrativas que demandem conceitos tradicionais conservadores¹ e patriarcais. Kaplan estuda obras de diretoras como Marguerite Duras, Sara Gomez e Yvone Rainer, realizadoras que trabalham com questões sociais, de gênero e sexualidade feminina, confrontando o olhar patriarcal e propondo formas de dar visibilidade aos discursos feministas empregados nas narrativas.

Diante do exposto, a inspiração inicial para este trabalho veio dessa segunda parte do livro de Ann Kaplan, pois assim como ela, eu me proponho a discutir também a respeito de mulheres cineastas que se empenham em desestabilizar e criticar em seus filmes as estruturas do patriarcado, direcionando meu olhar ao cinema de horror de Anita Rocha da Silveira, com análises mais aprofundadas de seus dois longas: *Mate-me Por Favor* (2015) e *Medusa* (2021).

Em diálogo com minha orientadora, despontou a indicação de agregar ao escopo da pesquisa o cinema de horror produzido também por outras mulheres latino-americanas. A ideia se apresentou não apenas conveniente, mas significativa e instigante. Afinal, quantos filmes de

¹ O uso do termo “conservador/conservadorismo” será usado com frequência neste trabalho e se dá como um método de linguagem e análise. O interesse está em usar uma palavra mais popular e conhecida no âmbito social, que consegue concentrar em seu significado, práticas e padrões voltados à continuidade de normas tradicionais de gênero. Ao utilizá-lo, buscamos demonstrar como determinadas questões — com destaque para aquelas que regulam o comportamento das mulheres e protegem os privilégios dos homens — se perpetuam no cotidiano. Assim, o conservadorismo é colocado aqui como uma expressão contemporânea das estruturas patriarcais que continuam operando na preservação de hierarquias masculinas que ainda se ocupam em controlar os corpos e a subjetividade das mulheres.

horror latino-americanos dirigidos por mulheres conhecemos? Então, a intenção continuou sendo ter os dois filmes de Anita Rocha como objeto principal de análise, enquanto se expande o olhar para outras realizações latinas desenvolvidas por mulheres, de modo a formar diálogos para aprimorar e enriquecer a pesquisa. Essa decisão rendeu bons frutos, pois mostrou claramente que os assuntos abordados não se encontram isolados em um filme ou outro; eles fazem parte de um movimento maior.

Encontrei, ao longo do estudo, várias diretoras latinas que vêm fazendo uso do horror como lugar de posicionamento crítico, que se colocam à disposição para realizar filmes que desconstruam o patriarcado, que denunciem violências de gênero e proponham formas mais empoderadas de representar as mulheres. Assim, ao estudar o cinema de Anita Rocha da Silveira junto com produções latino-americanas desenvolvidas por outras mulheres, o trabalho demonstra a existência de uma quantidade de produções que, mesmo muitas vezes deixadas à margem, vêm colaborando de maneira relevante para a renovação do gênero e para a concepção de tramas que entram em diálogo com óticas feministas contemporâneas.

É importante ressaltar que estamos mergulhados em um panorama difundido pela mídia e dominado pelas iniciativas e produções estadunidenses e, em menor escala, europeias, o que favorece a invisibilização de obras que vêm de ambientes geográficos e culturais mais próximos aos nossos. Essa predominância estadunidense dificulta o acesso ou mesmo o conhecimento da existência de várias obras do nosso país e de países vizinhos, que dividem conosco bagagens históricas e sociais muito mais similares do que aquelas que nos são apresentadas pelas grandes indústrias hollywoodianas.

Dessa forma, foram selecionados alguns países que trabalham com o cinema de horror de forma mais consolidada e há mais tempo, como México, Chile, Argentina e, evidentemente, o Brasil. E pensando no que diz respeito ao cinema de horror latino-americano atual, há uma geração de diretoras que estão utilizando o horror para abordar assuntos relacionados à violência de gênero, decolonialidade, maternidade e sexualidade feminina, que se afastam dos códigos convencionais do cinema de horror *mainstream*. O fantástico, o sobrenatural e a monstrosidade feminina são acionados por essas cineastas de forma crítica e problematizadora, enquanto denunciam e ressignificam convenções patriarcais.

Além disso, o interesse em estudar profundamente os filmes de Anita Rocha da Silveira surgiu a partir do fato de que os seus filmes se aproximam muito da realidade que vivemos e acompanhamos. Entre as características mais catalisadoras dos filmes da diretora está a sua perceptível proximidade com o contexto político, social e cultural do Brasil. Mesmo que suas obras trabalhem um tanto com algumas questões alegóricas, elas constituem

acontecimentos e metodologias da rotina que muitos brasileiros e muitas brasileiras vivem. O controle dos corpos femininos, o moralismo religioso, a vigilância social sobre o outro e a violência estrutural, representadas nessas tramas, não estão distantes nem são hipotéticas no que diz respeito à realidade brasileira, que passa por situações de retrocessos relacionados aos direitos civis, desigualdade de gênero, discursos de ódio e extremismo. A proximidade em relação a esses temas confere à Anita Rocha potencial competência para problematizar assuntos de urgência que assolam o cenário brasileiro da atualidade. Estudar os filmes da cineasta colabora para com uma compreensão das transformações, contribuições e ressignificações que o cinema de horror de realizadoras do audiovisual vêm construindo.

Como fundamentação teórica, a dissertação busca dialogar com vários autores em uma estrutura composta por três capítulos. No primeiro deles busco trazer como ponto de partida o pioneirismo feminino no gênero de horror. A reflexão tem início com Mary Shelley, atualmente famosa por ser a escritora de *Frankenstein* (1818), mas que ao longo de sua trajetória desafiou e enfrentou muitos preconceitos. Após esse marco inicial, discuto a respeito do papel de cineastas mulheres que flertaram e trabalharam com o gênero de horror, e que foram historicamente apagadas. Em seguida, trago o pioneirismo de algumas diretoras latinas, que colaboraram profundamente para com a produção de cinema de horror em seus respectivos países. Para isso, utilizei o trabalho de autoras como Charlotte Gordon, Mallory O'Meara, Maritza dos Santos e Valeria Lindvall, que se dedicaram a pesquisar acerca dessas mulheres historicamente colocadas à margem, e cujas produções foram silenciadas e excluídas de espaços de reconhecimento.

Com base nessas leituras, vou buscando também delinear um caminho para uma percepção do horror como gênero narrativo, bem como formas pelas quais ele articula representações de medo, morte e luto. Para um melhor entendimento das bases do horror e seus códigos estéticos, encontro suporte em autores como Noël Carroll, Carlos Primati e Stephen King. Na sequência, o foco se desloca para três representações femininas que são recorrentes no cinema de horror, e que foram marcadas em inúmeras produções por preconceitos e estereótipos misóginos e racistas: a figura das bruxas – tradicionalmente ligadas a imagens de desvio e punição; o tropo da *final girl* – a personagem sobrevivente virginal; e a representação da mulher negra a partir de estereótipos racializados. Ainda que esses grupos tenham sido reproduzidos nos filmes de horror de forma exaustiva, suas narrativas vêm ganhando novas roupagens nas mãos de diretoras e diretores que se ocupam em enaltecer e evidenciar essas mudanças. Para fortalecer minhas análises, apoio-me em trabalhos de autoras que discutem a constituição sociocultural feminina e sua imagem nos meios audiovisuais. Entre elas estão

Karla Holanda, Robin R. Means Coleman, Lélia González, Gabriela Larocca, Vilma Piedade e Patricia Hill Collins, cujas contribuições foram essenciais para uma compreensão da relação entre a representação da mulher e sua posição dentro de um mecanismo social.

Com o horror cinematográfico sendo subvertido e ressignificado por vozes que buscam projetar novas maneiras de se trabalhar com o medo e a representação feminina no cinema contemporâneo, o segundo capítulo discute de forma mais particular sobre filmes de diretoras latinas que estão fazendo um cinema emergente e que chamam a atenção por suas perspectivas de cunho político, social e cultural. Ainda que o cinema latino-americano seja majoritariamente dominado por homens, as mulheres vêm ganhando espaço nesse campo, articulando em seus filmes, inquietações referentes a assuntos como a violência contra as mulheres – sexual, física e psicológica –, a maternidade, o aborto, as crenças, a subversão da monstrosidade feminina, o envelhecimento. Através dessas obras, essas diretoras contestam e denunciam normas patriarcais e apresentam histórias subversivas que se situam em prol da força feminina, ressignificando tropos e priorizando um olhar centrado na perspectiva feminina. Neste capítulo, é adotado um recorte que considera analisar apenas obras nas quais mulheres assumem o ofício da direção. Ainda que seja essencial ter conhecimento da participação e contribuição de mulheres em vários outros setores que envolvem o campo do audiovisual, como fotografia, montagem e roteiro, entre outros, optei por centralizar a pesquisa na figura da diretora. Tal escolha foi feita não apenas pelos status de relevância dada à profissão, mas também por demandas práticas que necessitam de um recorte mais específico para um estudo mais aprofundado.

Enquanto garimpava esses filmes ou informações a respeito de mulheres latinas que dirigiram filmes de horror, foram encontrados consideráveis obstáculos, tanto no que se refere ao processo de distribuição dessas obras no Brasil, quanto por trabalhos, pesquisas e bibliografias que se dediquem ao assunto. Vários dos filmes que foram estudados não foram encontrados disponíveis em nenhuma plataforma de *streaming* legalmente acessível no Brasil, fazendo com que fosse necessário o uso de VPNs para acessá-los. Enquanto no Brasil encontramos essa dificuldade, nos Estados Unidos a plataforma gratuita de *streaming* Tubi Tv possui vários dos títulos que analisei disponíveis. Outros filmes só puderam ser assistidos através de eventos como mostras e festivais, o que dificulta o acesso posterior pelo público geral, já que nem sempre após o circuito de festivais essas obras ficam disponíveis. Para refletir a respeito dos assuntos abordados nesses filmes estudados, recorro ao respaldo teórico de autoras feministas que estudam em suas pesquisas o lugar da mulher na sociedade, no meio

cultural e na arte. Márcia Tiburi, bell hooks, Heloisa Teixeira², Maria Luiza Correa da Silva, Bruna Maia e Rebecca Solnit trazem colaborações substanciais através de suas lentes teóricas, fazendo com que seja possível absorver o cinema dessas mulheres como uma forma de resistência.

O terceiro capítulo se debruça sobre análises das obras da cineasta Anita Rocha da Silveira, com foco em seus dois longas *Mate-me Por Favor* e *Medusa*. A proposta é delinear um panorama de sua trajetória fílmica colocando em destaque o quanto suas obras dialogam com os temas que foram sendo tratados ao longo dessa pesquisa. O estudo passa por questões que envolvem o medo, o luto e a proximidade simbólica da juventude com a morte, até a forma como as personagens femininas são representadas: as conexões na forma com a qual a monstrosidade feminina é trabalhada e subvertida; o papel da religião e sua influência negativa nas normas sociais; o hábito cultural de colocar mulheres em posição de rivalidade umas com as outras. A análise procura evidenciar como Anita promove esses assuntos de uma maneira politicamente engajada através de escolhas narrativas que manifestam toda a influência do movimento feminista, ressaltando seu caráter revolucionário dentro do cenário do cinema de horror brasileiro contemporâneo. Assim, a intenção dessa pesquisa é colaborar com os estudos que envolvem cinema de horror e gênero, propondo interpretações que nos levem a reflexões sobre a representação e a representatividade da mulher no cinema de horror, indagando, investigando e questionando a influência dimensional do poder patriarcal, visto como natural.

Anita Rocha se insere em um cenário de mulheres latinas que vêm trabalhando o cinema de horror para desenvolver narrativas que questionam normas sociais que estão ocupadas em regular os corpos e comportamentos femininos. Diretoras como Issa López, Jimena Monteoliva e a própria Anita demonstram como diferentes cenários nacionais criam narrativas que, embora sejam diversas nos quesitos estilo e estética, apresentam o mesmo interesse em relatar e expor violências sociais e de gênero.

Medusa foi, inclusive, a obra que inspirou o título deste trabalho, sobretudo pela potência simbólica que gritar representa no enredo. O grito, no longa, constitui mais do que uma ação defensiva; ele assume a função de ruptura. Em cenas-chave, especialmente no desfecho, ele surge como forma de confrontação, marcado como um momento de aquisição de poder e voz no qual as personagens se dispõem a agir. É através do grito que as mulheres em cena se conectam, unem forças e encontram coragem para confrontar o universo de opressão

² Anteriormente conhecida como Heloisa Buarque de Hollanda, em sintonia com os debates feministas que atravessam sua trajetória intelectual, adotou o sobrenome da mãe em lugar do sobrenome do ex-marido.

que as inferioriza. O grito assume a posição de resistência, não de histeria, como é comumente associado nessas situações; ele se coloca como linguagem de mulheres que estão afirmando sua existência.

Cabe ainda aqui ressaltar que a decisão por priorizar o cinema latino-americano de horror neste trabalho está diretamente associada tanto a uma motivação e interesse pessoal, quanto a uma lacuna percebida no meio acadêmico. O cinema latino demonstra ser um tema produtivo e em ascensão, mas ainda pouco explorado por estudos mais amplos, quando comparado a pesquisas relacionadas a obras estadunidenses ou europeias, tradicionalmente hegemônicas nos estudos que dizem respeito ao cinema de horror. Ao conduzir essas obras para análise, procuro não apenas investigá-las, mas também tentar contribuir e promover para que sejam um pouco mais disseminadas e conhecidas, expandindo o repertório de quem talvez venha a ter contato com este trabalho. Diante disso, há uma dedicação consciente em buscar dar um pouco de visibilidade a essas obras que, embora significativas, ainda não conquistaram o espaço que merecem na distribuição e também nos debates de forma geral. Assim, estender o olhar para estes filmes se configura como um ato político, um empenho para de alguma maneira colaborar com o trabalho dessas cineastas. Além disso, a pesquisa é uma forma de também romper com silêncios e divulgar que esses filmes não apenas existem, mas precisam e merecem ser vistos, debatidos e lembrados.

Para finalizar, destaco que, a música também teve um papel importante ao longo deste processo de escrita. As canções, que podem ser acessadas através do Spotify Code³ a seguir, me inspiraram, guiaram-me e me acompanharam durante a realização desta pesquisa. Assim, se for do interesse de quem está lendo, deixe que estas canções o acompanhem durante a leitura ou em outros momentos que dialoguem com as experiências e reflexões aqui compartilhadas.



³ Abra o aplicativo do Spotify, clique na guia “Busca” e toque no ícone de câmera. Aponte a câmera do seu *smartphone* para o Spotify Code acima e a playlist será aberta.

1 MULHERES E O GÊNERO DE HORROR

1.1 O HORROR TAMBÉM É FEMININO

O começo é sempre hoje.

- Mary Shelley

O horror⁴ é um sentimento universal, que se manifesta de formas variadas e é representado por diversas mídias em diferentes culturas ao redor do mundo. É possível, por exemplo, encontrar representações do horror em um dos videocliques mais famosos da história: *Thriller*⁵ (1983), do cantor Michael Jackson, no qual vemos o próprio Michael se transformar em lobisomem e perseguir uma garota. O horror também está em histórias em quadrinhos, como nos mangás escritos por Junji Ito (*Uzumaki*, *Tomie*), conhecido por suas histórias perturbadoras, que se apoiam em uma arte impressionante e sem paralelos e que costuma chocar os leitores. Na literatura, Stephen King (*It – A Coisa*, *O Iluminado*) ficou amplamente conhecido como mestre do horror. No seu trabalho, que com frequência envolve narrativas do universo sobrenatural, King mostra em muitas de suas obras que às vezes o verdadeiro horror está na maldade humana e não no desconhecido. Já as novelas exibidas pela Rede Globo, como *Vamp* (1991-1992) e *O Beijo do Vampiro* (2002-2003), ambas criadas por Antônio Calmon, misturavam comédia e horror e fizeram sucesso por trazerem vampiros como personagens principais. Crucifixos, caixões, exorcismos e o universo sobrenatural se tornaram temas comuns, exibidos diariamente nos televisores dos lares brasileiros. Atualmente, encontramos facilmente em plataformas digitais *podcasts* dedicados ao gênero, como República do Medo⁶ ou Mundo Freak Confidencial⁷. Do mesmo modo, há blogs, sites e páginas em redes sociais que focam em postagens relacionadas ao horror. O gênero começou a chamar a atenção há muito tempo, mais precisamente no “final do século XVIII, na Inglaterra, por meio da chamada literatura gótica, que ganhava relativa popularidade na época” (LAROCCA, 2016, p. 45), com características narrativas sobrenaturais que evocavam uma atmosfera ameaçadora.

⁴ “A palavra ‘horror’ deriva do latim ‘horre’ - ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo ‘orror’ - eriçar ou arrepiar. Embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida.” Cf. CARROL, 1999, p. 41

⁵ O clipe foi incluído em 2009 no Registro Nacional de Cinema da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos por ser considerado como o “vídeo musical mais famoso” da história.

⁶ Podcast paranaense com foco no gênero de horror e suas diversas faces na cultura e na história.

⁷ Podcast brasileiro de casos insólitos e paranormalidade.

Essas histórias geralmente apresentavam cenários que possuíam uma atmosfera intimidadora e inquietante, como castelos e casas sombrias afastadas de locais habitados. Dessa forma, já no século XIX, seguindo esses parâmetros, três obras clássicas do horror moderno são criadas e transformam-se em modelos para o gênero: *Frankenstein* (1818), escrita por Mary Shelley; *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson; e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Segundo Rhuan Felipe da Silva, “são obras que exerceram grande força no intelecto geral de escritores que vieram depois e que foram usadas como referência das mais diversas formas” (SILVA, 2012, p. 245).

Atualmente, é indiscutível o fato de que essas novelas inglesas não apenas chamaram a atenção na época, “mas também formaram a base para o desenvolvimento popular do gênero de horror no século seguinte, principalmente no cinema” (LAROCCA, 2016, p. 45). Contudo, é significativo nos atentarmos para um dado que Stephen King aponta em seu livro, *Dança Macabra*: “*Frankenstein*, o mais notório dos três, foi escrito por uma garota de 19 anos e, mesmo sendo o mais bem escrito dos três, é o menos lido” (KING, 2012, p. 75). Coincidência ou não, é o único dos três livros escrito por uma mulher.

Consideramos que, como qualquer construção humana, a produção literária está eivada de visões de mundo e posições políticas determinadas pela estrutura social em que está contida e, mais especificamente, pelo domínio da ação social das pessoas nessas estruturas. Ou seja, as formas mais gerais da organização social, como gênero, raça, classe, ocupação etc., assim também os campos de atuação social, tais como rituais, trabalho, comércio, instituições políticas, família, e diversas afinidades condicionam simultaneamente os caminhos da produção literária e as representações sobre a ciência. Nesse sentido, afirmamos que o fato de a obra ser de autoria feminina ou masculina pode, portanto, determinar uma peculiar caracterização do mundo científico (ROCQUE & TEIXEIRA, 2001, p. 13).

O fato de ser mulher certamente fez com que a autora sofresse apagamento. Na primeira vez em que Mary Shelley teve seu romance publicado, a obra não levava seu nome⁸. “Em 1º de janeiro de 1818, uma pequena editora de Londres imprimiu 500 exemplares de *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* no papel mais barato disponível” (BORGES, 2024, *online*). Sua autoria era questionada, com a justificativa de que uma mulher tão jovem não seria capaz de criar uma história com tamanha originalidade. Em um cenário literário dominado por homens, é fácil deduzir que o fato de ela ser jovem era muito menos levado em consideração do que o fato de ser mulher. De acordo com Charlotte Gordon (2020), Mary Shelley viveu em uma época na qual mulheres eram consideradas incapazes de conduzir sua própria vida:

⁸ Somente quatro anos depois Mary Shelley conseguiu repetir a publicação, agora com seu nome estampado na capa.

Especialistas pregavam que as mulheres eram irracionais e fracas. As garotas eram ensinadas a ser submissas a seus irmãos, pais e maridos. Mulheres casadas não podiam ser proprietárias de imóveis. Salvo em circunstâncias muito raras, não podiam dar entrada em pedidos de divórcio. Os filhos eram propriedade do pai. Não só era lícito que o marido batesse na esposa, como os homens eram encorajados a manter as mulheres sob seu controle, punindo qualquer comportamento que considerassem rebelde. Caso um homem fracassasse em tais deveres, era tido como alguém sob o domínio feminino e sua masculinidade era questionada. Se uma mulher tentasse fugir de um marido cruel ou violento, era vista como uma fugitiva, e o marido tinha o direito judicial de aprisioná-la (GORDON, 2020, p. 18).

Então, em nada surpreende que em uma época como essa, na qual mulheres não tinham praticamente nenhuma proteção legal, os críticos ridicularizassem a obra daquelas que ousassem escrever. A revelação de que a responsável pela autoria de *Frankenstein* era uma mulher não só afetou a comercialização do livro, como aumentou ainda mais o desprezo da sociedade pela forma como Mary levava a vida⁹. “No início do século XIX, artistas do sexo feminino eram, por definição, uma monstruosidade [...] a sociedade ainda acreditava que mulheres deveriam gerar bebês, e não arte” (GORDON, 2020, p. 211). Fernanda Friedrich (2018), aponta que a mulher precisava cumprir seu papel de gênero submisso, pois mulheres eram flores para serem admiradas ao lado de seus maridos, não para chamar a atenção com seu trabalho. “O lugar da mulher era dentro de casa, não atraindo atenção” (FRIEDRICH, 2018, p. 1).

Mary Shelley conta, na introdução à edição de 1831 de *Frankenstein*, que estava muito obstinada em desenvolver uma história de horror:

Ocupei-me em pensar uma história – uma história que rivalizasse com aquelas que nos incitaram a tal tarefa. Uma que falasse aos medos misteriosos de nossa natureza e despertasse um horror eletrizante – uma história que fizesse o leitor olhar ao redor apavorado, que fizesse o sangue gelar e acelerasse o pulsar do coração. Caso não conseguisse fazê-lo, minha história de terror não seria digna deste nome (SHELLEY, 2017, p. 27).

Ainda assim, ela enfrentou acusações de não ser ela a verdadeira autora do livro, e sim seu marido, Percy Shelley, já que ele acompanhou todo o processo de desenvolvimento, foi revisor da obra e colaborou com algumas contribuições ao texto.

Todavia, especialistas que estudaram a versão final que o casal aprimorou em conjunto estimam que Shelley tenha acrescentado no máximo 4 mil palavras originais ao romance de Mary, com suas 72 mil palavras – uma contribuição que, embora prove

⁹ Mary fugiu de casa para viver com o poeta Percy Shelley, que já era casado e conservava má fama perante a sociedade por ser ateu e possuir ideias políticas consideradas muito radicais.

o papel considerável desempenhado por Shelley na preparação do livro, também ilustra que a obra foi escrita principalmente por Mary (GORDON, 2020, p. 238).

FIGURA 1 - Mary Shelley, autora de *Frankenstein*



Fonte: Gordon (2020).

Raramente veríamos um homem receber as mesmas acusações que Mary. Caso Percy Shelley fosse o autor da obra e Mary tivesse feito as colaborações, seu marido jamais teria sua autoria questionada. Contudo, estamos falando de uma mulher que vivia com um homem sem ser casada oficialmente e escreveu a história de uma criatura que foi criada e abandonada por um homem, dois incômodos que a sociedade odiava e condenava: mulheres ousadas e filhos ilegítimos.

Percy Shelley foi um famoso poeta do século XIX. (Poucas pessoas leem seus poemas por prazer hoje em dia, mas *Frankenstein* é conhecido por todos.) Mary Shelley acreditava no poder e na promessa da natureza e temia as consequências da industrialização sobre o mundo natural, um medo que se provou bem fundamentado. A ironia é que o monstro de *Frankenstein* vive no imaginário mundial como um monstro assustador quando, na verdade, ele é um inocente sem culpa, a criação de um cientista ambicioso, Victor Frankenstein, que personifica o conceito de tecnologia desenfreada e utiliza os poderes da ciência para ganho pessoal. Mary Shelley poderia dizer que *Frankenstein*, o monstro, é a consciência de seu criador, Victor¹⁰ (HONEYCUTT, 2024, p. VIII, tradução nossa).

¹⁰ Texto original: *Percy Shelley, was a famous nineteenth-century poet. (Few people read his poems for pleasure today, but Frankenstein is known to all.) Mary Shelley believed in the power and promise of nature and feared*

Em uma das passagens do livro, em um momento de indignação a criatura profere as seguintes palavras para seu criador, que poderia ser considerado seu pai: “Criador insensível e sem coração! Dotou-me de percepções e paixões e depois dispensou-me como um objeto de escárnio e horror da humanidade!” (SHELLEY, 2017, p. 148). Em trechos como esse, Mary Shelley reforça e critica a irresponsabilidade masculina. O fato de uma mulher escrever a história de um homem que não assume suas responsabilidades paternas ao abandonar o “filho” soou como uma crítica ao universo masculino¹¹, fazendo com que os homens leitores se sentissem ofendidos, mas o ego masculino não permitiria admitir essa questão. Por isso os homens preferiam subestimar a escrita de mulheres, inferiorizando seu trabalho.

Na arte cinematográfica, mulheres sofreram com o mesmo tipo de apagamento presente no campo literário. Algumas delas levaram muitas décadas para receber o devido reconhecimento e muitas outras, infelizmente, talvez nunca saibamos que um dia existiram. Alice Guy-Blaché é um dos exemplos mais simbólicos:

Se há pouquíssimos anos praticamente se ignorava a atuação das mulheres na história, na teoria e na crítica do cinema, essa indiferença foi ficando insustentável – o caso mais emblemático na história mundial e que causou embaraço incontornável foi a revelação da grandiosidade de Alice Guy-Blaché, cineasta francesa que realizou centenas de filmes desde 1896 e que, apesar de todo o pioneirismo de sua extensa obra, praticamente não existia para a história do cinema até ontem (HOLANDA, 2017a, p. 10).

Alice Guy trabalhou em várias funções cinematográficas, assim como em diferentes gêneros de filmes. De acordo com Maritza Muniz dos Santos, “mesmo sabendo que ‘seu sexo’ era motivo de objeção para criar de forma independente, ou seja, pensar por si própria, Alice Guy burlou um sistema de repressões, abordando sua realidade em diferentes graus políticos e formas distintas de interpretações” (SANTOS, 2023, p. 34). Alice já trabalhava com questões feministas em seus filmes. O curta *Le Résultat du Féminisme* (1906), retrata uma sociedade dominada por mulheres, na qual vemos homens em funções sociais atribuídas ao sexo feminino. “O filme pode ser considerado como apoiador do movimento feminista da época, assim como,

the consequences of industrialization on the natural world, a fear that has proven to be well-founded. The irony is that Frankenstein's monster lives in the imagination of the world as a frightening monster when, in fact, he is a blameless innocent, the creation of an ambitious scientist, Victor Frankenstein, who embodies the concept of unrestrained technology and harnesses the powers of science for personal gain. Mary Shelley might say that Frankenstein the monster is the conscience of his creator, Victor.

¹¹ De acordo com Charlotte Gordon (2020), além do próprio pai, que não era muito presente em sua vida, Mary teve alguns exemplos próximos de abandono paterno: sua meia-irmã por parte de mãe, Fanny, foi abandonada pelo pai quando ainda era um bebê, e o mesmo também aconteceu com a filha de sua irmã de criação, Claire Clairmont. Seu marido, P. B. Shelley também tinha dois filhos de seu primeiro casamento, pelos quais não demonstrava muito interesse.

a temática abordada pode ser uma sátira sobre o que as feministas pretendiam conquistar” (SANTOS, 2023, p. 97).

Além disso, em 1900, a cineasta já flertava com o cinema de horror, pois lançou o curta *Chirurgie Fin de Siècle*. A comédia de tom relativamente macabro exhibe uma cirurgia na qual vemos partes de corpo sendo cortadas. Alice Guy também dirigiu filmes como *O Poço e o Pêndulo* (1913), inspirada na obra homônima de Edgar Allan Poe, e *Vampire* (1915), que nos apresenta uma figura sedutora e maligna, que supostamente teve uma leve inspiração no livro *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu.

FIGURA 2 - *Chirurgie Fin de Siècle*



Fonte: Frame de *Chirurgie Fin de Siècle* (1900).

No ano de 1913, foi lançado um outro filme que possui atributos relacionados ao cinema de horror: *O Estudante de Praga*, dirigido por Stellan Rye e Paul Wegener, obra baseada no conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe. “É um filme muito usado como exemplo por aqueles que defendem que o cinema alemão havia produzido obras de valor anteriores ao *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)¹²” (MAGNO, 2016, p. 30). Diferente das obras de Alice Guy-Blaché, que sofreram apagamento histórico durante tanto tempo, *O Estudante de Praga* (1913) é lembrado e estudado como um expoente do cinema de horror.

É válido citar que ainda em 1913 tivemos o lançamento do curta *Suspense*, de Lois Weber e Phillips Smalley. “Weber foi a primeira mulher a abrir o próprio estúdio que carregava

¹² O Gabinete do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: [produção independente], 1920 (77 min), mut., p&b.

seu nome. Dirigiu dezenas de filmes e ficou conhecida pelo seu pioneirismo e algumas vezes ousadia em suas criações” (SANTOS, 2023, p. 84-85). O enredo de *Suspense* (1913) trata de uma invasão domiciliar, tema muito recorrente em narrativas de horror. Um bandido corta o fio do telefone para deixar a vítima incomunicável e se apossa de uma faca para persegui-la. A mulher, que teme por sua vida e pela de seu bebê, é interpretada pela própria Lois Weber. Este filme provoca no espectador algo que Stephen King coloca como “um nível de horror que se experimenta aquela profunda sensação de ansiedade que nós chamamos de ‘arrepio’” (KING, 2012, p. 19). Tal situação se aproxima muito da nossa realidade, afinal, um estranho invadir nossa residência não é algo impossível de acontecer. Trata-se de um horror muito palpável, que causa pânico e ansiedade, e que às vezes assombra por dias a mente do espectador. “Se esse sentimento de desfalecimento é repentino e parece pessoal — se ele o atinge na região do coração —, então ele se aloja na memória, tomando-a por completo” (KING, 2012, p. 22).

FIGURA 3 - Frame do filme *Suspense*, no qual a protagonista está em pânico por ter sua casa invadida



Fonte: Frame de *Suspense* (1913).

Alice Guy-Blaché e Lois Weber são exemplos de cineastas que já trabalhavam com elementos ligados ao cinema de horror, mas foram pouco mencionadas nos estudos relacionados à história do cinema. Somente após um longo processo de legitimação alcançaram reconhecimento como cineastas pioneiras, algo que ninguém pode contestar. E a visibilidade?

Precisamos encontrar e documentar o trabalho de mulheres artistas. Muito trabalho já foi feito, mas ainda há muito por fazer. Muitos trabalhos têm sido feitos na análise da representação feminina dentro do discurso patriarcal, incluindo o cinema, mas não o suficiente sobre o trabalho de artistas mais marginalizados, como mulheres, que podem ou não trabalhar em oposição a essa tradição. A explosão de novas formas de espetatorialidade cinematográfica, com a multiplicidade de conteúdo para a televisão e para novas tecnologias interativas, traz oportunidades para contar histórias de formas que não foram contadas antes. Mas não podemos construir um trabalho como

mulheres, a menos que conheçamos o que muitas fizeram antes de nós¹³ (MCMAHAN, 2002, p. 245, tradução nossa).

O apagamento histórico de mulheres foi uma prática muito comum e recorrente no meio cinematográfico. Avançando na história, nos anos 1950, Milicent Patrick, que trabalhava no departamento de efeitos especiais da Universal Studios, criou o traje da Criatura para o filme *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), dirigido por Jack Arnold. “Nenhuma mulher havia sido responsável pelo design de um monstro para um longa-metragem até então” (O’MEARA, 2022, p. 13). Ainda hoje, a Criatura é considerada um dos monstros mais bem projetados dentro do universo do audiovisual hollywoodiano. Porém, Milicent teve seu nome excluído dos créditos. A criação do design da Criatura foi atribuída unicamente ao diretor do departamento de maquiagem, Bud Westmore:

Ele exigiu que Milicent reforçasse que ele supervisionava o processo do começo até o fim e queria que ela dissesse que o trabalho dela era meramente pegar as ideias dele e transformá-las nos rascunhos. Bud queria que ela promettesse renunciar ao crédito do próprio trabalho e que dissesse ao público que o monstro era dele e somente dele. Ela concordou (O’MEARA, 2022, p. 234).

É de se supor ter sido muito desconfortável para Milicent não poder assumir a autoria do seu trabalho, mas seu emprego corria risco. Ela era a única mulher que trabalhava no departamento de maquiagem de efeitos especiais da Universal, e não podia perder essa oportunidade que raramente era dada às mulheres. “No aspecto político e social, as mulheres eram cidadãs de segunda classe, e menos de 40% delas faziam parte da força de trabalho” (O’MEARA, 2022, p. 235). A soberania era masculina. O ego dos homens era sempre colocado à frente. Quem acreditaria em Milicent? Era a palavra de uma mulher desconhecida contra a de um homem que tinha reconhecimento no ramo. Ainda assim, mesmo com Milicent não assumindo o posto que era seu por direito, Westmore a demitiu. Depois disso, a artista voltou a trabalhar como figurante em vários filmes, como fazia antes de entrar na Universal, e se dedicou a outros projetos. Nunca mais voltou ao ofício de designer.

¹³ Texto original: *We need to find and document the work of women artists. Much work like this has been done, but much remains to be done. Much work has been done on the analysis of female representation within patriarchal discourse, including cinema, but not enough on the work of more marginalized artists, such as women, who may or may not work in opposition to that tradition. The explosion of new forms for cinematic spectatorship, such as the multiplicity of modes for television viewing and new interactive technologies, brings new opportunities for telling stories that have not been told in ways that They have not been told before. But we cannot build on the work women before us have done unless we know their work.*

FIGURA 4 - Milicent Patrick com o traje da Criatura



Fonte: O'Meara (2022).

É grave a constatação de que inúmeras mulheres compartilham dessa experiência vivida por Milicent Patrick, não apenas as que trabalham na indústria cinematográfica, mas profissionais de qualquer outra área.

Nós somos ignoradas, assediadas sexualmente, desvalorizadas, plagiadas e insultadas dentro e fora do espaço de trabalho. Tais circunstâncias se tornam piores se você for uma mulher que integra uma minoria racial, uma mulher queer, uma mulher deficiente, uma mulher transexual ou, pior ainda, se você for uma combinação dessas características” (O'MEARA, 2022, p. 15).

Dessa forma, nota-se ser comum ainda encontramos mulheres que se identifiquem com a história de Milicent Patrick, Lois Weber ou Alice Guy-Blaché, pois mesmo depois de tanto tempo, ambientes tóxicos e misóginos permanecem enraizados em muitas esferas da nossa sociedade.

1.2 PIONEIRAS DO GÊNERO DE HORROR NO CINEMA LATINO-AMERICANO

Pela maior parte da História, “anônimo” foi uma mulher.

— Virginia Woolf

O processo de apagamento histórico, de invisibilização e de silenciamento sofrido por mulheres pioneiras do gênero de horror, tanto na literatura quanto em filmes do eixo

estadunidense e europeu, também atingiu mulheres realizadoras de cinema de horror em várias partes do mundo, incluindo a América Latina. O silêncio que há em torno das produções cinematográficas discutidas no primeiro subcapítulo é ainda mais intenso quando se trata de produções latinas, tais como as do Brasil, da Argentina e do México. Esses vazios vêm sendo ocupados por pesquisas que buscam mapear e analisar essas obras fílmicas, apesar da grande dificuldade de se encontrar os próprios filmes e bibliografias que tratam a respeito da temática.

Primeiro, é fundamental destacar que essa imensa região também responde a dinâmicas específicas, pois algumas indústrias cinematográficas receberam mais atenção do que outras, o que complexificou o estudo do cinema de gênero latino-americano. Liderando esse percurso e com grande desejo de audiência, as indústrias cinematográficas da Argentina, do México e do Brasil ergueram estúdios desde os anos 1930 (como os clássicos Lumiton na Argentina, Clasa no México e Cinédia no Brasil), definindo o tom para que esses países se tornassem referências culturais em todo o continente. Por isso, os primeiros sinais de nossas histórias sobre as mulheres no cinema de horror surgem nesses países – ainda que envoltos em muita escuridão. Por mais ambicioso que seja esse esforço, devemos tentar seguir esses sinais (LINDVALL, 2025, p. 38).

À *Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), dirigido por José Mojica Marins é considerado o primeiro filme de horror brasileiro. “Zé do Caixão apareceu como um assassino em série assombrado pelo mundo do além, obcecado por encontrar uma segunda esposa, e que não raro se envolve com situações dignas de uma boa ‘Sessão da Tarde’” (CÁNEPA, 2023, p. 297). Porém, ao direcionar nosso olhar para o pioneirismo de mulheres no cinema brasileiro, podemos afirmar que Cleo de Verberena é considerada a primeira diretora do país, com o filme *O Mistério do Dominó Preto* (1931), “já apontando o mistério e o thriller como os espaços onde as mulheres latino-americanas expressariam suas inquietações” (LINDVALL, 2025, p. 38). Contudo, é apenas nos anos 1970 que Rosângela Maldonado cria a produtora Panorama Filmes do Brasil e no ano de 1978 codirige, ao lado de Mojica, dois filmes independentes de baixo orçamento: *A Mulher que Põe a Pomba no Ar* e *A Deusa de Mármore – Escrava do Diabo*. “*Deusa de Mármore – Escrava do Diabo* é um filme perdido; apenas restaram arte de pôster e algumas fotografias. No entanto, seu filme de fantasia erótica *A Mulher Que Põe a Pomba no Ar*, também conhecido como *The Woman Who Puts the Dove in the Air* (1978), está disponível para os espectadores”¹⁴ (HONEYCUTT, 2024, p. 177, tradução nossa). Atualmente é possível encontrá-lo disponível no *Youtube*, mas com uma qualidade muito baixa. Através desses filmes,

¹⁴ Texto original: *A Deusa de Mármore – Escrava do Diabo is a lost film; only poster art and a few photographs remain. However, her erotic fantasy movie A Mulher Que Põe a Pomba no Ar, AKA The Woman Who Puts the Dove in the Air (1978), is available to viewers.*

Rosângela Maldonado tornou-se a primeira mulher a dirigir um filme de horror brasileiro. Além da direção, Rosângela também escreveu os roteiros e ainda cuidava pessoalmente de outras funções, como o figurino e a maquiagem. Entretanto, são filmes que caíram no ostracismo, assim como sua diretora, mais uma “Alice” ou “Milicent”, alguém que não teve seu trabalho reconhecido.

A história do cinema brasileiro não está sozinha quando pouco considera a participação das mulheres. Não só outros países repetem essa prática como também outros setores da sociedade, como as artes em geral, a literatura, as ciências, o esporte e tantos outros. [...] A reivindicação de maior visibilidade dos filmes feitos por mulheres é, acima de tudo, política (HOLANDA, 2017b, p. 44).

Todavia, ainda que estes dois filmes de Maldonado sejam significativos, quando pensamos em pioneirismo feminino no cinema de horror brasileiro, nenhum deles consegue fugir de atributos machistas atrelados à nossa cultura. As obras substanciam estereótipos que inferiorizam as mulheres. Segundo Beatriz Saldanha (2023), os filmes de Maldonado reforçam clichês e estereótipos frequentemente associado às mulheres, como o medo da traição e do envelhecimento e a necessidade de sempre estar atraente para merecer a companhia dos homens. Ainda que seja uma mulher dirigindo, ela também foi criada e estava inserida em um contexto social misógino, e é através dessa ótica que muitas mulheres se colocavam e seguiam determinados padrões.

No entanto, os anos 1970 foram uma década muito significativa em relação às lutas pelos direitos das mulheres, já que a segunda onda do feminismo¹⁵ havia surgido e ocupava espaço em diversos setores, incluindo no cinematográfico. É nesse período que Laura Mulvey escreve seu famoso texto, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, publicado pela revista *Screen*. Em relação a essa obra de Mulvey, a professora Margarida Adamatti realiza o seguinte apontamento:

Utilizando a psicanálise como instrumento político, ela procurava demonstrar como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturava-se na forma do cinema. A obra tinha três objetivos principais: destruir as formas de prazer visual no cinema narrativo

¹⁵ A primeira onda feminista, chamada “feminismo da igualdade”, surgiu entre o final do século XIX e o início do século XX para reivindicar o direito feminino ao voto, ao trabalho e à cidadania, ou seja, igualdade social e política em relação aos homens. Com a segunda onda, o “feminismo das diferenças”, que emergiu notadamente a partir dos anos 1960, afronta-se o mecanismo do sistema patriarcal que subjuga as mulheres e criticam-se a dominação masculina e a mística feminina de domesticidade condicionada por aquela. Aqui, a mulher enfoca suas especificidades; o corpo é um terreno a ser conquistado, e o trunfo das pílulas anticoncepcionais serve de emblema. A terceira onda do feminismo, desde os anos 1990, é a da demanda por legitimação de novos modelos de identidade e relações de parentesco, questionando os mecanismos de normatização de gênero (COSSI, 2019, p. 15).

clássico, propor uma teoria e uma prática cinematográfica capazes de desafiar a estrutura patriarcal dos filmes e desconstruir a representação voyeurística da mulher no cinema (ADAMATTI, 2021, p.123).

Pensando nas obras de horror de Rosângela Maldonado, ainda que trabalhassem com temáticas consideradas tabus, como a homossexualidade, elas não se encaixavam totalmente nesses três objetivos principais que Adamatti aponta no artigo de Mulvey. De acordo com Heloisa Teixeira, a pauta feminista, ainda que existente, era muito discreta no Brasil naquele período de ditadura (HOLLANDA, 2022, p. 21). Ainda assim, “as ideias feministas, recrudescidas desde os anos 1960 nos Estados Unidos e em países europeus, circulavam no Brasil, criticando e reelaborando a problemática da dominação masculina e do papel atribuído às mulheres na sociedade” (CAVALCANTE, 2017, p. 60). Segundo Ann Kaplan (1995), a crítica feminista emergiu de preocupações correntes de mulheres que reavaliavam a cultura na qual haviam sido criadas e educadas. E os filmes de Maldonado acabam não se encaixando muito neste contexto.

Entretanto, ainda que exista a codireção com um homem, e que o filme tenha sido produzido em um período turbulento para os(as) artistas e que tenha sido feito em condições de irrisórios custos, faz-se necessário entender os reflexos do filme sobre a situação das mulheres brasileiras e como ele dialoga com os anseios femininos, buscando quebrar alguns padrões estabelecidos no horror no período, ainda que, naturalmente, também tenha propagado estereótipos (SILVA, 2023, p. 145).

Apesar de o longa reproduzir estereótipos de gênero, ele já procurava romper com algumas amarras sociais impostas não só por um padrão cultural patriarcal, mas pelo período de ditadura que o país enfrentava. Historicamente tínhamos “mulheres ocupando a linha de frente no combate à ditadura, e já tínhamos passado pelo *Quem ama, não mata*¹⁶” (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 24). De certa forma, o filme ressoava com as teorias feministas de pesquisadoras como Mulvey e Kaplan. Segundo Maria Luiza da Silva (2023), mesmo que *A Mulher que Põe a Pomba no Ar* apresente um discurso de perdão feminino ao redor da infidelidade masculina, assim como a insistência de mulheres em salvar matrimônios fadados ao fracasso, é válido considerar que a obra se encaminha para uma união dessas mulheres traídas contra os homens que as traem – a sororidade se faz presente.

¹⁶ O assassinato de Ângela Diniz, que pertencia à alta burguesia, amplamente divulgado pela mídia em 1976, levou o movimento feminista brasileiro para a rua pela primeira vez para protestar contra a impunidade do agressor. *Quem ama não mata* foi um dos primeiros slogans do movimento, então organizado com o objetivo de monitorar, acompanhar e pressionar os representantes da justiça para solucionar casos de mulheres assassinadas por seus companheiros (TAVARES, 2019, *online*).

É importante relatar que antes de os filmes de Rosângela Maldonado estrear, Lygia Pape dirigiu o curta experimental *Wampirou* (1974), que conta a história de um vampiro que se adaptou a viver à luz do dia, fazendo com que o filme já flertasse com o gênero de horror.

Rosângela e Lygia, com abordagens completamente distintas do terror, foram pioneiras que abriram o caminho para outras mulheres explorarem o tema, tanto em narrativas convencionais quanto no cinema experimental. Não colheram os frutos de sua ousadia, mas plantaram a semente do horror nacional feminino, que seria cultivada por realizadoras que surgiram muito tempo depois (SALDANHA, 2019, p. 77).

FIGURA 5 - Cartaz de *A Mulher que Põe a Pomba no Ar*



Fonte: Internet Movie Database (c2025a).

No México, um dos maiores destaques para o pioneirismo de realizadoras mulheres no cinema de horror fica por conta da atriz, diretora, produtora e roteirista revolucionária, Isela Vega, que empenhava-se em apresentar um olhar crítico e rebelde contra o conservadorismo que cercava os corpos femininos, e enfrentou a censura de sua época lutando contra o sexismo. Segundo Valeria Lindvall (2025), Isela tornou-se uma das primeiras mulheres a assumir a

direção de um longa-metragem mexicano, com o filme *Las Amantes del Señor de la Noche* (1986), abrindo caminho para uma geração de mulheres no horror.

Las Amantes del Señor de la Noche também é um filme raramente lembrado como uma obra precursora. O longa tem como protagonista Venusiana (Elena de Haro), que vive um relacionamento ao estilo “Romeu e Julieta” com Pedro (Arturo Vázquez), já que seus familiares são contra o namoro. Quando a mãe do rapaz o envia para os Estados Unidos com a intenção de separá-los, a garota recorre a uma bruxa, que intermedeia um pacto de Venusiana com o Senhor da Noite para que ela possa ter Pedro de volta.

O filme transmite uma ideia conservadora de bruxas como amantes do Diabo e de mulheres que chegam aos extremos quando são rejeitadas, mas também “Vega cria sua atmosfera de terror folclórico retratando a bruxaria como uma arte feminina na história”¹⁷ (HONEYCUTT, 2024, p.172, tradução nossa). Segundo Maria Luiza da Silva, “esse apelo ainda tem todo um contexto histórico e espacial que deve ser levado em consideração, visto a época em que o filme foi lançado” (SILVA, 2023, p. 43). Além disso, o filme traz uma protagonista que apesar de ter muita consideração por seu pai, não o obedece de forma cega. Ela coloca suas vontades acima das suas exigências patriarcais, não se dobrando a ser o que ele impõe.

Os personagens masculinos são do tipo que acham que mulheres não devem ter vontade própria e não são capazes de administrar sua própria vida. O pai de Venusiana, que está doente e com pouco tempo de vida, lamenta o fato de não ter um filho homem e prefere passar sua propriedade para o seu sobrinho a deixar para a filha, de modo que a garota continuasse dependendo de outro homem depois de sua morte. Nesse ponto a diretora faz crítica à ideia misógina de que mulheres precisam sempre de um homem para resolver suas vidas. Isela Vega produziu um cinema que procurou desafiar os “bons costumes”, e o que importava era revolucionar de alguma forma. Segundo Vega (2006), uma mulher que pensa, discute, raciocina e é vitoriosa nunca é aceita. Assim é vista a protagonista de *Las Amantes de Señor del la Noche* – os homens não aceitam sua ousadia em querer ser alguém que pode fazer suas próprias escolhas.

¹⁷ Texto original: *Vega creates her folk horror ambiance by portraying witchcraft as a woman's craft in the story.*

FIGURA 6 - Cartaz de *Las Amantes del Señor de la Noche*

Fonte: Internet Movie Database (c2025d).

Explorando um pouco mais a respeito do pioneirismo de mulheres latinas no cinema de horror, vale registrar que a cineasta argentina Paula Pollacchi destaca-se por ser considerada a primeira mulher a dirigir não apenas o primeiro curta-metragem de horror argentino, *El Ritual* (1997), mas também o primeiro longa do gênero, *Baño de Sangre* (2003). Por isso, 1997 foi considerado um ano importante para o renascimento do cinema de horror na Argentina, que vinha até então produzindo poucas obras do gênero:

Com o surgimento de novas tecnologias que facilitaram as gravações caseiras, um grupo de cineastas (que mais tarde se definiriam como “cineastas de guerrilha”) começou a explorar novos universos temáticos, recursos estéticos de baixo orçamento e dinâmicas de grupo de trabalho baseadas na afinidade. Esses filmes não buscavam sucesso de bilheteria, porque na maioria dos casos eles nem tiveram lançamento comercial. Neles se implantava o fazer horror por puro prazer¹⁸ (ARÉVALOS, 2023, p. 3, tradução nossa).

¹⁸ Texto original: *Con el surgimiento de nuevas tecnologías que facilitaban las grabaciones caseras, un grupo de cineastas (que luego se definirían como “cineastas de guerrilla”) comenzó a explorar nuevos universos temáticos, recursos estéticos con bajo presupuesto y dinámicas grupales de trabajo basadas en la afinidad. Estas películas no buscaban el éxito de taquilla, porque en la mayoría de los casos ni siquiera contaron con un estreno comercial. En ellas se despliega el hacer horror por puro placer.*

Paula Pollacchi é uma dessas cineastas. Após lançar *El ritual* (1997), ela dirigiu mais alguns curtas dentro do gênero de horror: *El Cuarto de Alicia* (2002) e *En Mi Tumba* (2001). Em 2003, ela deu início à produção do longa *Baño de Sangre*. Por se tratar de uma obra de baixo orçamento, além de ser diretora e roteirista, ela teve que assumir também as funções de produtora, fotógrafa, editora e cinegrafista. Essa forçada centralização de papéis, típica de produções de baixo orçamento, assemelha-se à dinâmica de trabalho assumida por Rosangela Maldonado nos anos 1970 e Alice Guy-Blaché nos anos 1910.

É interessante notar que os papéis dessas mulheres vão além do mérito como diretoras. Produtoras, fundadoras ou educadoras, elas revelam a participação do trabalho feminino em toda a cultura audiovisual... muitas vezes desvalorizado e ignorado porque essas funções são consideradas como domésticas e, portanto, feminilizadas e apolíticas. Um erro gravíssimo de omissão, pois é justamente no espaço familiar que a subversão pode ser gestada (LINDVALL, 2025, p. 38).

Baño de Sangre é um filme que faz jus ao nome, com cenas que exibem muito sangue sendo derramado, seja através da protagonista, que faz cortes em seu próprio corpo, ou de outros personagens quando sofrem agressões. A obra aborda temas delicados, como automutilação e obsessões autodestrutivas, e pode despertar gatilhos em pessoas que sejam sensíveis ao tema. O filme exhibe a rotina de uma jovem que possui tendências autodestrutivas e que conta com a assistência de um amigo que busca cuidar dela até o momento em que a loucura da garota o corrompe, e ele passa a ter o desejo de cortar a si mesmo e a outras pessoas. Em entrevista dada ao portal Infobae no ano de 2004, Paula comenta que a patologia da protagonista é a autoflagelação – “ela sente uma necessidade impulsiva de cortar a pele – e o que mais me atrai na personagem é o quão normal ela parece na superfície e o desastre que ela causa em seu corpo” (POLLACCHI, 2004, *online*). Para representar a mente perturbada dos personagens, a diretora Paula Pollacchi recorre frequentemente ao uso de planos fechados, divididos em segmentos que expõem tais personagens através de ângulos e enquadramentos incomuns, que provocam confusão e desorientação em quem está assistindo, além de desconforto pelo fato de a câmera estar tão perto.

O longa utiliza uma linguagem um tanto estereotipada e comum às narrativas de horror, que associa o feminino à violência, à loucura e à morte. Subjaz a essa linguagem “a ideia de um instinto feminino, ou seja, de que as mulheres, devido a uma pretensa, unitária e instável natureza feminina, são mais propensas à loucura e acabam por cometer atos violentos, insanos e sem uma explicação aparente, consequentemente desobedecendo à norma imposta”

(LAROCCA, 2016, p. 126). Mulheres também são frequentemente acusadas de se desviarem do caminho considerado correto por serem naturalmente mais propensas a sucumbirem ao mal e por muitas vezes corromperem os homens aos desvios, assim como acontece em *Baño de Sangre*. Aludindo a um contexto religioso, essa relação da mulher com o mal é algo que data de muito tempo. No Livro de Gênesis da Bíblia Eva fez com que o ser humano fosse expulso do paraíso, pois cedeu ao mal quando comeu o fruto proibido. Essa é uma forte associação que se faz entre o feminino e a fraqueza. Segundo Ana Paula Vosne Martins, na tradição teológica misógina, por culpa de uma mulher fomos privados da felicidade no paraíso:

Dos textos apócrifos, passando pelos escritos dos Padres da Igreja até os autores eclesiásticos da Idade Média, o pecado de Eva é um pecado da carne, resultado de sua desobediência e da sua fraqueza. A tradição teológica misógina nunca deixou de associar, portanto, a mulher ao Mal e ao Demônio, ligação essa que seria a explicação para o afastamento da humanidade de Deus. Como disse Tertuliano, por causa de Eva todas as mulheres eram culpadas, compartilhando na sua natureza feminina o mesmo pecado primordial, devendo submeter-se ao homem, seu senhor, conforme sentenciou o Criador ao expulsá-los do Paraíso (MARTINS, 2011, p. 154).

À vista disso popularizou-se a concepção de que as desobediências femininas interligam todas as mulheres constantemente, sendo elas responsabilizadas por toda e qualquer forma de maldade que há no mundo. Assim como Eva, mulheres são consideradas criaturas subversivas que buscam depredar a ordem. E tudo isso culmina em uma tradição misógina que se movimenta sempre em ligar o feminino com a maldade. “É importante notar que a narrativa bíblica não apresenta e nem descreve Eva como um ser maligno, como é a serpente. Sua decisão de comer o fruto também pode ser vista como um ato de curiosidade e busca por conhecimento, qualidades que são reprimidas no contexto patriarcal” (TRANCOSO, 2025, p. 46).

Durante muito tempo o cinema de horror perpetuou essa visão da mulher como o mal, e ainda que *Baño de Sangre* seja dirigido por uma mulher, Paula Pollacchi, assim como Rosangela Maldonado, foi criada dentro de um contexto misógino que se reflete na forma como constrói as personagens femininas de seus filmes. Também é importante ressaltar que nem toda cineasta se envolve com questões feministas – há muitas mulheres que não trabalham com essas temáticas –, assim como há homens que buscam abordar essas questões.

E, de fato, nem toda cineasta, necessariamente, tem consciência ou prática feminista; nem todas têm intenção de romper com padrões culturais; e mulheres também podem estar impregnadas de valores machistas. Por outro lado, não é preciso que se afirmem como feministas para que se percebam elementos caros ao feminismo em muitos de seus filmes. Tendo ou não consciência feminista e, mesmo diante de diferenças como

raça e classe, as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins. (HOLANDA, 2017b, p. 45).

FIGURA 7 - Cartaz de *Baño de Sangre*



Fonte: Internet Movie Database (c2025b).

Paula Pollacchi (2004) também aponta que, na época do lançamento do filme, sentia-se incomodada. O motivo era ser vista como a única mulher a dirigir filmes de horror na Argentina. Segundo ela, mulheres são forçadas a produzirem dramas ou filmes mais intimistas, e não há incentivo para mulheres trabalharem com o cinema de horror; por isso existe essa escassez de mulheres abordando o gênero na Argentina.

Vinte e dois anos após a entrevista de Paula, e

Dois séculos após a publicação do clássico de Mary Shelley, podemos dizer que o horror como gênero da cultura popular continua a se transformar, enquanto preserva marcas e códigos que remontam a um universo delimitado, porém expansivo o bastante para enriquecer e sustentar sua produção (BRAGANÇA, 2018, p. 19).

Podemos, a partir disso, constatar que houve um crescente surgimento de realizadoras que se envolveram com o cinema de horror argentino – Jimena Monteoliva e Laura Casabé são alguns desses nomes. Essa onda crescente é notável em toda a América Latina. Mulheres latinas

de países como o Brasil, México e Argentina vêm construindo um cinema de horror crítico que problematiza as configurações e condutas que promovem as violências de gênero em todos os níveis. Veremos assim, no decorrer desta pesquisa, algumas cineastas feministas latinas que deram continuidade à tarefa de analisar discursos patriarcais e subvertê-los, buscando formas de cada vez mais abrir portas nessas áreas.

1.3 HORROR NO CINEMA: UMA ABERTURA PARA MEDOS E INQUIETAÇÕES

O horror é uma ferramenta de investigação social.

— Gabriela Amaral Almeida

Inúmeros filmes já investiram no gênero de horror, que se divide em outros subgêneros, como o *slasher*¹⁹, *gore*²⁰, *body horror*²¹, horror social²². “Em prol de criar pavor em sua plateia, o terror pode ser fabricado através de medos primitivos; figuras clássicas como o diabo ou o inferno de Dante Alighieri; e principalmente representações modernas das filmografias do terror, como *Leatherface* – de *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, ou *Annabelle* – de *Invocação do Mal*, de James Wan” (HACK, 2022, p. 13).

Porém, a relação do horror com o cinema surgiu muito antes da criação desses famosos personagens. Elementos ligados ao horror já se faziam presentes desde os primeiros anos das produções fílmicas. Em 1896, por exemplo, foi lançado *A Mansão do Diabo*, dirigido por George Méliès, um curta que trata do sobrenatural, trazendo uma criatura maléfica que invoca fantasmas e seres das trevas para atormentar humanos. “Ao final do século XIX a nova mídia cinematográfica se uniu a uma tradição de narrativas assustadoras presentes na mitologia, na pintura, no folclore, na literatura, no teatro popular e noutras formas culturais” (LAROCCA, 2016, p. 43-44). É possível observar, no cinema latino, uma tendência muito forte de criar narrativas que lidam com o folclore e lendas regionais. No México, por exemplo, a obra

¹⁹ A palavra *slasher* vem do verbo em inglês *to slash*, que significa cortar ou retalhar. Esses filmes têm como característica principal a presença de um assassino que utiliza armas brancas (como facas, machados ou serras) como método de ataque, além de um figurino ou máscara memoráveis que se tornam marcas registradas.

²⁰ O subgênero *gore* refere-se a produções focadas em violência gráfica extrema, mostrando sangue, desmembramentos e mutilações de forma explícita.

²¹ O *body horror* (horror corporal) é um subgênero do horror que foca no medo gerado pela deformação, mutação, mutilação ou violação do corpo humano. Ele utiliza transformações físicas grotescas e doenças para explorar a fragilidade da carne.

²² O horror social é um subgênero que utiliza sua narrativa para criticar disfunções da sociedade, como racismo, desigualdade de classe e questões de gênero. A ameaça principal não é algo sobrenatural, mas sim o ser humano e as estruturas sociais opressoras, transformando medos reais em narrativas alegóricas.

considerada o primeiro filme de horror do país, *La Llorona* (1933), dirigida por Ramón Peón, traz em seu enredo uma das lendas mexicanas mais famosas.

Antes de seguir por essa vertente, é importante, portanto, compreender duas questões: o motivo pelo qual o medo fascina tanto as pessoas, a ponto de fazê-las procurar por essas obras; e a distinção entre o horror e o terror, que, “apesar de frequentemente usados como sinônimos os quais definem um gênero cinematográfico, têm diferenças notáveis no âmbito teórico” (SILVA, 2020, p. 15).

Uma das definições mais famosas entre horror e terror foi criada pela autora inglesa Ann Radcliffe. Ela levanta que podemos fazer uma divisão primária de cada um dos gêneros dispostos. Horror, então, trataria do medo em seu estado mais psicológico; o horror secreto do ser humano, o medo de olhar embaixo da cama, ou na fresta do guarda-roupa, ou, ainda, o medo de um estranho ou de um assassino serial, por exemplo. O terror, pelo contrário, trata de levar o leitor ao mundo dos monstros, das anomalias naturais e sobrenaturais, explorando o medo visceral do ser humano do inevitável, daquilo que foge do seu conhecimento de mundo (SILVA, 2012, p. 241).

Enquanto o terror desenvolve em quem assiste aos filmes os sentimentos de angústia e aflição a respeito de algo ruim que possa vir a se realizar, o horror expõe precisa e efetivamente essas apreensões. O terror, para Stephen King, de acordo com Noël Carroll (1999), é um tipo de apreensão do desconhecido; nenhum monstro precisa se manifestar, mas a nossa imaginação do que poderia ser agita nossos nervos, enquanto no horror, o monstro é mostrado ou descrito; o fato de haver algo errado fisicamente com ele causa uma reação física. “Para King, o terror é medo + imaginação; o horror é medo + o retrato gráfico” (CARROLL, 1999, p. 84).

Carroll classifica o horror que está vinculado a filmes ou à literatura, como “horror artístico, ou seja, ‘horror’ que serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária” (CARROLL, 1999, p. 27). É o tipo de horror que tem potencial para causar em seu público medo de certos elementos ou situações consideradas ameaçadoras. O horror se faz presente enquanto provoca o sentir medo, mesmo quando se trata de algo que sabemos que existe apenas dentro do imaginário social: zumbis, vampiros, lobisomens. “Os monstros, categoria ampla que engloba diversos tipos de antagonistas, são antinaturais, assustando porque não se encaixam ou violam um esquema de ordem cultural e natural, ameaçadores ao saber comum e, conseqüentemente, excluídos da hierarquia social” (LAROCCA, 2016, p. 44).

Esses monstros foram desenvolvidos pela mente humana e remetem a situações consideradas inexplicáveis, ou provenientes de reflexões e pensamentos de um fenômeno que a humanidade nunca foi capaz de solucionar: a morte.

A morte e os mortos vem sendo objetos do maior interesse nas sociedades contemporâneas. “Morrer, modo de usar”, será em breve uma discussão com várias pautas: eutanásia, morte assistida, morte digna, com liberdade de escolher. E ela vai levar, como num círculo eterno, à mesma pergunta: onde vamos? Se é que vamos (DEL PRIORE, 2014, p. 10).

O horror existe ao passo que há a existência do medo. E um medo que costuma deixar pessoas apreensivas quando se defrontam com uma obra de horror é aquele que vem do desconhecido, daquilo sobre o que não se pode ter uma explicação plausível. “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13).

O medo do desconhecido, daquilo que a ciência não consegue explicar, gera insegurança; por isso a humanidade sempre procurou criar através de explicações mitológicas, fantásticas e religiosas respostas acerca de nossa origem e da morte. “A necessidade de segurança é, portanto, fundamental; está na base da afetividade da moral humana. A insegurança é símbolo de morte, e a segurança, símbolo de vida” (DELUMEAU, 2009, p. 23). Assim, o cinema de horror se apropria dessa ideia de insegurança relacionada a não existência de respostas científicas sobre a morte para desenvolver suas narrativas, criando desfechos variados para o nosso fim. De acordo com Maria Luiza da Silva (2020), as perguntas que não podem ser cientificamente respondidas através de um bom contador de histórias podem ser respondidas de forma narrativa.

Desse modo, se formos pensar em um filme como *Hellraiser: Renascido do Inferno* (1987), dirigido por Clive Barker, podemos passar a eternidade em um inferno punitivo que faz uso da dor daqueles que ali habitam como fonte de prazer. Em *Amantes Eternos* (2013), de Jim Jarmusch, a morte do casal protagonista simboliza a ideia de vida eterna, pois ao deixarem de ser humanos, tornaram-se vampiros que habitam este mundo há séculos, o que faz com que um deles já comece o filme em um estado de depressão devido ao rumo que a sociedade vem tomando. Já *Drácula de Bram Stoker* (1992), dirigido por Francis Ford Coppola, outro filme de vampiros, traz não só a ideia de vida eterna, como também de reencarnação, pois o Conde Drácula consegue encontrar a reencarnação da mulher amada na personagem de Winona Ryder. George A. Romero, por sua vez, ao dirigir *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), presumiu também que nosso fim pode ser continuarmos aqui na terra, mas como zumbis, o que pode representar

a ideia de que “não temos lugar nenhum para ir”, e nossos corpos ficam vagando por aí, sem rumo ou consciência, alimentando-se das pessoas vivas que encontram.

George Romero, considerado um dos pais do zumbi moderno, predecessor de sucessos atuais como *The Walking Dead*, com sua franquia de filmes trabalha o medo da morte, porém vai além, trabalhando também o medo do outro, a corrupção da figura do corpo, o declínio da civilização e da civilidade. Medos sociais que são antropomorfizados na figura do zumbi (HACK, 2022, p. 16).

No longa *Os Outros* (2001), dirigido por Alejandro Amenábar, o espírito pode ainda não aceitar a morte e agir como alguém que continua vivo; ou nossa alma pode ficar no plano terreno devido às pendências que tem para resolver, como acontece com o espírito vingativo de uma criança que foi assassinada em *A Espinha do Diabo* (2001), dirigido por Guillermo del Toro. Todos estes filmes buscaram trazer respostas para o que pode acontecer após a morte.

A presença constante da morte é o que dá sentido à própria existência da ficção de horror, porém sua utilidade não é somente como um elemento do enredo ou um artifício de manipulação emocional, mas principalmente como uma espécie de catalisador que processa todas as regras e gramáticas da narrativa. Essencialmente, o filme de horror é um infundável tratado sobre a morte em forma de entretenimento – geralmente com algumas cenas de intenso impacto para liberar a adrenalina na plateia e funcionar como uma válvula de escape emocional (PRIMATI, 2016, p. 9).

E ainda que algumas das situações apresentadas estejam dentro de um contexto mais absurdo – como se transformar em vampiro ou zumbi –, dar respostas ficcionais para perguntas sobre a morte gera insegurança em quem está assistindo, pois algumas daquelas histórias podem se tornar realidade. Por consequência, o medo se apropria da situação. Mas se esse medo é algo assim tão desagradável, o que leva o ser humano a procurar esse tipo de obra? Pessoas também morrem em filmes de outros gêneros. Então o que faz o horror ser diferente, afinal?

A chave desta questão pode estar no tempo narrativo que caracteriza o filme de horror: basta observarmos o desenrolar da grande maioria das produções deste gênero para constatar que sua carga emocional é toda projetada nos eventos futuros – ou seja, no desfecho do conflito, na conclusão do enigma, na constante expectativa da morte certa; podemos dizer até mesmo que existe um *desejo* de morte pairando como um espectro sobre a história que é contada. Nós queremos ver a morte chegar. Queremos saber o que está além da porta, e não como ou quando chegaremos a ela e a abriremos (PRIMATI, 2016, p. 10).

É comum ao cinema de horror a característica de desfechos fatídicos; já esperamos pelo acontecimento daquilo que foge ao nosso controle e, assim, contemplamos ficcionalmente a face abominável da morte. Contemplar a inevitabilidade da morte não é a única situação abordada em filmes de horror. O medo do desconhecido também traz para essas obras uma

ambição humana como objetivo das personagens de vários destes filmes: tentar derrotar a morte. Transformar-se em vampiro é uma das alternativas tomadas por alguns deles. Os *Garotos Perdidos* (1987), dirigido por Joel Schumacher, traz a ideia de que seja possível viver eternamente jovens, pois trata de adolescentes que encontraram a imortalidade ao se tornarem vampiros e que levam a vida de forma inconsequente. Em *O Cemitério Maldito* (1989), de Mary Lambert, um pai desesperado tenta trazer de volta seu filho falecido através de um antigo cemitério que possui magia ancestral. No longa *O Sétimo Selo* (1957), dirigido por Ingmar Bergman, um cavaleiro busca derrotar a morte mediante uma partida de xadrez. Todos estes filmes tentam corromper a ordem natural e vencer a morte, porém, sem sucesso, pois de acordo com Carlos Primati, “não é preocupação primordial dos filmes de horror fazer com que nos sintamos bem e nem tampouco oferecer alternativas positivas para o pós-morte” (PRIMATI, 2016, p. 11). Derrotar a morte geralmente é um desafio infrutífero.

É possível compreender que temer a morte é um sentimento universal com o qual o cinema de horror trabalha incansavelmente. E desafiar a morte sentindo a adrenalina do medo sem correr um risco real é algo que o cinema de horror consegue proporcionar intensamente graças ao medo estético. Para Renato Hack, “o medo estético pode ser definido como uma representação artística que gera uma consciência de perigo no apreciador da arte, ainda que este se encontre em um local seguro” (HACK, 2022, p. 13). O fato de estar em local seguro permite que, mesmo sentindo medo e desconforto, o(a) espectador(a) continue assistindo, entendendo essa atitude como uma forma de confrontar a morte e o perigo, pois eles não podem chegar até ele. Segundo Júlio França, “quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções produzidas por objetos estéticos. A um desses prazeres peculiares, que chamamos de *medo estético*” (FRANÇA, 2011, p. 1).

Quando assistimos a filmes de horror ou lemos um livro com uma história assustadora, estamos usufruindo do medo estético, uma experiência de aparente ameaça, que na hipótese de um maior incômodo, permite que possamos simplesmente desligar a tela ou fechar o livro.

É válido também ressaltar que filmes deste gênero também lidam com medos mais individuais e não apenas dentro do sobrenatural. Um exemplo é o subgênero horror social que vem se destacando por lidar com medos que assolam grupos específicos. Na realidade o medo de morrer continua latente, mas agora ele possui outros contornos. Então, segundo Carissa Vieira (O QUE DEFINE, 2021), o que configura um filme de horror perpassa pelas nossas questões individuais, pela nossa realidade, porque o horror obviamente lida com medos, mas os medos de uma pessoa não são os mesmos de outras. Os medos de uma pessoa negra, por exemplo, não são os mesmos de uma pessoa branca; os medos que as mulheres sentem, são

diferentes daqueles que os homens sentem; os medos de mulheres negras e brancas também se diferenciam em alguns pontos.

A representação feminina no cinema de horror seguiu por vertentes conservadoras durante muito tempo, inspirando-se em uma sociedade que sempre fez o possível para inferiorizar as mulheres, trazendo os medos femininos nas narrativas para serem trabalhados como punição, raramente como uma crítica. Segundo Linda Williams (2015), muitas vezes a mulher é instada a dar testemunho de sua própria impotência em face de estupro, mutilação e assassinato.

Não à toa, por exemplo, vivemos as atrocidades do período de “caça às bruxas” na era Moderna, um fenômeno que influenciou profundamente a maneira como as mulheres foram e são representadas no audiovisual de horror. Por conta disso, os subcapítulos seguintes tratarão a respeito de três recorrentes formas de representação feminina no cinema de horror, as quais trazem estereótipos misóginos e racistas, e que atualmente vêm conquistando um espaço voltado à fala, à crítica e à problematização, sendo elas: a representação da mulher como bruxa no cinema; o tropo da *final girl* e a forma como a mulher negra é representada. Essas três figuras atuam como alicerces simbólicos que demonstram como poder, força, gênero e raça são construídos no cinema de horror, e como eles vêm sendo desconstruídos e reinventados.

A bruxa é uma das figuras que melhor pode representar o quanto mulheres foram perseguidas. No cinema, ela é geralmente a representação da mulher que desafia normas e nos permite refletir de forma reveladora sobre a existência do medo de um feminino indomável, articulado e que enfrenta o moralismo. Já em relação à representação da mulher negra (em regiões marcadas por períodos extensos de escravidão, diáspora africana e racismo), além das barreiras de gênero, ela também enfrenta as barreiras raciais, o que evidencia o quanto o cinema de horror latino negou visibilidade a essas mulheres e como isso atualmente vem recebendo alguns novos contornos. O tropo da *final girl* consolidado no cinema dos Estados Unidos, por sua vez, conserva vários dos estereótipos comuns ao gênero *slasher*. No entanto, ele recebeu algumas singularidades latinas. Atualmente vem sendo ressignificado com mulheres sobreviventes, atravessadas por contextos que não demandam a necessidade de serem moralmente puras. Articularemos esses temas a fim de se alcançar uma melhor compreensão das relações entre raça, gênero e autonomia feminina dentro do universo cinematográfico de horror.

1.3.1 A concepção da mulher como bruxa no cinema

Bruxas nunca fizeram nada de errado. Elas podem ser diferentes, mas os humanos são tão rápidos em decidir e julgar, que tudo o que eles não entendem consideram que é mau. Achei que era uma ideia ultrapassada, mas...

— Kiki's Delivery Service

A cultura ocidental, totalmente atravessada por um discurso androcêntrico e por costumes e doutrinas sexistas, por um período muito longo manteve o conceito de que o ato de praticar bruxaria estava intimamente ligado à natureza do “ser mulher”. A bruxa é uma figura histórica e mitológica que habita a mentalidade das pessoas há muito tempo.

O discurso antifeminino popularizado entre os séculos XV e XVII não foi uma novidade, mas sim o resultado de uma imagem de feminilidade construída por uma visão extremamente negativa e herdeira de tradições antigas que foram amplificadas pelos primeiros textos doutrinários do cristianismo, especialmente pelas constantes indagações acerca da introdução do Mal no mundo. A Mulher foi definida como uma criatura essencialmente negativa, fonte da tentação e infortúnio dos homens. A Igreja Católica recorreu a esta tradição pagã e aos primeiros textos cristãos para responsabilizá-la por todas as misérias humanas, vinculando-a também ao próprio Diabo ou Satanás, figura que se tornou cada vez mais presente no imaginário da época Tardo-Medieval e Moderna (LAROCCA, 2018, p. 88-89).

Sendo assim, com essa ideia de que, por ser mais fraca, a mulher não resiste às tentações, entende-se que ela possui um desvio, culminando na relação do feminino com a bruxaria. Com o aval da Santa Inquisição e o apoio do Tribunal Laico, a bruxaria se tornou uma ofensa em larga escala. A caça às bruxas teve o seu ápice durante a Idade Moderna. Sabe-se que existem casos anteriores e posteriores, mas as grandes perseguições ocorreram na Modernidade, principalmente nas últimas décadas do século XVI e durante o século XVII. “Com torturas e execuções a que as mulheres acusadas por bruxaria estiveram sujeitas, as demais logo aprenderam que, para ser socialmente aceitas, teriam de se mostrar obedientes e silenciosas e aceitar o trabalho pesado e os abusos masculinos” (FEDERICI, 2019, p. 92).

Com a chegada do Iluminismo, as elites começaram a deixar de acreditar em bruxaria e aos poucos a caça às bruxas foi chegando ao fim. “Durante as perseguições às bruxas, entre 1450 e 1750, aproximadamente 110 mil pessoas foram torturadas, sob a acusação de bruxaria, sendo que de 40 mil a 60 mil delas foram executadas” (RUSSELL & ALEXANDER, 2019, p. 15).

A tradição antifeminina e o persistente medo das mulheres, de seu corpo e sexualidade não desapareceram com o fim da caça às bruxas. A crescente ênfase na suposta ausência de sexualidade das mulheres e em sua docilidade doméstica foram estratégias discursivas de controle, criando outro estereótipo que também negava a subjetividade e diversidade das mulheres, inseridas numa reconstrução da feminilidade dos séculos XVIII e XIX. Com o fim da caça às bruxas não houve uma grande reabilitação moral ou intelectual das mulheres, apenas uma mudança no modelo de Mulher que era mais amplamente aceito (LAROCCA, 2021, p. 159).

A bruxaria acabou se tornando tema recorrente no cinema, seja em filmes silenciosos, como *O Poço Encantado* (1903), de George Méliès; em clássicos como *O Mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming; ou em infanto-juvenis como *Abracadabra* (1993), de Kenny Ortega. Nestes filmes, geralmente o papel da bruxa é provocar receios e atrair cautela com o que diz respeito à figura da mulher. Validando a demonstração do feminino como indivíduo hostil e monstruoso, essa representação denota que o cinema constitui profundos vínculos com os ideais sexistas de outras eras que culminaram na caça às bruxas. O estereótipo direcionado às mulheres consideradas bruxas permanece na contemporaneidade, presente no imaginário das massas. E isso acontece fortemente através de produções audiovisuais.

O gênero do horror no cinema ganhou popularidade em meados do século XX, fortalecendo o estereótipo da bruxa, frequentemente associada ao demoníaco. Nos anos de 1960 e 1970, enquanto a segunda onda do feminismo mostrava sua potência, os filmes representavam ainda mais a figura da bruxa para demonizá-la de forma intensa, reproduzindo assim o pânico que as potências e autoridades masculinas sentiam, utilizando esses filmes para chamar a atenção do público e procurar controlar o empoderamento das mulheres.

Isso ocorreu paralelamente ao movimento de libertação das mulheres e da segunda onda feminista, representando o medo sentido por autoridades e estruturas masculinas, além de alertar para a necessidade de monitoramento das mulheres e controle do empoderamento feminino. As bruxas cinematográficas se mostravam engajadas em buscas irracionais por beleza, juventude, sexo, poder e vingança, frequentemente procurando subverter a tradicional hierarquia de gêneros, subjugando os personagens masculinos e transformando-os em seus servos ou amantes. Nesse sentido, tornavam-se uma ameaça para toda a sociedade, precisando ser punidas severamente (LAROCCA, 2018, p. 89).

Observamos essa situação em longas que foram produzidos em diversas partes do mundo, como a produção italiana *A Maldição do Demônio* (1960), de Mario Bava; o filme alemão *A Marca do Diabo* (1970), de Michael Armstrong; ou a animação japonesa *A Tragédia de Belladonna* (1973), de Eiichi Yamamoto. Filmes como esses normalmente trazem bruxas que se encontram em um estado de obsessão por algo, como a recuperação da sua juventude e

beleza, luxúria, poder ou vingança. Como consequência, elas acabam sendo invariavelmente castigadas.

Em animações como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), dirigido por David Hand, a figura da bruxa torna-se mais interessante que a da princesa. A bruxa é mais autêntica, tem uma trajetória com mais aventuras, sabe fazer feitiços e costuma se impor. Porém, por ser vilã, mulheres são condicionadas a entender que não devem se comportar como ela. Há uma mensagem subliminar de que ser muito autônoma pode levá-la a fazer coisas muito ruins. O ideal era que as mulheres fossem como as princesas eram frequentemente representadas: submissas, sofredoras, dependentes de homens, recatadas e do lar. A essas princesas não cabia nem ao menos o embate final. Derrotar a bruxa normalmente ficava a cargo do príncipe ou de algum fenômeno da natureza, como acontece em *Branca de Neve e os Sete Anões*, o que funciona como uma espécie de castigo divino ou do universo.

Mulheres e bruxas: ambas as palavras têm associações míticas e muitas vezes compartilham do mesmo mito. As mulheres foram perseguidas como bruxas porque eram mulheres, e as mulheres agora usam o termo bruxa como meio de vingança contra a perseguição. Mas, para além da forma derivada do mito, existe uma falsa interpretação da realidade. Se a imagem da bruxa nos filmes é produto de um mito, esse mito deve ser explorado. Qualquer representação fílmica da bruxa deve ser explorada. Qualquer representação fílmica da bruxa deve ser considerada à luz do mito e de sua realidade²³ (RUSSEL, 2004, p. 63, tradução nossa).

Sendo assim, o cinema incorporou esse discurso da submissão da mulher, e o gênero de horror intensificou o mal edificado no corpo feminino, fortalecendo a associação entre a mulher, o mal e o monstruoso, como podemos ver na figura da bruxa.

²³ Texto original: *Women and witches: both words have mythic associations and many times both partake of the same myth. Women have been persecuted as witches because they were women, and women now use the term witch as a means of revenge against persecution. But beyond myth lies reality, and the concept of the witch is a negative myth derived from a false interpretation of reality. If the image of the witch in films is a product of a myth, this myth must be explored. Any filmic representation of the witch must be considered in the light of the myth and its reality.*

FIGURA 8 - A Rainha Má (bruxa) é derrotada pela tempestade



Fonte: Frame de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937).

Segundo Kendall Philips (2005), filmes de horror costumam impactar a vida das pessoas. Essas histórias serão carregadas e terão seus momentos mais perturbadores recontados. Normalmente essas maiores impressões surgem quando ainda somos crianças ou adolescentes, pois estamos começando a lutar contra os limites da sociedade. Para o autor, o cinema de horror consegue capturar nossas ansiedades e temores culturais, de modo que nossos medos coletivos parecem projetados na tela diante de nós, tornando-se parte da nossa cultura. *Convenção das Bruxas* (1990), de Nicolas Roeg, por exemplo, é um filme que se adequa aos estudos de Philips, pois traumatizou muitos(as) espectadores(as) e fixou no imaginário de muita gente, em especial de quem assistiu a ele na infância, a bruxa com aparência asquerosa.

A bruxa é uma personagem recorrente no cinema de horror, utilizada como artifício para inspirar medo e alertar para os perigos encarnados pelo feminino. Embora presente em variados gêneros cinematográficos, é no horror que esta personagem é constantemente associada ao demoníaco, ao corpo e à sexualidade feminina. Nesse sentido, a representação construída pelo horror estabelece fortes laços com um discurso antifeminino codificado e propagado no mundo medieval e que impulsionou a caça às bruxas na Modernidade (LAROCCA, 2018, p. 89).

A bruxa está tão associada ao demoníaco, que no filme *A Bruxa de Blair* (1999), dirigido por Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, a personagem que dá título à obra não aparece em momento algum, mas em virtude de a bruxa já ser essa personagem tão estereotipada no imaginário popular, principalmente em virtude das várias histórias das quais fizeram parte no universo cinematográfico, a mente se encarregou de construir uma bruxa assustadora para se adequar à ambientação de medo e pânico criada para o longa. O horror unido a tais estereótipos faz com que sintamos medo de algo que não vemos na tela. Trabalhando com o imaginário dos

espectadores, o longa apela aos temores coletivos relacionando o demoníaco e o feminino monstruoso.

1.3.1.1 O cinema latino e a representação da bruxa

*Pra pedir silêncio eu berro
Pra fazer barulho eu mesma faço.*

— Rita Lee

A bruxa também é uma figura recorrente no audiovisual latino de horror, cuja maioria das narrativas é inspirada em lendas ou folclore regionais. Nelas, as bruxas são colocadas como símbolos do desvio e do medo, um exemplo que não deve ser seguido. Mulheres que estão fora de um padrão social esperado, solitárias e idosas, podem facilmente receber este estigma que as coloca dentro de uma ótica negativa.

Dentro deste cenário, no seriado mexicano *Chaves*²⁴ (1973-1983), criado e estrelado por Roberto Bolaños e que esteve presente de forma marcante nos lares brasileiros durante muito tempo, a personagem Dona Clotilde (Angelina Fernández), também conhecida como “Bruxa do 71”, é construída com base em diversos estereótipos associados à figura da bruxa: mulher solteira, mais velha, que não possui filhos e mora sozinha. Essas características reforçam imaginários sociais, fazendo com que as crianças da vila a rotulem como bruxa, mesmo que Dona Clotilde não demonstre, racionalmente falando, um comportamento que justifique tal rótulo. Dessa forma, trata-se de uma obra que evidencia que para “ser” considerada bruxa basta que uma mulher não corresponda às expectativas da sociedade em relação a ela: os papéis de mãe, esposa e cuidadora.

Uma mulher comum pode ser vista como monstruosa quando se comporta de maneira considerada antinatural, abandonando seu papel feminino apropriado e “violando as normas de gênero”. Ela pode rejeitar as instituições da família e da sociedade normal, expondo assim a fragilidade da ordem simbólica patriarcal e suas fronteiras. Ela também pode se comportar de maneira escandalosa ou chocante, atraindo assim desaprovação e censura social²⁵ (CREED, 2022, p. 68, tradução nossa).

²⁴ Exibido no Brasil pela emissora de televisão SBT desde 1984, o seriado *Chaves* consolidou-se como um dos maiores fenômenos de audiência da televisão brasileira. Após um hiato global de quatro anos devido a impasses contratuais, a série retornou à grade da emissora no final de 2024. Atualmente, em 2026, o SBT mantém a exibição do programa, que também está disponível em serviços de *streamings*.

²⁵ Texto original: *An ordinary woman can be seen to become monstrous when she behaves in what is seen to be an unnatural manner by abandoning her proper feminine role and ‘violating gender norms’. She may reject the institutions of family and normal society, thereby exposing the frailty of the patriarchal symbolic order and its*

Por outro lado, Dona Florinda (Florinda Meza) ocupa o lugar da mulher socialmente legitimada: é mãe, viúva de um militar, cuida do filho com zelo extremo e é cortejada pelo professor Girafales (Rubén Aguirre). Assim sendo, ela não sofre perseguição, como ocorre com Dona Clotilde, cuja exclusão é um processo naturalizado e camuflado pela comédia.

Os estereótipos relacionados às bruxas ainda persistem em obras contemporâneas. No longa mexicano *O Olho do Mal* (2022), dirigido por Isaac Ezlan, o envelhecer é visto como grotesco. Enquanto algumas obras atuais vêm optando por subverter essa ideia de envelhecimento, o longa de Ezlan prefere trabalhar com uma abordagem estereotipada.

A protagonista Nala (Paola Miguel) é uma adolescente frustrada e revoltada que possui um relacionamento conturbado com sua família, em especial com a mãe, com quem geralmente está discutindo. Essa situação faz com que a relação entre mãe e filha seja atravessada por conflitos durante todo o tempo.

Já a bruxa da narrativa (tia de Nala) reproduz desejos de vingança e é totalmente movida por ressentimentos, colocando mais uma vez a mulher como uma ameaça social.

O filme também faz uso do “medo do envelhecimento feminino”, colocando o envelhecer como algo negativo. A obra não procura, por exemplo, trabalhar com questionamentos mais complexos, como as pressões sociais que exigem que a mulher se mantenha jovem a qualquer custo. A bruxa é apenas uma mulher egoísta, que não se importa com laços sociais ou fraternais e se alimenta do sangue de uma criança, a sua sobrinha, para tornar a ficar jovem e bonita.

Enquanto isso, a personagem Nala é construída como uma rebelde sem causa: é raivosa com os adultos, implica desnecessariamente com a irmã mais nova, é impulsiva e gosta de gerar conflitos. A adolescência é banalizada e reduzida apenas a uma fase dramática e de contrariedades, fazendo com que esse estilo de narrativa, já muito utilizado, seja incluído à trama sem buscar trazer questionamentos ou temas mais atuais. Os conflitos de Nala são trabalhados de forma superficial, tornando a personagem previsível e sem personalidade.

FIGURA 9 - A bruxa assume o papel da mulher que não aceita envelhecer



Fonte: Frame de *O Olho do Mal* (2022).

A recusa da bruxa em aceitar seu envelhecimento é apresentada como um sinal de monstrosidade, já que seu corpo envelhecido é rejeitado pelos ideais patriarcais. Em relação à Nala, ainda que a personagem não seja explicitamente construída como uma mulher monstruosa, sua adolescência recorre a um arquétipo já um tanto desgastado, sendo reduzida a uma fase instável e ameaçadora, repetindo um modelo que quase não dialoga com as transformações contemporâneas da adolescência, restringindo-a a uma visão superficial.

O cinema de horror atual tem apontado, denunciado e problematizado os mecanismos de opressão patriarcal que inferiorizam o feminino, contudo, em *O Olho do Mal* isso é algo pouquíssimo explorado. Como resultado, o filme entrega uma narrativa que mais reproduz do que problematiza os estereótipos relacionados às mulheres. A adolescência feminina ocupa na obra um estado de desordem, reforçando uma perspectiva patriarcal de disciplinar, conter o corpo feminino desde muito cedo. As mulheres do filme quase não demonstram empatia umas pelas outras; não há cumplicidade entre as personagens. Ainda que Nala se esforce para salvar a irmã, tudo acontece de forma fria, apenas como uma obrigação moral.

Em *A Alma quer Voar* (2020), filme chileno com coprodução brasileira, dirigido por Diana Montenegro, a figura da bruxa é ressignificada, afastando-se do estereótipo da monstrosidade negativa e aproximando-se da figura de resistência que rompe com ciclos de violência. Ao distanciar-se das representações conservadoras relacionadas à mulher como bruxa, o longa desloca a sua narrativa para o contexto social que reproduz a opressão de mulheres, principalmente no que diz respeito às estruturas dos relacionamentos abusivos.

A bruxaria é desenvolvida no filme em uma família formada majoritariamente por mulheres que se dizem amaldiçoadas e condenadas a terem relacionamentos amorosos infelizes.

O filme estabelece, desde o princípio, uma relação com as crenças latinas e os rituais de bruxaria, enquanto observamos Camila (Laura Castro Artuz), uma menina de dez anos, fazer uso de suas crenças em orações pedindo para que seus pais se separem. Após testemunhar a mãe ser espancada diversas vezes pelo pai, Camila entende que não deve centralizar as suas orações para que a harmonia seja restaurada entre eles; ao contrário, ela reza para que sua mãe se divorcie. Diferente de seus familiares que lamentam a má sorte que tiveram no amor, ou de sua tia que faz todo o possível para manter o namorado, Camila anseia que o vínculo de opressão que há em sua casa seja dissolvido com o fim do casamento entre sua mãe e seu pai. É interessante observar no longa algo que retrata de forma muito nítida a identidade cultural latina: uma mistura de crenças – ao mesmo tempo em que observamos as mulheres realizarem rituais considerados pagãos, elas também demonstram muita fé cristã.

FIGURA 10 - Camila reza para que seus pais se separem



Fonte: Frame de *A Alma quer Voar* (2020).

Camila compreende que casar não é garantia de uma vida feliz, por isso, neste contexto a figura da bruxa surge como uma personalidade que ousa romper com as normas. Durante muito tempo, mulheres que abandonavam relacionamentos tóxicos e abusivos eram vistas como desviantes, um exemplo a não ser seguido, tal qual as “bruxas” também eram vistas.

Em *A Alma quer Voar*, a bruxa é a mulher que reconhece a violência que sofre e que, no caso da mãe de Camila, consegue encontrar coragem para partir. O horror se configura nos abusos, e a maldição reside nos reiterados atos de violência, não na bruxaria. Camila expressa não ter a intenção de casar-se no futuro, decisão que supõe-se, não decorra apenas do trauma de ver a mãe sofrer diversos tipos de violência nas mãos de seu pai, mas também de observar

as mulheres de sua família, pois percebe que nenhuma delas realmente precisa de fato estar dentro de um relacionamento amoroso para ser feliz. Elas são mulheres fortes que conseguiram prosperar, reforçando a ideia de autonomia feminina que, no caso do filme, é construída coletivamente entre mulheres. A bruxa ali é representada como uma figura que se reinventa e que pode ser livre. Embora suas familiares acreditem que são amaldiçoadas, Camila não as enxerga dessa forma, pois apesar de ter ainda dez anos de idade, ela entende ser possível ter boa qualidade de vida sem estar envolvida em um relacionamento amoroso com um homem.

Diablo Rojo (2019), dirigido por Sol Moreno e J. Oskura Nájera, considerado o primeiro filme de horror do Panamá, conta a história de um motorista de um ônibus “diablo rojo”²⁶, que se perde na floresta ao se tornar vítima de uma bruxa. Policiais se envolvem na perseguição, o que torna a história uma busca desesperada por sobrevivência na mata.

No filme, as bruxas ganham espaço através da lenda de *La Tulevieja*, um dos contos folclóricos mais populares do Panamá, que no México é conhecido como *La Llorona*, uma espécie de entidade, uma mãe vingativa e enlutada que chora por seu bebê. Ainda que as bruxas sejam colocadas como personagens aterrorizantes, selvagens e sanguinárias, percebe-se que foram razões subentendidas e desequilíbrios sociais que as levaram a cometer alguns atos extremos. Elas não entraram em um vórtice de maldade por motivos banais, mas porque a sociedade não fez nada por elas quando foi preciso.

As bruxas são figuras marginalizadas nos lugares onde vivem, e as lendas nos ensinam a mantê-las longe, mas no filme, ainda que elas sejam encontradas dentro de alguns estereótipos – sacrificando bebês, por exemplo –, são uma família que inclui pessoas que foram esquecidas pelo resto da sociedade. Temos a chance de observá-las como ícones culturais que afrontam e perseguem os homens, e lutam contra aqueles que se colocam como detentores da autoridade dentro do corpo social atual, como acontece com os policiais, o padre e outros homens que lhes causaram sofrimento.

²⁶ Os “*diablos rojos*” são ônibus escolares estadunidenses que, após serem aposentados, são adquiridos por cidadãos panamenhos e customizados com ilustrações artísticas de forte apelo visual. Embora representem um dos meios de transporte mais emblemáticos do Panamá, sua circulação declinou recentemente devido à substituição por frotas modernas e seguras. A denominação popular deriva do estilo de condução agressivo adotado pelos motoristas no trânsito local.

FIGURA 11 - Coven de bruxas



Fonte: Frame de *Diablo Rojo* (2019).

Feitiçaria (2023), dirigido por Christopher Murray, é um longa que se passa na ilha de Chiloé, no Chile, no final do século XIX, e mostra a bruxaria como uma forma de resistência e luta contra os colonizadores alemães.

A protagonista Rosa (Valentina Véliz Gailles), de apenas treze anos, ao presenciar seu pai ser assassinado, busca ajuda, mas ao ser ignorada pelas autoridades locais e pelo padre da igreja, une-se ao grupo de feiticeiros indígenas e passa a buscar justiça pelo pai. É um filme que traz a espiritualidade indígena como recurso político. São pessoas que fazem parte de um sistema opressivo e preconceituoso. Rosa é atravessada por este sistema, mesmo quando se entende como uma garota cristã, pois suas origens fazem com que surja desconfiança da comunidade, que a marginaliza.

O assassinato do pai de Rosa, cometido pelo seu patrão, é exibido como o resultado de um sistema que não se intimida em fazer uso da violência contra corpos indígenas, já que não há punição contra esses crimes. Assim, ao se ver totalmente abandonada, Rosa é acolhida unicamente por outros indígenas. E ela recorre à magia não apenas para se vingar da morte paterna, mas para enfrentar uma violência histórica que vem acompanhada de silenciamento e perseguição.

O longa procura também explorar a ideia de que o horror não está na bruxaria, mas na ordem social que condena as praticantes de magia. Rosa não se transforma na bruxa egoísta e vingativa, mas sim na figura feminina, que além de buscar por justiça, entende a importância de preservar suas raízes indígenas e se esforça para combater a violência colonial.

FIGURA 12 - Rosa é obrigada pelo patrão a assistir ao assassinato do pai



Fonte: Frame de *Feitiçaria* (2023).

Por tudo isso, é possível notar que a figura da bruxa influenciou e ainda influencia bastante a construção de personagens femininas, pois a bruxaria ainda é um tema muito utilizado dentro do gênero, apontando a longevidade das bruxas no cinema de horror. Apesar de ainda surgirem obras estereotipadas na contemporaneidade, há outras que ressignificam o fato de as bruxas recusarem o silenciamento e transcenderem as normas, deslocando-as de um lugar que antes as situava como ameaça social para uma posição de enfrentamento ao patriarcado.

1.3.2 Reproduções e subversões das *final girls*

O poder da educação os assusta e eles têm medo das mulheres.

O poder da voz das mulheres os apavora.

— Malala Yousafzai

Uma das principais características do subgênero *slasher* é o fato de trabalhar com um padrão relacionado ao desfecho do filme: a figura da *final girl*. Enquanto todos os personagens de um determinado grupo vão morrendo um a um, a *final girl* é aquela que consegue se manter viva até o fim do filme, mostrando que “tais personagens conseguem resistir a todas as adversidades impostas ao longo dos enredos, assim como vencem temporariamente a fúria dos assassinos” (LAROCCA, 2016, p. 170).

O termo foi escrito e problematizado pela primeira vez pela pesquisadora Carol J. Clover (1992) no qual ela descreve que a personalidade das personagens que

normalmente são escolhidas para representarem essas *final girls* é onde está o verdadeiro problema. Quando analisamos os personagens da trama, percebemos que há um padrão nas vítimas e na sobrevivente da história (SILVA, 2023, p. 95).

Nos filmes *slasher* há um padrão na construção das personagens, tanto daquelas que vão morrer quanto das que sobreviverão. Mulheres consideradas promíscuas, que têm interesse por sexo, que se vestem de maneira provocante, que consomem substâncias ilícitas, que cruzam a fronteira daquilo que se classifica como “apropriado” para uma “boa moça” morrem como forma de punição. A morte delas costuma ser mais violenta e objetificada do que a dos homens. É muito comum elas estarem nuas no momento da morte, algo totalmente desnecessário para a narrativa em si, mas prazeroso ao olhar masculino. Além de violenta, a morte dessas personagens costuma ser mais lenta e sofrida, enquanto seus corpos mutilados são exibidos na tela.

No cinema o prazer é criado a partir de um mecanismo *voyeurista* inerente que tem aqui um papel mais importante do que nas outras formas de arte. Um termo psicanalista freudiano, *voyeurismo* refere-se à gratificação erótica em olhar-se para alguém sem ser visto, isto é a atividade do voyeur. Em psicanálise, exibicionismo refere-se à gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo – ou parte dele – para outra pessoa, como no prazer de ser visto ou de se ver na tela. Voyeurismo é uma perversão ativa, praticada principalmente por homens, cujo objeto do olhar é o corpo feminino, enquanto o exibicionismo é o seu complemento passivo (KAPLAN, 1995, p. 33).

As *final girls* são aquelas mulheres que “sobrevivem justamente por se enquadrarem em padrões conservadores e tradicionais de feminilidade e juventude disseminados nos Estados Unidos” (LAROCCA, 2016, p. 171). São as garotas idealizadas, com ar virginal, que não usam drogas nem fazem sexo – alguns roteiros até permitem que elas não sejam mais virgens, porém elas têm que se encontrar dentro de um relacionamento amoroso estável. Outras características das *final girls* envolvem o fato de se vestirem de forma mais recatada, não tomarem atitudes impulsivas e serem responsáveis e dedicadas aos estudos e à família.

À primeira vista, um símbolo do empoderamento feminino, com todas as suas características independentes e forças para enfrentar o/a assassino/a, mas que na construção da trama tal tipo de personagem adquire sentido por estar inserida em um discurso conservador masculino mais amplo e direcionado a uma audiência masculina (LAROCCA, 2016, p. 171).

O filme *Halloween: A Noite do Terror* (1978), dirigido por John Carpenter, por exemplo, é considerado um dos filmes que mais popularizou o subgênero *slasher* e apresenta uma das *final girls* mais famosas: Laurie Strode, interpretada por Jamie Lee Curtis. Laurie é o estereótipo da “boa moça” – bonita, feminina, responsável e uma estudante exemplar –, ao contrário de suas amigas, que acham que ela perde tempo demais com livros.

Ela é construída ao longo do enredo para claramente se destacar das demais personagens, sobrevivendo graças às suas qualidades alinhadas ao modelo conservador de adolescente. É justamente por não desobedecer nenhuma regra que não precisa ser punida e é por assumir tanto o papel de virgem quanto o de mãe que aparece como um modelo positivo a ser seguido pelas espectadoras (LAROCCA, 2016, p. 185).

Já em 1984, é lançado no Brasil aquele que se considera o primeiro²⁷ filme *slasher* do país: *Shock! Diversão Diabólica*, dirigido por Jair Corrêa. O filme se inicia com uma festa em um sítio distante, ao maior estilo “sexo, drogas e *rock n’roll*”. Após o fim do evento, algumas pessoas permanecem no local e começam a ser assassinadas uma a uma, por uma personagem misteriosa. Somente suas botas são apresentadas na tela, algo que diferencia este filme dos *slashers* tradicionais estadunidenses, que geralmente trazem um assassino mascarado.

O longa também foge do estereótipo da garota virgem sobrevivente, pois ela também é assassinada. Sara (Mayara Magri) é a personagem que teme perder a virgindade, pois não quer desagradar aos pais caso descubram. Ela seria uma forte candidata a ser a *final girl*, mas o longa rompe com este estereótipo, sendo a sobrevivente final a garota que transa e usa drogas. Contudo, é válido fazer um adendo à opressão sofrida por Sara. É notável que a jovem tem desejos e curiosidades em relação ao sexo, mas não se permite transar em virtude da forma como foi criada. Em poucas falas, Sara permite que o(a) espectador(a) entenda que ela tem medo de decepcionar os pais. Ao mesmo tempo, ela sofre pressão sexual do namorado (Taumaturgo Ferreira) que desconsidera e minimiza suas aflições, preocupando-se apenas com as suas próprias vontades.

Eni (Cláudia Alencar) é a *final girl* da história, a personagem que permaneceu na residência após a festa com o intuito de manter relações com o namorado. Mostrando-se despreocupada em relação a convenções sociais, ela assume abertamente sua vivência e desejo pela intimidade sexual. Em uma discussão entre ela e o namorado Samu (Elias Andreato), presenciamos o diálogo seguinte:

²⁷ O diretor Jair Corrêa alega não ter assistido a nenhum filme *slasher* antes de dirigir *Shock* e, após vê-los, achou-os muito ruins.

Eni: - Eu fiquei aqui para te fazer companhia, seu cretino!

Samu: - Agora que a barra pesou você me acusa, mas antes estava aí a fim de dar uma transadinha.

Eni: - ‘Tava’ sim, qual o problema? Vai dizer que você também não ‘tava’? Você não reconhece um papo legal que eu faça. É sempre assim, porque se a menina não trepa, é porque é virgem oprimida, aí resolve trepar é porque é oferecida. [..] O Samu tem esse ar de superioridade de macho. Depois diz que é liberal (*SHOCK: DIVERSÃO DIABÓLICA*, 1984, 1h17min).

A *final girl* dessa narrativa é a garota que mantém relações sexuais e usa drogas. O filme apresenta alguns preceitos misóginos, mas é muito mais livre de ideais conservadores que vários dos filmes da época. Atualmente, obras estadunidenses como *X: A Marca da Morte* (2022), dirigido por Ti West, chamam a atenção por trazer uma protagonista fora dos padrões, que usa drogas e é sexualmente ativa, mas é interessante observar que nos anos 1980 o Brasil já trabalhava com características semelhantes.

Pensando no contexto histórico e político do momento em que *Shock!* (1984) foi produzido, de acordo com Alcilene Cavalcante, naquela época “ainda persistiam a interferência militar, as violações aos direitos humanos, a censura, atentados que visavam cercear liberdades de expressão, bem como se continuava a difundir o projeto moral defendido pelos militares” (CAVALCANTE, 2017, p. 59). Então, embora já um tanto enfraquecida, a censura ainda se fazia presente. Com a população vivendo e processando traumas, os jovens do filme demonstram incertezas e receio de chamar a polícia, pois durante o período militar, policiais estavam muito mais associados à repressão que à proteção. Era como trocar um perigo visível por outro institucional. Por terem usado drogas e a opressão policial estar dentro de um viés moralista, as personagens são colocadas dentro de um complexo paradoxo: ficar na casa e enfrentarem o assassino, ou chamar a polícia e encarar as ameaças do sistema ditatorial. Os jovens optam por encontrar uma maneira de chamar a polícia, mas com a consciência de que enfrentarão problemas com ela também. O perigo de ser assassinado por um psicopata é quase que colocado no mesmo patamar de ter contato com a polícia, chamando atenção para o trauma de uma geração que só podia contar com a truculência de um sistema institucionalizado.

Voltando o olhar para *slashers* latinos mais recentes, o filme chileno *Trauma* (2017), dirigido por Lucio A. Rojas, se configura como um filme muito difícil de digerir. É um *slasher* que dialoga diretamente com o *torture porn*²⁸. É um filme que não só trata de objetificar o corpo feminino, mas também de humilhá-lo, subjugá-lo e violentá-lo de inúmeras formas possíveis. Um longa que insiste em colocar o feminino em um lugar de dor extrema.

²⁸ Termo cunhado por críticos de cinema para descrever filmes que parecem “pornográficos” em sua obsessão pela dor, embora não necessariamente contenham conteúdo sexual explícito.

O filme tenta se legitimar através de um discurso a respeito dos traumas que envolvem as violências cometidas no período da ditadura chilena, justificando que a violência extrema praticada pelo assassino do filme nasce da violência institucional sofrida por ele no passado.

A casa na qual um grupo de amigas foi passar férias é invadida por dois homens sádicos. Elas sofrem todo o tipo de violência, de forma brutal e visceral, e o longa naturaliza e fetichiza a submissão feminina em face do estupro. A intenção do filme parece ser apenas ver o quanto que essas mulheres conseguem resistir, transformando o trauma em espetáculo. Não há o propósito de trabalhar a violência para fazer críticas, mas sim reproduzi-la para chocar. Parece uma narrativa criada para ver até onde o espectador suporta. O choque pelo choque.

As mulheres são colocadas ali para serem corpos nos quais a violência faz sentido. Ver a *final girl* sobreviver parece ser apenas uma pequena forma de compensar todas as atrocidades cometidas, afinal, *Trauma* não trabalha com problematizações; apenas repete a lógica de abuso usando o corpo feminino como campo de punição. Não há um desmonte da violência misógina; ela predomina até o fim. As cenas de violência e abusos são longas e explícitas, dando a impressão de que o intuito do filme não seja disparar reflexões, mas apenas chocar a quem assiste. O filme parece mais um desafio: quanto tempo o(a) espectador(a) suporta em frente à tela?

Daí decorre a importância de filmes que trabalham o trauma sem espetacularizá-lo. Anita Rocha da Silveira é um exemplo de diretora que se distancia totalmente desse tipo de narrativa, situando quem está assistindo ao filme em lugar de desconforto reflexivo, mas jamais na posição de consumo da dor. Anita é uma diretora que deixa muito evidente que o corpo feminino não deve ser território para violência.

Al Morir la Matinée (2020), por sua vez, é um *slasher* uruguaio, dirigido por Maximiliano Contenti, que nos traz a protagonista Ana (Luciana Grasso), que se encontra dentro do contexto da *final girl* clássica, ainda que reproduza alguns aspectos contemporâneos.

A filha responsável e preocupada sai de casa para assumir o lugar do pai em seu trabalho como projetista em um cinema. O pai demonstra estar com a saúde bem debilitada e ela faz questão de assumir o posto na última sessão da noite. Ela se mostra também uma garota dedicada aos estudos, pois enquanto deixa o filme sendo exibido, aproveita o tempo para estudar. E no decorrer do filme, ao estilo Laurie Strode, enquanto tenta sobreviver à perseguição do assassino, ela se mantém preocupada em proteger uma criança que faz parte da trama. Inclusive, em uma determinada oportunidade de fuga, ela desiste e volta para salvar esse garoto – Ana é a pessoa que cuida dele. Isso a insere em uma lógica muito comum a filmes *slashers*:

a sobrevivência como status de recompensa por toda a sua bondade. Por outro lado, os casais mais ousados, que chegam a manter relações mais íntimas durante a sessão acabam mortos.

Angela (Julieta Spinelli), uma das espectadoras do filme é a penúltima a morrer. Ao lado de Ana, elas enfrentam o *serial killer*. Com astúcia elas conquistam várias vantagens, e Angela chega muito perto de também sobreviver. Contudo, no início do longa, antes de entrarem para assistir ao filme, Angela aparece bebendo com seus dois amigos (que também morrem). A garota que entra alcoolizada na sessão não pode ocupar o lugar de sobrevivente final. A mulher que desafia a ordem, um pouco que seja, é descartada.

A obra traz mulheres que lutam, mas as insere em uma equação moral. A “boa moça” sobrevive e a “mulher desviante” morre. Essa fórmula faz com que o filme não obtenha a estrutura de um *slasher* mais progressista, pois a *final girl* garante a sua sobrevivência por se adequar às normas.

No mesmo ano de lançamento de *Trauma* é lançado *O Animal Cordial* (2017), dirigido por Gabriela Amaral Almeida, considerado o primeiro longa *slasher* brasileiro dirigido por uma mulher, sendo um filme que subverte aspectos do subgênero. Ele nos conta a história de assalto que ocorre em um restaurante de luxo, voltado para um público de alto poder aquisitivo.

Entretanto, a ideia de bem versus mal, de quem é bandido e quem não é são recalculadas, pois em um erro do assaltante, o dono do estabelecimento acaba controlando toda a história, mas ao invés de liberar os reféns e salvar a todos, ele os prende e os persegue a noite toda, com a ideia de que tudo é justificável para salvar a reputação do estabelecimento (SILVA, 2023, p. 167).

Neste filme, Inácio (Murilo Benício), o dono do restaurante, mostra-se um homem violento. E Sara (Luciana Paes), a garçonete, é a única funcionária que fica a favor do patrão, pois ela tem um interesse amoroso secreto por ele, o que faz com que ela colabore com a ideia de fazer as outras vítimas de reféns. Porém, isso não faz com que ele a trate melhor; ela ainda é vista apenas como uma funcionária que está cumprindo ordens e ele tem o poder de manipulá-la. O caráter da relação meramente entre patrão e empregada é algo evidente.

O capitalismo, por ser a forma econômica do patriarcado, faz parte das condições de opressão e é em seu cerne como insurreição e revolta, como subordinação e luta. Capitalismo quer dizer dominação e violência, exploração, opressão, mas também sedução. A sedução capitalista se faz como adulação. Há todo um processo de persuasão organizado entre instituições coniventes para convencer mulheres de que esse é o melhor dos mundos e assim sujeitar seus corpos (TIBURI, 2023, p. 27-28).

O filme faz essa crítica às relações de trabalho em um sistema capitalista, situação em que os patrões se aproveitam das pessoas que precisam do emprego. Não apenas Sara, mas os outros funcionários também são explorados. Antes de o assalto acontecer, observamos a exploração de Inácio, coagindo reiteradamente as pessoas a trabalharem até mais tarde, sendo que há funcionários que dependem do transporte público que funciona só até um horário específico. Ainda assim, Sara opta por apoiar o patrão quando ele começa a agir de maneira descontrolada.

Na personagem de Lucina Paes percebe-se, a princípio, uma submissão, mas ela rompe com essa condição. Sara se mostra a real manipuladora da história, e todas as mortes que passam a ocorrer no restaurante sempre acabam tendo uma conexão com ela. “O foco nos prazeres de Sara se dá em diversas formas na história, tanto narrativa quanto esteticamente. Se por um lado a história se move de acordo com as atitudes ou reações de Sara, por outro o filme mostra isso com planos detalhes em seu corpo ou em planos gerais que a coloquem como centro” (SILVA, 2023, p. 178). À medida que a narrativa ganha densidade, Sara se revela: liberta-se das convenções, toma espaço e chega ao ponto de assumir o controle da situação, levando Inácio a manter relação sexual com ela. “A perspectiva do sexo é completamente focada na dominação dela em relação a Inácio e no prazer que ela sente durante a relação, em detrimento dos sentimentos do homem, que aqui está mais apresentado como um adereço para essa liberação” (SILVA, 2023, p. 181).

FIGURA 13 - Inácio e Sara



Fonte: Frame de *O Animal Cordial* (2017).

Em Sara observamos uma *final girl* ambiciosa. Ela não é a garota que está preocupada em salvar os outros, como faz Laurie, em *Halloween*, que coloca a segurança das crianças sob sua responsabilidade, em seu trabalho como babá, acima da sua. Ainda que Sara tenha alguma empatia pelos colegas de trabalho, ela coloca seus interesses em primeiro lugar. Sara também se satisfaz sexualmente, tem atitudes questionáveis e gosta de causar intrigas, anunciando, que o conceito de *final girls* vem sendo ressignificado.

Seguindo por essa linha da ressignificação e atravessando a fala de Carissa Vieira (O QUE DEFINE, 2021) sobre a questão de filmes de horror perpassarem e exporem medos individuais, o próximo subcapítulo tratará da representação de um grupo social que merece ser mais reconhecido dentro do cinema de horror, que sofre com preconceito, estereótipos e ainda é frequentemente marginalizado: a mulher negra.

1.3.3 A representação da mulher negra no cinema de horror

Se todas as vidas importassem, não precisaríamos proclamar enfaticamente que a vida dos negros importa.

— Angela Davis

A comunidade negra há muito enfrenta inúmeros estigmas, estereótipos e preconceitos relacionados à cor da pele ao longo da história cinematográfica, assim como acontece em tantas outras artes. No gênero de horror isso é algo recorrente, tanto que a presença de personagens negras no cinema de horror ficou marcada pela seguinte fórmula: se um filme de horror tem uma pessoa negra, ela acaba sendo morta.

Essa era uma realidade tão dominante em Hollywood que se popularizou a ponto de se tornar piada e ser parodiada em várias narrativas audiovisuais, como no filme *Todo Mundo em Pânico* (2000), dirigido por Keenen Ivory Wayans, e em obras mais atuais como *Freaky: No Corpo de um Assassino* (2020), dirigido por Christopher B. Landon. Nesse último, em uma cena na qual uma garota negra e um garoto gay estão fugindo do assassino, o rapaz diz o seguinte para a amiga: “*Você é negra e eu sou gay – a gente se ferrou*”. A frase faz referência a essa fórmula do cinema de horror, que além de não ter dado muitas chances para a comunidade LGBTQIA+ em suas narrativas, geralmente eliminava personagens negros(as), e na maioria das vezes de forma muito precoce, ao ponto de ficarem conhecidos na cultura popular como os primeiros que vão morrer.

A situação parece ainda mais estigmatizada quando ao lado das questões raciais colocamos questões de gênero. Desse modo, cabe analisar especificamente o desenvolvimento da mulher negra no cinema de horror.

A participação de mulheres negras no cinema de horror foi sempre muito limitada. Franquias famosas como as de *Halloween*, *O Massacre da Serra Elétrica* e *Sexta-Feira 13*, que trabalham com o tropo da *final girl*, nunca colocaram uma mulher negra como sobrevivente final. Afinal, entre as características dessa sobrevivente estão a inteligência, a subserviência, a astúcia, o ar virginal e a perspicácia, características com as quais a mulher negra não era associada na grande mídia. Elas poderiam ser a melhor amiga, a empregada, alguma personagem mística, mas raramente aquela que detém todas as qualidades para derrotar o assassino e chegar viva ao fim do filme.

Os filmes de terror da década de 1970 com mulheres negras lidavam com a Garota Final de maneiras diferentes. As Garotas Finais brancas geralmente não estavam disponíveis sexualmente e eram masculinizadas em seus nomes (por exemplo, Ripley) e pelo uso de armas (fálicas, como facas ou motosserras). Pelo contrário, as mulheres negras eram altamente sexuais, com a sedução servindo como uma das peças mais importantes do seu arsenal. Assim como a Garota Final branca, as mulheres negras encaram a morte. Contudo, essas mulheres negras não estão lutando contra algum bicho-papão; elas geralmente lutam contra o racismo e a corrupção. Nesse quesito, não é possível dormir depois que o “monstro” é derrotado, pois o monstro é codificado amorfamente como “branquelo”, e a opressão dos branquelos é persistente (COLEMAN, 2019, p. 224).

Uma das primeiras mulheres negras em um filme que possui elementos ligados ao horror é a personagem Mandy (Georgette Harvey), do filme *Chloe, Love is Calling You*²⁹ (1934), dirigido por Marshall Neilan. Mandy é praticante de vodu e sequestra uma bebê branca para arquitetar uma vingança sobre os homens que mataram seu marido. A personagem de Georgette Harvey é considerada uma das primeiras vilãs negras do cinema de horror.

Entretanto, é válido lembrar que este é um filme repleto de conotações racistas, com personagens que usam *black face* e inúmeros estereótipos depreciativos relacionados a pessoas negras. Ainda que Mandy se deixe levar pelo sentimento de vingança, a narrativa negligencia um fator crucial: ela é vítima de uma sociedade racista que assassinou seu marido. Em vez disso, o filme destaca o fato de Mandy ter sequestrado uma criança branca e a criado, privando-

²⁹ Faremos uso de alguns audiovisuais estadunidenses para discutir a representação da mulher negra no cinema de horror. Não se trata de um desvio metodológico, mas uma forma de problematizar uma lacuna estrutural. Ao se pesquisar o cinema latino de horror é possível perceber que raramente a mulher negra ocupa um lugar de destaque na narrativa. Assim, a ideia não é deslocar o eixo da pesquisa, mas colocar em evidência essa ausência, fazendo com que possamos ampliar o referencial teórico e comparativo.

a de todos os privilégios brancos que lhe cabiam. O longa também apresenta pessoas negras como seres perigosos e não confiáveis, e pessoas brancas como detentoras da moral e dos bons costumes. Essa tendência se estendeu para inúmeros outros filmes ligados ao gênero de horror.

No famoso filme *Ghost – Do Outro Lado da Vida* (1990), dirigido por Jerry Zucker, conhecido por ser um filme de romance, mas que flerta diretamente com elementos do horror, temos o estereótipo da mulher negra mística. Whopie Goldberg interpreta Oda Mae, uma mulher que possui poderes sobrenaturais que permitem que ela veja e se comunique com espíritos. Ao aceitar auxiliar o espírito de Sam (Patrick Swayze), Oda Mae tem que ajudá-lo a se vingar de quem o matou e a salvar sua esposa Molly (Demi Moore), que corre perigo. A personagem de Goldberg atua como elemento de mediação do protagonista masculino com o mundo físico. Devido a esse papel, sua vida é colocada em risco, a ponto de ter o seu apartamento invadido por um homem que tinha a intenção de matá-la, e não recebe nenhum tipo de recompensa por todos os riscos que corre. Não há como deixar de refletir que as personagens negras são auxiliares subsidiárias das brancas, e espera-se que elas façam tudo o que os brancos desejam. Essa dinâmica evidencia como o cinema reproduz resquícios das estruturas do período escravocrata. Cabe aqui um mínimo de reflexão histórica para que se compreenda esse processo, pois mesmo em um mundo moderno e pós-escravocrata, as colonialidades do poder continuam sobre alguns grupos sociais. “Desse modo, a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista nas nossas sociedades” (GONZALES, 2020b, p. 43). Em *Ghost*, é evidente a forma como a mulher negra é retratada, cuja função é servir à branquitude. Oda Mae é inserida na narrativa como um instrumento para que o protagonista branco alcance seus objetivos, mesmo que isso a exponha a riscos e sacrifícios. Apesar de suas ações serem fundamentais para o desenvolvimento da trama, sua contribuição é frequentemente invisibilizada, enquanto o “grande herói” é Sam, o homem branco. Essa representação está longe de ser neutra: ela naturaliza desigualdades históricas, reforça hierarquias raciais e molda a forma como grupos sociais são percebidos — inclusive por eles mesmos.

Oda Mae não é vista como sujeito autônomo, mas como um acessório da jornada do outro, reforçando o arquétipo da mulher negra que está sempre pronta para servir, mesmo quando detentora de poder ou conhecimento. “As representações sociais das mulheres na tradição ocidental, desde os primórdios, são de que Nós fomos feitas da costela de Adão, o que nos transformou em apêndice, mulheres função – propriedade” (PIEDEDE, 2017, p. 29). A concepção da mulher como propriedade se intensifica ainda mais quando se trata da mulher negra, colocando em evidência os resquícios escravocratas vigentes. Segundo Vilma Piedade,

a dor advinda da escravidão é algo que persiste, mesmo após o fim formal do regime escravocrata:

Um conceito caminha, percorre a História, acumula e interage com outros conceitos. Afinal estamos num mundo onde tudo é conceitual. E falar em conceito é buscar trazer à tona uma questão. A questão é a própria questão. E a nossa aqui é a Dor... A Dor cunhada pela escravidão. A escravidão deixou marcas profundas, marcas que ainda vivenciamos. E, séculos depois da “Abolição”, sentimos a Dor e nem sempre a delícia de se saber ou de não se saber quem é... quem somos numa sociedade mascarada pelo mito da democracia racial (PIEADADE, 2017, p. 18).

Quando associada à escravidão, a dor é colocada aqui como um conceito público e político, relacionado com a história de pessoas negras que ainda sofrem vários tipos de violências e apagamento identitário. E a colonização inventou “que Nós, Pretas e Pretos, somos mais resistentes à dor” (PIEADADE, 2017, p. 19). Esse mito serviu para defender o período de escravidão e ainda serve como desculpa para justificar abusos relacionados à sobrecarga de trabalhos, maus-tratos e inúmeros tipos de negligências sofridos pela comunidade negra. Em relação à mulher negra, essa construção é ainda mais insensível, pois se espera que ela seja resistente, obstinada e servil, alguém que esteja disponível para cuidar dos outros e anular a si mesma, reprimindo o que sente sem reclamar. De acordo com Vilma Piedade (2017), segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), mulheres negras recebem menos anestésico local ao parir. “Ainda hoje, o acesso aos cuidados pré-natal e pós-parto não é distribuído igualitariamente; as mulheres racializadas são mais privadas do acesso a esses cuidados e vítimas mais frequentes da indiferença dos serviços médicos, quando não de maus-tratos” (VERGÈS, 2020, p. 62).

No filme *Ghost*, Oda Mae é forçada – ainda que essa imposição nos seja apresentada de forma cômica – a se colocar em risco para obedecer a um homem branco e salvar a vida de Molly, uma mulher branca que ela nem conhecia. A narrativa sugere, conforme se pode observar, que a vida de Molly é mais importante e mais digna de proteção.

O papel da mulher negra mágica/mística em filmes de horror é um dos mais recorrentes do gênero. Normalmente ela compõe a narrativa para garantir a sobrevivência de personagens brancos. Há um exemplo muito explícito disso em *Annabelle* (2014), dirigido por John R. Leonetti. A personagem Evelyn (Alfre Woodard), que assume o posto de mulher negra mística, sacrifica-se para o bem de uma família de pessoas brancas. E ainda é comum essas personagens serem inseridas na narrativa em um papel de menor importância.

No longa *Pânico 2* (1997), dirigido por Wes Craven, temos um exemplo da “melhor amiga negra”. Na faculdade, a protagonista Sidney Prescott (Neve Campbell) tem como melhor

amiga Hallie McDaniel (Elise Neal), que morre no decorrer da trama. Ainda que praticamente todos os amigos de Sidney morram no decorrer da história, Hallie é a segunda mulher negra da obra a ser brutalmente assassinada. No trecho inicial, presenciamos o assassinato de Maureen (Jada Pinkett Smith) e seu namorado Phil (Ommar Eps), ambos negros, justamente quando vão ao cinema assistir ao filme *Stab*, inspirado nos assassinatos que acontecem no primeiro filme.³⁰

Maureen, a certa altura, dialoga com o namorado, aludindo à problemática representação de pessoas negras no cinema. Ela diz que o horror é um gênero histórico por excluir o elemento afro-americano. Contudo, após a cena inicial com esse ótimo discurso problematizador, o filme não só não se movimenta mais nessa direção, como faz uso do tropo da “melhor amiga negra” assassinada. E é por ser amiga de Sidney que Hallie é morta.

As mulheres negras são usadas de forma frequente como uma espécie de apoio para sustentar a história de algum personagem branco.

FIGURA 14 - Hallie, a amiga negra cujo destino é a morte



Fonte: Frame de *Pânico 2* (1997).

O gênero de filme *blaxploitation*, é uma vanguarda cinematográfica que surgiu na década de 1970 e que ganhou força com o movimento Black Power. Com o *blaxploitation* surgiu uma onda de filmes produzidos por pessoas negras, de vários gêneros, incluindo o horror.

³⁰ No primeiro filme da franquia *Pânico*, acontece uma série de crimes cometidos pelo assassino Ghostface. Depois desses assassinatos, uma personagem escreve um livro contando a história dos assassinatos. Entre o primeiro e o segundo filme, o livro é adaptado para o cinema e surge um filme fictício chamado *Stab*. Esse filme existe apenas dentro do universo de *Pânico*. Então, no começo de *Pânico 2* (1997), vemos personagens indo ao cinema assistir justamente a esse filme fictício, que conta os assassinatos que nós vimos acontecer no primeiro filme.

Os velhos clássicos foram modernizados com temas contemporâneos (e um bocado de carnificina). Esse tipo de renovação, especialmente no encalço de Romero com o sucesso de *A Noite dos Mortos-Vivos*, com a participação de atores negros, abriu espaço narrativo para muitos outros personagens negros. Reinventar o gênero a partir do ponto de vista vantajoso da negritude geralmente significava reimaginar os clássicos. Por exemplo, *Drácula* se tornou *Blácula: o Vampiro Negro* (1972), apresentando o primeiro vampiro negro do cinema norte-americano. *Frankenstein* se tornou *Blackenstein* (1973), com o monstro sendo transformado em um veterano negro ferido no Vietnã que foi reconstituído por um médico branco. *O Médico e o Monstro* virou *Monstro Sem Alma* (1976), em que o monstro toma a forma de uma criatura assassina branca, destruindo os esforços realizados por sua metade negra superior (COLEMAN, 2019, p. 206).

Ainda segundo a autora Robin Coleman (2019), o cinema *blaxploitation* buscava transmitir uma mensagem contra o status quo – ele desafiava a exploração que pessoas brancas praticavam contra as comunidades negras. Dessa forma, tais filmes ganharam popularidade especialmente entre a população negra. *Blácula: O Vampiro Negro* (1972), por exemplo, dirigido por William Crain, foi um sucesso de bilheteria. Contudo, é importante problematizar o quanto o *blaxploitation* explorava as mulheres de seus enredos. “Uma marca registrada dos filmes *blaxploitation* era a sujeição de suas personagens femininas ao tratamento misógino, abuso e estupro” (COLEMAN, 2019, p. 208).

A atriz Pam Grier, que se popularizou dentro do cinema *blaxploitation*, alcançou o status de símbolo sexual, porém, não ao estilo de outras atrizes brancas, como Elizabeth Taylor ou Ava Gardner. “Em vez disso, ela foi confinada ao estereótipo da negra gostosa – uma imagem dominante” (COLEMAN, 2018, p. 227). Patricia Hill Collins (2002) relata que quando a mulher negra se torna um símbolo sexual, normalmente ela passa a considerada imoral; já a sexualidade heterossexual da mulher branca é vista como um culto à feminilidade, ainda que ambas sejam bastante objetificadas. Collins (2002) ainda observa que esse tipo de demonstração contribui para consolidar a imagem da mulher negra sexualmente agressiva, o que de acordo com Robin Coleman (2019), abre espaço para abusos sexuais.

Por exemplo, em *Foxy Brown* (1974)³¹ a personagem de Grier é drogada e sofre um estupro coletivo (por racistas brancos). O terrível encontro é apresentado como um desafio necessário, pois permite que Foxy se vingue daqueles que maltrataram seu namorado. Em *Coffy: em busca de vingança* (1973), Grier, interpretando Coffy, se oferece para se disfarçar de prostituta - o que requer que seu cafetão faça um “teste” com ela. A marca de Grier era sua nudez parcial. A câmera se detia em seus seios redondos e em suas pernas longas enquanto ela passava por todo tipo de exploração sexual (COLEMAN, 2019, p. 230).

³¹ Foxy Brown. Direção de Jack Hill. Estados Unidos: American International Pictures, 1974 (94 min), son., cor.

Ainda que as personagens femininas recebessem o papel de heroínas nos filmes *blaxploitation*, como é o caso de Pam Grier, elas eram construídas para estarem sexualmente disponíveis, sendo de forma consentida ou não. Essa condição contribui com o imaginário popular – principalmente do público masculino – de que a mulher negra é fogosa e está sempre disponível para o sexo. De acordo com Lana Teles (2019), a mulher em geral é sexualizada e erotizada, no entanto, quando se trata da mulher negra, ocorre uma intensificação dessa sexualização, o que provoca o aumento do preconceito e discriminação, interferindo na construção identitária desse grupo. Nesse contexto, Vilma Piedade destaca que:

Sabemos que o Machismo Racista Classista inventou que Nós – Mulheres Pretas – somos mais gostosas, quentes, sensuais e lascivas. Aí do abuso sexual e estupros, naturalizados da senzala até hoje, foi um pulo. Pulo de 129 anos, e passamos a ser estatísticas. Os dados oficiais sobre violência sexual falam disso. Estamos na frente, morremos mais nas garras desse machismo do que as mulheres brancas... é simples e banalizado no cotidiano (PIEADADE, 2017, p. 14).

FIGURA 15 - Pam Grier em cena de *Coffy* - *Em Busca da Vingança*



Fonte: Internet Movie Database (c2025c).

Contudo, é válido lembrar que o cinema *blaxploitation*, ainda que apelativo em alguns pontos, ampliou a atenção dispensada a negras e negros em filmes da época. O *blaxploitation* desenvolveu personagens que tinham orgulho de ser negros. A questão é que, assim como em tantos outros movimentos cinematográficos, eram os homens que estavam à frente, e alguns dos diretores eram homens brancos que se interessavam pelo tema, mas que reproduziam vários conceitos estereotipados.

“Enquanto os homens negros avançavam em todas as esferas da vida, eles incentivavam as mulheres negras a assumirem um papel mais subserviente” (HOOKS, 2022, p.

22). Ou seja, a mulher negra não apenas precisava enfrentar os preconceitos em relação à cor da sua pele, como também era obrigada a lidar com a misoginia que partia até mesmo de homens negros. Segundo bell hooks, o sofrimento da mulher negra não poderia preceder à dor dos homens negros: “ativistas negras não receberam o reconhecimento público dispensado aos líderes negros. O padrão de comportamento sexista era a norma em comunidades negras tanto quanto em qualquer outra comunidade estadunidense” (HOOKS, 2022, p. 23).

Mulheres negras foram ainda mais silenciadas e o feminismo não era tão acolhedor e preocupado quanto deveria com as suas dificuldades:

Ironicamente, enquanto o movimento recente de mulheres chamava atenção para o fato de que mulheres negras eram duplamente vitimadas pela opressão racista e sexista, feministas brancas tinham tendência a romantizar a experiência da mulher negra, em vez de discutir o impacto negativo da opressão. Quando feministas reconhecem coletivamente que mulheres negras são vitimadas e, ao mesmo tempo, enfatizam a força delas, deixam implícito que, apesar de mulheres negras serem oprimidas, elas conseguem contornar o impacto prejudicial da opressão ao serem fortes e isso simplesmente não é o caso. Em geral, quando pessoas falam sobre a “força” de mulheres negras, referem-se à maneira como percebem que mulheres negras lidam com a opressão. Ignoram a realidade de que ser forte diante da opressão não é o mesmo que superá-la, que resistência não deve ser confundida com transformação (HOOKS, 2022, p. 25).

Quando pensamos no Brasil, temos o Cinema Novo, considerado um movimento de renovação focado em crítica social, pois “colocou-se como a vanguarda estética e ideológica de nossa produção cultural: pensando o cinema enquanto linguagem e forma de conhecimento da realidade brasileira e equacionando politicamente o campo das relações econômicas que determinam a produção cinematográfica” (TEIXEIRA, 2024, p. 68), mas assim como o *blaxploitation*, reproduz estruturas de exploração relacionadas à objetificação da mulher negra dentro de lógicas sexistas. Andréa da Silva e Lilian Santiago (2025) salientam que o Cinema Novo reconhecia e valorizava a corporeidade negra e até mesmo o protagonismo negro, ainda assim, isso não impedia que estereótipos racistas fossem reproduzidos em tela.

Em *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha, conhecemos um vilarejo habitado por descendentes de escravizados, contexto no qual o filme tece a crítica a respeito de um sistema que manteve a população negra analfabeta e dentro da ignorância para continuar a ser explorada pelos comerciantes das redondezas. A mulher negra é frequentemente erotizada, mesmo em uma obra que denuncia a opressão racial. A personagem Cota (Luiza Maranhão) é construída para ser um corpo disponível para homens; suas ações não são escolhas autônomas – ela existe principalmente para satisfazer as vontades de Firmino (Antonio Pitanga). “O modo como o cineasta posiciona mulheres não brancas em papéis sexualmente objetificados se

conforma a tradições de representação pornográfica e fascínio racial que retratam mulheres de pele escura como a expressão máxima da ‘garota má’” (HOOKS, 2023a, p. 128). Em carta enviada a Paulo Emílio Salles Gomes durante as filmagens de *Barravento*, “Glauber expõe sua percepção da corporeidade negra ao afirmar que utilizava atores negros por serem *fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica & sensualismo*” (SILVA & SANTIAGO, 2025, p. 65).

Barravento também mobiliza questões que envolvem rivalidade feminina, pois Iemanjá é representada como uma entidade possessiva e vingativa, chegando ao ponto de tirar a vida de Cota depois que ela seduziu sexualmente um de seus protegidos. Assim, o filme acaba projetando estereótipos misóginos sobre a mulher que detém poderes, tratando-a como desequilibrada, ciumenta e perversa.

Sintomaticamente, não é possível encontrar nem ao menos UMA cineasta mulher integrando as hostes do prestigiado Cinema Novo. As mulheres que produziram cinema na época não eram poucas nem amadoras. Diretoras, roteiristas, fotógrafas e montadoras entravam no mercado dizendo a que vinham e lutando por espaço - sendo algumas amigas ou casadas com cineastas do Cinema Novo, movimento que, por sua vez, se colocou claramente à parte da chegada das mulheres no seu território (HOLLANDA, 2022, p. 80).

Tudo isso obviamente se solidificou na estrutura da sociedade, o que faz com que a mulher negra tenha maior dificuldade em alcançar suas conquistas. Janaína Oliveira (2019) chama a atenção para o fato de que até muito pouco tempo atrás o pioneirismo de Adelia Sampaio³² no cinema era desconhecido. “Ao contrário de Zózimo Bulbul, tido por muitos como o pai do cinema negro no Brasil e que ao menos entre as novas gerações de cineastas negros do país constitui um verdadeiro ícone, Adelia Sampaio permanece desconhecida de grande parte do público” (OLIVEIRA, 2019, p. 38).

³² Considerada a primeira diretora negra brasileira.

FIGURA 16 - Adelia Sampaio, considerada a primeira mulher negra a dirigir um longa no Brasil



Fonte: Mídia Ninja (2023).

O filme mais conhecido de Adelia é *Amor Maldito* (1984), considerado o primeiro filme da América Latina com temática lésbica. Uma obra que questiona as estruturas de poder, o longa é inspirado em um caso real de lesbofobia retratado pela imprensa sensacionalista da época. O filme é conduzido por uma narrativa intimista e reflexiva, que articula amor, preconceito e injustiça social. Mais do que uma denúncia, *Amor Maldito* oferece uma perspectiva complexa e subjetiva da vivência de uma mulher na sociedade brasileira - algo ainda pouco explorado nas grandes produções audiovisuais (SOUZA, 2025, p. 94).

Adelia ousou fazer cinema em um mercado majoritariamente branco e masculino, desenvolvendo projetos com demandas que requerem atenção e reafirmando quão importante é retratar, nas produções, a diversidade e a pluralidade latinas.

1.3.3.1 O protagonismo da mulher negra e o gênero de horror

A carne mais barata do mercado FOI a carne negra.

Agora não é mais.

Eu não sou poeira!

— Elza Soares

“A única coisa que separa as mulheres de cor de qualquer outra pessoa é a oportunidade”³³. Essa frase foi dita por Viola Davis ao ser a primeira mulher negra a ganhar o Emmy³⁴ de Melhor Atriz em Série Dramática.

Como uma mulher negra que vive no universo do *showbusiness* hollywoodiano, Viola sentiu na pele todas as dificuldades pelas quais mulheres negras costumam passar para conseguir reconhecimento no mercado cinematográfico.

Ainda que homens negros sofram com o racismo e tenham suas oportunidades diminuídas devido à cor da pele, eles ainda detêm de algumas vantagens se comparados às mulheres negras por serem homens. É muito mais fácil, por exemplo, puxar pela memória nomes de cineastas negros, do que o de cineastas negras.

Isso se dá pelo fato de que eles começaram a conquistar seu espaço dentro da indústria cinematográfica, ainda que a passos lentos, obtendo maior destaque em relação às mulheres negras nessa área, seja à frente ou por trás das câmeras.

É importante salientar que não se trata de desmerecer o trabalho de cineastas negros, e sim buscar problematizar o fato de mulheres negras serem tão apagadas da história do cinema. Os tropos narrativos que giram ao redor de mulheres negras raramente traziam oportunidade para um papel de destaque. As personagens femininas negras eram costumeiramente construídas de maneira tão descartável nos filmes de horror, que era comum os(as) espectadores(as) ficarem surpresos ao notar que elas sobreviviam até o final da trama.

No entanto, avançando na passagem do tempo, podemos considerar que o gênero de horror dentro do universo cinematográfico vem progredindo quando se trata de envolver o trabalho de mulheres negras. Levou algum tempo, mas nos anos 2000, houve um maior empenho em desenvolver papéis notáveis para mulheres negras. É pertinente lembrar do longa *Alien vs. Predador* (2004), dirigido por Paul W. S. Anderson, uma obra derivada de duas franquias de sucesso. A protagonista é Alexa Woods (Sanaa Lathan), uma mulher negra, cientista formada em arqueologia, renomada em sua área, muito inteligente e a responsável por salvar o mundo de uma ameaça alienígena. “De forma notável, Alexa se junta a um predador (‘o inimigo do meu inimigo é meu amigo’). Os dois formam uma equipe impressionante, com Alexa até mesmo permitindo que o predador a marque”³⁵ (COLEMAN, 2019, p. 337).

³³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t8KeubYwNvE&ab_channel=ManiacsSubs.

³⁴ O Emmy é um prêmio estadunidense que reconhece a excelência na indústria televisiva, semelhante ao Oscar para filmes de cinema. Ele é concedido pela Academia de Artes e Ciências Televisivas dos Estados Unidos para produções e profissionais de televisão, incluindo séries, filmes e programas de TV.

³⁵ A marca diz respeito a um símbolo que o Predador desenha na protagonista para que ela seja respeitada por outros de sua espécie alienígena.

Outra personagem negra que ficou popular foi Akasha (Aaliyah), do filme *A Rainha dos Condenados* (2002), dirigido por Michael Rymer. Ainda que Akasha não seja a mocinha do enredo e seja bastante objetificada, ela é simplesmente uma das vampiras mais poderosas do mundo. Personagens poderosas não costumavam ser representadas por mulheres negras, e não só temos uma mulher negra neste papel, como também a personagem é responsável por incorporar o medo e o carisma da narrativa. Diferentemente da “mulher mística”, a personagem de Akasha foi construída para ser encantadora e obter fascínio de quem está assistindo ao filme, mesmo sendo a vilã. Ainda que o longa não tenha alcançado sucesso de crítica, Akasha conseguiu se destacar na memória do público.

Seguindo para o ano de 2017, temos o sucesso de público e crítica *Corra*, com direção de Jordan Peele. O longa denotou uma espécie de renascimento do filme de horror, dentro de um cinema *mainstream*³⁶, sobretudo por se tratar de uma obra que se concentra em pessoas negras e suas vivências. Peele manteve essa essência em seus dois longas seguintes: *Nós* (2019) e *Não! Não olhe!* (2022). É importante ressaltar que esses dois últimos contam com personagens femininas negras muito bem construídas.

Desde então, vimos uma série de projetos de horror que vão além dos monstros míticos que são criados na imaginação dos contadores de histórias. Como Peele, os escritores e diretores de vários projetos de filmes e televisão de terror de hoje estão se esforçando e levando o público a pensar mais criticamente sobre o que realmente faz um monstro³⁷ (NASHEED, 2022, tradução nossa).

Contudo, não há como deixar de observar que todas essas obras são dirigidas por homens. Nesse sentido, é fundamental destacar obras audiovisuais como *Território Lovecraft* (2020), que foi desenvolvida por uma mulher negra e atingiu bastante notoriedade. A série, criada por Misha Green, embarca em uma abordagem subversiva e inteligente na maneira como retrata os horrores do racismo nos Estados Unidos. Misturando elementos históricos, como o Massacre em Tulsa³⁸, a série narra temas que afligiram a sociedade negra estadunidense enquanto um universo de fantasia se une à obra. A história se passa nos anos 1950, e é praticamente impossível não a relacioná-la com a atualidade. *Território Lovecraft* (2020) ainda

³⁶ Concorreu e venceu importantes premiações, incluindo o Oscar de “melhor roteiro original”.

³⁷ Texto original: *Since then, we’ve seen a number of horror projects that go beyond the mythical monsters that are created in the imaginations of storytellers. Like Peele, the writers and directors of several of today’s horror television and film projects are pushing themselves and audiences to think more critically about what truly makes a monster.*

³⁸ Ocorreu entre 31 de maio e 1.º de junho de 1921, quando multidões de moradores brancos atacaram negros em suas residências e comércios no distrito de Greenwood, em Tulsa, Oklahoma. Foi chamado de “o pior incidente de violência racial da história norte-americana”.

busca problematizar a visão relacionada à comunidade negra do autor H. P. Lovecraft, um escritor que alcançou notoriedade por trabalhar com o gênero do horror cósmico. Contudo, vale salientar que sua obra é conhecida também por ser racista e xenofóbica. Dessa forma, a série busca apropriar-se de um universo de fantasia que foi por ele criado para subverter suas colocações racistas.

Em entrevista ao portal “Teen Vogue”, Robin Coleman (NASHEED, 2022) declarou que mais do que um renascimento do cinema de horror negro, está em curso um renascimento do trabalho de cineastas negras dentro deste gênero. Estas cineastas constroem cenários da vida real e os retratam de uma maneira fantástica, que busca oferecer um novo ponto de vista de como é ser uma mulher negra em uma sociedade racista e misógina.

Stephanie Jeter, em seu curta *Searching For Isabelle* (2017), retrata a invisibilidade da mulher negra e a falta de assistência dada a ela. O curta-metragem trata de um terrível episódio na vida de Isabelle (Charlee Cotton), uma mulher negra sequestrada por um homem. Em seu cativeiro, ela conhece Lucy (Stephanie Stockstill), uma mulher branca, que também foi raptada e acorrentada como prisioneira.

No começo do filme presenciamos um diálogo entre Lucy e Isabelle a respeito de seus pais, que devem estar virando o mundo de cabeça para baixo à procura delas. Contudo, Isabelle observa de que o mundo não se deixa virar de cabeça para baixo por garotas como ela, e isso as deixa arrasadas.

O pensamento feminista negro reside na falta de acesso das mulheres negras a posições de poder em instituições sociais dos EUA. Aqueles que controlam as escolas, os meios de comunicação, as igrejas e o governo suprimem a voz coletiva das mulheres negras. Os grupos dominantes são aqueles que constroem as mulheres negras como a personificação do sexo e a consequente invisibilidade dessas como um ser mudo e invisível³⁹ (COLLINS, 2002, p. 123-124, tradução nossa).

Uma das maiores motivações para Stephanie ter desenvolvido este curta foi a falta de atenção que casos relacionados ao desaparecimento de meninas e mulheres negras recebem das autoridades e da mídia. “Para colocar esse número em perspectiva, as mulheres negras representam cerca de 8% da população dos Estados Unidos, mas quase 37% das mulheres desaparecidas. A explicação para as mulheres desaparecidas geralmente não é clara; inclui os suspeitos típicos, incluindo assassinato, fuga, sequestro e assim por diante” (LEBRON, 2016, *online*). Assim, a diretora decidiu criar uma narrativa ficcional que abordasse esse tema.

³⁹ Texto original: *Black feminist thought lies in Black women's lack of access to positions of power in U.S. social institutions. Those who control the schools, news media, churches, and government suppress Black women's collective voice. Dominant groups are the ones who construct Black women as "the embodiment of sex and the attendant invisibility of black women as the unvoiced."*

No filme, percebemos que Isabelle segue a rotina de uma jovem que trabalha e estuda, até que um sequestrador ameaça sua trajetória de vida. No entanto, enquanto está no cativeiro, ela desenvolve a habilidade de fazer com que sua alma se desloque do corpo e estabelece contato com dois de seus amigos, Renee (Aida Delaz) e Tyler (Gage Wallace). A partir daí vemos os três lutarem contra o tempo para descobrirem o local do cativeiro, antes que seja tarde demais, já que o sequestrador, ao ficar entediado com Lucy, decide se livrar dela e provavelmente não vai demorar muito para que faça o mesmo com Isabelle.

Em uma das aparições de Isabelle para os amigos, ela descobre que Lucy está no noticiário há semanas e que há uma forte mobilização por sua procura, enquanto o seu desaparecimento está sendo totalmente ignorado. “A mídia tende a divulgar histórias de mulheres ou meninas brancas desaparecidas muito mais do que histórias de mulheres de cor desaparecidas, a ponto de haver um termo para isso: Síndrome da Mulher Branca Desaparecida” (LEBRON, 2016, *online*). Essa dinâmica reflete a falta de reconhecimento da diversidade e da potencialidade da mulher negra, vista como um indivíduo privado de direitos e da sua própria história, que simplesmente não tem a sua vida respeitada ou celebrada.

Quando Isabelle se lembra de que o sequestrador era um cliente do restaurante no qual trabalha com Renee, seus amigos o seguem até a sua casa, que também é o local do cativeiro. Então telefonam para a polícia para informar o endereço e comunicar que encontraram o paradeiro de Lucy Grant – essa era a melhor forma de a polícia se interessar pelo caso e averiguar a denúncia. Conhecendo o sistema em que vivem, os amigos de Isabelle, acharam que teriam mais chances de ajudá-la usando o nome de Lucy, mesmo sabendo que muito provavelmente ela já estava morta, pois se falassem de Isabelle, haveria grandes chances de a informação não ser levada a sério.

Isabelle passa por uma violência traumática ao ser sequestrada, e passa por outras violências ao ter seu caso de sequestro ignorado pelas autoridades responsáveis, pela mídia e pela sociedade. Trata-se de uma forma de subalternização, discriminação e violência, algo tão comum nesse nosso sistema que seleciona seus privilegiados – que nunca é uma mulher negra.

FIGURA 17 - Isabelle e Lucy no cativoiro



Fonte: *Frame Searching for Isabelle* (2017).

A luta pela visibilidade e valorização da mulher negra é fundamental para a construção de uma sociedade mais justa e democrática, que respeite a diversidade e promova a igualdade. E graças a mulheres negras como Stephanie Jeter, que faz uso do cinema de horror para problematizar e denunciar estereótipos e preconceitos que negam a identidade e a potencialidade da mulher negra, temos obras audiovisuais preocupadas em colocar a história da mulher negra no centro da narrativa e não mais à margem como costumava acontecer. O filme de horror consegue fazer, com frequência, com que o(a) espectador(a) se importe com personagens que talvez fossem ignorados se fizessem parte de outro gênero.

Embora o protagonismo de mulheres negras, à frente ou atrás das câmeras, ainda não seja tão destacado, elas vêm progredindo e alcançando maior visibilidade, lutando e ocupando um espaço no qual o público as enxergue. No entanto, há um longo caminho a percorrer até que tenhamos um campo igualitário dentro do cinema de horror, assim como no cenário audiovisual em geral.

Essas últimas obras citadas demonstram que o envolvimento da mulher negra com o cinema de horror vem conquistando algum espaço com o passar do tempo; contudo, ainda são avanços limitados, principalmente quando se trata de filmes independentes.

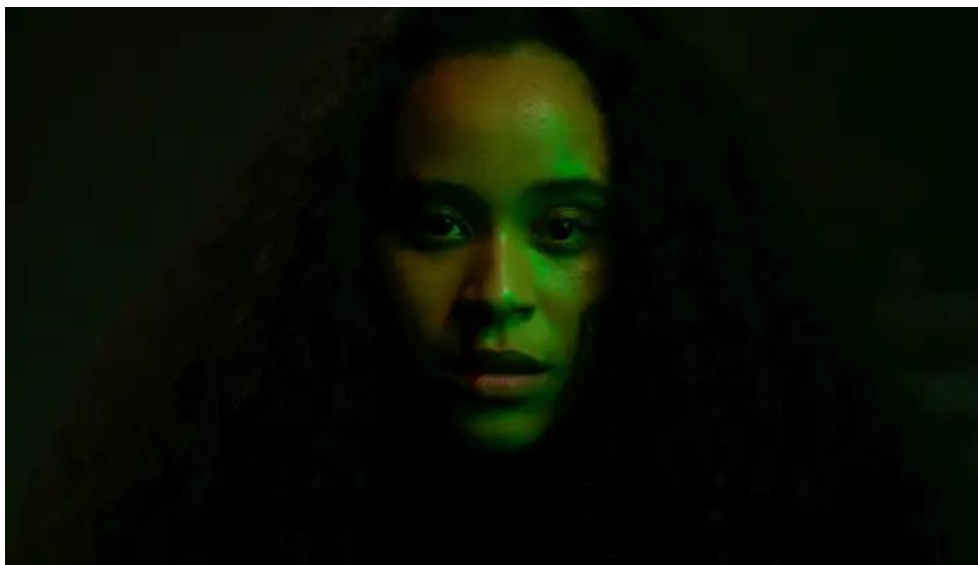
Todavia, mesmo que ainda de forma tímida, a mulher negra vem ganhando espaço e protagonismo em obras de horror brasileiras, e com uma marca importante: sem os estereótipos. Cineastas que trabalham com o cinema de horror contemporâneo brasileiro vêm se destacando justamente por trabalhar com temas que evidenciem as transformações e liberdades adquiridas pelas mulheres, por meio da influência da crítica feminista e de movimentos sociais que apoiem as suas causas, para que assim se possa fazer com que pressupostos conservadores e patriarcais, como os fundamentos tradicionalistas de gênero, sejam contestados.

No filme *Medusa*, um dos principais objetos de pesquisa deste texto, dirigido pela cineasta carioca Anita Rocha da Silveira, embora não trabalhe de forma direta com questões relacionadas à negritude, percebemos, em algumas situações, críticas à forma preconceituosa como a sociedade direciona seu olhar para a mulher negra.

A obra conta com Mari (Mari Oliveira), uma protagonista negra que leva uma vida regida “pela moral e pelos bons costumes” de uma sociedade patriarcal, mas à medida que ela vai se libertando das amarras sociais, percebe-se que deixa florescer sua identidade negra.

Esteticamente falando, o fato que mais chama a atenção é ela deixar de alisar o cabelo e permitir que ele fique cacheado. Cabelos cacheados sempre foram muito oprimidos. Para muitas mulheres, assumi-los representa um ato de coragem, como acontece com a protagonista do filme – ao aceitar os cachos e parar de usar maquiagem, a garota é vista como alguém que não cuida mais da aparência. Assim, o filme critica a forma como a sociedade coloca as heranças estéticas afro como desleixadas.

FIGURA 18 - Mari ao deixar o cabelo cacheado



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Já no filme *O Nó do Diabo* (2018), com direção de Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto, acompanhamos cinco segmentos, que se passam entre 1818 e 2018, os quais retratam fatos que ocorrem nessas diferentes épocas, em uma fazenda. O longa trabalha com situações verossímeis e evidencia violências históricas que aconteceram com pessoas negras. No entanto, o filme se prende de maneira intensa à exposição do sofrimento negro, principalmente quando se trata de corpos femininos.

Algumas personagens femininas até revidam, mas geralmente pagam um preço alto. Elas são estupradas, espancadas e açoitadas no tronco. Em relação a este filme é válido refletir que, em um contexto contemporâneo, o enfoque na violência é uma representação que não merece tanta força e notoriedade quanto evidenciar resistência e reconstrução. A denúncia continua sendo de suma importância, e a ideia não é romantizar a vida de pessoas que foram escravizadas, mas também é importante não reduzir a vida de pessoas negras a símbolos de sofrimento. É necessário estender o olhar para que possamos ver essas personagens existirem para além da dor. Temos que ter cuidado para que o trauma não se torne espetáculo.

Juliana Rojas e Marco Dutra, estrearam como dupla, com o longa *Trabalhar Cansa* (2011), considerado “como um marco para o cinema de horror atualmente, no qual é considerado paciente zero de filmes de horror que começariam a tratar sobre narrativas cada vez mais próximas com a realidade brasileira e que se propusessem a assustar de uma forma completamente autoral” (SILVA, 2020, p. 51). Em 2017 a dupla assumiu a direção do filme *As*

Boas Maneiras, no qual acompanhamos a rotina de Clara (Isabél Zuaa), uma mulher negra à procura de emprego.

Na abertura do filme vemos a personagem através de vidros e grades. É assim que ela nos é apresentada, como alguém que está adentrando num ambiente diferente daquele em que está acostumada a habitar. Clara toca o interfone e pede para falar com Ana do 15º andar. O portão é aberto e mesmo antes de indicar o motivo que a leva ali, ela é direcionada para o elevador de serviço. Dentro da lógica da branquitude, não há outra possibilidade para Clara que não a de estar ali para servir (VIANA, 2022, p. 9).

Durante a entrevista com Ana (Marjorie Estiano), que está grávida e procura por uma babá, Clara descobre que também ficará responsável por outros afazeres da casa, pelo menos até o nascimento do bebê. Uma vez contratada, observamos que Clara assume as mais diversas funções, como limpar, cozinhar e até pintar o quarto da criança – um acúmulo de tarefas para uma só pessoa.

Ainda que Clara e Ana se envolvam de forma afetiva e sexual, a relação entre a patroa branca e empregada negra não muda, mesmo após a morte de Ana. Ao assumir o filho da falecida, Clara interrompe seu modo de vida para existir como mãe do filho daquela que foi sua patroa. Ao assumir a maternidade da criança, que é um lobisomem, ela tem que criar uma rotina muito específica no seu lar, devido aos dias em que o garoto se transforma. Por conta disso, Clara leva uma vida solitária por medo de que alguém descubra a condição de seu filho.

Dessa forma, toda a construção da personagem Clara parece seguir um caminho que só poderia ser pensado pela branquitude: sua existência e suas características estão diretamente vinculadas a sua capacidade de servir. Seja aos interesses de Ana/Joel, seja aos interesses dos diretores/roteiristas que a constroem dentro de uma lógica em que tudo que a forma, deve servir a um propósito, uma existência feita em uma única camada no meio de personagens brancos muito mais complexos. É como se o filme conseguisse observar a estrutura racista que organiza a sociedade brasileira, mas não conseguisse avançar muito além disso (VIANA, 2022, p. 13).

O lugar da mulher negra na sociedade está muito associado ao ato de servir e é isso que Clara faz o tempo todo durante a narrativa. Em nenhum momento é retratada a vida da personagem para além daqueles a quem serve – é como se ela não pudesse existir para além deles. De acordo com Lélia Gonzales, são resquícios escravocratas que se mantêm ativos, pois cabia às mucamas “a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa-grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do ventre ‘livre’ das sinhazinhas” (GONZALES, 2020a, p. 53). Uma rotina muito semelhante à que Clara assume na casa de Ana, de uma forma sutil e invisível.

Esse trabalho *indispensável* ao funcionamento de qualquer sociedade deve permanecer *invisível*. Não devemos nos dar conta de que o mundo onde circulamos foi limpo por mulheres racializadas e superexploradas. Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos – o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito. Por outro lado, o capitalismo produz inevitavelmente trabalhos invisíveis e vidas descartáveis (VERGÈS, 2020, p. 24-25).

FIGURA 19 - Clara cuidando de Ana



Fonte: Frame de *As Boas Maneiras* (2017).

Já no filme *Carne* (2018), dirigido por Mariana Jaspe, temos aquele que é considerado o primeiro curta de horror brasileiro com uma mulher negra assumindo a direção. A obra tem início com o casal de protagonistas negros, Naiara (Jeniffer Dias) e João (Dan Ferreira) dentro de uma piscina. A garota reclama que não quer ser vista apenas como um pedaço de carne que está sempre disponível para o sexo. Trata-se de uma crítica explícita ao fato de a mulher negra ser costumeiramente interpretada como aquela que está sempre pronta para manter relações sexuais, como acontecia com as personagens interpretadas pela atriz Pam Grier, no cinema *blaxploitation*.

O curta também sai do lugar comum por mostrar uma mulher negra bem-sucedida, que mora em uma casa luxuosa, contudo, segundo a diretora, este foi um dos fatos que geraram maior inquietação em vários(as) espectadores(as).

O processo pós-abolição da escravatura e a inserção negra na sociedade brasileira ainda acontecem a passos lentos e a não discussão desse passado interfere diretamente no nosso presente, fazendo com que o futuro da população negra esteja constantemente ameaçado. Por conta disso, são necessários inúmeros debates sobre

identidade racial, uma vez que não faz muito tempo que o assunto ganhou a devida importância nos meios artísticos, sociais e de comunicação (MARTINS, 2023, p. 35).

FIGURA 20 - João e Naiara



Fonte: Frame de *Carne* (2018).

A sociedade tem por hábito associar pessoas negras a uma vida periférica, e por conta disso e de um racismo estrutural intrínseco ao corpo social, sentem estranhamento e até incômodo ao ver negras e negros fazendo parte de um contexto que os coloque dentro de um padrão de vida que exija um alto poder aquisitivo. “Há muitas pessoas que ficam confortáveis com as desigualdades sociais. Elas acham que está tudo bem e que, na verdade, isso é normal. E que a igualdade social é anormal para elas” (COLLINS, 2023, p. 72).

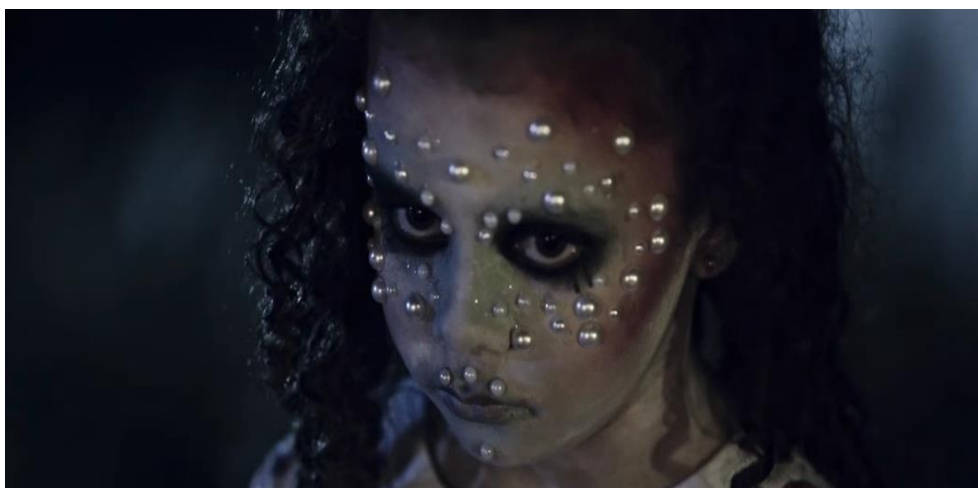
Rodando com *Carne*, percebi que existe uma expectativa sobre os lugares que o negro deve ocupar no cinema, tanto do ponto de vista da criação, quanto da criatura. Se você faz um filme que, de alguma maneira, fuja desse lugar, gera um certo curto-circuito. No caso específico de *Carne*, ouvi questionamentos sobre os lugares que os personagens ocupam, como se não fosse possível que aquelas pessoas estivessem ali. Ouvi também sobre ter escolhido fazer um filme de terror, porque usar essa ferramenta para falar sobre esse tema, se eu não achava que afastava o público (JASPE, 2019, *online*).

O filme é sobre mulheres, mas para além disso, é sobre mulheres negras. A ideia da obra é delinear um paralelo entre a mulher negra e a carne; entre o que ela é, e como ela é vista. As mulheres negras têm de enfrentar estereótipos associados à sua cor, que hipersexualizam seus corpos, pois quando ela não é desprezada por conta da cor, torna-se alvo de objetificação sexual. Muitas vezes, esse contexto acaba por naturalizar abusos e assédios contra as mulheres negras. “A temporalidade escravidão/abolição coloca a escravidão colonial em um passado

histórico, e assim, ignora o fato de que as estratégias de racialização e sexualização continuam projetando suas sombras em nosso tempo” (VERGÈS, 2020, p. 52).

Em *Carne*, a protagonista é surpreendida com a aparição de uma entidade chamada Âmân (Mayara Kelly), que se alimenta de carne humana e que usa a aparência de uma criança para aproximar-se de suas vítimas. A metáfora da mulher como pedaço de carne mais uma vez é colocada em pauta, dessa vez através de uma questão mitológica e de maneira literal. A protagonista tem que fugir e lutar por sua vida. O mesmo acontece com as mulheres negras, que precisam fugir de um meio predatório que as cerca. Muitas vezes a violência passa despercebida porque se disfarça, assume uma forma inofensiva para o mundo, tal como faz Âmân, que assume a forma de uma garotinha.

FIGURA 21 - Âmân na forma de uma criança



Fonte: Frame de *Carne* (2018).

É notória a transformação pela qual o cinema passou ao longo do tempo. Atualmente podemos considerá-lo como um meio que vem abrindo espaço para cineastas como Anita Rocha da Silveira, Mariana Jasper e Sol Moreno, para que elas exponham suas inquietações, problematizem, modifiquem e denunciem uma estrutura misógina e racista que se coloca como padrão. Entretanto, mesmo que o cinema venha se tornando mais inclusivo, ainda podemos considerá-lo uma organização emblematicamente patriarcal, que às vezes precisa se reafirmar contra o conservadorismo. Daí a importância de dar visibilidade para obras que lutam contra esses estigmas estabelecidos.

Selva Trágica (2020), dirigido por Yulene Olaizola, é um longa mexicano de coprodução colombiana e francesa, que coloca a figura da mulher negra em uma posição que problematiza a exploração e o silenciamento por elas sofridos. No ano de 1920, para escapar de

um casamento arranjado, Agnes (Indira Rubie Adrevin), apresentada como um objeto de troca, foge pela mata para tentar se livrar de seu destino, enquanto é perseguida pelo noivo rejeitado. O filme reflete uma lógica colonial escravocrata que desumaniza corpos negros.

A partir dessa trama é possível fazer um paralelo simbólico dessa mercantilização do corpo negro feminino e a devastação da natureza. Na fuga, Agnes acaba sendo feita prisioneira de um grupo de seringueiros, que exercem violência contra as árvores enquanto extraem seus recursos de maneira predatória. Observamos tanto a mulher quanto a natureza serem exploradas, violentadas e tratadas como posses masculinas. Contudo, Agnes tem seu corpo assumido por Xtabay, uma entidade que, no filme, atua como uma espécie de protetora da floresta, trabalhando como uma força que busca a autorregulação da natureza. A mata é apresentada como uma essência que está em comunhão com o feminino. Assim, Agnes/Xtabay devolve aos homens a violência que aplicaram tanto à natureza quanto aos corpos femininos.

Selva Trágica também subverte questões relacionadas à posse de mulheres, que nos filmes de horror, geralmente são possuídas por entidades que as oprimem e as violentam. Dessa vez, a posse pode ser compreendida como um meio de libertação – aqui o corpo feminino não se permite mais ser dominado. Mais uma vez temos a questão de que a entidade não é o verdadeiro monstro da história; os homens é que são, embora eles terminem sendo vítimas das violências que praticam, pois, ainda que sejam trabalhadores explorados por seus contratantes, eles são dominados por suas práticas masculinas relacionadas ao poder. Quando encontram Agnes, eles não se preocupam em tentar ajudá-la, e ela é tomada como prisioneira e sofre com o desejo libidinoso dos homens à sua volta. Em determinado momento, esse desejo resulta em abusos sexuais, além de físicos e psicológicos. A mata reage através do corpo de Agnes e se reconecta ao feminino como forma de resistência, em que corpo, transcendência e natureza se unem para interromper um reconhecido ciclo de violência.

Redefinir imagens distorcidas e controladas por operadores do poder é um movimento de desmistificação de estereótipos como o da *Sapphire* (a mulher negra raivosa) e da *Mammy* (a mulher negra escravizada que servia à casa-grande e era considerada “quase da família”) — categorias forjadas e mantidas por discursos de superioridade racial com o objetivo de dominar outras existências não brancas. Romper com essa lógica é criar condições de resistência à desumanização, diretamente vinculada aos sistemas de dominação (SILVA & SANTIAGO, 2025, p. 72).

Nos filmes da cineasta Anita Rocha da Silveira, a bruxa, a *final girl* e a mulher negra são matrizes que se apresentam não como constituições isoladas, mas como elaborações simbólicas que movimentam suas personagens e suas narrativas, divulgando um horror que denuncia e expõe instrumentos de controle social e também motiva perspectivas de ruptura.

A bruxa não é apresentada como uma figura literal, mas como uma metáfora para mulheres que se arriscam, que ousam sentir desejo e são perseguidas por existirem fora das normas. Nos filmes de Anita, as mulheres que exteriorizam suas vontades, que sentem raiva, que buscam por autonomia, que ousam caminhar sozinhas à noite pelas ruas são caçadas e punidas – em *Medusa* elas são humilhadas e expostas na internet; em *Mate-me Por Favor* elas pagam com a própria vida. A diretora busca ressignificar o monstruoso e constrói as “bruxas” como figuras de resistência, redirecionando o nosso olhar para enxergar o horror que os sistemas criam quando tentam domesticar os corpos femininos. O horror não está no ser mulher ou na criatura bruxa, mas nessas domesticações.

Os filmes de Anita Rocha não são considerados obras *slashers*, porém, é notável a inspiração no subgênero, pois as mulheres são sobreviventes finais, seja pelo fato de sobreviverem a uma onda de assassinatos que assola a região na qual vivem ou a um sistema patriarcal que as coloca em risco todos os dias. Anita Rocha reconfigura o tropo da *final girl* quando as personagens de seus filmes sobrevivem, mesmo sendo jovens que erram, que experimentam, que encontram formas coletivas de existir e resistir, sinalizando que sobreviver é, além de tudo, um ato político.

Já no que diz respeito à mulher negra, seu filme *Medusa* rejeita hierarquias de raça ao desenvolver uma narrativa que coloca uma mulher negra em um papel de centralidade. Além disso, o filme critica o fato de que essas personagens geralmente são colocadas como um apêndice de personagens brancas, o que nos leva a refletir que o cinema de horror latino-americano possui um grande déficit de personagens negras como protagonistas ou papéis de destaque.

Assim, Anita Rocha da Silveira faz uso dessas tramas para denunciar como métodos patriarcais, racismo e moralismo configuram o horror social dentro do cotidiano feminino, trabalhando o gênero como um meio no qual as mulheres conseguem existir e contar as suas próprias histórias.

2 O CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO LATINO-AMERICANO FEITO POR MULHERES

*Olha que linda a garota no protesto
Ocupa as ruas, ocupa o colégio
Vive sua vida como um manifesto
Olha como luta contra o retrocesso
Vulva a revolução
Vulva contra a repressão
— Charlotte Matou um Cara*

A indústria cinematográfica latino-americana encara diversos desafios, como a falta de investimento público contínuo, instabilidade política e baixa inserção no mercado global. Dentro desse panorama precarizado, as mulheres sofrem com diversos tipos de exclusões. É nítido que essa falta de espaço não está relacionada com qualidade ou criatividade de seus projetos, mas sim com as barreiras estruturais, históricas e mercadológicas que ainda limitam o acesso das mulheres a esses meios.

Discussões sobre diretoras de filmes de horror podem ser anglocêntricas⁴⁰, o que significa que filmes dos Estados Unidos, do Reino Unido e de países de língua inglesa como Canadá e Austrália são frequentemente o foco da maioria dos estudos sobre filmes de horror, porque existem muito mais filmes desse gênero do que de outras nações. Eles são bem mais abordados em comparação com filmes obscuros ou perdidos de países que não falam inglês ⁴¹ (HONEYCUTT, 2024, p. 131, tradução nossa).

Ainda assim, pode-se dizer que a América Latina possui uma produção muito consistente de cinema de horror. É possível encontrar facilmente muitas dessas obras nas plataformas de *streamings* que estão disponíveis no Brasil, principalmente quando se trata de obras que tenham homens como diretores, alguns deles até com uma carreira cinematográfica bem consolidada, como é o caso do cineasta mexicano Guillermo del Toro, conhecido e premiado por obras como *O Labirinto do Fauno* (2006) e *A Forma da Água* (2017).

Guillermo del Toro foi um dos principais diretores que cresceu na indústria cinematográfica criando histórias que redimissem os monstros, enquanto entendia a

⁴⁰ Trata-se de uma tendência de situar a língua, a cultura e os valores dos países anglófonos – especialmente Reino Unido e EUA – no centro do mundo, tratando-os como padrão universal.

⁴¹ Texto original: *Discussions of women horror film directors can be Anglocentric meaning that films from the United States, the United Kingdom, and English speaking nations like Canada and Australia are often the focus of most horror film studies because there are so many more of them than from other nations. They are well-covered compared to obscure or lost films from non-English speaking countries.*

humanidade como o verdadeiro vilão. Seu primeiro filme indicado – e vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro – “O labirinto do fauno” (2006), serviu de inspiração para inúmeros outros que vieram após, nos quais diretoras latino-americanas acabaram por também se influenciar a produzir histórias que partissem dessa mesma ideia (SILVA, 2023, p. 119).

Como acontece em tantas outras áreas, mesmo exteriores ao meio cinematográfico, o cinema latino-americano de horror contemporâneo ainda é um espaço predominantemente dominado por homens, porém, uma pequena parcela de mulheres vem conseguindo se destacar dentro desse nicho e muitas dessas cineastas utilizam o gênero para expor suas inquietações relacionadas a diversos contextos sociais e políticos que as rodeiam.

Infelizmente, há claras e significativas falhas no formato de distribuição desses filmes no Brasil. É comum que essas obras não encontrem espaço nos circuitos tradicionais de exibição, como nas grandes plataformas de *streaming* – Netflix e Prime Video, por exemplo – ou mesmo nas salas de cinema, o que limita consideravelmente o alcance e a visibilidade desses filmes. Tais obras tornam-se mais acessíveis quando são selecionadas para serem exibidas em eventos especializados, como Fantaspoa,⁴² Djanho,⁴³ CineCaos,⁴⁴ e Floripa que Horror!,⁴⁵ festivais brasileiros voltados para celebrar o cinema fantástico (fantasia, horror, ficção-científica e *thriller*). Contudo, para quem não tem a oportunidade de participar desses eventos, o acesso aos filmes fora desses festivais fica bastante restrito, fazendo com que até mesmo o conhecimento da existência dessas obras fique limitada a um determinado público. Assim, resta a tecnologia VPN⁴⁶ (*Virtual Private Network*), ou solicitar aos realizadores que nos disponibilizem suas obras.

É importante ressaltar que a maioria dos filmes que serão citados neste segundo capítulo – mesmo os brasileiros – é de difícil acesso no Brasil. Ainda que exista interesse por essas narrativas feministas, as plataformas de *streaming*, o meio legal mais utilizado

⁴² Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre, que ocorre anualmente na cidade de Porto Alegre desde 2005, o Fantaspoa é considerado o maior festival de cinema dedicado exclusivamente a filmes de gênero fantástico da América Latina.

⁴³ Festival de cinema fantástico sediado em Curitiba e que acontece desde 2013, o Djanho utiliza diversos espaços da cidade para as suas exibições, como o Cine Passeio, a Cinemateca, e até mesmo o antigo necrotério do Museu Paranaense de Ciências Forenses da Polícia Científica do Paraná.

⁴⁴ Festival de cinema de horror que acontece em Cuiabá desde 2015. É conhecido por ser uma mostra que investe em uma lógica de produção audiovisual menos comprometida com questões técnicas muito formais.

⁴⁵ Festival de cinema fantástico focado em filmes de fantasia, realizado em Florianópolis, desde 2019, que também busca oferecer oficinas formativas.

⁴⁶ É um serviço que cria uma conexão segura e criptografada entre dispositivo e a internet, protegendo seus dados e privacidade online. Além disso, ela permite que o endereço de IP seja “mascarado”, fazendo com que pareça que se está acessando a internet de outro país, o que pode ser usado para acessar conteúdo com restrição geográfica, como o catálogo de obras disponível de outro país de um *streaming* que você já é assinante, ou até mesmo *streamings* indisponíveis em sua região, por conta de direitos autorais.

atualmente, raramente as disponibilizam em seus catálogos. Trata-se de uma situação que afeta direta e negativamente quem tem interesse em se desvencilhar das fórmulas fílmicas estadunidenses que dominam o mercado.

O patriarcado sempre privou as pessoas de sua expressão própria, assim como o capitalismo as priva de seu trabalho, assim como o racismo as priva de seus corpos e imagens. De fato, o capitalismo só suporta seus ventríloquos, seus sacerdotes e seus bonecos, jamais a fala autêntica, que é poética e política (TIBURI, 2023, p. 93).

Obras feministas dirigidas por mulheres são costumeiramente produzidas de maneira independente, têm baixo orçamento e não possuem o suporte de grandes distribuidoras. Essas características fazem com que, mesmo obtendo sucesso com a crítica e sendo premiados, os filmes não obtenham visibilidade dentro do Brasil, confirmando que o mecanismo capitalista de distribuição audiovisual é guiado pelo lucro que uma obra pode proporcionar. Segundo a pesquisadora mexicana Valeria Lindvall (2025, p. 41), “a academia, a produção e a exibição do cinema de horror na região estão repletas de mulheres, mas a difusão de seu trabalho ainda está apenas começando”.

Apesar desse ponto negativo relacionado à distribuição, e ainda que cresça de maneira discreta, o cinema latino de horror feito por mulheres consegue progredir com força significativa. “Por toda a América Latina, as mulheres continuam sendo pioneiras em diversas culturas cinematográficas, construindo um horror crítico às estruturas e práticas que promovem e perpetuam a violência de gênero em todos os níveis” (LINDVALL, 2025, p. 40). Essas mulheres buscam trabalhar com um horror que se aproxime do realismo social e de alegorias políticas, movimentando o gênero de horror por temas que envolvam feminismo e crítica social.

O feminismo latino-americano foi nutrido pela luta autóctone das mulheres do continente. Sempre foi muito original e pioneiro, pois surgiu com uma cara latino-americana e por razões latino-americanas. Nutriu-se dos feminismos europeus e norte-americanos enquanto possíveis, depois seguiu seu próprio caminho, frente às demandas sociopolíticas do continente. Não teve tempo para se enquadrar nas classificações mais recentes de feminismo (o clássico, produzido por mulheres brancas; o liberal, nascido no contexto da revolução sexual norte-americana; o negro; e o radical), então, por definição acabou se enquadrando no interseccional. Navega com um pouco de cada um, sem, contudo, se prender a nenhum deles (MARIANNO, 2018, p.402).

É válido ressaltar que os trabalhos das diretoras que serão estudadas neste segundo capítulo fazem parte das perspectivas de cineastas que, como diria Alcilene Cavalcante (2017), articularam conceitos feministas em suas obras. Elas não apenas buscam problematizar o papel social atribuído às mulheres, mas também constituem e direcionam suas narrativas para

diferentes modos de existência e, ao desenvolver essas personagens e seus percursos, desestabilizaram os comportamentos que são socialmente reservados às mulheres.

Ao dirigir o longa *Os Tigres Não Têm Medo* (2017), a cineasta mexicana Issa López constitui uma alegoria poderosa no que diz respeito ao horror social, valendo-se do fantástico para abordar temas sensíveis, em especial, por ser um filme centrado na infância. A obra narra a história de um grupo de crianças órfãs que se unem e cuidam uma das outras em meio a um universo de violência incessante devido ao narcotráfico que assola a região.

FIGURA 22 - Crianças são obrigadas a anular suas infâncias para lutarem pela sobrevivência



Fonte: Frame de *Os Tigres Não Têm Medo* (2017).

Em entrevista ao portal NPR, a diretora diz que sentiu necessidade de trabalhar com esse assunto, pois percebeu que não havia obras audiovisuais que tratassem do tema através de uma ótica que colocasse as crianças, vítimas dessa violência, como centro da narrativa:

Há um fascínio universal pela figura do traficante e dos cartéis, e até mesmo um certo tipo de romance, o que é terrível, e que emergiu disso. Mas ninguém está falando sobre as crianças abandonadas à própria sorte porque seus pais foram levados, deslocados ou, às vezes, mortos. Ninguém está abordando isso como a guerra propriamente dita. E eu senti que precisávamos dessa história; alguém precisava fazer isso⁴⁷ (LÓPEZ, 2019, *online*).

⁴⁷ Texto original: *There's a universal fascination with the figure of the drug lord, and with the cartels, and a certain type of romance even, which is terrible, that has emerged from it. But nobody is talking about the children left to their own devices because their parents have been taken, their parents were displaced or sometimes killed. Nobody is addressing this as the proper war it is. And I felt that we needed that story; someone needed to do it.*

Acompanhamos, assim, crianças de idades diversas que são forçadas a se adaptar à crueldade do mundo para sobreviverem. Há cenas em que observamos garotos que em uma mão carregam uma arma e na outra um bichinho de pelúcia – são crianças endurecidas pela realidade. A obra mescla situações que incorporam o realismo mágico e a brutalidade. Em alguns momentos podemos até associar o grupo de crianças aos “garotos perdidos” que fazem parte do grupo de *Peter Pan*, obra de J.M. Barrie.

No entanto, em *Os Tigres Não Têm Medo*, a lógica do “não crescer” é invertida – as crianças órfãs ocupam um espaço urbano degradado, tomado pela violência que não lhes dá a opção de viver inteiramente a infância e as obriga a desenvolver um amadurecimento precoce por uma questão de sobrevivência. Os momentos lúdicos acontecem apenas pontualmente, quando aparentemente não estão correndo nenhum risco.

FIGURA 23 - Imagem divulgação do filme *Os Tigres não Têm Medo*



Fonte: Internet Movie Database (c2025f).

O longa tem como protagonista Estrella (Paola Lara), uma garota corajosa que se junta a um grupo de quatro meninos que vivem nas ruas, e não demora muito para que ela conquiste um espaço de liderança entre eles.

Não é comum que uma menina seja representada como figura autoritária em um grupo formado majoritariamente por garotos. A maioria dos filmes, não só no horror, mas também em contos de fada, dos quais “Os tigres não têm medo” bebe direto da fonte, acabam centralizando o poder de uma comunidade sempre nas mãos de um homem. Logo, a construção da personagem de Estrella se destaca por, além de seu caráter revolucionário nas ruas, também possuir uma subversão das regras impostas para as meninas (SILVA, 2023, p. 118).

Durante o enredo, o(a) espectador(a) descobre que a mãe de Estrella é vítima da violência local e seu espírito retorna como um reflexo das mulheres que são silenciadas pelo feminicídio. “A violência é uma maneira de silenciar as pessoas, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais do que o direito delas de existir, de viver” (SOLNIT, 2017b, p. 17). Podemos, assim, compreender que a morte materna não se dá apenas em um contexto individual, mas também de cunho social. Estrella, assim como as outras crianças, é também órfã de um regime político que a negligência e que falhou – e ainda falha – em acolher mulheres que necessitam de sua proteção, evidenciando o impacto da violência de gênero.

Enquanto a violência contra as mulheres tem sido normalizada como aspecto estrutural das relações familiares e de gênero, o que se consolidou nas últimas décadas ultrapassa a norma. Um caso exemplar é o dos assassinatos na Ciudad Juárez, que fica em frente a El Paso, no Texas, do outro lado da fronteira mexicana, onde, nos últimos vinte anos, centenas de mulheres desapareceram, com o corpo torturado tendo sido muitas vezes encontrado abandonado em locais públicos. Esse não é um caso isolado. Sequestros e assassinatos de mulheres são uma realidade diária na América Latina hoje, evocando memórias das “guerras sujas” que, nos anos 1980, derramaram sangue em muitos países da região (FEDERICI, 2019, p. 93-94).

A maternidade e a violência de gênero, assim como estão presentes em *Os Tigres Não Têm Medo*, são duas temáticas muito discutidas em outras obras de horror produzidas por mulheres, que são usadas para problematizar estruturas culturais patriarcais e o papel social das mulheres e serão tratadas com maior profundidade nos próximos subcapítulos.

2.1 A VIOLÊNCIA DE GÊNERO COMO EIXO NARRATIVO

Quem foi morta na esquina? (Uma mina)

Quem sofreu episiotomia? (Uma mina)

Estuprada na família? (Uma mina)

Ataque feminicida! (Uma mina)

— Eskröta e MC Taya

Embora o termo feminicídio⁴⁸ tenha sido proposto apenas nos anos 1970, no contexto que envolve os debates feministas o ato de praticar violência de gênero – que de maneira frequente culmina em homicídios estimulados por demandas estruturais do patriarcado – data

⁴⁸ A ativista Diana Russell propôs, na década de 1970, o termo *femicide* (femicídio) para falar das mortes de mulheres em razão de seu gênero. Com a disseminação do assunto pela América Latina, os países passaram a usar os termos feminicídios e femicídios da mesma forma, fazendo com que hoje não haja diferença entre eles.

de muito antes e está tradicionalmente relacionado ao meio social misógino. É um acontecimento contínuo que, mesmo com o passar do tempo, ainda é muito naturalizado.

Um levantamento realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública⁴⁹ (FBSP) aponta que ao menos 13.703 mulheres foram vítimas de feminicídio no Brasil, entre os anos de 2015 e 2025, sendo 1.568 apenas nesse último ano que passou. Segundo o relatório, o número de feminicídios no país cresceu 4,7% em relação a 2024. Destaque-se também que esse é o maior número de registros até então, desde 2015, quando entrou em vigor a Lei 3.104/15, que prevê o feminicídio como uma circunstância qualificadora do crime de homicídio, tornando o tratamento penal mais rigoroso.

A cada 24 horas no ano de 2025, cerca de 12 mulheres foram vítimas de algum tipo de violência, conforme apontam os dados da pesquisa “Elas Vivem: a urgência da vida”, da Rede de Observatórios da Segurança, que monitorou nove estados brasileiros ao longo do ano:

A cada 24 horas, ao menos 12 mulheres foram vítimas de violência em 2025, nos nove estados monitorados pela Rede de Observatórios da Segurança (AM, BA, CE, MA, PA, PE, PI, RJ, SP). O dado é revelado no novo boletim *Elas Vivem: a urgência da vida*. Ao todo, foram registradas 4.558 mulheres vitimadas, representando um aumento de 9,0% em relação a 2024. Destacou-se de maneira preocupante, em 2025, o aumento dos casos de violência sexual/estupro. Os registros tiveram um crescimento de 56,6% — de 602 para 961 casos. O perfil das vítimas revelou uma realidade devastadora: 56,5% das vítimas eram crianças e adolescentes de 0 a 17 anos (REDE DE OBSERVATÓRIOS DE SEGURANÇA, 2026, *online*).

A legislação vigente qualifica o feminicídio como um crime que decorre de violência doméstica e familiar em razão do menosprezo e da discriminação à condição feminina. Diante de dados como esses, a jornalista Ana Paula Araújo complementa dizendo que em relação à violência doméstica, “esse número já alarmante é bastante incompleto, porque reúne apenas os casos que chegaram a ser registrados em delegacias de polícia pelo Brasil. Há ainda os que não entram nas estatísticas porque as vítimas não prestam queixa” (ARAÚJO, 2025, p. 12).

Muitas mulheres toleram e relativizam agressões porque costumam ser educadas para considerar o abuso como algo cotidiano. São ensinadas a aceitar, a apoiar, perdoar, depender — como se a submissão fosse a parte que cabe à mulher dentro de uma relação amorosa. É por conta de uma noção distorcida do que é o amor que grande parte das mulheres permanece em relações violentas. [...] As mulheres ficam porque acreditam. Acreditam que tudo vai melhorar e acreditam, inclusive, que são elas as culpadas pela violência que sofreram e que têm algum poder de mudar os agressores. Os homens que cometem esses crimes pensam o mesmo (ARAÚJO, 2025, p. 11-12).

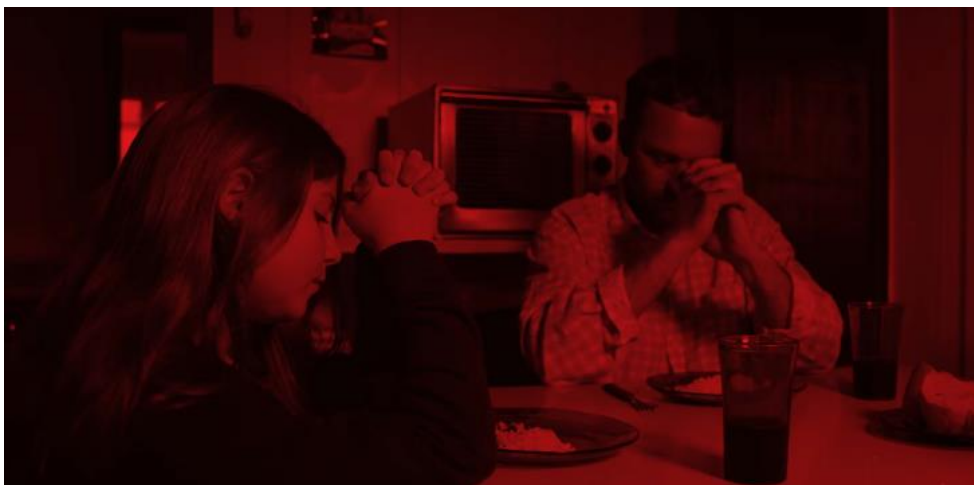
⁴⁹ Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/server/api/core/bitstreams/e6d4350d-bbef-4804-a619-02ae53a8b4b2/content>

Todas essas informações mostram que mesmo com a promulgação da Lei 3.104/15, que inseriu o crime de feminicídio no Código Penal Brasileiro, o número desses assassinatos continuou crescendo. Esse crescimento gera um medo muito comum entre mulheres, encaixando-se no horror social a respeito do qual fala Carissa Vieira (O QUE DEFINE, 2021). Trata-se de um medo feminino frequentemente tematizado em diversos filmes dirigidos por mulheres que usam o cinema de horror para denunciar, problematizar e chamar a atenção para questões que precisam ser pautadas.

O curta-metragem catarinense *A Menina Só* (2016), dirigido por Cíntia Domit Bittar, traz ao público a história de uma garota que vive em um sítio com o pai, um homem autoritário que esconde um segredo desconcertante. O contato entre os dois é mínimo, e as poucas vezes em que o pai dirige a palavra à filha é para repreendê-la ou ordenar que faça algo, como é típico de uma educação opressiva. Contudo, ainda que obedeça ao seu pai, a menina não concorda com a forma que ele a trata e de maneira discreta vai se rebelando, quando necessário.

O curta reforça mais uma acomodação patriarcal no cinema. A narrativa nos apresenta a um pai que subjuga o feminino ao masculino e que utiliza sua autoridade paterna para controlar, exibindo sua desconfiança sobre as atitudes da filha e expondo seu descontentamento quando ela começa a dar indícios de que o está desobedecendo. A diretora Cíntia Bittar usa durante todo o filme um filtro vermelho, o que colabora com o tom aflitivo da narrativa. É como se esse filtro representasse a ideia de que sangue foi derramado (assassinato), embora isso não apareça em nenhum momento para quem está assistindo – é algo que fica subentendido. À medida que a história vai se desdobrando nesse ambiente de muita tensão, ficamos a todo momento esperando o pior acontecer.

FIGURA 24 - Pai e filha orando antes da refeição



Fonte: Frame de *A Menina Só* (2016).

A menina descobre que o pai assassinou sua mãe e ocultou o corpo em um velho paiol. Entendemos, a partir de então, que a ausência materna não é simplesmente uma ausência narrativa ou relacionada a afeto; ela se revela profundamente associada à morte, evocada de maneira discreta, mas incômoda, ao longo do filme. Na obra, a violência contra a mulher é um ato que molda as escolhas da protagonista, pois ao assassinar a esposa, entendemos que o controle do pai sobre a filha se intensifica, validando a ideia de que homens que apoiam o patriarcado querem ter poder absoluto dentro do espaço doméstico e sobre os corpos femininos. Essa situação faz com que a garota decida afastar-se permanentemente do pai.

O que chamamos de patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. É esse sistema que o feminismo busca desconstruir. O patriarcado tem uma estrutura de crença firmada em uma verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de “verdadeiro”, que se apresenta como se não houvesse alternativa. O patriarcado é um conjunto de discursos, eventos e rituais. Em sua base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados “normais”, por oposição a sexualidades “malditas” negadas ou ocultadas, além disso, sustenta-se em uma diferença entre gêneros pela qual se espera manter certa ideia de superioridade masculina, de inferioridade das mulheres e outros pensamentos que podem soar bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente (TIBURI, 2023, p. 49).

Assim como Cíntia Domit Bittar, muitas diretoras estão trazendo a temática da violência contra as mulheres para ser discutida, pois o patriarcado se esforça para ensinar as mulheres “a vestir nossas correntes com orgulho. É espantoso constatar que o patriarcado, em qualquer uma das formas em que se manifesta, sempre encarregou as mulheres de adestrar as meninas nas tarefas da submissão” (GUILLERMOPRIETO, 2021, p. 79). Por estar tão enraizado e naturalizado socialmente, muitas mulheres têm dificuldades para contestar o patriarcado. Daí decorre a importância do cinema de horror, que vem se destacando como uma forte ferramenta crítica no que diz respeito ao patriarcado e à violência contra as mulheres.

A natureza do horror está intrinsecamente ligada ao medo, elemento intimamente conectado à bagagem histórica das mulheres, que sempre tiveram que lidar com os regimes patriarcais. O corpo feminino, que frequentemente foi usado e representado no cinema de horror como objeto de desejo e exposto a todo tipo de violência, nas mãos de cineastas como Cíntia Bittar, é colocado em cena para explicitar e problematizar a violência de gênero. O medo é real, e o problema é de cunho estrutural. Tentar fazer com que isso seja compreendido faz parte da luta de muitas cineastas.

Em uma postagem no Instagram da Revista TPM,⁵⁰ uma publicação de um homem que viralizou no X (antigo *Twitter*) é lembrada. Nela ele faz a seguinte pergunta: “Se os homens não existissem, quem te protegeria?” Em resposta, uma mulher disse: “Me protegeria de quem?”. Homens têm o hábito de se colocarem como figura de proteção das mulheres, mas eles são justamente uma das maiores ameaças à segurança dessas mesmas mulheres que eles dizem proteger.

O curta-metragem gaúcho *Noz Pecã* (2024), dirigido por Aline Gutierrez, é um filme que trata exatamente dessa questão. Na história, Emília (Jéssica Teixeira) tenta descobrir o que houve com sua irmã, Ana (Gabriela Carniel), que foi encontrada inconsciente, com a roupa toda suja e a cabeça muito machucada. Emília não aceita uma resposta passiva sobre o estado de saúde da irmã e procura uma maneira de salvá-la, enquanto Ana permanece em coma na residência da família. A relação entre as irmãs é colocada como um recorte central da trama, porque ainda que Ana permaneça desacordada durante quase toda a narrativa, Emília se mantém vigilante, caracterizando o cuidado fraterno e a sororidade, apresentando uma performance positiva do companheirismo feminino.

FIGURA 25 - Ana e Emília



Fonte: Frame de *Noz Pecã* (2024).

No decorrer do curta, situações sobrenaturais começam a acontecer no quarto em que Ana se encontra – objetos levitando, por exemplo. A garota passa a ser acusada de bruxaria pelos habitantes do vilarejo, o que nos faz refletir que, mesmo sendo a vítima da situação, Ana

⁵⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DC_xVyXvhP5/.

é colocada como uma possível culpada. A crença da vizinhança de que a sua enfermidade é decorrente de algo errado que ela tenha cometido nos faz compreender que o simples fato de Ana ser mulher já é motivo suficiente para ser considerada culpada.

A Igreja Católica forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas e estimulou a perseguição às mulheres da mesma forma que anteriormente havia estimulado a perseguição aos hereges. Essas práticas serviam para consolidar o patriarcado em um momento de transição social e econômica, eliminando mulheres que representavam uma ameaça à ordem estabelecida. A natureza política das caças às bruxas também ficou demonstrada pelo fato de que, tanto as nações católicas quanto as protestantes, que estavam em guerra entre si, uniram-se e compartilharam argumentos para perseguir as mulheres (TRANCOSO, 2025, p. 27).

Em *Noz Pecã* a floresta é trabalhada como um ambiente que representa histórias reprimidas. Sob uma perspectiva feminista, esse local ecoa o costume de desprezar o feminino e relegá-lo ao terreno do obscuro, como se questões relacionadas às mulheres fossem vistas como algo perigoso. Emília confronta e adentra esse espaço, onde recebe a visita do espírito de sua avó (Priscilla Colombi) que lhe permite descobrir o que aconteceu com Ana.

Com a aparição da avó, que se apresenta como uma personagem vítima de feminicídio provocado pelo marido, Emília descobre que seu avô (Luiz Paulo Vasconsellos) também é o responsável pelo estado de sua irmã – após tê-la violentado, o avô tentou matá-la. O enredo retrata, assim, como o silêncio se converte em um instrumento de controle: o avô de Ana tentou silenciá-la com uma morte violenta, mas é sobre a índole de Ana que a dúvida é colocada. Na verdade, a fatalidade que se abateu sobre Ana reside no fato de que ela encontrou um homem pelo caminho, e este é um dos maiores medos das mulheres quando se encontram sozinhas em lugares afastados. Assim, em *Noz Pecã*, Aline Gutierrez, traz uma história que expõe o quanto o patriarcado e o conservadorismo reprimem narrativas femininas. O filme se destaca também pelo fato de mostrar a confiança que deve existir entre as mulheres. Ao contar para a mãe o que o avô fez com Ana, em nenhum momento Emília tem sua história questionada – a mãe (Lisiane Medeiros) acolhe a filha, e elas se apoiam mutuamente.

FIGURA 26 - Emília e sua mãe se apoiam

Filme: Frame de *Noz Pecã* (2024).

Seguindo por essa linha de relação entre irmãs temos o filme chileno *Soy Vertical* (2024), dirigido por Valentina Godoy Rivera e Ántonia Mata. O curta narra a história de duas jovens irmãs: Ramona (Octavia Bernasconi) e Sylvia (Nathalie Kozak), que estão em atrito continuamente. No dia do aniversário de 15 anos de Ramona, as duas se desentendem e acabam discutindo. Tito (Eduardo Vial), o namorado de Sylvia, vai até o quarto de Ramona para conversar, mas aproveita a ausência da irmã mais velha para violentar a mais nova.

Tito se mostra inicialmente como um homem divertido e atencioso com Ramona, mas suas reais intenções adentram o território que incorpora um preceito comum na violência de gênero: aquele que se coloca como amigo, mas depois se revela um abusador. É o tipo de pessoa que ganha confiança e depois se sente à vontade para se aproveitar de um corpo feminino que ele entendeu como vulnerável.

FIGURA 27 - Ramona desabafando com Tito, enquanto ele era considerado um amigo



Fonte: Frame de *Soy Vertical* (2024).

Soy Vertical (2024) não recorre ao horror sobrenatural, mas utiliza o tema abuso como um instrumento do horror social, colocando em evidência que o verdadeiro horror pode estar incorporado nas estruturas que consideramos seguras, até mesmo dentro de nossas casas, onde o abuso pode acontecer de maneira inesperada. A violência de gênero continua avançando graças à cultura patriarcal que permanece naturalizando o poder e o direito dos homens sobre os corpos femininos.

[Há] vítimas de todas as idades, classes sociais e níveis de instrução que foram violentadas nas mais diferentes situações, inclusive as mais corriqueiras, que fazem parte da vida de todos nós. Há mulheres abusadas a caminho do trabalho ou da escola, idosas atacadas enquanto dormiam dentro de casa e mulheres violentadas quando estavam em busca de atendimento espiritual. E há um número impressionante de crianças, inclusive algumas muito pequenas, em casos que desafiam a nossa compreensão sobre a maldade humana (ARAÚJO, 2020, p. 15-16).

No dia seguinte ao ocorrido, Sylvia percebe o que aconteceu quando Ramona implora para não ficar sozinha com Tito em casa. E assim como acontece em *Noz Pecã*, Sylvia não contesta Ramona – ela acredita na irmã, mostrando que apesar dos conflitos entre as duas, o elo de confiança afetiva prevalece diante de sistemas violentos do patriarcado. Por fim, Sylvia se livra do namorado esfaqueando-o, apontando que a morte do agressor é um feito sentenciado das irmãs em combate àquele que constitui o abuso. A morte de Tito move-se como uma intervenção e um ato de “justiça”; ela é mostrada no filme não como algo heroico, mas sim como uma espécie de resposta às omissões, erros e falhas de um sistema que não se interpõe.

O assassinato de Tito não se configura simplesmente como um assassinato tradicional, mas sim como uma reação de resistência à violência patriarcal que persegue as mulheres.

FIGURA 28 - Sylvia, após se livrar de Tito



Fonte: Frame de *Soy Vertical* (2024).

A violência de gênero não se apresenta unicamente em relações demasiadamente abusivas e em ações explicitamente violentas que culminam às vezes no abuso sexual, como é o caso dos filmes *Noz Pecã* e *Soy Vertical*. Ela pode também frequentemente estar presente em relacionamentos aparentemente saudáveis, como acontece na história narrada no curta-metragem goiano *Até Amanhã* (2024), dirigido por Patrícia Silva.

A obra acompanha Juliana (Milla Suzart), uma mulher que está comemorando o aniversário de namoro com Felipe (Thiago Moura) e recebe o café da manhã na cama, trazido por ele. Essa atitude, que inicialmente é compreendida como carinhosa e gentil, torna-se angustiante e inquietante quando ela se percebe presa em um *looping* que a faz reviver o mesmo domingo inúmeras vezes.

O curta explora a questão da violência psicológica e faz uso de uma narrativa circular para evidenciar quão difícil e complicado é para muitas mulheres romperem com relações abusivas. Na trama, quando Juliana percebe que está revivendo o mesmo dia, ela tenta encontrar uma forma de romper com o ciclo. A violência do filme se expõe de maneira sutil, na forma “gentil” como o namorado de Juliana se comporta. Ele aparece como um homem amável, feliz em comemorar o aniversário de namoro, até que deixa transparecer a sua personalidade controladora. A cada retorno ao mesmo dia, ele se mostra cada vez mais machista, ao reclamar

da roupa que ela veste, tentar investigar seu celular, exigir saber com quem ela fala ao telefone e tratá-la como histérica em um momento de desespero.

FIGURA 29 - O namorado de Juliana implicando com a roupa que ela escolheu usar



Fonte: Frame de *Até Amanhã* (2024).

Em entrevista ao portal Tv10, a diretora Patrícia Silva explica que o curta foi inspirado em vivências próprias:

Mesmo tendo vivenciado, ainda criança, minha mãe sendo vítima de violência e jurando para mim mesma que isso jamais aconteceria comigo, infelizmente, vivi essa realidade. Mulheres continuam sendo vítimas do machismo e de relacionamentos abusivos, mesmo mulheres que possuem conhecimento e engajamento com tais questões sobre o tema. Enquanto muitas aguardam um “Até amanhã”, seja na esperança de mudança de seus parceiros ou na expectativa de que o próximo dia seja diferente, tantas outras sequer têm a oportunidade de viver um novo dia (SILVA, 2024, *online*).

Desse modo, a diretora busca desenvolver o filme como um instrumento de conscientização, convidando às espectadoras a reconhecerem e questionarem relacionamentos que se mascaram como saudáveis. No curta, a protagonista entende que não se trata apenas de revelar e denunciar o abuso, mas de parar de naturalizá-lo. Ao compreender esse contexto, ela termina o namoro, percebendo ser muito melhor e mais saudável ficar sozinha. Esse entendimento é o que a leva a romper com o *looping* temporal que a aprisionava, um primeiro passo para a reconstrução de si mesma. Pode-se, então, compreender que *Até Amanhã*, assim como *A Menina Só*, *Noz Pecã* e *Soy Vertical*, são obras que manifestam a urgência em reconhecer, nomear e romper com os abusos que cercam o universo feminino, trazendo nessa ruptura uma alternativa para um recomeço.

2.2 RELIGIÃO, CRENÇAS E CONTROLE SOCIAL

Nem serva, nem objeto

Já não quer ser o outro

Hoje ela é o também.

— Pitty

É comum ao cinema de horror utilizar a representação visual religiosa em suas narrativas. Profecias cristãs, possessões demoníacas e exorcismos são familiares a este universo, principalmente quando estão associados a uma ideia de salvação. Também é comum as mulheres serem as personagens preferidas quando o assunto é possessão e salvação, porque historicamente elas são consideradas os seres mais suscetíveis ao pecado – por isso, precisam ser controladas, purificadas e salvas. Um dos filmes mais famosos de horror, *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin, é um exemplo clássico com essa temática.

O *Exorcista* aborda a possessão demoníaca de uma garota de 12 anos, interpretada pela atriz Linda Blair. O que pouca gente sabe é que, na verdade, o livro de Blatty teve inspiração em um exorcismo de um garoto de 14 anos de idade, documentado em 1949. Entretanto, não se divulga a possessão de um menino ou de um homem, as palavras usadas para tal são outras, fora do repertório preconceituoso e homofóbico das religiões e dos códigos sociais e civis, tanto ocidentais como orientais (MACHADO, 2019, p. 56).

Assumindo perspectivas críticas, o cinema latino de horror também lida com esses elementos, mas para além dessas questões simbólicas – a intenção é evidenciar os alicerces de domínio e violência, acima de tudo quando se abordam questões ligadas ao corpo feminino e aos conflitos de gênero e sexualidade.

Em suas obras *Mate-me Por Favor* e *Medusa*, que serão estudadas de forma mais aprofundada no terceiro capítulo, Anita Rocha da Silveira dispõe-se a discutir o conservadorismo religioso. O primeiro filme nos entrega uma narrativa melancólica, que retrata quão solitário pode ser crescer em um mundo que demonstra não ter muita paciência para lidar com adolescentes que necessitam de atenção. A protagonista é uma adolescente frequentadora de uma igreja evangélica neopentecostal, que vive entre o desejo e a culpa de fazer sexo com o namorado. *Medusa*, por sua vez, é uma representação assustadora, mas também muito realista, do que muitos entendem como “caridade cristã”. E é nesse contexto que conhecemos jovens religiosas que fazem parte de um sistema que preza por manter as aparências acima de qualquer coisa.

O longa brasileiro *Raquel 1:1* (2023), dirigido por Mariana Bastos, problematiza a fé como dispositivo de controle, apontando a espiritualidade institucionalizada como um sistema que domina e pune quem se desvia. A obra se movimenta dentro do horror social e acompanha a rotina de Raquel (Valentina Herszage) uma jovem que se muda para a cidade natal do pai e começa a frequentar uma igreja evangélica local. Dentro desse meio ela faz amizades e começa a participar de eventos promovidos pelos(as) fiéis.

Não demora muito para que a protagonista comece a ficar incomodada com diversos preceitos impostos e passe a contestar passagens bíblicas que inferiorizam as mulheres. Desse modo, Raquel reúne algumas jovens e cria um grupo de estudos alternativos para interpretar e reescrever essas passagens de uma forma que reconheça a autonomia e a liberdade feminina. Esse é um gesto que podemos interpretar como um ato político, pois representa a maneira que elas encontram de subverter discursos religiosos que validam estruturas patriarcais.

À medida que as ações de Raquel começam a chamar a atenção, ela passa a ser considerada uma herege, e os membros da igreja começam a se afastar dela, mostrando quão incômoda é, e quanto desconforto causa uma mulher que ousa questionar.

FIGURA 30 - A vandalização da casa de Raquel



Fonte: Frame de *Raquel 1:1* (2023).

Conforme a narrativa avança, revela-se que a mãe de Raquel foi vítima de violência doméstica e faleceu em um acidente de carro enquanto discutia com o namorado – padrasto de Raquel. Esse fato nos leva a entender a sua desconfiança diante de figuras masculinas que fazem parte da história, pois de acordo com Marcia Tiburi:

O que podemos chamar de “cultura do assédio”, no trabalho ou nas ruas – ou na família, ambiente em que acontece a imensa maioria dos estupros e abusos sexuais –, relaciona-se à condição subalterna das mulheres que – por não poderem competir com os homens e porque não são consideradas seres iguais em direitos – devem servir caladas a violências simbólicas, verbais e físicas (TIBURI, 2023, p. 105).

Quando Laura (Eduarda Samara), amiga de Raquel, é abusada sexualmente pelo próprio namorado, Raquel permanece ao seu lado e faz o possível para protegê-la do rapaz, que insiste em querer reatar o relacionamento, diferente do pai e do irmão de Laura, que apoiam o namorado agressor.

Vivemos em uma cultura que tolera e celebra o estupro. Em meio a um Estado patriarcal falocêntrico, mulheres são estupradas por homens num ritual que diariamente eterniza e mantém a opressão e a exploração sexista. Não podemos ter esperança de transformar a “cultura do estupro” sem nos comprometermos totalmente a resistir ao patriarcado e erradicá-lo (HOOKS, 2023b, p. 195).

A violência contra as mulheres traumatiza e atravessa diversas gerações. É por isso que Raquel enxerga no gesto de reescrever os textos da bíblia uma forma de resistência feminina ao subverter a linguagem sagrada que lhe ensinaram a aceitar sem questionar. A religião é colocada tanto como motivo de traumas, quanto um local que deve ser questionado para abrir espaço para as lutas femininas e romper com ultrapassados dogmas misóginos.

O filme argentino *Bienvenidos al Infierno* (2021), com direção de Jimena Monteoliva, é mais um exemplo de trama que tem esse envolvimento com o tema crença, mas aqui ela é de outro tipo. O longa traz a história de Lucía (Constanza Cardillo), que após conseguir fugir do namorado, um homem violento que lidera um culto de adoradores do inferno, refugia-se na casa da avó, que mora em um local afastado, em uma floresta. No entanto, Lucía está grávida, o que faz com que seja perseguida pelo namorado e seu grupo, já que eles têm a intenção de oferecer a criança – ainda no ventre da mãe – em ritual.

A trama gira em torno do controle sobre o corpo feminino, uma vez que Lucía é usada pelo namorado para engravidar e ter sua gravidez entregue a um sacrifício. Ela luta pela sua vida e de seu bebê com a ajuda da avó. E o sacrifício é usado na obra não apenas como um ato banal típico de filmes de horror, mas sim como uma alegoria que investe na masculinidade tóxica, afinal, temos uma seita de cunho patriarcal que sacrifica mulheres em prol de realizações masculinas. A figura do namorado agressivo e fanático retrata uma estrutura patriarcal que sacrifica a liberdade feminina em nome do poder masculino que quer gerar destruição.

No fim, Lucía é salva pela avó, que se revela como uma criatura monstruosa e demoníaca, o que pode simbolizar o medo feminino transformado em força. Aqui, o horrível manifesta-se como um elemento de resistência diante do confronto.

FIGURA 31 - Lucía é salva pela avó como figura monstruosa



Fonte: Frame de *Bienvenidos al Infierno* (2021).

A narrativa valida, mais uma vez, a ideia de que mulheres dão suporte a outras mulheres. O ser feminino monstruoso não é construído como uma figura hostil; ele é alguém que se coloca a favor da autonomia da mulher. Essa construção subverte e ressignifica o imaginário dos(as) espectadores(as), que costumeiramente relacionam o feminino monstruoso quase que exclusivamente ao que é maléfico. “O feminino não é monstruoso por si só; em vez disso, é construído como tal dentro de um discurso patriarcal que revela muito sobre os desejos e temores masculinos, mas nada nos diz sobre o desejo do feminino em relação ao horrível”⁵¹ (CREED, 2015, p. 65, tradução nossa).

Em *Bienvenidos al Infierno*, o monstruoso feminino é incorporado como resistência da aliança entre mulheres – avó e neta. “A reviravolta interessante da trama está no papel da mulher como a bruxa resiliente, filha de Lilith e vingadora do gênero, que faz justiça com as próprias mãos e, longe de se acomodar no papel de vítima, renasce com uma força imparável”⁵² (ARÉVALOS, 2023, p. 4, tradução nossa). A monstruosidade não aparece como algo perverso; ao contrário, ela representa uma reação às ideias de posse masculina sobre as mulheres.

Em contraste com os rótulos sexistas cotidianos reservados às mulheres, o termo “feminino-monstruoso” é hoje um conceito poderoso e empoderador. Da perspectiva

⁵¹ Texto original: *The feminine is not a monstrous sign per se; rather, it is constructed as such within a patriarchal discourse that reveals a great deal about male desires and fears but tells us nothing about feminine desire in relation to the horrific.*

⁵² Texto original: *El interesante revés de la trama radica en el lugar de la mujer como la bruja resiliente, hija de Lilith y vengadora del género, que toma justicia por mano propia y que, lejos de asentarse en el lugar de víctima, renace con fuerza imparable.*

da ordem simbólica patriarcal, ela é uma forasteira abjeta e monstruosa, mas da perspectiva da espectadora feminista, ela é uma figura desafiadora e poderosa de mudança — uma mulher que quer viver sua própria vida em seus próprios termos. Ela renuncia à sua “feminilidade” — conforme definida pela ideologia patriarcal — e se encontra⁵³ (CREED, 2022, p. 70, tradução nossa).

O horror não está na resistência da mulher; está no mecanismo patriarcal que tenta controlá-la e dominá-la de diversas formas. O longa propõe que ao se apoderar do monstruoso a mulher se afasta do que a coloca como sacrifício e se impõe como sujeito ativo. A mulher coloca a sua força em evidência e afeta aquilo que buscava silenciá-la, reestruturando a figura feminina como sujeito que se converte em potência e transformação. Ocupar o espaço e seguir em frente, apesar do medo, são ações que deixam de girar em torno da vulnerabilidade para tornar-se uma celebração em poder exercer a sua liberdade.

2.3 A MATERNIDADE E O MONSTRUOSO FEMININO

Existe um medo ancestral do corpo feminino porque ele é um corpo que muda, que sangra, que gera.

No meu cinema, eu transformo esse medo em força.

Minhas mulheres não têm medo da própria carne; o mundo é que tem.

— Julia Ducournau

A maternidade é um tema bem recorrente no cinema de horror como um todo. Há quase sessenta anos o clássico *O Bebê de Rosemary* (1968), dirigido por Roman Polanski, assombrou muitas espectadoras com a ideia de um marido que, em troca de sucesso na carreira, vende o corpo da esposa a um demônio, sem que ela saiba, para gerar seu filho. A autonomia da mulher é totalmente ignorada nessa obra – seu corpo, sua gravidez, suas escolhas e vontades ficam totalmente à mercê de qualquer outra pessoa que não seja ela. “O filme traz a lei do retorno medieval-vitoriano em contraponto à plena era de outra onda de feminismos, que banhou os Estados Unidos, e boa parte do Ocidente nas décadas de 1960 e 1970” (MACHADO, 2019, p. 59). Atualmente, a gravidez no cinema de horror, em especial em filmes feitos por mulheres, vem sendo trabalhada para além da experiência da maternidade, colocando em discussão as pressões social e cultural e a autonomia das mulheres.

⁵³ Texto original: *In contrast to the everyday sexist labels reserved for women, the term ‘monstrous-feminine’ is today a powerful and an empowering concept. From the perspective of the patriarchal symbolic order, she is an abject, monstrous outsider but from the perspective of the feminist viewer she is a defiant and powerful figure of change — a woman wanting to live her own life on her own terms. She relinquishes her ‘femininity’ — as defined by patriarchal ideology — and finds herself.*

Nos últimos anos, tem havido um esforço de alguns veículos de mídia ou mesmo perfis em mídias sociais criados especificamente para expor o desconforto de mulheres com a maternidade. Uma reclamação constante é a perda de identidade, como se as fronteiras entre elas e os filhos se borrassem, como se de indivíduo elas passassem a ser apenas mães e nada mais (MAIA, 2023, p. 20).

Nessa perspectiva, cada vez mais o cinema de horror vem se preocupando em questionar o quanto a maternidade está atravessada por complexos relacionados às estruturas patriarcais que fazem as mulheres acreditarem que encontrarão a completude apenas depois que se tornarem mães.

A maternidade é um conceito que transcende aspectos biológicos, sendo representada e analisada ao longo da história por diferentes perspectivas culturais, sociais e psicológicas. No entanto, as pressões e as idealizações em torno do papel materno criaram um estigma que associa a figura da mãe a um ideal de bondade, altruísmo e sacrifício incondicionais. A literatura, as artes visuais e, particularmente, o cinema exploram essa imagem tradicional da mãe, por vezes enfatizando sua dualidade — ora protetora e acolhedora, ora destrutiva e opressiva. O cinema de horror contemporâneo, em particular, destaca-se por utilizar a figura materna de modo a subverter o ideal estabelecido, abordando temas e conflitos que questionam as fronteiras entre maternidade e monstrosidade. Essa abordagem permite ao público explorar simbolicamente os medos e as ansiedades relacionadas à maternidade, expondo as tensões psicológicas e sociais que permeiam esse papel (DAMASCENO, 2024, p. 11).

O longa mexicano, que possui coprodução peruana, *Huesera* (2022), dirigido por Michelle Garza Cervera, discute esse tema. A trama tem início com a personagem Valeria (Natalia Solián) fazendo todo o possível para engravidar. Na cena inicial, ela ora à Virgem de Guadalupe pela sua fertilidade, esperando realizar aquilo que até então via como um sonho.

Mesmo em tempos mais modernos como os que vivemos, se forem solteiras e sem filhos, mulheres ainda são tratadas como espécies de segunda classe, mulheres sem plenitude. Condenadas a passar a vida explicando por que, se por algum problema de saúde, se não gostam de homens, se não gostam de crianças... a última pergunta será se foi por decisão pessoal. O olhar condoído das pessoas acusa o pensamento: “coitada, envelhecerá sozinha, sem ninguém para cuidar dela”. Como se ter casado ou ter tido filhos fosse alguma garantia, e não se soubesse que, na realidade, não é nem assim que ocorre (GONÇALVES, 2019, p. 72-73).

Após muita insistência e pressão social e familiar, o resultado positivo de gravidez finalmente acontece, porém, a partir do momento em que descobre a gravidez Valeria começa a ser atormentada por eventos sobrenaturais.

FIGURA 32 - Valeria passa a ser atormentada por uma entidade sobrenatural



Fonte: Frame de *Huesera* (2022).

O filme é composto de várias camadas e através de *flashbacks* conhecemos uma Valeria mais jovem e rebelde, que namora Octavia (Mayra Batalla), em contraponto com a atual Valeria que vive um casamento convencional, no qual cuida da casa e do marido, e está à espera da primeira filha. Os desafios se intensificam quando ela se vê obrigada a parar de trabalhar em virtude da gravidez e mais ainda quando reencontra sua ex-namorada, fazendo com que ela comece a questionar suas escolhas. Valeria disfarça sua infelicidade e tenta se convencer de que o ideal é o que lhe foi imposto pela sua família e pela sociedade.

“Por mais difícil que seja definir o que é uma mãe, as mães são bastante definidas pela sociedade. São seres que amam incondicionalmente, que cuidam abnegadamente, que doam sem pedir nada em troca – ou, pelo menos deveriam” (MAIA, 2023, p. 36). Essa pressão faz com que a carga social que há sobre as mulheres fique cada vez mais pesada. “Os estereótipos de gênero são tão profundamente incutidos em nós, que é comum os seguirmos mesmo quando vão contra nossos verdadeiros desejos, nossas necessidades, nossa felicidade. É muito difícil desaprendê-los” (ADICHIE, 2017, p. 28).

Huesera também procura uma forma de se expressar a respeito de relacionamentos *queer* e da subjetividade do prazer feminino, enquanto busca desconstruir considerações heteronormativas, já que os momentos de cunho mais erótico se fazem presentes através das relações sexuais entre Valeria e Octavia, dando visibilidade para a importância do orgasmo feminino, um elemento que costuma ser subjugado pelo universo masculino.

Pensemos, por exemplo, como o excesso de visibilidade em filmes como *Azul é a Cor Mais Quente* (Abdellatif Kechine, 2013) e *A Criada* (Park Chan-Wook, 2016) instala uma nova complexidade no paradoxo da in/visibilidade lésbica. Em princípio, tais filmes parecem “resolver” a questão da ausência ao colocar um relacionamento

lésbico no centro da narrativa e reconhecer visualmente sua atividade sexual, destacada em minuciosas cenas de sexo. Entretanto, porque filmadas com as câmeras fáticas de seus diretores, essas cenas parecem exibir a lésbica *a partir de e para* um olhar masculino, reproduzindo, com isso, um modelo pornográfico *mainstream* (BRANDÃO & SOUSA, 2019, p. 283).

As cenas de sexo entre Valeria e Octavia não parecem se preocupar em agradar o olhar libidinoso masculino, como acontece nas obras que Alessandra Brandão e Ramayana Sousa citam; o real interesse da cena está muito mais em seguir na contramão do discurso patriarcal que despreza relações homoafetivas, já que por muito tempo o cinema compactuou com a ideia de desumanizar mulheres lésbicas. “No cinema de gênero, a associação entre a lésbica e o monstro é recorrente” (BRANDÃO & SOUSA, 2019, p. 299). É comum que essas personagens sejam exterminadas no final do filme, pois o desejo lésbico ou bissexual foge às normas, então, o seu fim precisa ser trágico. *Huesera* subverte essa norma ao colocar a relação homoafetiva como sinônimo de libertação.

O patriarcado depende da ideia de natureza que defende a existência de apenas dois sexos, cujos comportamentos foram programados. E isso é o mais difícil de mudar quando pensamos na transformação da sociedade. Por algum motivo, muitas pessoas, a maior parte delas se acostuma às programações. Agir é sempre complicado – e mais ainda quando é preciso agir de modo criativo, ou seja, com liberdade (TIBURI, 2023, p. 109-110).

FIGURA 33 - Octavia e Valeria



Fonte: Frame de *Huesera* (2022).

Segundo Clarissa Pinkola Estés (1999), a figura folclórica Huesera, é a mulher dos ossos, – por isso, durante o filme ouvimos com frequência o som de ossos estalando. O seu trabalho “é o de recolher ossos. Sabe-se que ela recolhe e conserva especialmente o que corre

o risco de se perder para o mundo. Sua caverna é cheia dos ossos de todos os tipos de criaturas do deserto: o veado, a cascavel, o corvo. Dizem, porém, que sua especialidade reside nos lobos” (ESTÉS, 1999, p. 23). Ela guarda o esqueleto dessas criaturas esquecidas, com destaque para os lobos, e os traz de volta à vida através de seu canto. Uma vez que esteja vivo e usufruindo de sua liberdade, um lobo que foi revivido pela Huesera se transforma em uma mulher.

A diretora utiliza a lenda da Huesera para mostrar que, ainda que no longa ela apareça de forma monstruosa, não é necessariamente algo maligno, tal qual acontece com a figura da avó em *Bienvenidos al Infierno*; ela atua como uma alegoria feminista de algo que busca trazer justiça às mulheres. Valeria é uma loba ressuscitada pela Huesera, que se transformou em mulher e clama por liberdade, querendo fazer as coisas que realmente deseja, como voltar a se relacionar com Octavia. Porém, o conservadorismo social exige dela o papel de mãe e esposa, mesmo não sendo algo que ela de fato quer.

Assim, os percalços da gestação como problemas físicos, desgaste psicológico, ansiedade e depressão, materializam-se dentro de um tormento de horror sobrenatural. Valeria só consegue ficar em paz quando entende e aceita que a vida tradicional de um casamento heteronormativo, e o nascimento de sua filha nunca foi o que ela almejou. Assim, ela cria coragem para abandonar sua vida atual e construir uma nova, validando que mulheres têm o direito de não quererem ser mães.

Presumimos que o instinto materno em seres humanos seja tão forte e imediato como o é em qualquer outra criatura, sendo considerado um aspecto fundamental do fato de ser mulher. Tanto é assim que pessoas que não querem filhos ou rejeitam sua própria prole costumam ser consideradas estranhas, e até perversas (SAINI, 2018, p. 178).

Nesse mesmo contexto, o curta também mexicano, *Chá de Arruda* (2024), dirigido por Jennifer Remba, além de trazer uma personagem que não nutre desejo pela maternidade, trata de outro assunto polêmico: o aborto. A obra se passa em 1910, e nela acompanhamos a trajetória de Isabel (Carla Enciso), que está em um processo de fuga devido: ao seu marido violento, à escolha de não querer ser mãe e por querer interromper uma gravidez indesejada. Isabel faz uso do chá de arruda como erva abortiva, e passa por todo o processo sozinha, em uma fazenda abandonada, sem ter a quem recorrer caso o procedimento desse errado. “O aborto inseguro é, de fato, um dos graves problemas relacionados à saúde materna, em que muitas mulheres se submetem a procedimentos arriscados para interromper uma gravidez indesejada e acabam falecendo ou adquirindo uma sequela permanente pela precariedade do serviço realizado”

(ALVES et al., 2022, p. 26). Essa é uma situação semelhante ao que as mulheres ainda enfrentam atualmente.

Muitas mulheres se descobrem grávidas e fazem um aborto porque não querem ter um filho naquele momento, querem estudar, viajar e realizar outros sonhos. Outras porque não querem ter filhos nunca. Mas há várias que buscam o procedimento porque foram estupradas ou porque lhes foi negado o acesso à educação sexual ou a métodos contraceptivos eficientes – e isso não está no campo da escolha. Por isso, a discussão sobre interrupção da gravidez não pode ser desvinculada da ideia de justiça reprodutiva, que abarca o aborto, mas também a prevenção, o acolhimento e a possibilidade de viver a maternidade de forma não precária para mulheres que são ou querem ser mães (MAIA, 2023, p. 154).

Se um dia já foi visto quase de forma exclusiva como um gênero conservador, que punia mulheres que mantinham relações sexuais, o cinema de horror atualmente vem sendo trabalhado por cineastas problematizadoras, explorando assuntos tabus como o aborto.

Em *Chá de Arruda*, Isabel se dedica a retomar a autonomia de seu corpo em circunstâncias históricas que envolvem a violência patriarcal. O curta tem poucas falas e utiliza o sangue como símbolo da brutalidade masculina que bate de frente com a reação e resistência feminina. O monstruoso que reside no interior da protagonista é mais uma vez uma metáfora para o seu desejo de liberdade. A monstruosidade feminina se manifesta como um dispositivo de sobrevivência e autoproteção que permite que ela consiga se livrar do marido abusivo. A diretora busca trazer a reflexão de que o horror não está no aborto, mas na opressão sofrida pelas mulheres. bell hooks nos lembra que:

A liberdade sexual da mulher exige controle de natalidade confiável e seguro. Sem isso as mulheres não podem exercer total controle das consequências da atividade sexual. Mas a liberdade sexual da mulher também exige o conhecimento do corpo, a compreensão do significado de integridade sexual. No início, a militância feminista voltada para a sexualidade estava tão focada somente nas políticas para garantir às mulheres o direito de ser sexual quando quiséssemos e com quem quiséssemos, que houve pouca educação feminista voltada para a conscientização crítica, ensinando-nos a respeitar nosso corpo de uma forma antissexista, ensinando-nos o que era o sexo libertador (HOOKS, 2021, p. 128-129).

Ainda que *Chá de Arruda* se passe em uma época em que a sexualidade era quase que totalmente ignorada (1910), o curta parece mergulhar nessa crítica de bell hooks, pois a luta de Isabel não é exclusivamente contra o marido abusivo, mas também contra um sistema que estabeleceu controle e punição sobre o corpo feminino, e levou muito tempo para que a liberdade sexual da mulher se tornasse pauta de discussões.

O controle químico da natalidade mudou de forma drástica a sexualidade feminina, sendo central para a revolução sexual dos anos posteriores. Com a pílula anticoncepcional, as mulheres passaram a poder separar o ato sexual da reprodução, tomando controle de seus corpos e de suas vidas sexuais e afetivas. Todas estas tendências foram reflexos de atitudes mais liberais em relação ao papel da mulher na sociedade estadunidense, contribuindo para o questionamento por grande parte da população dos modelos tradicionais de família e de sexualidade, levando a uma reformulação na dinâmica familiar e nas relações sexo-afetivas (LAROCCA, 2016, p. 82).

A liberação da pílula anticoncepcional, nos anos 1960, é considerada um grande avanço em relação à questão dos direitos reprodutivos da mulher, possibilitando uma forma de controle relativamente mais precisa e autônoma da gestação. Este feito está estreitamente conectado ao engajamento dos movimentos feministas, ao promover a dissociação entre sexualidade e reprodução, algo que sempre foi negado às mulheres. Sobre este tema, bell hooks (2023) aponta que:

Fomos a geração da pílula anticoncepcional. Entendemos que a liberdade da mulher está intimamente e sempre relacionada ao tema do direito ao próprio corpo. Acreditávamos que as mulheres jamais seriam livres se não tivéssemos o direito de recuperar nosso corpo da escravidão sexual, do aprisionamento do patriarcado. Não evitávamos a noite; nós reivindicávamos, reivindicávamos a escuridão em resistência a todo um mundo burguês sexista de repressão, de ordem, de tédio e de papéis sociais fixos. Na escuridão, encontrávamos novas maneiras de nos enxergar como mulheres. Estávamos mapeando um caminho da escravidão à liberdade. Estávamos fazendo revolução. Nosso corpo era um país ocupado e nós o libertamos (HOOKS, 2023b, p. 136).

O filme *Chá de Arruda* acompanha a luta de uma mulher pela sua autonomia, com o que ela tinha ao seu alcance, pois o curta se passa na primeira década do século XX, quando os métodos contraceptivos se concentravam basicamente em ervas e não possuíam eficácia garantida.

A despeito do surgimento da pílula como um dos mais importantes símbolos de liberdade sexual dos anos 1960 e da evolução em relação à legislação, tecnologia e acesso à informação, o limite e o domínio impostos às mulheres ainda se faz presente.

No Brasil, a legalização mais ampla do aborto é uma polêmica que ressurgue a cada campanha eleitoral, com candidatos à presidência sendo pressionados a dizer o que pensam sobre o assunto e, em geral, fugindo do tema para não desagradar uma ou outra parte do eleitorado. Mais uma vez, o alcance da lei não é a única questão. Mesmo quando é permitido, as mulheres dificilmente conseguem abortar com o auxílio da rede pública (ARAÚJO, 2020, p. 57).

Chá de Arruda (2024) vem nos lembrar que toda essa liberdade alcançada não é acessível para todas as mulheres de forma plena; muitas delas vivem em circunstâncias que as oprimem e silenciam.

FIGURA 34 - Isabel bebendo o chá de arruda



Fonte: Frame de *Chá de Arruda* (2024).

A diretora argentina Laura Casabé, em seu longa *Los que Vuelven* (2019), usa a maternidade como eixo narrativo para abordar o cinema como dispositivo político dentro do horror latino-americano ancestral. Na trama, Julia (María Soldi) é a esposa branca de um fazendeiro, e ao perder o filho logo após o parto, ela toma a decisão de invocar *Iguazú*, uma entidade indígena que tem o poder de dar e de tirar vida, para que traga seu bebê de volta. Porém, quem sofre as consequências desse ato de desespero é Kerana (Lali Gonzalez), a criada indígena. Ela é morta por seu patrão, marido de Julia, por ter se negado a matar a criança que acabara de voltar à vida em um ritual que ele considera demoníaco.

Kerana, que era vista como um corpo descartável, é trazida de volta por *Iguazú*, mas não mais como uma humana, e sim como uma aparição sobrenatural. Como também é mãe, uma das motivações de sua volta é o filho. Assim, ela se torna uma aparição espectral que busca reencontrar seu filho, e, como vítima de feminicídio, ela deseja justiça. Kerana foi vítima de feminicídio porque seu assassino sabia que não seria punido. Segundo Silvia Federici (2023, p.119) “toda a violência é institucional, porque a razão para muitos homens poderem matar uma mulher é por sentirem que não serão punidos”.

FIGURA 35 - Kerana retorna como um ser sobrenatural



Fonte: Frame de *Los que Vuelven* (2019).

A mulher monstruosa aparece como força anticolonial e se vinga daquele que a separou de seu filho. O horror, nesse sentido, é estruturado como um mecanismo de denúncia, pois o sobrenatural dá voz ao que até então era silenciado. Assim, o assassinato da personagem tem a função de lembrar e fazer críticas ao “direito” que os colonizadores consideravam ter de matar indígenas sem sofrerem consequências. Diante disso, nota-se que o horror do filme não está apenas no que a volta de Kerana representa, mas também no que foi feito com ela e na impunidade daquele que fez o sangue indígena ser derramado. Como resultado dessa virada, os brancos agora têm medo daquilo que eles acreditavam controlar e dominar.

Diferente das narrativas mais habituais e padronizadas dos filmes de horror hollywoodianos, o cinema de horror latino se compromete de forma mais frequente em tratar de temas que estejam ligados à realidade social, na qual o medo é cotidiano e estrutural. É comum encontrarmos nessas histórias o horror entrelaçado com assuntos como a violência urbana, a falta de recursos sociais, a desigualdade, a violência e o abuso contra as mulheres.

Nessa perspectiva, é possível notar que o horror latino-americano feito por mulheres não busca assustar o espectador da forma convencional, com *jump scares*, por exemplo, e sim em colocar em evidência o horror real vivido principalmente por mulheres. Cineastas como as que foram citadas neste capítulo procuram formas de resgatar o feminino das garras do patriarcado. É comum encontrarmos narrativas nas quais “a presença do feminino como monstruoso apresenta questões associadas aos medos e inseguranças masculinas, alheia, portanto, aos desejos e subjetividades femininas” (LAROCCA, 2016, p.71).

Jennifer Remba e Michelle Garza Cervera, por exemplo, são diretoras que permitem que o monstruoso feminino assuma esse contexto de subversão que coloca em evidência esses comportamentos femininos que antes eram classificados como inadequados. De acordo com Barbara Creed (2022), mulheres monstruosas de narrativas como essas minam os ditames patriarcais e sua definição de comportamento feminino apropriado, comprovando que cineastas mulheres e narrativas feministas vêm procurando revolucionar com diversos tropos, exibindo a vontade feminina como instrumento de liberdade e identidade. Ainda segundo Creed (2022), atualmente as personagens femininas são consideradas monstruosas por aqueles a quem elas se opõem, criticam, irritam e perturbam:

Na era atual, as mulheres são chamadas de coisas muito piores do que monstros simplesmente por serem mulheres — particularmente nas plataformas de mídia social. Uma pesquisa recente de Diane Felmlee, Paulina Inara Rodis e Amy Zhand sobre o bullying contra mulheres nas plataformas de mídia social revela que os termos de abuso mais comuns para mulheres estão todos relacionados ao papel feminino — incluem “vadia”, “buceta”, “puta”, “feia” e “prostituta”, e mais de 419.000 insultos são proferidos diariamente (CREED, 2022, p. 69).

Compreende-se, portanto, que ressignificar o feminino monstruoso nas obras citadas anteriormente funciona como uma prática de resistência e insurgência. A monstruosidade é transformada em instrumento de liberdade em tramas que retratam mulheres assumindo a regência de seus próprios corpos. Se o sistema patriarcal persiste em marginalizar a existência feminina, o horror contemporâneo contesta essa marginalização, reformulando a monstruosidade e desenvolvendo-a como elemento de ruptura. Assim, o desfecho das personagens se afasta do âmbito da fuga e se consolida no reconhecimento de suas próprias identidades; agora elas não mais se sujeitam aos preceitos de comportamentos ditos como adequados, pois estão além de qualquer equação moral ou anseio externo.

2.4 DESEJO, SEXUALIDADE E ENVELHECIMENTO FEMININO

Eu tentei ser uma feminista alegre, mas estava muito zangada.

O que eu queria era que as mulheres se tornassem sujeitos da história, e não objetos da história de outros.

— Agnès Varda

Durante muito tempo o cinema de horror se aproveitou de corpos femininos para hipersexualizá-los e depois puni-los. Atualmente, novas representações de sexualidade

feminina vêm sendo reivindicadas, reconfigurando o corpo da mulher como área de poder e transgressão. A sexualidade da mulher, que sempre foi tão condenada e punida no cinema de horror, nos últimos tempos também é celebrada. Cineastas mulheres que estão subvertendo o gênero trabalham a sexualidade como símbolo de resistência. Mulheres apostam mais no prazer feminino.

Os movimentos de liberação feminina encorajaram as mulheres a tomar posse de sua sexualidade, homo ou hétero. A exibição ostensiva da sexualidade feminina tem sido uma ameaça para o patriarcado e tem exigido um nível muito maior de objetividade acerca das causas subjacentes de a mulher ter sido relegada à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionaram para ocultar os medos patriarcais não funcionam mais [...], a mulher sexual não pode mais ser tachada de “má”, uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e sexual (KAPLAN, 1995, p. 23).

Seguindo essa premissa, a cineasta Larissa Anzoategui procurou homenagear, em seus filmes, as obras de horror dos anos 1980, das quais é muito fã, de uma maneira que fosse menos misógina. Assim, a diretora apostou em trabalhar temas como erotismo e desejo. Em seu filme *Astaroth* (2020), produzido no Mato Grosso do Sul, acompanhamos a história de três amigas – Dri (Ju Calaf), Mai (Jacqueline Takara) e Lia (Monica Mattos) –, que têm seus caminhos cruzados por um homem que quer usar o corpo de uma delas para trazer de volta à Terra a entidade Astaroth (também interpretada por Monica Mattos). Embora em alguns momentos a entidade seja representada por uma personagem feminina monstruosa e objetificada, as três amigas não são submetidas a papéis passivos; elas são construídas como mulheres independentes, que articulam seus conflitos com autonomia e contam umas com as outras, inclusive quando correm risco de morte.

FIGURA 36 - A entidade Astaroth



Fonte: Frame de *Astaroth* (2020).

O longa considera personagens que assumem a concepção de autonomia moderna, e mesmo sendo totalmente inspirado em obras dos anos 1980, ele coloca suas personagens femininas em ofícios que elas não costumavam assumir nos filmes oitentistas: Lia é guitarrista e Dri, tatuadora, duas profissões que são majoritariamente ocupadas por homens, e a eles associadas. Essa opção mostra que a representatividade feminina nesses espaços é fundamental para quebrar estereótipos de gênero que estão intrincados na nossa construção social. Mai é a *final girl* que não se adapta à moral dominante. Durante a narrativa ela se afasta do estereótipo da garota virginal e se mostra uma mulher que não sente pudor em relação aos seus desejos sexuais.

Antes do movimento feminista, antes da libertação sexual, a maioria das mulheres achava difícil, se não totalmente impossível, declarar que tinha uma vida sexual saudável. O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexista entre o papel de madona e o de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente. Felizmente o movimento feminista desafiou de imediato os estereótipos sexuais sexistas (HOOKS, 2021, p. 127).

Além disso, em diversos momentos vemos Mai treinando artes marciais, o que colabora para que tenha um bom desempenho de luta quando precisa confrontar e derrotar os inimigos, celebrando a importância da autodefesa feminina, já que vivemos em um mundo historicamente misógino, que não garante a segurança das mulheres.

FIGURA 37 - Lia, Dri e Mai, o trio de amigas



Fonte: Facebook, 2018.

Já o longa *Domina Nocturna* (2021), também dirigido por Larissa Anzoategui, retrata a história de uma mulher chamada Angelique, interpretada pela própria Larissa, que sente o chamado da evocação para participar de um ritual, enquanto é atormentada pelas visões demoníacas de uma vampira. Nessa obra, a diretora elabora um discurso erótico, que trabalha com a nudez feminina de uma forma não apelativa ou objetificadora. Ainda que a nudez feminina tenha sido usada rotineiramente de maneira objetificante no cinema de horror, ela está sendo reapropriada de forma crítica no gênero.

Domina Nocturna parece ter o intuito de exibir a nudez da mulher como uma representação da conexão consigo mesma e não como um objeto de prazer do homem. Pode-se perceber isso em uma breve análise dos enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera. Não há, por exemplo, close nos genitais das atrizes, assim como não é usado o efeito de câmera lenta nessas regiões. Essa é uma diferença em relação ao que acontece no cinema da época na qual Larissa Anzoategui se inspira, em que “o corpo das personagens femininas é constantemente erotizado por meio de planos demorados em sua nudez, seja durante o banho, na troca de roupas ou enquanto dançam na sala de casa” (EVARISTO, 2025, p. 84).

A iluminação também é trabalhada de forma simbólica, sem a necessidade de uma exposição agressiva do nu feminino. “Desafiar o pensamento sexista em relação ao corpo da

mulher foi uma das intervenções mais poderosas feitas pelo movimento feminista contemporâneo (HOOKS, 2021, p. 57).

bell hooks (2021) destaca a importância de as mulheres se despirem de roupas desconfortáveis – sutiãs, espartilhos, cintas –, comparando essa liberdade como um ato ritualístico por saúde e glória do corpo feminino. No filme, a nudez parece abraçar essa ideia de glorificação citada por hooks, como fruto de uma escolha íntima das personagens e não uma imposição masculina. Ela funciona como um meio para mostrar autonomia, desejo e ressignificação; não aparece de forma gratuita, pois assume um lugar de afirmação e linguagem ritualística que desafia o olhar dominante da misoginia.

Agnés Varda já fazia algo muito semelhante em seus filmes nos anos 1950, nos quais “corpos desnudos parecem estar sempre num entre: sensual e o existencial, a mulher e o ser qualquer, o estado de graça e o banal, que contraria a reificação erótica do corpo feminino pelo olhar masculino” (VEIGA, 2019, p. 346). A protagonista Angelique habita um limiar entre o sonho, o delírio, a morte, a vida e a realidade, transformando-se, no decorrer da narrativa, em um símbolo de feminilidade sensível e transgressora.

FIGURA 38 - As figuras detentoras de poder são mulheres



Fonte: Frame de *Domina Nocturna* (2021).

O longa tem uma estética muito semelhante à de um videoclipe, pois quase não possui falas e a narrativa está imersa em um estilo gótico e musical que domina todo o enredo que envolve rituais vampíricos e de bruxaria. O elenco composto exclusivamente por mulheres reforça uma decisão autoral de desenvolver um trabalho no qual o feminino se expõe centralmente e de maneira coletiva.

É interessante observar que em um gênero historicamente controlado e dominado por referências masculinas, tanto em *Astaroth* quanto em *Domina Nocturna* as figuras detentoras de poder são mulheres. Larissa Anzoategui transfere o núcleo de potência, superioridade e protagonismo para mulheres. Elas não apenas invocam e lideram rituais – o que acontece em *Domina Nocturna* –, como também são as próprias entidades sobrenaturais invocadas – o que acontece em ambas as obras. O horror é reinventado como lugar de experiência e vivência feminina.

Ainda dentro de um universo fantástico, o curta-metragem brasileiro *Balzaquianas*⁵⁴ (2024), dirigido por Ales de Lara, Karen Furbino e Michelle Rodrigues, aborda a questão do desejo feminino e da sexualidade de uma mulher que se aproxima dos 40 anos, uma idade permeada de preconceitos quando se trata do público feminino, pois vivemos em uma cultura que valoriza o padrão de beleza da juventude e que julga o envelhecimento das mulheres como problema.

No curta, a protagonista Ana (Carol Roehrig) se aproxima dos 40 anos e começa a passar por transformações, revelando-se aos poucos uma vampira. Essa nova condição torna os desejos e a sexualidade de Ana potências vibrantes, às vezes até incômodas, mas orgânicas e verdadeiras. O monstruoso feminino é proposto como uma constituição resistente aos códigos de normas sociais e culturais. São as vontades da mulher dita como “velha”, contrariando e questionando a invisibilidade e os apagamentos que as mulheres sofrem (também) por conta da idade. O despertar dessa monstruosidade está conectado a essas vontades que transbordam, sugerindo que a sexualidade feminina e seus desejos não devem necessariamente diminuir com a idade – ainda há um corpo que se transforma.

Em *Balzaquianas*, o horror provém de uma intensidade incontrolável que vai se apoderando de Ana sem que ela consiga entender o que está acontecendo. Para compreender a situação, ela conta com a orientação de outras mulheres vampiras que a procuram para ajudá-la a libertar sua monstruosidade. Elas explicam que isso só acontece com mulheres, pois os homens não conseguiram evoluir o suficiente para receber esse *upgrade*.

Envelhecer é algo que não tem que ser domesticado. A crítica do filme está justamente nessa ideia patriarcal que associa o envelhecimento do homem à sabedoria e charme e o da mulher à decadência. O arquétipo da mulher como vampira, que se alimenta do sangue dos homens, faz parte dessa obra, subvertendo a ideia de representação da mulher como a vítima

⁵⁴ “Balzaquianas” é um termo originado no Brasil que se refere a mulheres com idade entre 30 e 40 anos, inspirado no romance “A Mulher de Trinta Anos”, de Honoré de Balzac.

frágil – aqui a mulher assume o poder e inverte a lógica patriarcal comum a tantos filmes de horror.

Filmes de horror dirigidos por mulheres podem trabalhar com a mesma violência que os dirigidos por homens. Eles também podem cair em estereótipos de sexualização e apagamento das personagens. Entretanto, também podem nos apresentar perspectivas completamente distintas e, especialmente, um olhar novo sobre assuntos antigos, sinalizando que esse cinema feito por elas pode ser ainda mais plural e abrangente do que aqueles feitos pelos homens (SILVA, 2023, p. 109).

FIGURA 39 - Vampiras procuram por Ana com um “lanchinho”



Fonte: Frame de *Balzaquianas* (2024).

FIGURA 40 - Ana almoçando um coração humano



Fonte: Frame de *Balzaquianas* (2024).

Pensando no contexto de envelhecimento, temos o longa *Bingo Macabro* (2021). Ainda que seja considerado um filme estadunidense, possui direção da mexicana Gigi Saul Guerrero. O filme articula um ponto de vista significativo e potente a respeito da representação de mulheres mais velhas em tela, as quais assumem o protagonismo. Na obra somos apresentados a Lupita (Adriana Barraza), moradora de um bairro humilde localizado em Oak Springs, caracterizado por ter como a maioria dos residentes imigrantes latinos. Neste bairro ocorre a construção de um bingo de luxo, que surge (literalmente) do dia para a noite, e eventos sinistros começam a tomar conta do local.

A obra evidencia o descaso do governo para com os moradores deste bairro, e Lupita, ao lado de sua melhor amiga, Dolores (L. Scott Caldwell), fazem todo o possível para combater a gentrificação que cada vez mais toma conta do local. As duas rompem com o padrão de mulheres idosas indefesas e são construídas como personagens femininas que possuem voz ativa, tratando o envelhecimento como um protesto contra a invisibilidade social.

FIGURA 41 - Lupita é representada como uma mulher destemida



Fonte: Frame de *Bingo Macabro* (2021).

No filme, o novo bingo começa a atrair os moradores devido à facilidade com que os frequentadores ganham dinheiro. Lupita desconfia, e descobre que forças demoníacas são as responsáveis pelo estabelecimento, que tem Mr. Big (Richard Brake) como proprietário. Ele é um demônio que de forma alegórica representa a gentrificação, que se aproveita da vulnerabilidade financeira das pessoas e apresenta seu comércio como símbolo de progresso e dinheiro fácil, reproduzindo uma ideia de capitalismo predatório, no qual o lucro financeiro tem mais valor do que a vida humana.

Lupita decide se arriscar e consegue salvar sua comunidade, representando uma ruptura na maneira com a qual mulheres idosas costumam ser retratadas. Ela se afasta do estereótipo da senhora vulnerável e desprotegida e, ao salvar o bairro, mostra-se uma figura de resistência política e cultural.

É importante ressaltar que assim como muitos filmes de horror se manifestam de forma subversiva às normas que estão em vigor dentro do cenário de sua produção e exibição, respaldando-se em ideias que buscam caçoar ou criticar uma sociedade capitalista, patriarcal e heteronormativa, esses filmes ainda são minoria em uma indústria extremamente rentável como o cinema, que se mantém em conformidade com ideias reacionárias, com o principal intuito de garantir as bilheterias e também continuar propagando essas mesmas conceituações (SILVA, 2023, p. 129).

Se o cinema *blockbuster* ainda reluta em investir em um cinema de horror que evidencie mulheres fora dos padrões normativos culturais, temos cineastas latinas produzindo filmes de horror que desafiam esses padrões, filmes que abraçam e colocam o não normativo no centro das narrativas.

O ativismo contra o racismo, o sexismo, a misoginia e o machismo – que abarcam também os problemas geracionais (idadismo) e os da homofobia, gordofobia, ou das pessoas portadoras de deficiências – tem surtido efeitos incríveis nas representações das diversidades/mulheres à frente e por trás das câmeras. Entretanto, o trabalho é árduo, como ainda se nota mesmo na maioria dos filmes e séries realizados por pessoas fronteiriças, *forasteras*, as que deveriam respeitar os diversos locais de fala. As resistências são enormes, principalmente, por serem o machismo e o racismo questões estruturais e institucionais em tantas sociedades patriarcais globais (MACHADO, 2019, p. 333).

Essas mulheres desenvolvem situações nas quais elas reinventam características, como a monstrosidade feminina, colocando esse tropo a favor de quem antes era oprimido por ele. A monstrosidade deixa de ser trabalhada como um defeito, assim como o envelhecer; a sexualidade é enaltecida e celebrada; e o desejo feminino é levado em consideração.

Entretanto, é relevante apontar que nenhum desses filmes analisados, até então, estão isentos de conter representações estereotipadas das mulheres no cinema do gênero. São obras que se afastam de algumas estruturas convencionais e se esforçam para reconfigurar as formas de representação feminina. São filmes de cineastas que não querem simplesmente criar personagens femininas que sobrevivem ao horror, mas que o comandam, o encaram, o modificam e que ainda fazem críticas políticas e sociais à realidade enfrentada em seus países.

Os filmes em si manifestam relações pessoais de mulheres (muitas vezes com e entre mulheres) que, ao tomarem a câmera, tomam também uma posição em relação a si mesmas e ao outro e, por isso instituem um lugar no mundo que é também um lugar

de fala. Principalmente, no contexto de cinema, historicamente dominado pelo homem, quando uma mulher empunha a câmera, uma outra partilha do sensível está em jogo, pois uma outra contagem de experiências, vozes, corpos e visibilidade se faz sentir (VEIGA, 2019, p. 340).

A régua que rege o mundo ainda é muito masculina, mesmo. Então, quando é a mulher que está por trás da câmera, ela carrega e traz outras subjetividades e experiências de corpo e de vida que os(as) espectadores(as) não estão habituados a ver. Por isso, é tão importante conhecer o trabalho dessas cineastas, porque isso valida a experiência das mulheres espectadoras – elas percebem que não estão sozinhas, que as lutas não são individuais, mas sim coletivas. Através dessas cineastas, as mulheres descobrem que elas podem se sentir menos invisibilizadas, invalidadas, inadequadas e insuficientes. Elas percebem que as suas experiências, mesmo que tão diversas, têm traços em comum: os corpos que menstruam ou não, afinal, “não são todas as mulheres que menstruam; há, inclusive, opção entre mulheres cisgêneras de não menstruar (assim como condições biológicas que impedem esse fator), e mulheres trans e travestis que não menstruam e não existe condição biológica que as fará menstruar” (SILVEIRA, 2024, p. 115); os corpos que gestam, dão à luz, amamentam, abortam e os que não podem, não conseguem ou não querem gestar; os corpos que sofrem violência, assédios e perseguições; os corpos que sentem desejo; corpos que envelhecem. Tudo isso são experiências comuns pelas quais várias mulheres já passaram. Por mais diverso que seja o universo feminino, todas as mulheres compartilharão, em algum nível, algumas dessas experiências, seja de forma negativa ou positiva. As cineastas citadas nesse segundo capítulo souberam colocar essas questões em suas obras, e muito provavelmente influenciadas por estruturas sociais pautadas por valores feministas.

Essas profissionais do audiovisual não apenas ampliam modos de contemplar e representar o feminino, como também buscam (re)construir meios de pertencimento. Os filmes citados, mesmo permeando o fantástico, atravessam diversas existências, reforçando que as experiências femininas são plurais e merecem ser contadas, pois, outras mulheres podem se reconhecer nessas histórias e se afirmarem como sujeitos de suas próprias vivências.

3 RESISTÊNCIA FEMININA NO CINEMA DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA

Eu sou porque nós somos.

— Marielle Franco

A análise de produções fílmicas apresenta uma multiplicidade de abordagens metodológicas que incluem fundamentos técnicos, que podem estudar uma área de forma mais específica e isolada – fotografia, iluminação e roteiro, entre outros – ou em sua dinâmica relacional.

No caso do cinema, especificamente, os métodos de se analisar um filme ou uma obra audiovisual são inúmeros e complexos, pode-se observar a trilha sonora, os planos isolados ou em conjunto, pode-se analisar o filme por si só, ou compará-lo com outras obras, sejam elas livros, músicas, pinturas, fotografias, danças, entre outros. O próprio cinema pode ser usado como método, filmes e séries podem ser utilizados como abordagens pedagógicas, além do fazer cinema, que também pode ser um processo de aprendizagem e um formato para se pesquisar e falar sobre o audiovisual e suas implicações (SILVA, 2023, p. 124).

O propósito da análise é, então, estudar, esclarecer e explicar o desenvolvimento de algum filme e propor uma interpretação sobre ele. De acordo com Manuela Penafria (2009), conceitualmente, a análise fílmica é a decomposição de um filme e posteriormente a sua interpretação:

Embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Trata-se, então, de uma atividade que procura entender os diversificados sentidos em um filme, acompanhando as expressões estéticas, diegéticas, técnicas, ideológicas e alegóricas. Assim, este trabalho tem como foco principal a análise fílmica como dispositivo metodológico.

O objetivo é compreender como alguns filmes podem promover uma leitura mais crítica da realidade e dos contextos sociais. No caso do corpus de análise desta pesquisa, esses contextos se voltam de forma mais intensa para a representação da mulher no cinema de horror latino contemporâneo.

A maioria de nós vai ao cinema para adentrar um mundo diferente daquele que conhecemos e no qual nos sentimos mais confortáveis. E, mesmo que grande parte das pessoas diga que vai ao cinema para se divertir, verdade seja dita: muitos de nós, e me incluo aí, vamos ao cinema para aprender alguma coisa. Muitas vezes o que aprendemos transforma nossa vida de algum modo. Nunca ouvi alguém dizer que escolheu ver um filme esperando que lhe provocasse uma transformação total – que ao sair do cinema sua vida nunca mais seria a mesma –, e ainda assim, algumas pessoas afirmam que nunca mais foram as mesmas depois de assistir a determinado filme (HOOKS, 2023a, p. 17-18).

Se o cinema tem esse poder de mudar a vida de alguém, de acordo com bell hooks (2023a), ele tem um papel pedagógico. Mesmo que o(a) cineasta não tenha a intenção de ensinar algo ao público, isso não significa que não haja uma lição a ser aprendida, já que a narrativa fílmica sempre abre espaço para debates sobre diversos temas. Nesse contexto, hooks também comenta que, como professora, “ao tentar ensinar teoria feminista complexa a estudantes hostis aos textos, várias vezes tive de começar a discussão falando de determinado filme” (HOOKS, 2023a, p. 19). Essa prática valida a análise fílmica como ferramenta pedagógica que desenvolve discursos acerca de raça, sexo e classe.

Dessa forma, levando em consideração a maneira como o cinema de horror latino-americano feito por mulheres vem contestando os preceitos patriarcais ainda difundidos no gênero, delimitamos o nosso corpus de análise. Baseando-nos nas compreensões abordadas de Maria Luiza da Silva, Manuela Penafria e bell hooks sobre análise fílmica, a pesquisa examinará dois filmes dirigidos pela cineasta brasileira Anita Rocha da Silveira: *Mate-me por Favor* (2015) e *Medusa* (2021).

FIGURA 42 - Anita Rocha da Silveira



Fonte: Instagram (2021).

Ainda que, segundo Maria Luiza da Silva, “nenhuma análise fílmica deva ser considerada como verdadeira, pois parte da subjetividade de cada analista” (SILVA, 2023, p. 135), a intenção é investigar o olhar de ressignificação que as cineastas latinas vêm se preocupando em divulgar em suas narrativas. Com isso, busca-se evidenciar não apenas uma renovação na autoria cinematográfica, mas também uma reestruturação na maneira de fazer, sentir e pensar o cinema de horror que essas mulheres vêm se ocupando em transformar. Ainda que sejam um fragmento muito pequeno, se comparadas às obras realizadas por homens, merecem destaque, pois “mesmo que os filmes em questão também possam cair em estereótipos, seus esforços para driblar algumas retratações devem ser salientados, explicitados e propagandeados” (SILVA, 2013, p. 135).

A resistência feminina custou às mulheres severas punições, e durante muito tempo o cinema de horror procurou reproduzir essa questão em tela. Através dos filmes de Anita Rocha da Silveira podemos observar as transformações e liberdades adquiridas pelas mulheres, fruto da influência da crítica feminista e de movimentos sociais que apoiam as suas causas. Trata-se de um outro olhar mais concentrado nas subjetividades que são deixadas à margem, nas violências já tão intrínsecas e naturalizadas e nas histórias silenciadas. Em seus filmes, Anita desafia essas movimentações patriarcais e coloniais, propondo novas narrativas. O horror

vivenciado cotidianamente pelas mulheres – e tão naturalizado junto à sociedade – é questionado e problematizado em diálogos que trazem teorias feministas e decoloniais. É a construção de um cinema que se esforça para se afastar de posicionamentos patriarcais e se consolida como espaço de resistência.

3.1 ANITA ROCHA DA SILVEIRA: O LUGAR DA MULHER TAMBÉM É NO CINEMA DE HORROR

Coragem é substantivo feminino!

— Aimée Espinosa

O cinema de horror de cunho subversivo vem conquistando um pouco mais de espaço, embora ainda seja minoria, principalmente quando o delimitamos a um recorte de filmes latino-americanos realizados por mulheres. Anita Rocha da Silveira é uma das cineastas desse universo.

Nascida no Rio de Janeiro, em 07 de maio de 1985, a diretora é bacharela em cinema pela Pontifícia Universidade Católica (PUC–Rio). Entusiasta declarada de cinema de horror e apaixonada pela arte cinematográfica de David Lynch, após lançar seus dois longas, a cineasta ficou conhecida pela criação de obras que envolvam não apenas o horror social, mas também o horror psicológico, abertamente influenciada pelo cinema onírico de Lynch e trazendo em seus filmes referências perceptíveis ao cinema do diretor. Em uma cena de *Mate-me Por Favor*, na qual acontece uma festa de 15 anos, a fotografia da aniversariante que ilustra o evento é semelhante ao retrato icônico de Laura Palmer (Sheryl Lee), da série *Twin Peaks* (1990), uma das obras mais famosas de David Lynch.

FIGURA 43 - Referência à série *Twin Peaks* no filme *Mate-me Por Favor*

Fonte: *Mate-me Por Favor* (2015) / *Twin Peaks* (1990).

Antes de lançar *Mate-me Por favor* e *Medusa*, Anita Rocha desempenhou as funções de diretora, roteirista e montadora em três curtas-metragens que realizou: *O Vampiro do Meio-dia* (2008), *Handebol* (2010) e *Os Mortos-Vivos* (2012).

O Vampiro do Meio-Dia foi o primeiro e o único dos filmes de Anita Rocha protagonizado por um homem, filmado no mesmo ano em que ela se graduou. Ela conta em entrevista à revista *Claudia* que, na época, foi tão natural essa escolha, que nem percebeu. “Antes a gente achava que histórias universais tinham que ser com homens brancos. Não só homens, mas brancos. E o resto seriam histórias de exceção” (SILVEIRA, 2023, *online*). O filme é uma obra sem diálogos, na qual um adolescente cria uma fascinação incomum pelo suor de outras pessoas. Trata-se de uma metáfora para uma questão vampírica relacionada ao sangue.

O curta recorre frequentemente a planos detalhes, utilizados em prol do corpo e do suor como elementos que trabalham como horror sensorial. Como não há falas, a narrativa se destaca principalmente pelo aspecto visual. Os movimentos e gestos em cena oferecem aos espectadores essa experiência mais sensorial. A ideia de corporificar o horror através do suor em vez de sangue, transfere o simbolismo do vampiro para uma figura adolescente que vive no Rio de Janeiro, cidade conhecida por seu calor muito intenso em determinadas épocas do ano. Assim, *O Vampiro do Meio-Dia* representa uma amostra de como o cinema de horror consegue manifestar-se em elementos cotidianos. O curta lembra *Wampirou* (1974), no qual temos um vampiro tropical, adaptado à vida diurna, e também *Nosferato no Brasil* (1971), dirigido por Ivan Cardoso, que trata da história de um vampiro da Transilvânia que vai passear pelo Rio de Janeiro e desenvolve apreço por beber água de coco na praia durante o dia.

FIGURA 44 - O horror corporificado no suor



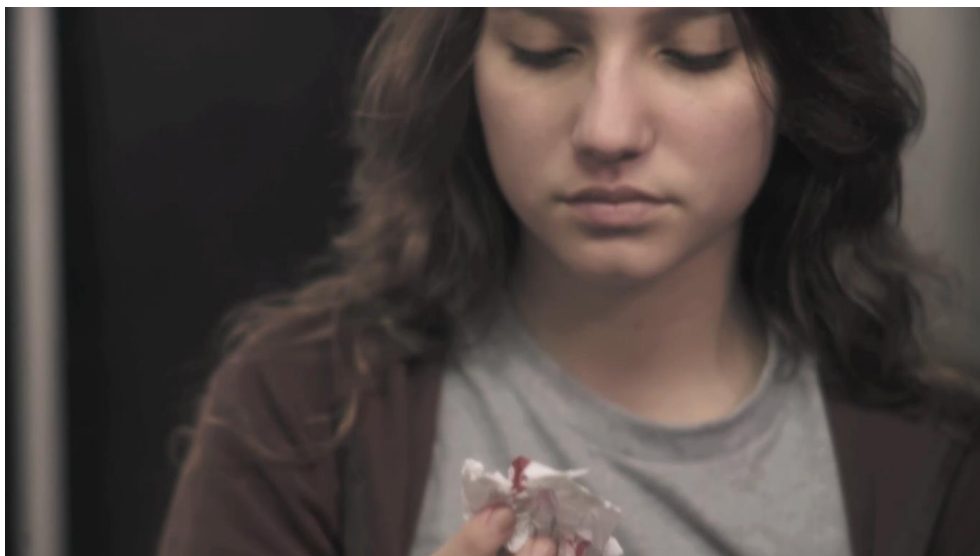
Fonte: Frame de *O Vampiro do Meio-Dia* (2008).

Em 2010, Anita Rocha lançou seu segundo curta, este intitulado *Handebol*, que também trabalha com a questão da juventude. O filme tem como protagonista a adolescente Bia (Lorena Comparato), que tem fascinação pelo esporte que pratica, mas para além disso, ela também possui uma outra forte atração: sangue.

O sangue aparece de maneira pontual, porém expressiva. De forma geral, não são cenas que buscam chocar, mas sim acentuar situações que envolvam experiências corporais intensas. Por ter uma protagonista que se sente atraída pelo sangue, a narrativa se afasta da ideia tradicional de sofrimento, fragilidade e aflição e se aproxima de uma ideia de desejo, atração e descoberta de si mesma.

Assim como em *O Vampiro do Meio-Dia*, *Handebol* não se apegue a uma concentração narrativa clássica e faz uso de uma linguagem que coloca os fluidos corporais como elementos de destaque. Trabalhando o corpo e a sexualidade, a diretora apresenta uma nova proposta ao desenvolver essas questões a partir de olhares que contestam a visão hegemônica do cinema.

FIGURA 45 - Bia tem atração por sangue



Fonte: Frame de *Handebol* (2010).

No curta *Os Mortos-Vivos*, Anita traz à narrativa o mistério aparentemente banal do desaparecimento de uma garota, enquanto o garoto com o qual ela estava “ficando” tenta entender o motivo de seu sumiço. É comum vermos em narrativas cinematográficas o desaparecimento de mulheres como motivação para a ação masculina, contudo, em *Os Mortos-Vivos* o desaparecimento de Bia não traz essa motivação; na verdade ele serve para demonstrar que nem tudo está sob o controle masculino. O silêncio é trabalhado não como uma forma de subalternidade ou submissão da personagem, mas sim de forma subversiva – o silêncio feminino transtorna, frustra e perturba. A mulher não precisa se explicar e se justificar para o homem, como sempre foi exigido.

Em uma sociedade que espera que mulheres estejam sempre disponíveis e acessíveis, o desaparecimento pode ser visto como um gesto de autonomia. É uma forma de dizer não ao desejo masculino. A narrativa não se preocupa em explicar exatamente o que aconteceu com Bia, o que pode gerar um estranhamento ao final do curta para alguns/algumas espectadores(as), contudo, ao optar por não recorrer a um final simples e explicações lineares, o filme apresenta a proposta de pensar a representação feminina como corpos que têm a opção de recusa.

É perceptível a continuidade temática e metafórica entre *Handebol*, *Os Mortos-Vivos* e *Mate-me Por Favor*, situando as três obras dentro de um mesmo universo criativo, inclusive, com as protagonistas de cada filme recebendo o mesmo nome.

FIGURA 46 - Bia, é a garota desaparecida na trama



Fonte: Frame de *Os Mortos-Vivos* (2012).

No ano de 2015, Anita Rocha da Silveira, lançou seu primeiro longa *Mate-me por Favor*, que recebeu prêmios nacionais, como do Festival do Rio, e internacionais, como o do Festival de Veneza. O filme segue a premissa que a diretora já vinha trabalhando em seus curtas: tematizar em suas histórias o público adolescente ou jovem adulto. Para a cineasta, o longa surgiu a partir de uma vontade de falar a respeito do luto e de como jovens buscam lidar com esse processo: “Para mim, *Mate-me* sempre foi um filme sobre como os jovens lidam com a morte. E eu tenho essa ideia, que gosto. Como a vida mais ordinária pode tornar-se extraordinária, com um lugar para a fantasia” (SILVEIRA, 2016, *online*).

As personagens principais do longa são adolescentes e a narrativa se desenvolve a partir do fascínio que começam a desenvolver pela questão da morte. O luto e a morte são trabalhados na trama de formas menos convencionais e em alguns momentos surgem como alegoria, ganhando forma no desaparecimento, no silêncio e na ausência.

Anita conheceu uma grande amiga quando começou seu curso na faculdade. Ao conhecer Cecília, Anita conta que nunca havia sentido um vínculo como aquele com ninguém. As duas gostavam dos mesmos filmes, livros e tudo. Cecília era maníaca depressiva, e cometeu suicídio quando tinha 19 anos. Desde então, de acordo com Anita, isso ajudou a moldar seu estilo de narrativa. Após a morte da amiga, a diretora começou a pesquisar o tema da morte e do suicídio com afinco, e esses assuntos acabam presentes em suas obras, tanto em seu longa, quanto nos três curtas lançados (MACABRA, 2020, *online*).

Inspirada na história de Cecília, a diretora criou a protagonista Bia (Valentina Herszage). Assim como suas amigas Michele (Julia Roliz), Renata (Dora Freind) e Mariana

(Mari Oliveira), ela vive na Barra da Tijuca – RJ, bairro que está sendo assolado por uma onda de assassinatos de jovens mulheres, cujos corpos são abandonados em campos abertos. A intenção do filme não é conferir caráter de espetáculo à violência, mas relatar o impacto que ela provoca naqueles que a vivenciam, mesmo que de maneira indireta.

Todas as personagens são de alguma forma afetadas pelos crimes, mas é por meio do olhar de Bia que acompanhamos o aumento da frequência dos ataques do assassino. Em nenhum momento revela-se algum assassinato de forma detalhada; no entanto, eles são perceptíveis e conseguimos sentir o quanto ecoam nas personagens, fazendo com que essa proximidade da morte provoque, além de medo e estranhamento, desejo e fascínio. Isso faz com que a obra fuja da lógica do horror clássico tradicional, no qual as mulheres são vistas como objetos passivos da violência, e nos insere no mundo de uma adolescente que tenta lidar com a vida e suas ameaças.

FIGURA 47 - Bia, a protagonista de *Mate-me Por Favor*



Fonte: Internet Movie Database (c2025e).

A morte se torna algo íntimo e ao mesmo tempo uma ameaça constante. Cada personagem tem a noção de que pode ser a próxima vítima, mas elas precisam continuar vivendo. Essa convivência com o risco é algo que as mulheres já experimentam desde cedo, e *Mate-me Por Favor* retrata esse temor, tanto em seu discurso quanto em sua técnica: a trilha sonora – um pop com tom sombrio –, os enquadramentos que dão a sensação de sufoco e os cortes secos. Estes elementos trabalham em conjunto para criar um ambiente no qual o horror não vem necessariamente do “monstro”, mas da normalidade com a qual a violência contra as mulheres é tratada.

Em 2021, foi produzido *Medusa*, o segundo longa-metragem de Anita Rocha da Silveira. Nesta obra, a cineasta mergulha em uma distopia sinistra e terrivelmente reconhecível, familiar e atual. Trata-se de uma fábula sobre controle, dominação e aparência. O longa aborda ainda a violência moral, psicológica e física, além da imposição masculina em querer moldar a “mulher perfeita”. Segundo Tati Regis, Anita Rocha “constrói uma trama visual e simbólica poderosa sobre a repressão feminina, a moralidade religiosa e os padrões de perfeição impostos às mulheres. Ao unir horror e fantasia a uma crítica social contundente, Anita consolida-se como uma das cineastas mais provocativas do cinema brasileiro atual” (REGIS, 2025, p. 175).

A trama segue a trajetória de Mari (Mari Oliveira), uma jovem que foi criada dentro dos preceitos patriarcais impostos e que participa de um grupo evangélico neopentecostal formado por mulheres que, durante a noite, se reúnem para espancar outras mulheres que elas julgam terem se desviado daquilo que elas consideram o ideal de pureza. No entanto, essas “vigilantes da moral e dos bons costumes” também devem ser observadas como vítimas dos protocolos patriarcais que as confinam em uma vida de submissão aos homens.

FIGURA 48 - Grupo de mulheres que atuam como vigilantes noturnas e espancam outras mulheres



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

No longa, Anita Rocha critica os arcabouços opressivos que sustentaram historicamente o meio social e emplacaram práticas misóginas e reducionistas em relação à existência da mulher em sociedade. A diretora analisa e critica as tradições conservadoras que expõem a mulher como um ser subalterno aos homens, fazendo com que um dos aspectos mais incômodos do filme gire em torno da maneira como as mulheres vigiam umas às outras por causa desse conservadorismo. A opressão não parte unicamente das figuras masculinas; ela

ganha espaço também por meio dessa vigilância de algumas mulheres em relação às outras, um sistema de controle que reproduz a lógica patriarcal com eficácia. Anita Rocha evidencia como o patriarcado se perpetua não só através da dominação masculina, mas também por uma pedagogia ensinada, aprendida e replicada entre as próprias mulheres.

Ao tensionar esses conflitos, *Medusa* propõe uma provocação enquanto questiona o que acontece com a subjetividade da mulher quando a sua liberdade é colocada como uma forma de ameaça. Assim, no decorrer da narrativa, a obra desenvolve personagens que rompem com o discurso de autocensura, resultando no despertar da consciência de uma conduta de opressão à qual estavam presas.

3.2 ESPAÇOS VAZIOS, CORPOS EXPOSTOS: *MATE-ME POR FAVOR* E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Homens temem que as mulheres riam deles.

Mulheres temem que os homens as matem.

— Margaret Atwood

Mate-me Por Favor tem início com uma mulher em primeiro plano, interpretada pela atriz Lorena Comparato. A câmera se mantém fixa em seu rosto até o momento em que uma lágrima escorre. No plano seguinte, ela é mostrada sentada no chão de um posto de combustíveis, ao lado de uma bomba de abastecimento. Atrás dela, o plano de fundo é ocupado por uma movimentação de grupos de pessoas alheios à sua presença. Ela decide ir embora, e por não conseguir nenhum transporte, opta por ir caminhado para casa, sozinha. Ela está triste e alcoolizada. Ao atravessar um terreno baldio, é perseguida e assassinada.

O longa já começa com essa forte referência ao caso de Daniella Perez⁵⁵. De acordo com a série documental *Pacto Brutal – O Assassinato de Daniella Perez* (2022), criada por Tatiana Issa, Daniella foi raptada em um posto de combustíveis e logo depois assassinada por Guilherme de Pádua e sua esposa, Paula Thomaz, em um terreno baldio. A referida série expõe os autos do processo e relatos sobre o crime, que ocorreu em 28 de dezembro 1992.

⁵⁵ Guilherme de Pádua, motivado por inveja e ciúmes, acreditava que Daniella Prez prejudicava sua personagem na novela *De Corpo e Alma*, escrita pela mãe da atriz, Glória Perez. Ele a perseguia para que ela convencesse sua mãe a dar maior destaque para sua personagem. Como a perseguição não surtiu efeito, motivado por vingança, Pádua e a esposa cometeram o crime. Em *Mate-me Por Favor*, essa é uma das histórias narradas pela personagem Michele.

Seu corpo foi encontrado em um matagal, na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, perfurado com dezoito punhaladas. Um dos aspectos bastante explorados na cobertura era se Daniella tinha ou não um romance com seu assassino, o também ator, Guilherme de Pádua, seu par na novela em que atuava.

Com isso, tentava-se, por meio de julgamento moral, conferir certa responsabilidade a ela, supostamente amante de um homem casado, sendo ela mesma casada também (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 25).

Mesmo após ser brutalmente assassinada, era a respeito da vida de Daniella que se especulava; era a sua índole que julgavam. Sua memória continuou sendo violentada enquanto procuravam uma forma de culpá-la pelo seu próprio assassinato. Daniella Perez foi atacada em um posto de gasolina após sair do trabalho – abasteceu o carro, algo rotineiro –, e foi assassinada por um colega de trabalho que a perseguia. Provavelmente, um dos motivos para levantarem a suspeita de que Daniella e Guilherme teriam um romance seria a possibilidade de a defesa do acusado fazer uso da tese de legítima defesa da honra⁵⁶.

“Essa ideia de que a mulher é sempre culpada, presente no imaginário coletivo, foi o pavimento da estrada que trouxe a tese inconstitucional e inexistente da legítima defesa da honra até 2021” (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 13). E ainda que em alguns julgamentos os culpados tenham sido condenados, “a sensação de justiça nesses casos é sempre muito relativa, porque a pessoa morta não retorna e essa é a vitória da misoginia. O mal já foi causado, e para isso não há reparação” (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 16). É notável, então, a crítica social direta e dolorosa, já nas primeiras cenas de *Mate-me Por Favor*, sobre a violência intrínseca à condição feminina.

⁵⁶ A legítima defesa da honra é uma tese jurídica arcaica e machista, utilizada para justificar o feminicídio ou agressões contra mulheres, alegando que o autor agiu para “proteger sua honra” após uma suposta traição. O Supremo Tribunal Federal (STF) a declarou inconstitucional por violar a dignidade humana, o direito à vida e a igualdade de gênero, proibindo seu uso em qualquer fase processual.

FIGURA 49 - A personagem de Lorena Comparato no posto de combustível



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

No filme, a personagem é retratada visivelmente melancólica e embriagada, uma circunstância que já a posiciona sob o julgamento moralizante que, de forma frequente, pesa sobre as mulheres. A personagem decide ir embora para casa sozinha, algo totalmente comum e rotineiro. Passar por um terreno baldio, à noite, não é uma cena construída para mostrar uma atitude imprudente, mas sim a representação de um espaço urbano que não oferece segurança para o público feminino. É possível pensar, inclusive, que talvez atravessar o terreno fosse, entre as opções que ela tinha, a menos perigosa, já que a escolha de trajetos por mulheres é frequentemente moldada pela minimização de riscos sociais e físicos.

O filme já começa se esforçando em evidenciar que para mulheres basicamente não há local plenamente seguro; o perigo pode estar à espreita em qualquer lugar, a qualquer hora do dia ou da noite. O assassinato de Daniella Perez é um entre tantos exemplos que existem de casos reais.

A decisão de passar pelo terreno não é apresentada no filme como a consequência de uma “escolha descuidada”, mas como a representação da violência estrutural. Uma mulher ser perseguida e assassinada é o tipo de situação que pode acontecer em qualquer lugar, ou seja, o terreno baldio não é o motivo pelo qual o crime acontece, mas apenas o espaço no qual ele ocorre. *Mate-me Por Favor* chama a atenção para o fato de que o problema não está na escolha da vítima que atravessou o terreno sozinha, mas em quem se sente no direito de ser violento com ela. A obra desconstrói o antigo e desgastado discurso que culpa o público feminino pelas agressões que sofre, comumente sintetizado em frases como: “ela não deveria ter saído sozinha”, “ela não deveria estar vestida daquele jeito” ou “ela não deveria estar bêbada”. Em

qualquer parte do mundo mulheres são julgadas pela maneira como se vestem e se comportam, como exercem sua sexualidade e como fazem determinadas escolhas.

Quando essa pressão não basta para limitar seu comportamento, os seres humanos criam estratégias elaboradas para impor suas regras. Dentre as mais agressivas estão o casamento forçado, a violência doméstica e o estupro. Um dos integrantes da gangue que estuprou e matou violentamente uma estudante em um ônibus na Índia, em 2012, afirmou à BBC, em uma entrevista que deu na prisão, que a culpa tinha sido da jovem, por pegar o ônibus. Em seu entendimento, era ela quem havia transgredido uma regra, não ele. “Uma garota decente não anda por aí às nove horas da noite”, disse ele aos repórteres. “Mulheres têm de cuidar da casa e das tarefas domésticas, não perambular em discotecas e bares à noite, fazendo coisas erradas, vestindo roupas erradas” (SAINI, 2018, p. 239-240).

A responsabilidade, neste caso, não é da mulher, mas de indivíduos – geralmente homens – que encontram na violência um sinônimo de poder e domínio, e às vezes até de impunidade, marcas explícitas do patriarcado. Provavelmente a escolha da diretora para iniciar o longa com a morte dessa personagem designa a ótica de um horror social urbano diretamente conectado à realidade. É uma narrativa reconhecível. É comum ouvirmos histórias parecidas, que acontecem em algum lugar, com alguma mulher que, ao exercer um dos direitos mais básicos que temos, o de “ir e vir”, sofreu algum tipo de violência. Com este início, o filme já demonstra sua recusa a olhares moralistas que naturalizam a violência contra as mulheres.

O patriarcado é uma máquina feminicida. Analógica e digital, seu motor converte formas de energia simbólica, psíquica e física em energia mecânica de matança. Como uma turbina que funciona por pressão atmosférica, a matança não é um evento aleatório ou pontual, ela é uma constante. Condições de possibilidade ambientais permanecem estáveis sob a violência e a morte prometidas. A ameaçabilidade garante o equilíbrio do sistema. Diante de qualquer desequilíbrio ou necessidade, parte-se para a matança dos corpos insurgentes. A única chance das vítimas em potencial para escapar do assassinato potencial é se manterem submissas adequadas a seus papéis previamente estipulados. A submissão é o destino. O ato contínuo de atacar, violentar e matar seres definidos como mulheres de diversas maneiras e por diversos caminhos (TIBURI, 2025, p. 39).

Na cena em que somos apresentados à protagonista Bia e às suas três melhores amigas: Mariana, Renata e Michele, ouvimos o relato de um sonho desta última. A personagem conta que, em seu sonho, encontrou “um cara muito gato” em um banheiro escuro e vazio⁵⁷, e eles trocaram beijos e carícias. Contudo, ainda que as interações íntimas entre os dois comecem de forma consensual no sonho, a situação rapidamente escala para uma violência sexual, embora

⁵⁷ O terreno baldio, espaço destacado anteriormente, e o banheiro escuro e vazio são espaços distintos, mas simbolicamente equivalentes, e para o imaginário das adolescentes podem se configurar ambientes de curiosidade e desejo.

em nenhum momento Michele utilize a palavra estupro. A cultura do estupro⁵⁸ opera de forma a naturalizar abusos. O fato de inicialmente Michele “ter ficado” com o rapaz não a obriga a ter relação sexual com ele. Quando ela recusa, ele silencia a personagem cobrindo-lhe a boca e a violenta. Em seguida, o agressor vai embora e abandona a garota no chão, e ela acaba morrendo. Simbolicamente, mulheres são reduzidas a corpos descartáveis, algo semelhante ao que ocorre com a mãe de Estrella no filme *Os Tigres não Têm Medo* (2017).

O estupro é tão comum na nossa cultura que cabe considera-lo epidêmico. Afinal, de que outra maneira se qualificaria algo que atinge diretamente quase 20% das mulheres (e 1,4% dos homens) e, como ameaça, potencialmente 100% de todas as mulheres, que é tão infiltrado que modifica a maneira como vivemos, pensamos e andamos pelo mundo durante a maior parte da nossa vida? Os casos concretos de mulheres mentindo que foram estupradas, simplesmente para difamar algum homem, são extremamente raros. Os estudos mais confiáveis indicam que cerca de 2% das denúncias de estupro são falsas, o que significa que 98% são verdadeiras. Mas mesmo essa estatística não significa que esses 2% são falsas denúncias de estupro, pois você dizer que foi estuprada sem ter sido não é a mesma coisa que alegar que alguém específico a estuprou quando isso não é verdade. (Aliás, ninguém apura a falsa denúncia de estupro de um indivíduo.) Mesmo assim, essas estatísticas não impedem que vários homens retomem a questão mais e mais vezes. E mais vezes (SOLNIT, 2017a, p. 110).

Ao ouvirem o relato do sonho de Michele, as amigas não demonstram consternação. Pelo contrário, reagem com desdém à revelação da amiga sobre a própria morte. Essa postura revela que elas entendem o abuso como um fenômeno inevitável para uma mulher, algo que já está tão intrínseco que parece normalizado, fazendo com que o sonho de Michele adquira contornos de banalidade, mostrando o quanto a cultura do estupro está enraizada em todos os espaços.

A violência contra as mulheres muitas vezes se dá contra as nossas vozes e as nossas histórias pessoais. É uma recusa das nossas vozes e do que significa uma voz: o direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver e participar, de interpretar e narrar. Um marido bate na mulher para silenciá-la; um namorado ou um conhecido estuprador impede que o “não” da sua vítima signifique o que deveria significar, isto é, que a jurisdição sobre o seu corpo pertence apenas a ela; a cultura do estupro afirma que o depoimento das mulheres não tem valor, não merece confiança; os ativistas contra o aborto também procuram silenciar a autodeterminação das mulheres; um assassino silencia para sempre. São afirmações de que a vítima não tem nenhum direito, nenhum valor, não é uma igual. Esses silenciamentos ocorrem nas menores coisas: as pessoas assediadas se entocam no silêncio on-line, abafadas ou interrompidas na conversa, menosprezadas, humilhadas, desconsideradas. Ter voz é fundamental (SOLNIT, 2017a, p. 30).

⁵⁸ Apenas uma pequena porcentagem dos estupros é registrada nas delegacias, e uma ínfima porcentagem dos boletins de ocorrência resulta em condenação (SOLNIT, 2017, p. 98).

FIGURA 50 - Michele relata o seu sonho para as amigas



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

Ao se encontrarem no terreno no qual aconteceu o assassinato do começo do filme, as amigas conversam a respeito de como o corpo da mulher foi encontrado. A discussão é entendida a princípio como curiosidade de adolescentes que parecem apreciar histórias de *true crime*, mas com o passar da narrativa observamos ser mais do que isso.

Bia pergunta a Michele se ela sabe o nome da menina assassinada. Neste momento, descobrimos que ela se chamava Fernanda. O ato de perguntar o nome pode parecer algo simples, mas simboliza uma forma de humanizar, de resistir ao apagamento. Às vezes, vítimas de crimes brutais são reduzidas a números. Ao trazer este detalhe, *Mate-me Por Favor* indica que a humanização pode estar em pequenas ações. Nenhuma mulher vítima de feminicídio é apenas mais uma. “A grande tragédia do feminicídio é ser um crime de ódio tão corriqueiro, tão autorizado e normalizado, que vira apenas a estatística que atinge mais as pobres e negras, e justamente por isso há histórias não contadas e nomes não pronunciados nem mesmo na hora da morte” (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 175). Sabe-se que “o feminismo na América Latina é fortemente marcado pela nossa contextualidade específica: um dos continentes com os mais altos índices de violência contra a mulher” (MARIANNO, 2018, p. 423).

O plano seguinte traz Bia reflexiva. A morte agora espregueira como uma possibilidade ainda mais concreta, já que ser mulher a coloca em uma condição de viver sob ameaça contínua. Em seguida, a narrativa se desloca para uma sequência que mostra a protagonista após uma cena de sexo com Pedro, seu namorado, sugerindo que ele passe a noite com ela, visto que a sua mãe vai passar a noite na casa do namorado. Pedro fala que seus pais não vão permitir e que ele não consegue mentir para eles. Depois ele pergunta à Bia se eles não deveriam ter

esperado o casamento para começarem a ter relações sexuais. A garota rebate com um “Cê tá louco?!” É interessante observar que Bia não vê problemas em satisfazer seus desejos sexuais com o namorado, enquanto ele se sente culpado por ceder às tentações, tentando fazer com que ela sinta culpa por gostar de desfrutar da sua sexualidade. Já a fala de Bia sobre a mãe estar na casa do namorado retrata o vazio de uma adolescência e a solidão que acompanha essa fase de amadurecimento.

Ao se encontrarem no banheiro da escola, Pedro fala para Bia que viu uma foto da garota que foi morta e que elas são parecidas. Isso causa excitação em ambos. Percebemos o desejo e a morte como potências que passam a coexistir na vida das(os) adolescentes do filme. Em Pedro, talvez seja pelo fato de o desejo masculino se articular com atos violentos. Em Bia, por ser um corpo ameaçado, que corre o risco de talvez ser a próxima vítima. Se ela pode morrer a qualquer momento, por que não satisfazer suas vontades? E mesmo com Pedro dizendo para Bia que eles não devem mais manter relações sexuais para não sofrerem as consequências divinas, a garota insiste que não há necessidade de ter esse tipo de preocupação. A adolescência é uma época na qual os desejos costumam estar à flor da pele. Quando a morte passa a se mostrar tão próxima do cotidiano das personagens, o desejo passa a coexistir com uma maior consciência da finitude, o que faz com que as(os) jovens sintam uma urgência na satisfação desses desejos.

Bia desafia os ensinamentos da pastora da igreja que frequenta quando mantém a sua sexualidade e seus desejos como prioridade. Essa relação entre morte e desejo é desenvolvida como o procedimento de um amadurecimento solitário. As adolescentes do filme só podem contar umas com as outras, pois nota-se que há, no longa, uma ausência de adultos, os quais falham em fazer parte da vida de quem tanto precisa de auxílio.

Há um preconceito cultural que reduz adolescentes a indivíduos imaturos, impulsivos e contestadores, incapazes de compreender certas complexidades da vida. A adolescência não é uma fase simples, mas às vezes ela é caracterizada de maneira estereotipada. É justamente uma das fases na qual mais se necessita de amparo, e os adultos estão ausentes. Assim, os(as) adolescentes têm que dar sentido aos acontecimentos da vida sem ter pessoas mais velhas que possam auxiliá-las. Não é por ser uma fase em que costumam contestar as autoridades que eles(as) deixam de precisar ser orientados(as). Mídias como o cinema contribuíram bastante, cristalizando uma imagem limitada na forma como a sociedade lida com a adolescência, não a levando tão a sério. A ausência de adultos em *Mate-me Por Favor* pode simbolizar a falta de escuta por parte dos mais velhos. As personagens não são simplesmente apresentadas como

“rebeldes sem causa”; elas são tratadas com seriedade pela narrativa, como indivíduos atravessados por medos e desejos reais que são negligenciados pelas pessoas mais velhas.

Anita Rocha fez questão de trabalhar com atrizes que na época eram de fato adolescentes – elas tinham entre 15 e 17 anos. É válido observar essa questão, pois no audiovisual é comum temas adolescentes serem tratados não apenas pelo prisma adulto, mas também encenados por adultos, uma constante no audiovisual como um todo, inclusive no de horror. No clássico *Grease: Nos Tempos da Brilhantina* (1978), por exemplo, várias atrizes e muitos atores que interpretavam estudantes do ensino médio já haviam passado há muito tempo pela adolescência – os protagonistas, interpretados por Olivia Newton-John e John Travolta, tinham 29 e 23 anos, respectivamente, na época das gravações. Em *Carrie* (1976), a atriz Sissy Spacek, que deu vida à protagonista, já tinha 26 anos. No Brasil, a novela *Malhação* (1995-2020), que teve diversas temporadas, frequentemente escalava atrizes e atores um tanto mais velhos para papéis de adolescentes, o que às vezes era bastante perceptível.

Para Anita Rocha, era importante não só selecionar atrizes que parecessem adolescentes, mas que estivessem vivendo na vida real tal momento. As personagens mais velhas que aparecem no filme são jovens que saíram da adolescência há não muito tempo, como João (Bernardo Marinho) e a pastora da igreja (Carol Baptista), que aparentam estar no começo dos vinte anos. Mariana, inclusive, demonstra interesse e até mesmo desejo por João. Em uma cena, ela pergunta à Bia como foi perder a virgindade. É uma conversa que a princípio parece um tanto trivial, mas a perda da virgindade feminina ainda é mediada por um conservadorismo cultural.

Ensinamos as meninas que elas não podem agir como seres sexuais, do modo como agem os meninos. Se temos filhos homens, não nos importamos em saber sobre suas namoradas. Mas e os namorados das nossas filhas? Deus me livre! (Mas obviamente esperamos que elas tragam para casa o homem perfeito para casar, na hora certa). Nós policiamos nossas meninas. Elogiamos a virgindade delas, mas não a dos meninos (e me pergunto como isso pode funcionar, já que a perda da virgindade é um processo que normalmente envolve duas pessoas) (ADICHIE, 2015, p. 34-35).

Ao articular o interesse em perder a virgindade que Mariana expressa com o ambiente de agressão e violência que se faz presente na Barra da Tijuca, *Mate-me Por Favor* demonstra que, para mulheres, sentir desejo está dentro de um comportamento que não é considerado neutro; ele está sempre acompanhado de pareceres morais que às vezes chegam a extremos, culminando em assassinatos como os que acontecem no próprio filme.

FIGURA 51 - A Pastora e João: duas das personagens mais velhas que aparecem no filme



Fonte: Frames de *Mate-me Por Favor* (2015).

Em uma curta cena, acompanhamos Bia fazer uma caminhada sozinha à noite após descer do ônibus. Enquanto ela caminha, é possível observar a aflição que vai tomando conta dela aos poucos. A região está praticamente deserta, exceto pelos veículos que passam pelas pistas, algo que ao mesmo tempo em que pode funcionar como alívio, uma possibilidade de ajuda, causa medo, pois nunca se sabe de onde pode surgir o perigo.

Este é um medo muito corriqueiro vivido por Bia. Ainda que nenhuma ameaça esteja visível nesta cena, a narrativa desenvolve uma situação de vulnerabilidade. O perigo não precisa ser necessariamente palpável para existir. Quando a angústia de Bia aumenta, seus passos aceleram, uma experiência que praticamente toda mulher reconhece. É o corpo funcionando em estado de alerta. Nada está acontecendo, mas a qualquer instante algo muito grave pode ocorrer. É o sistema, mais uma vez, permitindo que os espaços sejam inseguros para mulheres.

O longa também traz alguns momentos de descontração entre as amigas. Há uma cena na qual elas se divertem enquanto fazem brincadeiras umas com as outras; elas riem, comem e aproveitam um momento de alegria, remetendo aos tempos de infância. Neste instante há uma suspensão da sensação de medo. Elas estão felizes aproveitando a companhia umas das outras. Ao cruzarem o terreno baldio elas se deparam com um pássaro morto. As quatro ficam paradas observando. Saímos de um momento de descontração da cena anterior e entramos em um modo de contemplação da finitude da vida. O pássaro, que em tantas alegorias é sinônimo de liberdade, principalmente por poder voar, ali é colocado para representar a morte, que cada vez mais deixa de ser algo distante na vida dessas adolescentes.

FIGURA 52 - Pássaro morto encontrado pelas garotas em um terreno baldio



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

As garotas frequentam o culto com a jovem pastora que canta funks gospels. Apesar da sua aparência mais chamativa e descontraída, ainda é possível observar o conservadorismo nas suas pregações e nas músicas que canta. Pedro demonstra estar atento e disposto a seguir os ideais conservadores, embora seja “corrompido” por Bia. Dessa forma, *Mate-me por Favor* busca fazer crítica à maneira como a mulher foi frequentemente associada à tentação, tal como Eva, uma “bruxa” sedutora. O filme faz questão de mostrar que, assim como Bia, Pedro também possui muitos desejos.

Ensinamos as meninas a sentir vergonha. “Fecha as pernas, olha o decote.” Nós as fazemos sentir vergonha da condição feminina; elas já nascem culpadas. Elas crescem e se transformam em mulheres que não podem externar seus desejos. Elas se calam, não podem dizer o que realmente pensam, fazem do fingimento uma arte. Conheço uma mulher que odiava tarefas domésticas, mas fingia que não, já que fora ensinada a ser “caseira”, como “uma boa esposa” tem de ser. Finalmente ela se casou. E a família do marido começou a reclamar quando seu comportamento mudou. Ora, na verdade ela não mudou. Ela apenas se cansou de fingir ser o que não era (ADICHIE, 2015, p. 36).

Bia não é vilã, é só uma jovem que quer experimentar, que não considera sentir desejo algo ruim, que busca desde então não ter que fingir em ser o que não é. Pedro, por sua vez, é o garoto que sente desejos, mas acha que o correto é reprimi-los, ainda que o conservadorismo religioso que ele tanto tenta seguir não lhe garanta integridade moral. Bia é uma garota que faz sexo e sente desejo e não é punida por isso. A sexualidade feminina não está na narrativa para

ser moralmente julgada como algo errado, tal como o cinema de horror propagou por tanto tempo.

Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, o quarteto encontra uma das vítimas caída no terreno baldio ainda viva. Enquanto as outras três vão buscar ajuda, Bia permanece com a garota. Ao tenta manter a vítima acordada, Bia a beija nos lábios, que estão ensanguentados, e a garota morre em seguida. Esse beijo pode carregar dimensões diversas. Ele não é romântico, mas simboliza e sensibiliza uma despedida, além de se estender ao fascínio. É notável e crescente o interesse da protagonista e das outras meninas pela morte, interesse que se intensifica após esse encontro. A morte é desenvolvida como algo que provoca atração, e como a adolescência é uma fase na qual o desejo ainda está se estabelecendo, o medo, a excitação e a curiosidade se fazem muito presentes.

FIGURA 53 - Bia encontra uma das vítimas



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

Ao chegar em casa, Bia ainda está com os lábios sujos de sangue e claramente traumatizada, uma situação que demandaria cuidados e acolhimento. Contudo, ela encontra o irmão completamente absorto em uma atividade no computador; a mãe está novamente fora de casa e não há nenhuma figura responsável que possa escutá-la. Bia teve uma experiência tão delicada e agora está totalmente solitária e sem consolo. O universo dos adultos falha em ajudar os adolescentes a processar as estruturas simbólicas relacionadas à morte.

Os lábios sujos de Bia representam um “rito de passagem”, um contato direto com uma violência sofrida por outra mulher, mas que poderia ter acontecido com ela. A morte pode ocorrer a qualquer hora, mas ter consciência de que ela pode acontecer de forma tão abusiva e

violenta naquele espaço urbano hostil e comum, que ela e as amigas atravessam com frequência, causa maior impacto.

FIGURA 54 - Bia com os lábios sujos de sangue



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

A cena na qual as amigas relatam o acontecido de forma mais banal para os colegas traz Bia mais distante, sem participar da conversa, demonstrando uma ligação afetiva com o ocorrido.

A ligação afetiva não é com o crime em si, sua crueldade ou com a morte, mas com aquela mulher, cuja vida não deveria ter sido interrompida ali, que não cumpriu sua marcha e não teve sua memória respeitada, nem pelo que viveu e muito menos pela forma bárbara como foi assassinada (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 13).

Quando Pedro conversa com ela sobre a situação, ele demonstra mais preocupação em orientar a namorada a não sair por aí sem a companhia de um homem do que tentar ajudá-la a elaborar melhor o que está sentindo. Tal atitude diz muito não só sobre a visão limitada de Pedro, como faz crítica, mais uma vez, o patriarcado tão enraizado na estrutura social, que coloca a culpa nas mulheres, não na violência em si.

A responsabilidade é do agressor. A culpa pela morte de uma mulher por feminicídio é, em primeiro lugar, do seu assassino. Em seguida, do Estado que não conseguiu proteger aquela mulher, mesmo quando há medidas protetivas e Boletins de Ocorrência. Finalmente, e o mais importante: da sociedade que ainda não olha para a violência de gênero como parte de uma cultura patriarcal e misógina (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 96).

Há uma preocupação maior em controlar a circulação feminina nos lugares a fim de vigiá-las mais de perto. Pedro parece não reconhecer o trauma de Bia e ainda desloca a responsabilidade de um possível ataque ao fato de mulheres saírem sozinhas. A violência não é por ele questionada, mas a autonomia feminina sim.

O desejo e a morte passam a ocupar boa parte dos pensamentos de Bia, não que um surja em decorrência do outro, mas ambos se atravessam. Observamos os desejos da protagonista se intensificarem após compreender a vida como algo tão frágil; é como se ela ansiasse por mais intensidade. Ver alguém morrer tornou suas vontades mais urgentes.

O filme retrata a progressiva ampliação do campo de desejo de Bia. Quando ela observa Mariana trocar de blusa, manifesta atração através do olhar prolongado para o corpo da amiga. A cena é desenvolvida de forma natural. É uma garota descobrindo um fascínio pelo corpo feminino. Em um contexto no qual corpos femininos são brutalmente violentados, desejar outros corpos femininos de uma maneira natural e não objetificadora pode ser visto como uma forma de reelaborar e redescobrir esse corpo feminino para além da violência. Diferentemente da abordagem que os filmes de horror costumavam trabalhar, não há uma punição moral das jovens por expressarem seus desejos, assim como não há objetificação por parte do olhar da câmera.

A adolescência é colocada como uma fase de descobertas. Uma das críticas da obra está justamente na importância em tratar a sexualidade como um meio de autoconhecimento. A composição visual dessa cena é expressiva porque, enquanto Bia olha para a amiga, ela está ao lado de um retrato seu de infância, que está pendurado na parede, simbolizando desejos, experiências e curiosidades que acompanham o crescimento. A foto é um lembrete de que a infância está ficando no passado, e o olhar de Bia simboliza seu desejo de ver o corpo como um território de descobertas.

FIGURA 55 - Bia ao lado de sua foto ainda criança, enquanto olha para Mariana



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

Na cultura brasileira, a festa de 15 anos é uma tradição e representa o crescimento das garotas. Essa celebração configura-se como um rito de feminilidade, que simboliza a passagem da infância e marca a entrada social para a vida adulta. É em uma dessas festas que Bia radicaliza os atravessamentos que dizem respeito aos seus sentimentos relacionados ao desejo e à morte. Enquanto está aos beijos com o namorado, ela começa a sufocá-lo e não percebe que o está esganando. Bia está imersa em seus desejos e na vulnerabilidade da vida. Quanto mais ela percebe a fragilidade do que representa estar viva, mais ela se torna íntima do perigo. A garota incorpora seus traumas – é dentro dela que desejo e morte se encontram. Sendo assim, ela começa a procurar por experiências sensoriais e físicas intensas, como beijar Pedro de forma mais agressiva e fazer carícias mais “ferozes”. Essa conduta de Bia parece refletir a necessidade de fazer com que seu corpo experiencie essas vivências para sentir-se viva.

Após passar pela situação de encontrar uma garota agonizante e em seguida presenciar sua morte, a protagonista começa a compreender o corpo como um ambiente de desejo, que é perecível. Enquanto esganava Pedro, ao menos por alguns instantes ela não se sentiu um corpo frágil. Não parece se tratar de um ato cruel deliberado, mas de um acometimento que surge de forma inconsciente, enquanto ela tenta lidar com a sensação de impotência que lhe é imposta, enfrentando-a. Bia não encontra um espaço de escuta para elaborar seu trauma. Não há adultos presentes, e seu irmão, um pouco mais velho, também está tentando elaborar seus sentimentos. Além disso, durante todo o filme paira a dúvida sobre ele ser ou não o assassino.

Como Bia não conta com alguém que possa escutá-la, a não ser as amigas que também estão passando por um processo semelhante, seus traumas são expostos através de gestos e

ações, enquanto tenta processar seus sentimentos. O corpo se expressa, por exemplo, quando ela chega em casa e passa a língua em seus lábios sujos de sangue, após beijar a vítima que encontrou no terreno baldio; ou quando ela sufoca Pedro, e só percebe o que está fazendo quando o namorado se afasta, irritado com a situação.

Enquanto isso, o desejo entre os jovens convidados da festa se manifesta. Os casais são formados e os beijos entram em cena. O “ficar” com alguém parece ser colocado como uma urgência entre as adolescentes, uma espécie de reconhecimento social e emocional. Nesse sentido, Renata e Mariana mostram desapontamento com a solidão, provocando em cada uma delas a sensação de não pertencimento. Contudo, é interessante analisar que o desejo não é apresentado como a causa da violência. Ainda que haja personagens conservadores, como Pedro, que está disposto a parar de fazer sexo por não estar casado, as adolescentes da narrativa beijam, buscam se conhecer fisicamente e procuram experimentar a sexualidade da forma que lhes interessa. O longa se esforça para deixar evidente que o perigo não está na sexualidade, mas no meio social que abusa de seus corpos.

FIGURA 56 - Mariana, solitária, entre vários casais



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

O filme permite que as amigas sintam e tenham curiosidades sexuais, sejam “imperfeitas”, passem por decepções e sobrevivam para contar a história. Essa abordagem, de certa forma, quebra regras daquele cinema que só permitia a sobrevivência de garotas consideradas “boas moças”. As obras de Anita Rocha não oferecem aos(as) espectadores(as) a concepção de que só é possível sobreviver se houver obediência às regras; pelo contrário, elas aproximam o horror da nossa realidade, mostrando que qualquer mulher pode ser a próxima

vítima. No filme *Medusa*, inclusive, obedecer às regras é justamente o que faz a mulher tornar-se vítima. Feminicídios ocorrem com muita frequência no mundo todo. Qualquer mulher pode tornar-se vítima desse tipo de crime, não importando sua idade, profissão, posição social ou ainda se ela segue ou não as regras. É exatamente isso que o filme retrata.

A sociedade criou e mantém a tradição da festa de 15 anos, que representa tanto a transição da menina que “se torna mulher”, quanto a inserção ainda mais profunda dessa adolescente nos moldes sociais patriarcais para ser uma futura esposa em um relacionamento heterossexual. Porém, a mesma sociedade não tem o cuidado de proteger a mulher como deveria. A celebração festeja a chegada ao mundo adulto, mas ela não garante um ambiente mais seguro para essas mulheres. A aniversariante é muitas vezes exibida como um objeto. No filme, a semelhança da debutante Amanda (Laryssa Ayres) com a personagem Laura Palmer não é evocada apenas pelo fato de Anita Rocha ter em David Lynch uma referência. Laura também é uma personagem que foi violentada e tornou-se vítima de feminicídio na série *Twin Peaks*. Ainda que no filme a debutante não sofra nenhum tipo de atentado, referenciar Laura Palmer pode representar uma forma de lembrar que a aniversariante ou qualquer convidada daquela festa pode ser uma possível “Laura”, violentada de inúmeras formas por pessoas próximas, levando-nos a concluir que o assassino pode realmente ser qualquer um. Não por acaso, na cena seguinte, quando Bia e o irmão ouvem rádio, a locutora que traz informações sobre os casos de assassinatos cita a seguinte frase atribuída a Ted Bundy⁵⁹: “Nós somos os seus amigos; nós somos os seus vizinhos; nós estamos por toda parte.”

Em relação ao fato de Bia quase sufocar o namorado, podemos supor que há uma inversão de papéis, pois o domínio físico é geralmente associado ao poder masculino. Pedro é colocado em uma condição de vulnerabilidade e vivencia, ainda que rapidamente, uma situação que muitas mulheres vivenciam com extrema frequência, e nem sempre sobrevivem. Pedro se afasta, diz para Bia ficar longe dele e nem tenta conversar. Em nenhum momento ele percebe que a namorada não está conseguindo lidar com tudo o que está acontecendo e vem buscando formas de elaborar o que está dentro dela. Por Bia não corresponder ao que se espera dela e ele perceber que não pode controlá-la, a relação dos dois é rompida.

Ao longo de milhares de anos dessa realidade, grandes foram as consequências para o comportamento feminino e o modo como as mulheres eram vistas. À medida que os patriarcados cresciam e se disseminavam, as mulheres perderam gradualmente o direito de conseguir o próprio sustento, de ter propriedade, de levar uma vida pública

⁵⁹ Foi um assassino em série estadunidense que sequestrou, estuprou e matou várias jovens mulheres na década de 1970.

ou de ter controle sobre o que acontecia aos filhos. As únicas liberdades que lhes eram concedidas estavam dentro das prisões que haviam sido criadas para elas. Assim, elas não tiveram escolha senão se comportar de maneira a atender às exigências do sistema. Uma mulher tímida e recatada que parecesse casta faria um bom casamento e prosperaria, ao passo que uma mulher menos recatada era repelida (SAINI, 2018, p. 245).

Essa lógica apontada por Angela Saini se mantém enraizada nos relacionamentos atuais e se manifesta em namoros como o de Pedro e Bia. Embora Pedro seja apenas um adolescente sem muita maturidade, ele reproduz, ainda que de forma menos autoritária, a esperança de que a namorada se disponha a ser mais contida, que encarne os princípios de uma “boa moça cristã” e seja uma esposa admirável futuramente. Todavia, Bia recusa esse molde, e o término da relação dos dois não se dá apenas pelo fato de ela quase sufocá-lo, mas também pelas frustrações de Pedro sobre suas idealizações em relação a ela. Tanto é assim, que pouco tempo depois o jovem começa a namorar Amanda, que aparenta estar mais disposta a agradá-lo e corresponde melhor às suas expectativas.

Para além disso, o longa recorre frequentemente a planos gerais da cidade, construindo uma espécie de geografia da solidão. A Barra da Tijuca que a diretora busca exibir não é apenas cenário; o bairro também é um espaço que representa isolamento. Seus prédios altos, as vias largas, as regiões desertas e o fluxo intenso de veículos existem dentro da mesma frequência que aborda a inexistência de pessoas adultas a quem se possa recorrer. A cidade é retratada como paisagem de abandono, sendo colocada como metáfora para o desamparo ao qual as jovens do filme são submetidas.

Paralelamente, os closes demorados nos rostos das personagens revelam a tristeza interna que elas cultivam. Mesmo quando estão juntas, há momentos nos quais podemos observá-las ensimesmadas, buscando formas de se compreenderem. Há um momento do filme em que vemos o grupo de amigas junto com outros colegas jogando “A Cidade Dorme”, jogo no qual cada participante, de acordo com um sorteio, assume os papéis de assassino, policial, vítima ou cidadão. As adolescentes encenam o contexto de violência no jogo. Bia é a vítima, encenando uma situação que ela já vem delineando dentro de si – a probabilidade de morrer sendo a próxima vítima do assassino real. O jogo não representa para ela apenas uma brincadeira; na verdade, ela o encara como uma possibilidade concreta, fazendo com que ela se mobilize a ir ao velório da garota que ela e as amigas encontraram no terreno baldio.

FIGURA 57 - Os closes e a maior intimidade entre público e personagens



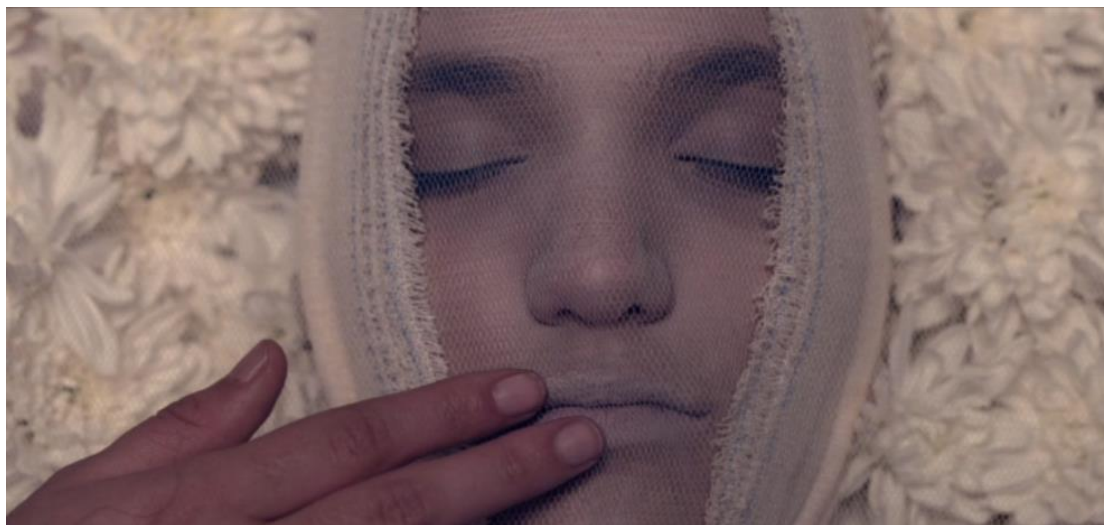
Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

A ida de Bia ao velório é muito simbólica, pois mais uma vez a protagonista tenta, de forma discreta, confrontar a morte. Ela toca os lábios da garota no caixão em um gesto que parece ter a intenção de trazer-lhe humanidade, para que ela não seja só mais um número dentro de estatísticas relacionadas aos feminicídios. Há uma empatia silenciosa que emana de Bia.

Em contraponto, enquanto acompanhamos a visita de Bia ao velório, ouvimos João cantar a música “Nosso Sonho”, da dupla Claudinho e Buchecha. Trata-se de uma música que aborda sonhos, amores e futuro, tudo o que a vítima não poderá mais ter. “Talvez tivesse filhos, talvez fosse professora, médica, arquiteta. [...] Talvez. Dela, só teremos talvezes” (OLIVEIRA & RODRIGUES, 2021, p. 22). Assim, a narrativa também vai nos levando a crer que a garota pela qual João está interessado, e que não corresponde ao seu sentimento, também foi uma vítima do assassino. Enquanto canta, João parece abalado, mas seu comportamento ainda levanta suspeitas, pois mesmo que ele esteja cantando uma música considerada romântica, isso não anula a possibilidade de ele ser o criminoso, visto ser muito comum homens marcarem a violência com atos de romantismo.

Há algo de profundamente inquietante, por ser perverso, na equação entre poder e violência. Ou na ausência de poder das mulheres e no excesso de violência dos homens sobre as mulheres. Ou no fato de os homens ocuparem o topo da pirâmide do poder, enquanto as mulheres, sobretudo as negras, ficam na base da pirâmide da violência — como mostra o estudo elaborado pela Secretaria de Políticas para as Mulheres, baseado nos dez anos do Ligue 180 (PELLEGRINO, 2018, p. 65).

FIGURA 58 - Bia encosta nos lábios da garota morta



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

Em seguida, exibe-se um plano de Bia com a boca sangrando, enquanto olha fixamente na direção de quem está assistindo ao filme. Esse plano pode ser compreendido alegoricamente como a incorporação da violência contra a mulher na sociedade. “Amparado na sensação de que a qualquer momento pode acontecer uma tragédia com as personagens centrais, a narrativa prolonga essa antecipação da dor, contudo sem proporcionar ao espectador o vislumbre do sofrimento propriamente dito” (SOARES, 2021, p. 75). Quando beija a garota no terreno baldio, Bia fica com os lábios um pouco sujos de sangue; agora, o sangue jorra de sua boca com intensidade, simbolizando e criticando violência patriarcal. A cena é também uma referência à famosa sequência de Helena Ignez no filme *A Família do Barulho* (1970), com direção de Júlio Bressane. “Em sua abordagem por explorar um cinema sem as amarras de uma estrutura narrativa clássica, a cineasta acena para outro diretor que explorava temas como o caos e a loucura, que inevitavelmente levam à violência e à morte: o diretor Júlio Bressane” (SOARES, 2021, p. 75).

FIGURA 59 - A personagem de Helena Ignez traz performance do corpo como gesto de ruptura



Fonte: Frame de *A Família do Barulho* (1970).

FIGURA 60 - Referência em *Mate-me Por Favor* ao filme *A Família do Barulho*



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

“É o corpo de um garoto. Mataram um homem.” Essa frase é dita por Michele ao informar às colegas sobre a nova vítima. Há uma surpresa no fato de agora não ser uma mulher. Enquanto os assassinatos se concentravam em garotas, havia uma espécie de normalização, mas ao acontecer o assassinato de um homem há uma ruptura.

A situação também se contrapõe à fala de Pedro, ao aconselhar que Bia não saia sem estar acompanhada de uma presença masculina. Ainda que o filme dê destaque à questão de que as mulheres são muito mais expostas a todo tipo de violência, ele também busca trabalhar

a ideia de que a violência pode atravessar o caminho de qualquer um, expondo também que as pessoas ficam muito mais chocadas quando a violência atinge aquele que não deveria ser frágil.

Com o passar da narrativa, há um momento no qual observamos uma grande quantidade de adolescentes com ferimentos no corpo (hematomas, cortes, herpes), desenvolvendo um simbolismo que pode tanto estar relacionado às ISTs (Infecções Sexualmente Transmissíveis), quanto à negligência do universo adulto em relação aos adolescentes. As feridas representam indícios evidentes daquilo que os jovens não conseguem verbalizar. A dor emocional é tão banalizada que em determinado momento ela se apresenta de forma física. Eles carregam em seus corpos aquilo que não conseguem elaborar internamente.

É um longa sobre pavor social, mas também sobre o pânico de se tornar adulto. Silveira tem um cuidado especial para retratar a corporeidade de suas personagens, dando vazão às pulsões de vida e morte daquelas garotas cheias de hormônios. Um corpo que também expõe sintoma de degradação - feridas, sangramentos, hematomas -, o que tanto revela um ambiente menos sadio do que parece como sugere um processo de amadurecimento que precisa passar pela dor (GHETTI, 2023, p. 56).

FIGURA 61 - Michele com herpes labial



Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015)

Ao tentar elaborar o que sente, Bia se coloca em situações consideradas deliberadamente perigosas, a ponto de ferir suas melhores amigas, tanto de maneira física quanto emocional. A obra desenvolve essas atitudes não como movimentos perversos, mas como reação de pessoas que atravessam um período de vida tão delicado e não podem contar com nenhum tipo de mediação adulta. É nítido que Bia sente falta da mãe. Em várias cenas, ao sentir a presença de alguém se aproximando, ela se anima achando que pode ser a mãe, e talvez possa se abrir e contar com sua orientação, mas isso nunca acontece. Sem essa presença que a

acolha ou a encaminhe para uma ajuda profissional (psicólogos ou psiquiatras), Bia deixa seus sentimentos mal elaborados transbordarem. Ela agride física e verbalmente suas amigas Renata e Mariana, descontando nelas sua raiva e sua angústia. Ela também passa a visitar com frequência, e sozinha, o terreno baldio, mesmo à noite. Em meio a todos esses acontecimentos, Bia finalmente beija uma garota por quem ela estava demonstrando interesse, o que nos mostra que ela continua se esforçando para encontrar formas de existir além do trauma que sente. Bia é humana; ela erra e é contraditória às vezes. A personagem não se resume a um estereótipo qualquer, como o da garota bondosa e passiva. Ela é construída para representar um ser humano em conflito, como acontece com qualquer pessoa. O momento em que ela faz as pazes com Mariana não é verbalizado. Bia se aproxima da amiga e, após alguma resistência, ela consegue abraçá-la – um gesto que funciona como um pedido de desculpas. A obra ganha força justamente por apresentar conflitos tão próximos da nossa realidade.

A cena final se insere no campo da alegoria. Após passar a noite sozinha no terreno baldio, Bia acorda e atravessa o terreno assim que amanhece. Logo em seguida, surgem outras pessoas que também se levantam e seguem pelo mesmo caminho, uma provável representação de que toda a confusão emocional sentida por Bia também atormenta outras pessoas. A mesma cena também pode simplesmente representar as vítimas de assassinato ou pessoas que foram abandonadas pelas estruturas sociais e governamentais.

Finalizar o longa com uma caminhada pode simbolizar a necessidade de continuar existindo e resistindo, apesar de tudo, mesmo em um cenário como o que vivemos. Essa caminhada final de Bia, seguida por outras pessoas, também sugere uma movimentação relacionada à ocupação dos espaços, sem que trajetórias femininas sejam interrompidas; ou seja, as mulheres podem seguir livres por qualquer caminho.

Recuperar a história das mulheres, mantida invisível, é, portanto, parte indispensável à luta por revelar, entender e superar a discriminação. Com base no conhecimento do passado, toma-se consciência dos artifícios para tornar senso comum a dimensão universal dessa posição de subalternidade atribuída às mulheres, das formas de que se reveste hoje e da necessidade de traçar estratégias de luta para o futuro (ALVES & PITAGUY, 2022, p. 26-27).

FIGURA 62 - Cena final de *Mate-me Por Favor*

Fonte: Frame de *Mate-me Por Favor* (2015).

Por fim, a obra não tem a intenção de desvendar quem é o assassino, mas sim de trabalhar algo simbólico. Anita Rocha procura deixar o final do filme em aberto para que o público desenvolva suas teorias. Em entrevista a Fabiula Nascimento para o programa “O País do Cinema”, Anita é questionada pela entrevistadora a respeito da identidade do assassino e a diretora responde o seguinte: “Depende do ponto de vista. Pode ser até mais de um assassino. Pode ser o irmão, pode ser ela [Bia], pode ser todo mundo também.” Com essa fala, a cineasta direciona a atenção de um culpado único para um coletivo. O perigo está à espreita em todo lugar e pode partir de qualquer pessoa. O foco não é identificar quem é o assassino em série, mas tecer críticas a uma sociedade que ainda se edifica dentro do patriarcado e que naturaliza a violência contra a mulher, mostrando que a ameaça não está apenas na arma de um assassino em particular, mas na omissão substancial perante a ocorrência diária dos feminicídios.

3.3 DO SILÊNCIO QUE PETRIFICA AO GRITO QUE LIBERTA: *MEDUSA* E O CINEMA CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

O que eu mais lamentava eram meus silêncios...

E são tantos os silêncios a romper.

— Audre Lorde

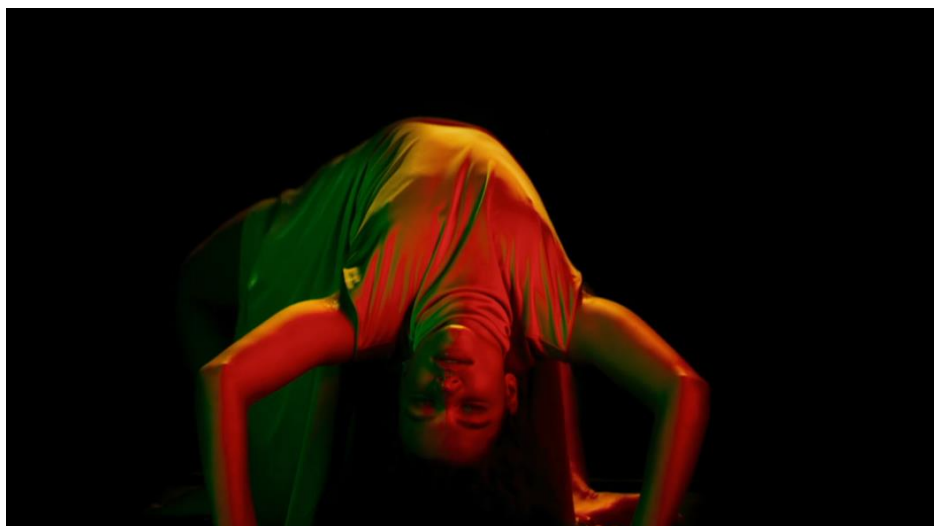
A cena inicial de *Medusa* já indica um alicerce simbólico a respeito do que o longa pretende explorar: domínio do corpo feminino, punição para as mulheres que sentem desejo e

agressividade. Ao observarmos Melissa (Bruna Linzmeyer) dançar, iluminada por luzes verde e vermelha, é possível notar uma introdução alegórica em relação ao que o filme tem para dizer.

Melissa dança no chão. Seus movimentos demonstram inquietação e tensão. Ela parece estar tentando se libertar de algo. Sua dança sugere que ela está em luta. O corpo tenta demonstrar algo, mas é impedido, pois sempre é puxado de volta para baixo, como se uma força invisível o controlasse. A movimentação de Melissa enquanto dança lembra a condição de uma pessoa que está possuída, possivelmente uma referência a filmes como *O Exorcista* (1973), mas também já prenuncia o meio no qual a narrativa de *Medusa* está inserida: o universo das igrejas neopentecostais, conhecidas por praticarem ritos que “livram” os possuídos de demônios.

As luzes verde e vermelha, que atravessam todo o filme, iluminam a cena. O vermelho é conhecido por ser uma cor que está relacionada ao pecado, ao desejo e ao perigo, enquanto o verde relaciona-se à esperança, à renovação e à cura, como se houvesse uma batalha entre pecado e cura no corpo de Melissa. Contudo, também fica uma questão: impuseram a cura à personagem; ela não pediu por isso. Sentir desejo e ser livre acabam equiparando-se a ser possuída. A dança transmite a ideia de um corpo que tenta existir apesar de tudo. Ela está no chão tentando se levantar, mas há uma força que a vigia, a pune e a mantém presa.

FIGURA 63 - Melissa dançando iluminada pelas luzes vermelha e verde



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Em uma cena bem típica de filmes *slashers*, vemos a personagem de Júlia Roliz descer de um ônibus e seguir por uma rua deserta. Não demora muito para que ela comece a ser perseguida por um grupo de mulheres mascaradas que a provocam chamando-a de pecadora e

Jezebel⁶⁰, dizendo que ela vai morrer na cruz. Na sequência, a personagem cai, e elas dizem que foi Deus quem a derrubou.

As mulheres espancam e, em seguida, filmam a garota dizendo que promete aceitar Jesus no coração e se tornar uma mulher devota, recatada e submissa ao Senhor, para depois postar o vídeo na internet. Esta cena demonstra que o controle e o domínio dos corpos femininos é uma “função” exercida não apenas por homens, mas também por mulheres que foram criadas por um sistema patriarcal moralista que reproduz seus valores. Elas impõem a cura e a purificação e reproduzem uma narrativa moral que implica a salvação da mulher que elas consideravam que havia se desviado do caminho divino. Os desejos e as vontades femininas são vistos como ameaça, e há o acirramento da rivalidade entre as mulheres. “Novelas e dramas de televisão estão sempre retratando a relação das mulheres entre si como marcada por agressão, desprezo e competição” (HOOKS, 2019b, p. 87). O patriarcado entende que precisa dividir para poder manter o controle. Impedir aliança entre mulheres é uma de suas maiores estratégias. “Criamos nossas filhas para enxergar as outras mulheres como rivais” (ADICHIE, 2015, p. 34).

É perceptível que após o espancamento elas expressam em suas faces a sensação de dever cumprido. Mari encontra e observa, em um muro, cartazes com a imagem de uma cobra, uma referência inicial ao mito de Medusa. Na cultura popular, a cobra está associada ao pecado e à tentação e é considerada um animal traiçoeiro, carregando de forma simbólica a herança do pecado original, pois ela é a responsável pelo desvio de Eva.

Não é apenas na tradição judaico-cristã que a figura da mulher é maldita, já que os aspectos de perigo e contaminação ligados ao feminino se repetem em quase todas as religiões. Nos grandes mitos fundadores da origem da humanidade, a mulher é sempre a que transgride, acarretando maldições e castigos (ALVES & PITANGUY, 2022, p. 22).

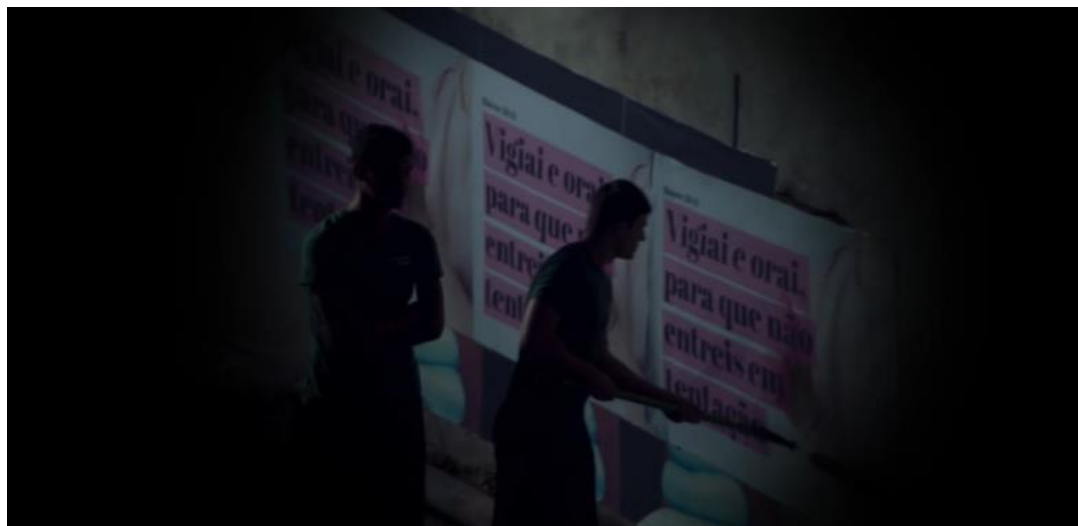
No entanto, em outras culturas, a cobra está associada à transformação e à renovação. A cena de Mari deparando-se com a figura da cobra prenuncia o confronto que ocorrerá entre a personagem e o moralismo patriarcal e sua ruptura com o papel de submissão a ela designado.

“Vigiai e orai, para que não entreis em tentação”. Essa é uma frase que aparece em cartazes colados pela cidade, que têm como intuito incentivar a disciplina, principalmente no público feminino. A frase retirada da Bíblia (Mateus 26:41) implica não apenas o fato de vigiar os outros, mas também a si próprio. O discurso bíblico é utilizado para uma conveniência

⁶⁰ Jezebel foi uma princesa fenícia e rainha de Israel no século IX a.C., famosa por sua forte oposição aos profetas do Deus de Israel. Casada com o rei Acabe, ela usou sua influência para promover a adoração ao deus pagão Baal, perseguir líderes religiosos e ordenar execuções.

patriarcal, promovendo a naturalização da opressão. Na cena que mostra tais cartazes sendo colocados, Mari está justamente vigiando a rua pela janela de seu quarto com binóculos.

FIGURA 64 - A visão de Mari através dos binóculos



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Clarissa (Bruna G.) é uma adolescente que vai morar na mesma pensão na qual Mari vive. O intuito dos seus familiares é que ela possa ser mais bem encaminhada nos preceitos cristãos e encontrar um bom rapaz para se casar. Mari se torna uma espécie de mentora de Clarissa. A jovem é inserida na trama para exemplificar o disciplinamento moral imposto, fazendo com que essas garotas sejam “fabricadas” para operarem para um sistema que as inferioriza e as oprime. Quando Clarissa chora por estar com saudade de casa, Mari usa de seu momento de fragilidade para doutriná-la, valorizando a oportunidade que ela está tendo, e enaltecendo a importância da aparência. Clarissa nos faz compreender o início do ciclo que Mari e as outras personagens mais velhas já percorreram, o que nos sugere a perpetuação de um ciclo de opressão que vai doutrinar mais uma aprendiz da vigilância moral de um sistema que só quer limitá-las.

Mari faz parte do grupo de coral “Preciosas do Altar”, da igreja evangélica neopentecostal que frequenta. É o mesmo grupo de mulheres que agem como “justiceiras” e atacam outras mulheres. As “Preciosas” se apresentam nos cultos de maneira angelical e pura. Com os cabelos bem alinhados, maquiadas de forma perceptível, mas discreta, vestindo roupas de tons claros e iluminadas por uma luz de neon rosa, recursos visuais que normatizam a feminilidade, pois elas precisam performar pureza e servir de exemplo para outras jovens como Clarissa. A estética apresentada coloca a pureza feminina não apenas como um ideal a ser

seguido, mas como um critério. A cena, que parece enaltecer o feminino, na realidade celebra a forma como o patriarcado mantém domínio e coloca aquelas mulheres e tantas outras em uma posição de domesticação. Durante a apresentação das “Preciosas”, elas são iluminadas predominantemente pela luz rosa, contudo, na iluminação lateral, há uma alternância entre as luzes rosa e azul. Na nossa cultura, a cor rosa é popularmente associada ao feminino e a cor azul ao masculino; desse modo, a alternância das cores sugere os mecanismos de vigilância masculina sobre as mulheres. Quando a cor azul invade o espaço da cor rosa, ela pode ser vista como uma presença controladora e disciplinadora sobre os corpos femininos. Após a apresentação do coral, o pastor Guilherme (Thiago Fragoso) assume seu posto no palco, enquanto as “Preciosas” se retiram. A partir do momento em que elas saem do palco, as luzes laterais passam a ser predominantemente azuis.

A ideia do filme é justamente problematizar esses códigos culturais que tendem a diferenciar os elementos dos universos feminino e masculino. Uma das mais famosas e populares expressões desses códigos é a frase “Menino veste azul, e menina veste rosa.”⁶¹ A cena busca denunciar a naturalização desses códigos enquanto faz uma crítica à vigilância intermitente sobre os corpos femininos. Em seu discurso o pastor valida e incentiva que os fiéis influenciem a todos que ainda não aceitaram Jesus no coração e iluminem o caminho dos desviados. Essa postura nos faz observar como o filme busca articular a religião como uma forma de disciplinar o meio social, colocando nas entrelinhas uma espécie de autorização simbólica para que o outro seja corrigido de qualquer forma. Enquanto isso, as garotas comemoram o fato de o vídeo que publicaram, com o espancamento, ter chegado aos dez mil *likes*.

⁶¹ A frase “Menino veste azul e menina veste rosa” ganhou notoriedade no Brasil em janeiro de 2019, dita pela ex-ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damare Alves. A declaração gerou intensos debates políticos, sociais e acadêmicos sobre identidade de gênero, expressão e diversidade.

FIGURA 65 - As “Preciosas do Altar” iluminadas pelas cores rosa e azul



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Michele (Lara Tremouroux) conta para o grupo a história de Melissa, que nos é apresentada como alguém que foi uma celebridade local, uma atriz que fazia filmes por elas considerados impróprios. Devido ao seu comportamento livre, Melissa era considerada por muitas pessoas uma mulher promíscua que precisava urgentemente ser punida. Até o dia em que uma mulher usando uma máscara branca, cuja identidade ninguém conhece, mas considerada por Michele um anjo, atea fogo no rosto de Melissa, acreditando que assim ela seria purificada.

A igreja cristã acredita que o fogo purifica e, em uma distorcida ideia de salvação misturada com punição, queimou muitas mulheres nas fogueiras no período de caça às bruxas. A história de Melissa dialoga com esta época tão sombria, na qual inúmeras mulheres consideradas fora dos padrões foram queimadas em fogueiras. Tanto Melissa quanto as mulheres assassinadas nas fogueiras têm o seu destino como um exemplo disciplinador para outras pessoas. Assim, *Medusa* resgata ecos que ainda reverberam as práticas simbólicas da caça às bruxas, agora em novos formatos. Michele, Mari e as outras garotas entendem que a violência que praticam contra outras mulheres é uma missão, um compromisso que têm com a fé, não um crime. Desse modo, compreende-se que a mulher que ateou fogo em Melissa é a grande inspiração para que as “Preciosas do Altar” se sintam no direito e no dever de punir as mulheres que elas consideram ter se desviado do caminho de Deus, reproduzindo linchamentos morais e exposição pública através de vídeos publicados na internet. Isso mostra que o passado não se foi completamente; ele consegue sempre ser reconfigurado de alguma forma.

É notória a satisfação de Michele ao contar para as amigas a maneira como Melissa foi punida, no entanto, é também possível perceber que há uma certa admiração pela coragem que Melissa mostrava ao ser ela mesma. Assim, a narrativa se aproxima do imaginário associado às fogueiras da caça às bruxas: punir uma para controlar várias outras, mantendo a tendência de responsabilizar as mulheres, mesmo quando são vítimas. No filme *Mate-me Por Favor*, as vítimas são assassinadas porque saíram à noite, porque estavam bebendo, porque estavam se expondo, porque estavam vivendo. O terreno baldio funciona como um local figurativo para execução pública, mesmo que o assassinato agora não seja presenciado. Os corpos são deixados no local para que de alguma forma se tornem um espetáculo. O vazamento das fotos dos corpos em *Mate-me Por Favor* preserva a lógica de controle, representando tanto uma forma de espetacularizar a situação, quanto uma advertência para que não façam o mesmo. Afinal, segundo a fala de uma personagem de *Medusa*: “Uma mulher digna não anda desacompanhada à noite”.

FIGURA 66 - O vídeo da garota espancada chega aos dez mil likes



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Medusa também nos apresenta os Vigilantes de Sião, um grupo de milícia evangélica, que age como aqueles que preservam a moralidade e a fé cristã, baseado em fanatismo religioso. Os seus membros se portam de maneira violenta em nome de Deus. O longa constrói o grupo para criticar e satirizar o fanatismo político e religioso que teve um expressivo crescimento na época do governo do então presidente Jair Bolsonaro. Eles são os rapazes considerados “bons partidos”, e Michele namora Jonathan (João Vithor Oliveira), líder dos Vigilantes. Narcisistas

e misóginos, eles são admirados por toda a comunidade religiosa. Assim como as “Preciosas do Altar”, eles legitimam a agressividade física como punição para aqueles que se desviam.

Em um ataque a mais uma mulher que as “Preciosas” consideram que deve ser castigada, a vítima consegue revidar e fugir, mas, antes disso, entra em uma luta corporal com Mari, que acaba sendo ferida por uma garrafa quebrada que a garota utiliza para se defender. Mari recebe um corte profundo no rosto, o que implica a demissão do seu emprego, já que ela trabalha em uma clínica estética, que preza pela aparência física acima de tudo e a atual condição de Mari não condiz com os princípios do local. A cena denuncia a lógica dos padrões de beleza impostos às mulheres. Ainda que a clínica obtenha dinheiro com cirurgias plásticas, cortando e costurando pessoas, o corte no rosto da protagonista é considerado assustador; ela está fora do padrão de “perfeição” que o local promove.

O corte no rosto traz a Mari a preocupação de nunca conseguir encontrar um namorado, evidenciando o quanto a aparência e um relacionamento amoroso estão vinculados à ideia de satisfação e de vencer na vida. O corte simboliza uma ameaça à sua vida social e é uma crítica à redução da identidade feminina à aparência.

Digo também que a moldagem patriarcal é uma coisa tão difícil, tão complicada de destruir que ainda agora, nesta altura do século XXI, quando rodopiamos obsessivamente diante do espelho é quase sempre para tentar extirpar o que nós mesmas chamamos de defeitos. Olhamos para nós mesmas como se fôssemos cercas vivas ou bonecas — objetos —, estudando-nos para ver o que é preciso podar, colar, pintar, arrancar, esticar, desinfetar, aumentar, perseguir (GUILLERMOPRIETO, 2021, p. 36).

FIGURA 67 - O corte no rosto de Mari



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

“Dez maneiras de tirar uma selfie para a glória de Deus” é o título de um dos vídeos do canal de Michele, que tem como intenção dar dicas relacionadas à aparência. Por meio dessas produções, ela indica a maneira como as mulheres devem se comportar de acordo com a vontade do Senhor. Trata-se, mais uma vez, de exercer vigilância sobre os corpos femininos, para que se inspirem e sejam como ela. Uma das suas dicas é que o filtro que realça o vermelho não seja usado, por ser uma cor que evoca a presença carnal – mais uma vez o vermelho remete ao pecado.

Michele é notoriamente inspirada na ex-primeira-dama Michelle Bolsonaro. A personagem desenvolve uma personalidade cristã e submissa que apoia a disciplina feminina, reforçando a ideia de mulher virtuosa. As músicas do coral, cantadas por Michele, além de fazerem campanha eleitoral para o pastor Guilherme, buscam enaltecer a importância de a mulher ser “bela, recatada e do lar”, fazendo referência a também ex-primeira-dama Marcela Temer⁶².

Mari e Michele são obcecadas por saber o que houve com Melissa após o ataque que ela sofreu. Uma pista leva Mari a supor que ela está em um hospital que funciona como casa de cuidados para pacientes em coma. Essa suposição leva a protagonista a candidatar-se para uma vaga de enfermeira no local. Ainda que Mari não se identifique com o trabalho, ela o aceita pela oportunidade de poder expor o paradeiro de Melissa e seu rosto desfigurado. Novamente, a questão da vigilância se faz presente. Mari não se sente à vontade com o corte no seu rosto, mas quer poder mostrar o rosto desfigurado de Melissa para todos, reproduzindo a violência sistemática que lhe foi ensinada, sem demonstrar empatia ou sororidade.

Em seu primeiro dia de trabalho, Mari aprende com Lucas (Felipe Frazão) a cuidar dos pacientes. Ainda que sejam pacientes em coma e não mortos, Anita Rocha trabalha mais uma vez com questões ligadas à finitude da vida. O contato com as pessoas em coma, assim como com os novos colegas de trabalho, começa a fazer Mari repensar seus princípios. Bem como a cobra, que simboliza transformação, Mari aos poucos começa a mudar. Ela se interessa por saber as histórias dos pacientes para enxergá-los melhor, como pessoas que já tiveram uma vida ativa.

⁶² Em 2016, a revista *Veja* publicou uma reportagem sobre Marcela Temer, descrevendo-a como uma mulher “bela, recatada e do lar”. A matéria apresentava essas características como virtudes, associando-as a um ideal tradicional de feminilidade. A repercussão foi imediata. Nas redes sociais, milhares de mulheres passaram a publicar fotos e memes com a hashtag #belarecatadaedolar, ironizando a ideia de que existiria um modelo único de mulher ideal.

FIGURA 68 - Mari é recepcionada pelos novos colegas de trabalho



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Enquanto isso, para fazer parte do grupo das “Preciosas”, Clarissa participa de um ritual no qual queima objetos seus considerados pecaminosos, enquanto recita a seguinte frase: “Que as chamas queimem os meus pecados e me deem forças para ser uma agente do Senhor.” Mais uma vez temos o fogo como elemento que purifica. Quando Mari olha para as chamas, vê duas bonecas com maquiagem chamativa, abraçadas e sem roupas, queimando – uma metáfora visual e direta que representa os sentimentos considerados desviantes. A heteronormatividade é imposta e considerada a única forma correta de relacionamento. As bonecas queimando demonstram que outros tipos de sentimento precisam ser eliminados; nada fora dos padrões é bem-vindo. A cena soa quase como um aviso: mulheres que cometem esse tipo de desvio merecem acabar na fogueira.

Se na compreensão do patriarcado, a mulher heterossexual pode ser vista de forma subalterna ao homem, a lésbica existe ainda mais à margem, justamente porque dele prescinde. Não é à toa que o cinema narrativo, que tende a ser predominantemente heteronormativo, relega-a ao anonimato, ou, para sermos mais justas, costuma puni-la pela ousadia de recusar essa ordem. Sob tal lógica, ainda que penalizada, a lésbica necessariamente escapa à ordem normatizadora dos desejos, tais como repetidos e perpetuados pela narrativa cinematográfica *mainstream* (BRANDÃO & SOUSA, 2019, p. 282).

FIGURA 69 - As bonecas na fogueira



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

A emancipação de Mari é um processo gradual. Há uma sequência na qual ela é obrigada a passar a noite no hospital. Ao aproximar-se mais dos colegas, ela passa a desenvolver apreço pelo senso de liberdade que eles preservam sendo eles mesmos. Eles começam a dançar e Mari os acompanha. Ela dança com Lucas, o que pode ser uma metáfora para o início de sua libertação. Depois, enquanto ela percorre os recintos do hospital à procura de Melissa, já que acredita que ela pode estar escondida naquela instituição, acompanhamos o seu deslocamento em enquadramentos iluminados inicialmente pela luz verde e depois pela vermelha. Até que Mari encontra Melissa deitada em uma maca. Seu rosto está coberto por uma máscara que, após ser retirada, expõe o rosto desfigurado. Melissa acorda, grita e corre para longe, enquanto Mari desmaia e acorda só no dia seguinte, nua e na floresta.

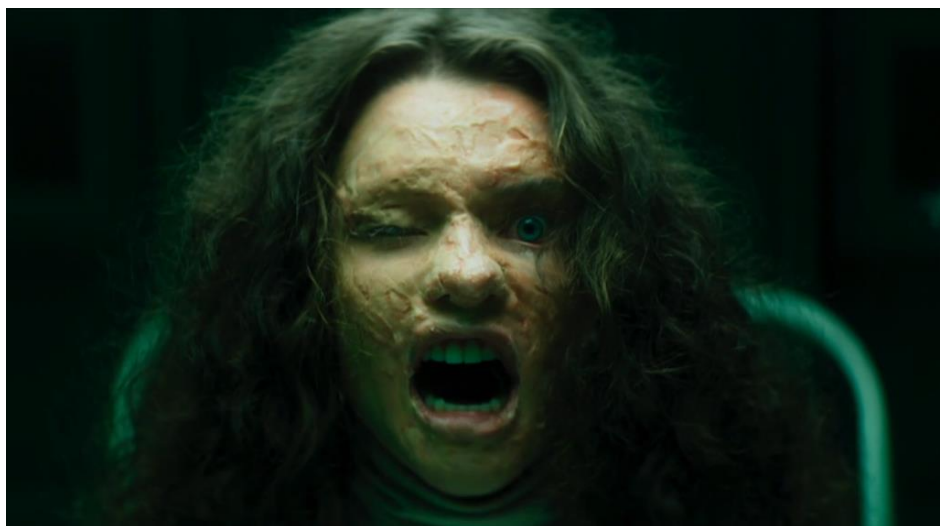
Essa sequência articula os sentimentos de desejo e repressão que existem dentro de Mari. As luzes que se alternam, durante o caminho que ela percorre, simbolizam essa dualidade de sentimentos – o verde retratando os valores religiosos disciplinadores ensinados a Mari, e o vermelho que evoca o conflito e a culpa da transgressão. Encontrar Melissa deixa essas questões ainda mais evidentes. Estar escondida atrás de uma máscara alude tanto aos esforços para ocultar a violência pela qual passou, quanto às dificuldades relacionadas a voltar a encarar a sociedade após a punição sofrida.

Quando Mari expõe o rosto desfigurado de Melissa, o horror não está nas cicatrizes que observamos, mas no fato de Melissa representar o que pode acontecer com mulheres que transgridem as normas. Ao gritar e fugir, Melissa expressa sua revolta, enquanto o desmaio de Mari sugere que seus sentimentos e crenças começam a colapsar.

No dia seguinte, Mari acorda nua na floresta, e a trama se desloca para uma esfera que transita entre sonho ou delírio e experiência mística. A nudez pode estar ligada ao fato de Mari estar começando a se livrar das camadas de controle a ela impostas pela sociedade e pela religião. É como se ela estivesse sendo devolvida à sua essência, ao seu estado primordial. A floresta, por sua vez, historicamente muito ligada às bruxas, evoca a ideia de um feminino livre, selvagem e indomável.

E mesmo que o encontro com Melissa tenha acontecido apenas no espaço onírico, ele exprime uma passagem subjetiva: Mari encara as emoções que projetou em Melissa e a agressividade de um sistema do qual ela faz parte, seja como alguém que também reproduz violência ou como vítima. As cenas subsequentes não deixam claro se as experiências vividas por Mari foram reais ou não, mas salientam o progresso da transgressão interna da protagonista.

FIGURA 70 - O rosto desfigurado e o grito de Melissa



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Quando Mari aparece dormindo em seu quarto, observamos seus movimentos corporais semelhantes àqueles da dança de Melissa na cena de abertura. Enquanto sonha, o corpo de Mari contorce-se como se estivesse sendo preso e controlado por uma força invisível. Tais movimentos podem ser interpretados como uma tentativa de se libertar das amarras das estruturas patriarcais que a moldaram ao longo do tempo. Ao construir esse paralelo com Melissa, evidencia-se uma demarcação entre a mulher “pecadora” e a “virtuosa” e o quanto essa é uma construção social. As normas do sistema estão internalizadas em Mari. Quando ela tenta se erguer e não consegue, expõe-se a dificuldade que existe em romper com esse sistema; há uma intensa briga interna.

Em virtude do conflito interno que está vivendo, Mari procura o pastor para contar que viu um espírito obsessivo (Melissa) e que vem sendo influenciada por pensamentos impuros. O pastor diz a ela que isso acontece porque mulher tem a imaginação muito fértil. Em seguida, antes de terminar a oração que o pastor estava fazendo para purificar Mari, eles são interrompidos para que ele possa tratar da sua campanha eleitoral. Então, ele dispensa a garota, colocando a sua candidatura como prioridade. Mari vai em busca de orientação espiritual, já que está em crise com suas convicções e com o misto de desejo e culpa que está tomando conta de seus pensamentos. Ela interpreta a sua situação como uma possível influência de um espírito maligno.

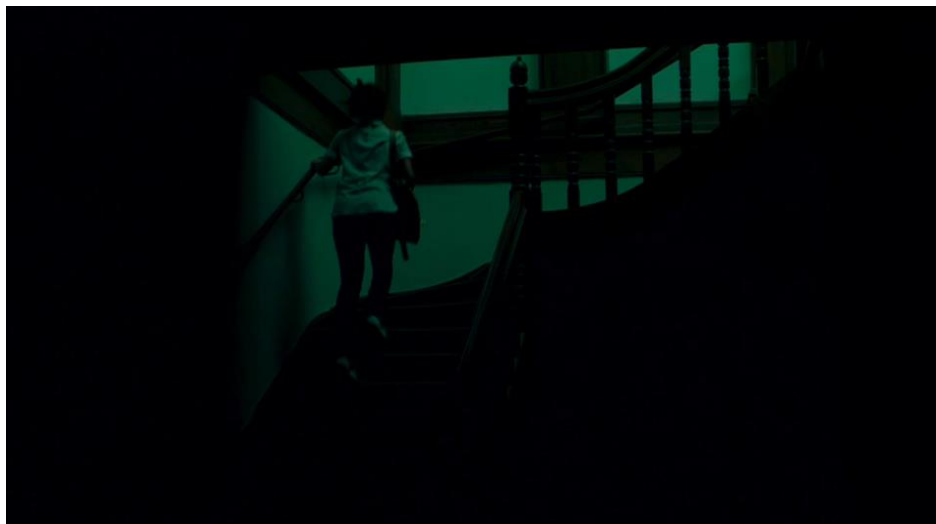
Ao afirmar que “mulheres têm a imaginação muito fértil”, o pastor aciona o clássico mecanismo de deslegitimar a experiência feminina e tratá-la como alguém inferior, seguindo uma tradição misógina que associa o desejo feminino à fantasia histórica. O pastor tenta fazer Mari acreditar que o problema está nela e não no contexto no qual ela está inserida. Quando o pastor interrompe a oração para tratar do patrocínio de sua campanha política, revela-se a sua hierarquia de prioridades – sua ambição política está acima dos fiéis. Ele dispensa Mari sem dar a devida atenção ao seu sofrimento. Ela vai embora desorientada e com medo.

Ao chegar à pensão, Mari sobe as escadas rapidamente enquanto é iluminada por uma luz verde, e ao chegar no quarto a iluminação é totalmente vermelha. Ela se atira na cama e grita de forma abafada com o rosto coberto pelo travesseiro. Quando Mari corre pela escada iluminada pela luz verde, pode-se interpretar como uma fuga de tudo que lhe foi imposto como “certo”. O vermelho do quarto pode representar seus desejos clamando para serem libertos. A transição do verde das escadas para o vermelho do quarto representa todo o atravessamento de emoções pelo qual a protagonista está passando. O verde que ilumina um espaço coletivo da pensão traz ainda uma ideia associada à vigilância. Aquele é um espaço a que várias pessoas têm acesso. No espaço privado do quarto, o vermelho se faz presente como a cor do desejo, do medo e da culpa, bem como da essência livre que a personagem faz o possível para sufocar.

Mari se atira na cama e grita. Contudo, seu grito é contido – ela não permite que ele ecoe. É um grito que não consegue encontrar quem o ouça, um grito que não é reconhecido. Mari entra em um embate consigo mesma, e seu grito contido não representa apenas seu conflito íntimo, mas uma questão socialmente política, que expõe um método patriarcal em que homens não precisarão gritar mais alto que as mulheres se conseguirem doutriná-las a silenciarem a si próprias.

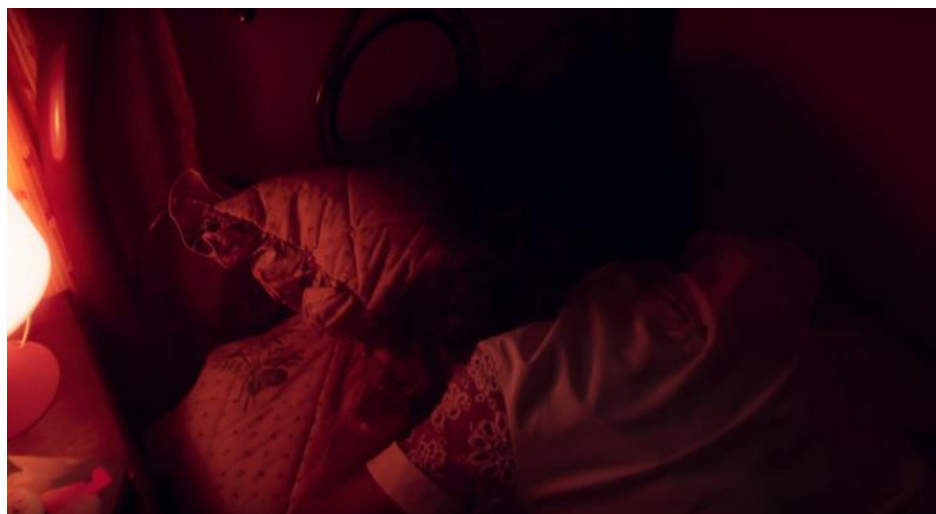
Na paisagem do silêncio, há três domínios que se alternam: o silêncio imposto de dentro, aquele imposto de fora e o que existe em torno, que ainda não foi nomeado, reconhecido, descrito ou admitido. Mas não são distintos; alimentam-se mutuamente; e o que é e não é dito torna-se incognoscível e vice-versa, até que algo se rompe (SOLNIT, 2017a, p. 39-40).

FIGURA 71 - Mari sobe as escadas da pensão



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

FIGURA 72 - Mari sufoca seu grito com o travesseiro



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Enquanto assistimos ao filme, é possível perceber que as cores vermelha e verde permeiam inúmeras cenas e ganham novos significados à medida que a narrativa se desenrola. Quando Michele ensina as seguidoras de seu canal a tirarem uma foto cristã, por exemplo, ela aconselha que se evitem os filtros de tons vermelhos, pois essa é uma cor que representa

presença carnal; ela incentiva, por isso, o uso de filtros no tom verde, que transmite uma sensação angelical.

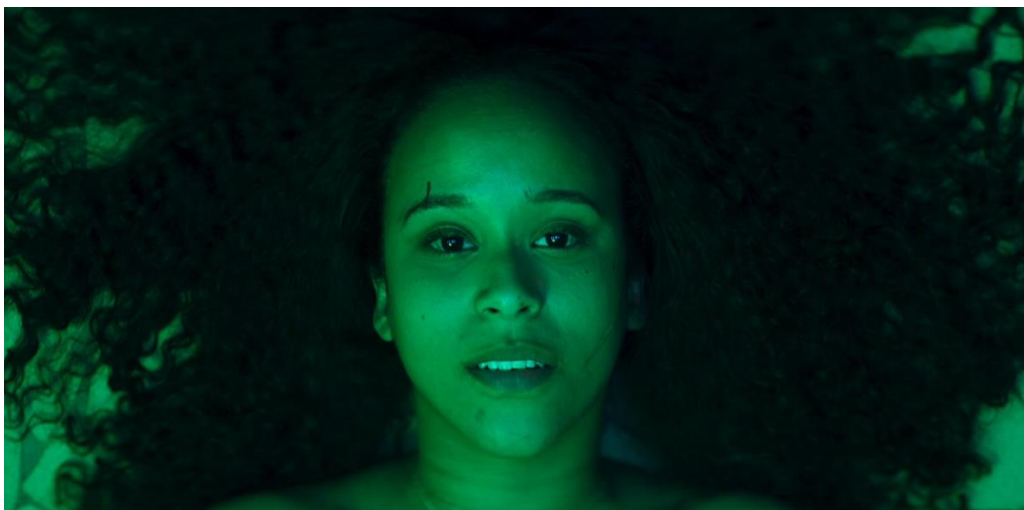
No dia seguinte, quando chega ao vestiário do trabalho, Mari se depara com Lucas nu e eles acabam por se relacionar sexualmente. Após o ato, Mari aparece em um enquadramento iluminada por uma luz verde, enquanto seu rosto expressa um ar de satisfação. Nesse instante, a luz verde é ressignificada, demonstrando a autoaceitação de Mari, a compreensão de que está tudo bem em sentir desejo. O verde agora ocupa o espaço de renascimento, iluminando a expressão de uma mulher que conseguiu se reconectar com a sua sexualidade.

Além da expressão de satisfação, os cabelos de Mari estão espalhados, ocupando quase todo o enquadramento, o que pode ser visto como uma alusão ao mito de Medusa, considerando que o filme trabalha com a ressignificação de signos e símbolos que estão culturalmente associados ao perigo.

Em uma das versões do mito, Medusa foi uma bela sacerdotisa do templo da deusa Atena. Após ela quebrar o celibato e ceder às investidas de Poseidon, Atena transforma seus cabelos em cobras e seu rosto em algo considerado horrendo, e todos aqueles que ousassem olhá-lo se transformavam em pedra, condenando-a a uma vida solitária. Em outra versão do mito, Medusa foi violentada por Poseidon, mas, ainda assim, foi punida por Atena. Por fim, ela é decapitada por Perseu e sua cabeça é colocada no escudo da deusa que a amaldiçoou. Medusa foi vestida como vilã em uma história na qual, na verdade, ela foi a vítima. Algo muito semelhante acontece com Melissa e com as outras meninas que foram perseguidas pelas “Preciosas do Altar”. A dinâmica da narrativa fica ainda mais interessante quando entendemos que as agressoras também são vítimas de um estatuto opressor que sempre teve uma tendência de colocar mulheres umas contra as outras, tal como acontece com Atena e Medusa. É muito mais fácil manter as mulheres controladas se elas estiverem sozinhas, em menor número, confrontando-se e mantendo-se submissas.

Os cabelos espalhados de Mari no enquadramento representam a transgressão de seu corpo e de sua essência. Medusa, que já foi vista como uma figura ameaçadora, atualmente é interpretada através de leituras feministas como um símbolo de resistência. Afinal, ela foi uma mulher que sofreu punição quando, dependendo da versão da história, transgrediu a ordem. O cabelo de Mari, nesse plano, evoca a liberdade de uma mulher que está aprendendo a não ter que pedir permissão para existir. Hélène Cixous (2025, p. 28) na “Apresentação” de seu livro *O Riso da Medusa*, nos conta que começou a escrever em 1962, e esperava que “alguém se inclinasse sobre o corpo mutilado de Medusa e lhe devolvesse suas línguas vivas”. No filme *Medusa*, essa ação é realizada.

FIGURA 73 - Mari iluminada pela luz verde e com seus cabelos fazendo referência à figura de Medusa



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Por meio da amizade entre Mari e Michele, a diretora Anita Rocha desconstrói um tropo comum ao cinema de horror: o da “melhor amiga negra”. Mari é uma mulher negra e Michele uma mulher branca, líder das “Preciosas do Altar”. Essa amizade desmonta o clichê da figura feminina e negra, que existe basicamente para melhor desenvolver a protagonista branca. O cinema de horror – especialmente o estadunidense – durante muito tempo criou, e ainda cria, personagens negras para substanciar a centralidade da branquitude. *Medusa* busca inverter essa ordem: Mari não é só um apêndice; ela é desenvolvida para ser o eixo da narrativa. Na trama, observamos seu sofrimento, seus anseios e desejos, seu despertar crítico e sua transgressão.

A princípio, Mari obedece a Michele cegamente, representando também uma espécie de classificação racial que hierarquiza as estruturas de grupo. Essa dinâmica evoca a metodologia social que coloca a mulher negra no lugar de servir e a condiciona a apoiar um sistema que não se importa com ela.

A mulher negra no Brasil ainda é vista segundo um modelo nascido do colonialismo e da escravidão. Ou é uma Tia Nastácia, personagem de *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, boa para o trabalho servil, silencioso e constante; ou é uma Rita Baiana, personagem de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, a mulher sensualizada e selvagem, parte do imaginário sexual de homens violentos. Qual personagem da literatura clássica brasileira traz uma mulher negra inteligente e virtuosa? (RIBEIRO, 2018, p. 271).

O longa tem, inclusive, uma cena na qual Michele se refere à cor da pele de Mari como “moreninha” – uma expressão muito comum e já bastante naturalizada no vocabulário brasileiro. Trata-se de uma forma de suavizar a condição de ser negra ou negro. Tal postura

reflete um racismo estrutural que expressa, por meio de determinadas palavras, posturas preconceituosas que buscam tornar o negro mais aceitável, como se a negritude fosse um defeito. Segundo Grada Kilomba (2019), é uma forma de invisibilizar o visível. Quando Mari é chamada de “moreninha”, ela é colocada em um sentido de embranquecimento considerado um pouco mais “valorizado” dentro das hierarquias raciais.

Além disso, elas também impedem o *sujeito branco* de ter de lidar com o desconfortável fato de que diferenças existem e que essas diferenças surgem através de processos de discriminação. [...] A fobia, nesse cenário reside no mecanismo de negação, que expressa como se é odiada/o exteriormente: “Você não é negra” (KILOMBA, 2019, p. 146).

Michele diz que o tom de pele de Mari é mais moreninho, enquanto ela usa a protagonista como modelo para um dos vídeos de seu canal, no qual a ideia é mostrar para as seguidoras como disfarçar um machucado no rosto com maquiagem, já que Mari está com um corte na sobrancelha – ferimento produzido quando ela desmaiou ao supostamente ver Melissa. Dessa forma, Michele busca enfatizar nas gravações que aparência é tudo, e que às vezes os maridos têm dias difíceis no trabalho e acidentes acontecem: “e a gente tem que estar preparadas, prontas para o que der e vier e bonitas sempre.” Ou seja, o tutorial tem o intuito de ensinar as mulheres a esconderem marcas de violência doméstica, normalizando o abuso dos relacionamentos e transformando a agressividade patriarcal em rotina administrável.

Michele está tão focada em produzir o vídeo que não percebe ou não se importa com o quanto Mari aparenta estar triste. As duas se desentendem quando Mari reage de uma forma inesperada; então, Michele a chama de egoísta, e Mari vai embora. Michele reproduz, com tal comportamento, a lógica de que mulheres negras devem sempre estar aptas a servir e disponíveis de forma emocional para sustentar a dor de outras mulheres. Mas quem sustenta a dor delas?

Ao ficar sozinha, Michele começa a remover a própria maquiagem e revela um grande hematoma ao redor do olho. Esse gesto mostra que, além de ensinar outras mulheres a esconderem evidências de violência física, ela também sofre violências e cultiva o ciclo ao incentivar que outras mulheres também sejam tolerantes, aceitando e internalizando as estruturas do patriarcado edificadas dentro de si. “Mesmo mulheres com maridos violentamente abusivos são com frequência pressionadas a continuar em situações tidas como tão irrefutavelmente maravilhosas que tais detalhes nem vêm ao caso. A forma prevalece sobre o conteúdo” (SOLNIT, 2017a, p. 18). Assim, essa cena do filme trabalha com duas demandas

delicadas e urgentes que estão muito presentes na sociedade: a violência contra a mulher e o lugar da mulher negra fora da marginalidade.

FIGURA 74 - Michele, ao remover a maquiagem e expor seu hematoma



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Michele também é uma vítima; ela é tanto agente dessa opressão quanto produto. Sua obsessão pela aparência impecável é uma estratégia de sobrevivência em um sistema que não apenas pune as mulheres, mas as coloca umas contra as outras.

As mulheres brancas enfrentam a armadilha de serem seduzidas a se juntar ao opressor sob o pretexto de compartilhar o poder. Essa possibilidade não existe da mesma maneira para as mulheres de cor. O *tokenismo*⁶³ que às vezes nos é oferecido não é um convite para compartilhar o poder; nossa “diversidade” racial é uma realidade visível que deixa isso bem claro. Para as mulheres brancas, existe uma gama maior de falsas escolhas e recompensas para se identificarem com o poder patriarcal e seus instrumentos (LORDE, 2019, p. 243).

Ao enfrentar Michele, Mari expõe a sua recusa em ser submissa. Ela é a mulher negra que não está ali para ser suporte, mas sim para contar a sua própria história, representada não de uma forma heroica tradicional, mas de maneira humana. Mari não é perfeita, mas aprende a questionar. É nesta postura que está a tomada de consciência da personagem, que percebe o quanto ela é usada por uma lógica que a subalterniza.

Ao descobrir que Mari viu Melissa, a narrativa acompanha o esforço obsessivo de Michele para localizá-la, a ponto de comparecer ao local de trabalho da amiga para investigar.

⁶³ Termo derivado do inglês *token*, que significa símbolo. Denota a prática de realizar pequenas concessões às minorias para afastar o risco de acusações de preconceito ou discriminação.

O seu objetivo é expor a foto com o rosto de Melissa desfigurado. As duas brigam quando Mari diz para deixar Melissa em paz. Michele não aceita e começa a atacar Mari verbalmente. Ela, então, acusa Mari de estar com a aparência desleixada. Um dos principais motivos para ela considerar que Mari não se preocupa mais com a aparência é o fato de que esta não alisa mais o cabelo. Durante boa parte do filme, a protagonista é mostrada alisando seu cabelo, e a libertação de seus cachos representa uma parte do seu processo de emancipação.

O cabelo crespo, cacheado ou afro foi historicamente considerado descuidado, sujo e feio. Sempre houve uma desvalorização estética das características associadas às pessoas negras, que foram incentivadas a embranquecerem seus traços tanto quanto pudessem. Isso nos faz pensar que “não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário branco” (KILOMBA, 2019, p. 38).

Alisar o cabelo tornou-se estratégia de aceitação social. Não é fácil lidar com o preconceito de pessoas sempre lhe dizendo o que fazer com a sua aparência. Muitas mulheres foram condicionadas a alisar seus cabelos não porque elas o preferiam assim, mas porque um padrão de beleza determinou que assim fosse feito. Lidar com ofensas racistas afetou muitas mulheres, fazendo com que elas optassem pelo alisamento como escolha cabível para serem minimamente aceitas. O documentário *Cabelo Bom* (2017), dirigido por Swahli Vidal e Claudia Alves, trata exatamente dessas questões. Logo no seu início, deparamo-nos com a seguinte frase: “A mulher negra nasce com a autoestima no chão e ela acha que é poeira.” Desde o período da infância a mulher negra é rodeada por padrões de beleza que se distanciam do seu, pois as representações midiáticas do ser considera bonita não só excluem, como inferiorizam suas características. Em uma das entrevistadas do documentário, a *hairstylist*⁶⁴ Ainá Garcia afirma que várias de suas clientes negras simplesmente não lembram de terem visto seus cabelos naturais, porque as suas mães, temendo o preconceito direcionado ao cabelo de suas filhas, iniciaram o processo de alisamento com química quando elas eram ainda muito crianças; elas optaram pelo alisamento para que as filhas pudessem se encaixar em moldes pré-estabelecidos.

No longa, Mari assume seus cachos como uma forma de expressar a sua ruptura com as normas. Assim, a obra estabelece paralelos visuais do cabelo cacheado da protagonista com a figura da Medusa. O filme busca trazer os cabelos de Medusa – que são cobras – não como

⁶⁴ *Hairstylist* é um profissional da beleza especializado não apenas em cortes e tratamentos, mas também na criação de visuais personalizados baseados em tendências de moda, visagismo e no estilo do cliente. Eles atuam como consultores de imagem, definindo formas e estilos que valorizam a personalidade e o formato do rosto.

algo monstruoso, mas como algo que representa potência e transformação, tal como os cabelos cacheados de Mari.

É a estética, mas a nossa estética é política, o corpo negro já é um corpo político, porque eles militam dentro daquele grito que a vida inteira foi jogado para baixo, mas agora estou assumindo o meu cabelo, agora estou assumindo quem eu sou, estou assumindo o meu nariz, o meu rosto” (OLIVEIRA, 2017, 11 min 55 s).

Essa fala de Tay Oliveira, conhecida artisticamente como MC Taya⁶⁵, é um rompimento com o conceito de “ser poeira”, citado no início do documentário *Cabelo Bom*. A autoaceitação tornou-se um propósito. O que era visto por muitos como motivo de vergonha, agora é sinônimo de identidade e orgulho.

Essa geração, de jovens negras e negros cansados da invisibilidade estética e do repúdio às suas características físicas, vistas como negativas por uma sociedade racista, passou a ignorar o que o mercado define como padrão e a recriar sua própria definição de estética. Lacraram. As tranças, comuns entre as matriarcas negras, ficaram coloridas. Os turbantes, que as avós e mães usavam na casa da “patroa”, ganharam cores e estampas para sair na balada. O cabelo, que foi um problema na infância, hoje é visto como solução (RIBEIRO, 2018, p. 273).

Em *Medusa*, a regulação de Michele, uma mulher loira e branca, sobre aparência de Mari é uma forma de controle social. Até que ponto uma pessoa negra pode ou consegue existir sem causar desconforto aos brancos? Ao parar de alisar o cabelo, Mari causa esse desconforto e, ao mesmo tempo, protesta e se recusa a continuar se moldando dentro de um sistema que a violenta.

Vivemos num país onde somos educados para não acreditar no poder que temos e no poder que nossa identidade estética representa. Contudo, se a escravidão objetificou, humilhou e matou corpos negros, ela não foi capaz de apagar nossa cultura, nossa religião e nossa presença. Por outro lado, continuamos no país que quer ser negro apenas quando convém, enquanto diariamente ceifa nossas vidas (RIBEIRO, 2018, p. 274).

Mari começa a se impor e diz para Michele que não gostou de ela ter invadido o seu espaço indo até seu local de trabalho. Michele a ameaça dizendo que, caso ela não se comporte, vai expor seu relacionamento pecaminoso com Lucas. Tomada pela raiva, Mari é iluminada por uma luz vermelha – que nesse momento representa a força e a energia da ruptura –, e começa a gritar. O grito que ela abafou por tanto tempo agora rompe com sua submissão em relação à

⁶⁵ Cantora que mistura elementos estéticos e sonoridades do funk brasileiro, rap, trap e metal, o qual ela chama de FOCK para simbolizar a mistura de funk + rock.

amiga. É um grito que ecoa e atinge. Mari recusa o mundo que exige que ela se comporte e fique em silêncio. Enquanto Mari grita, Michele desmaia e é levada para a floresta pela protagonista. Quando Michele acorda, ela beija a amiga na boca e corre em direção à música que toca em algum local ali próximo. Mari a segue e encontra um grupo de pessoas usando máscaras de animais diversos e dançando ao som da música “Uma noite e 1/2” (Marina Lima). E assim, o início do processo de ruptura de Michele se dá com ela dançando, da mesma forma como aconteceu com Mari, quando estava no hospital com Lucas.

O beijo entre as duas desestabiliza as imposições heteronormativas da igreja, mas não simboliza necessariamente algo romântico entre elas; ele pode ser lido como um gesto de liberdade em relação ao desejo, sentimento que as pessoas devem se permitir experimentar. A canção “Uma noite e 1/2”, que está associada a sentir prazer e desejo, contrasta com as músicas gospels cantadas pelas “Preciosas do Altar”, enquanto as pessoas mascaradas que dançam evocam os sabás de bruxas. As máscaras aqui funcionam como um objeto que preza por um anonimato que entrega a liberdade de poder existir, de ser você mesma sem ser julgada.

Mari e Michele se entregam à dança enquanto fazem alusão simbólica às bruxas que dançam na floresta. Contudo, como “bons” caçadores de bruxas, os Vigilantes de Sião surgem como força militar com autorização para restaurar e impor a ordem, e atacam o grupo de forma truculenta.

Mari e Michele fogem e, escondidas, observam os vigilantes atacarem todas aquelas pessoas que ousaram transgredir as normas. É o horror da violência apoiada pela moralidade. “O poder masculino se baseia na aceitação, por parte das mulheres, do papel de gênero que lhes foi designado seguindo sempre as regras de uma feminilidade adequada”⁶⁶ (CREED, 2022, p. 71, tradução nossa).

⁶⁶ Texto original: *Male power rests upon women acceding to their designated gender role and always following the rules of proper femininity.*

FIGURA 75 - Michele e Mari dançam



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

Medusa também constrói críticas ao universo evangélico a respeito dos discursos que incentivam o uso da religião como a única forma de lidar com problemas relacionados à saúde mental e resolvê-los. O longa problematiza a deslegitimação de sofrimentos psicológicos como a ansiedade, que, dentro da religião, é interpretada como possessão demoníaca ou falta de fé. Enquanto o pastor profere um discurso em um de seus cultos desencorajando saberes científicos, ele sofre um ataque cardíaco e é salvo por Mari, que aplica à situação técnicas de primeiros socorros. No entanto, quem recebe os louros pelo salvamento é um médico – o mesmo que demitiu Mari do emprego – que dá ordens à protagonista, como se ela não soubesse o que fazer.

A cena remete à ideia de que os homens são reconhecidos como salvadores e as mulheres são suas auxiliares, mesmo quando elas assumem o protagonismo. A sequência pode também ser uma referência ao fato de as mulheres, principalmente as negras, não receberem reconhecimento formal. A autoridade masculina é sempre reafirmada, mesmo quando a realidade é contrária.

Quando o pastor retorna às atividades após se recuperar do ataque cardíaco, é notório que agora ele é iluminado pela luz rosa, demonstrando uma expansão do feminino. Quando as “Preciosas” são chamadas ao palco, Michele não consegue mais fingir. Ela entra em uma espécie de transe e não consegue cantar – seu corpo não quer mais obedecer nem fazer parte daquele contexto. Uma outra garota assume os vocais e, quando a música termina, todas elas caem ao chão. Na sequência, há o pedido de casamento a Michele realizado pelo seu namorado.

Ela se desespera, recusa e tenta sair daquele espaço, mas é impedida pelos Vigilantes de Sião, o que mostra que eles não reconhecem ou não levam em consideração as escolhas femininas.

Perdemos muito tempo ensinando as meninas a se preocupar com o que os meninos pensam delas. Mas o oposto não acontece. Não ensinamos os meninos a se preocupar em ser “benquistos”. Se, por um lado, perdemos muito tempo dizendo às meninas que elas não podem sentir raiva ou ser agressivas ou duras, por outro elogiamos ou perdoamos os meninos pelas mesmas razões. Em todos os lugares do mundo, existem milhares de artigos e livros ensinando o que as mulheres devem fazer, como devem ou não devem ser para atrair e agradar os homens. Livros sobre como os homens devem agradar as mulheres são poucos (ADICHIE, 2015, p. 27).

A resposta de Michele é um grito que simboliza seu medo, sua raiva e a opressão internalizada, mas, ao mesmo tempo, é o grito de alguém que começa a entender o valor da liberdade verdadeira. O pastor ordena que Mari controle Michele; porém, em um gesto de solidariedade, ela começa a gritar junto. Assim, uma a uma, todas as mulheres presentes passam a gritar. O grito se torna uma linguagem coletiva feminina, um som que rompe com séculos de silenciamento imposto às mulheres. O grito não é sinônimo de descontrole, mas de coro político. O que para os homens é compreendido como histeria, para as mulheres é uma arma de resistência.

Os gritos das personagens desestabilizam a autoridade masculina. Em resposta, os homens tentam conter as mulheres fisicamente, mas elas revidam. As mulheres lutam e correm para as ruas aos gritos, ocupando os espaços públicos com suas urgências, enquanto continuam sendo perseguidas. São mulheres unidas para criar rachaduras no sistema. De forma simbólica, Clarissa e Mari correm de mãos dadas, representando a importância da união entre as mulheres.

FIGURA 76 - O grito que clama por liberdade



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

FIGURA 77 - Clarissa e Mari correm de mãos dadas



Fonte: Frame de *Medusa* (2021).

É possível observar que o filme não tenta afirmar que as mulheres derrubaram o patriarcado, mas que elas começaram a se opor a ele, o que muda muita coisa, contudo não resolve plenamente a questão. A violência continua sendo uma ameaça latente, e as perseguições às mulheres permanecerão.

Desfazer as estruturas sociais de milênios não é obra de uma geração ou de algumas décadas, mas um processo de criação e destruição de escala épica e execução muitas vezes encarnçada. É um trabalho que envolve os mais ínfimos gestos e contatos cotidianos, a transformação das leis, das convicções, da política e da cultura em escala nacional e internacional; muitas vezes tal transformação surge do impacto cumulativo daqueles gestos mínimos (SOLNIT, 2017a, p. 83).

Dessa forma, *Medusa* assume a postura realista de que a opressão feminina é um problema enraizado que não vai simplesmente desaparecer por meio da rebeldia das personagens. Porém, unidas, elas percebem que podem não eliminar o perigo, mas lutar juntas diminuir a vulnerabilidade individual à qual estão submetidas. Elas compreendem que obedecer às regras não garante segurança, pois Michele as seguia e, ainda assim, sofria violência doméstica.

A mulher comum, como monstruosamente feminina, é abjeta porque mina a “identidade”, o “sistema” e a “ordem”, violando assim as regras que governam a feminilidade adequada e os padrões de decência, criando assim problemas para o

patriarcado por meio de seu autoquestionamento⁶⁷ (CREED, 2022, p. 68, tradução nossa).

As personagens não são perfeitas; são humanas. Elas erram, se contradizem e reproduzem com outras mulheres as mesmas violências que sofrem. Ainda assim, também são vítimas sociais marcadas pelo patriarcado, pelo racismo e pelo moralismo. Temos, assim, personagens que falham, como qualquer outro ser humano, mas que, ao compreender o quão opressor é o espaço em que vivem, elaboram formas de rompimento com o sistema. Elas salvam a si mesmas e umas às outras.

A cena final mostra Mari desmaiada na rua, caída ao chão. Quando ela acorda, observamos seu rosto banhado por uma iluminação verde. Há sangue escorrendo de alguns cortes. O vermelho e o verde se fazem presentes novamente, o primeiro agora representando a violência sofrida, e o segundo como sinal de liberdade, mostrando que ser livre tem um preço; emancipar-se do patriarcado não a isenta de feridas, sejam elas físicas ou emocionais. Sempre existirá luta pelo que se acredita.

Ao despertar, Mari vê Melissa, que vem em sua direção e retira a máscara que usa, expondo, assim, seu rosto desfigurado. O filme termina sem sabermos se a presença é real ou não, mas isso não importa. Melissa representa as mulheres que ousaram viver e foram punidas por isso. Mari, que um dia a julgou como messalina, sorri ao olhá-la. Ela agora acolhe o que Melissa representa, inaugurando em si uma nova maneira de existir: imperfeita e livre.

⁶⁷ Texto original: *The ordinary woman as monstrous-feminine is abject in that she undermines 'identity', 'system', and 'order', hence violating the rules governing proper femininity and standards of decency, thus creating trouble for the patriarchy through her self-questioning.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação foi possível observar que o cinema de horror latino-americano realizado por mulheres vem se consolidando como um espaço de potência e de formação feminista, estética e política. Este cinema alude a maneiras novas de explorar o horror, desviando-se de fundamentos tradicionais alinhados a este gênero que espetaculariza os medos femininos e objetifica seus corpos; a tendência atual é o desenvolvimento de uma narrativa crítica que expõe e denuncia opressões profundamente intrínsecas à sociedade. O cinema de cineastas como Anita Rocha da Silveira, Michelle Garza Cervera ou Gabriela Amaral Almeida funciona, assim, como um ato de retomada, pois durante muito tempo o horror foi regido e influenciado pelo *male gaze*⁶⁸.

Foi muito relevante refletir a respeito da maneira pela qual as mulheres eram e são representadas no cinema de horror e como, apesar de existirem estereótipos populares compartilhados com outros gêneros, há características singulares que se firmaram de forma mais contundente no cinema de horror. Como exemplos, podemos destacar a figura da *final girl* virginal, o feminino monstruoso como elemento de ameaça, a vítima hipersexualizada e a mulher negra que morre para enaltecer a história de uma personagem branca, entre outras. Como argumenta Barbara Creed (1993), durante muito tempo o horror reproduziu a construção do feminino como uma potência ameaçadora, desprezível e, portanto, que precisava ser dominada, e quando isso não fosse possível, seria eliminada.

Com o decorrer do tempo, esses arquétipos não apenas se repetiram, como também se tornaram absurdamente naturalizados por serem reproduzidos com frequência. Mesmo diante de diversas análises e estudos críticos sobre o tema, os quais envolvem renovações sociais importantes, tais representações continuam se fazendo presentes em diversas obras contemporâneas – por vezes cobertas por camadas estéticas renovadas e atuais, mas ainda, edificadas e mantidas dentro de uma fundamentação retrógrada desenvolvida dentro de condutas patriarcais.

A partir dessa circunstância, passa a ser ainda mais pertinente examinar como o cinema latino de horror contemporâneo produzido por mulheres tem procurado construir outras perspectivas, outras exposições narrativas e outras formas de trabalhar com “monstros”. Ao se direcionarem para um horror social mais condizente com as vivências latinas, esses filmes

⁶⁸ *Male Gaze* um conceito da teoria feminista e crítica de cinema, criado por Laura Mulvey em 1975, que descreve a objetificação das mulheres nas artes visuais e na mídia. Ele retrata mulheres como objetos passivos de prazer visual para um espectador masculino ativo, servindo a estruturas patriarcais de poder.

propõem às suas espectadoras novas formas de identificação, propiciando o desenvolvimento de histórias de horror que dialoguem abertamente com as trajetórias desse público.

Diante disso, é válido pensar que poderíamos ter mais narrativas audiovisuais de horror inspiradas, por exemplo, em nosso folclore, como acontece na série *Cidade Invisível* (2021 – 2023), criada por Carlos Saldanha, que estimula uma valorização cultural nacional que evoca pertencimento.

Para além disso, foi fundamental discutir e abordar o desenvolvimento de filmes de horror através da ótica feminina de diretoras e compreender como certas transformações atuam diretamente para expor determinadas inquietações relacionadas ao contexto social misógino que as envolve. Entretanto, bell hooks (2019a) aponta que o olhar não é neutro, mas sim construído socialmente, o que denota que mulheres podem de fato delinear e reproduzir referências patriarcais, visto que elas também estão incorporadas a esse sistema em que vivemos. Contudo, obviamente isso não anula o fato de que esse maior envolvimento de mulheres com o cinema de horror tem propiciado a emergência de novas posturas e interpretações, deslocando pontos de vista e implementando experiências que antes eram marginalizadas. “Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino” (CIXOUS, 2025, p. 41).

É perceptível que, atualmente, com o fato de termos mais mulheres desenvolvendo produções de horror, mais críticas são tecidas às estruturas patriarcais de poder que operam no meio cultural. As diretoras têm reconfigurado as narrativas de horror, e as personagens femininas vêm sendo comumente desenvolvidas como agentes de ruptura, denúncia e transformação; elas passam a cultivar o seu espaço de resistência. O horror social elaborado por essas cineastas expande temas como relacionamentos abusivos, maternidade, violência e feminicídio, envelhecimento feminino, desejo e sexualidade, exibindo conflitos que estão arraigados ao nosso cotidiano.

Os filmes de Anita Rocha da Silveira se dedicam a trabalhar com diversas dessas temáticas. *Mate-me Por Favor* aborda, com sensibilidade, o período da adolescência feminina, compartilhando seus desejos, suas vulnerabilidades e suas descobertas em meio a um contexto de violência que ronda as personagens, que se encontram desamparadas. Os adultos que deveriam auxiliá-las – mãe, pai, professores – não oferecem nenhum tipo de segurança e acolhimento. Assim como as instituições, no filme os adultos fazem parte do enredo de forma rasa, pois em nenhum momento eles aparecem; só ouvimos falar deles, fazendo com que o amadurecimento dessas jovens aconteça de forma mais solitária e dolorosa.

Mate-me Por Favor também articula a série de feminicídios com as vulnerabilidades e desejos da adolescência, construindo uma abordagem sensível e alarmante de circunstâncias nas quais o assassinato de mulheres é situado como algo trivial. A violência naturalizada que o filme critica exibe um sistema que tem como prática tratar corpos femininos como algo descartável. Aí reside o verdadeiro horror: na indiferença perante as mortes de tantas mulheres. Podemos considerar que o entendimento clássico da *final girl* é ressignificado, uma vez que, embora não haja um assassino precisamente determinado que apareça perseguindo o grupo principal de personagens do filme, a própria sociedade adota essa função. O verdadeiro agente do horror é uma estrutura patriarcal que negligencia, censura e possibilita a morte dessas mulheres, fazendo com que as personagens se entendam como sobreviventes não dos ataques de um sujeito apenas, mas de um sistema que as violenta. O filme reforça uma narrativa que traz o horror como crítica social e expõe a forma como essas violências agridem nosso cotidiano.

Já em *Medusa*, o horror se desloca para um universo religioso de vigilantismo e controle sobre corpos femininos. Ao longo do filme, é possível observar e analisar o processo de emancipação da protagonista, que aos poucos compreende o quanto ela foi moldada por preceitos patriarcais e toda a dificuldade que ela encontra para romper com essas estruturas. A dimensão racial agrega um seguimento essencial à leitura da obra. Como mulher negra, a protagonista vai se desconstruindo e se desprende de tropos que a condicionariam a apêndice de uma personagem branca. A luta por sua emancipação não está apenas relacionada ao fato de ser mulher, mas também por ser negra.

Cabe destacar que os filmes de Anita Rocha da Silveira não se edificam a partir de fórmulas narrativas hegemônicas, constantemente associadas ao estilo estadunidense de se fazer filmes, os quais geralmente oferecem ao público respostas mais fechadas. Em vez de se sustentarem em um método previsível e se direcionarem para desfechos diretos, essas obras se desenvolvem através de camadas mais alegóricas e não se ocupam em dar uma explicação óbvia para tudo. São produções que não têm necessariamente uma única leitura possível.

Dessa forma, ao concentrar a pesquisa dentro de um recorte geográfico e cultural, este trabalho não só investiga o que o cinema de Anita Rocha da Silveira desenvolve e denuncia, como também abre espaço para falar a respeito de produções que, ainda que um tanto subestimadas e pouco (re)conhecidas e divulgadas, vêm colaborando expressivamente para a renovação do gênero de horror na arte cinematográfica. Há, portanto, uma postura crítica e política, pois estender o olhar para esses filmes afirma quão relevantes essas obras são e

incentiva que mais pessoas tenham conhecimento da sua existência, assim como possam assisti-las.

Para isso, apliquei a metodologia da análise fílmica, a fim de extrair dos objetos de pesquisa as particularidades que me despertaram interesse. Fui inspirada por Ann Kaplan e Barbara Creed, que em diferentes épocas (Kaplan em 1983⁶⁹ e Creed em 2022) lançaram obras voltadas para a análise de alguns filmes dirigidos por mulheres, que reúnem e situam reflexões a respeito da representação feminina. Assim, para além dos filmes dirigidos por Anita Rocha da Silveira, debruicei-me sobre uma seleção de filmes latinos de horror realizados por mulheres. Esses filmes se empenham em desconstruir preceitos misóginos e criticá-los, salientando que são filmes que se encontram em um campo em expansão que se prontifica a desafiar convenções sociais. Essas diretoras utilizam o horror para expor inquietações que dizem respeito às violências cotidianas sofridas por mulheres. Afinal:

NENHUMA MULHER QUER TER O rosto deformado. Nenhuma mulher gosta de sentir medo. Nenhuma mulher acha bom ser ameaçada e agredida dentro de casa. Nenhuma mulher é feliz quando é humilhada, perseguida, exposta, submetida. Nenhuma mulher quer ser assassinada. Para quem cresceu ouvindo o contrário, vamos deixar claro: mulher não gosta nem nunca gostou de apanhar (ARAÚJO, 2025, p. 11).

Diante disso, o cinema de horror assume um papel de denúncia, afirmando-se como produções que funcionam como contestação e resistência, chamando a atenção do público para demonstrar que as histórias de horror mais alarmantes e perturbadoras estão nas relações sociais que enxergam a violência como algo naturalizado. Ao dar espaço para esses temas, o cinema de horror feito por mulheres coopera para que novos imaginários possam ser desenvolvidos, mais questionadores e engajados com a transformação social. Como Kaplan apontou, em 1983, “ainda há muito a ser feito” (KAPLAN, 1995, p. 9). Visivelmente, nesses quarenta e três anos que se seguiram, avanços significativos foram alcançados em diversas produções, e muita coisa foi conquistada, principalmente na ampliação da presença de mulheres se envolvendo com o gênero de horror. Todavia, ainda persiste um quadro de muita desigualdade e limitações na maior parte dessas realizações fílmicas de horror contemporâneas, principalmente em relação à distribuição, pois muitas dessas obras circulam apenas em espaços de nicho e não são facilmente encontradas nos serviços de *streaming* disponíveis⁷⁰.

⁶⁹ Texto originalmente publicado em 1983 e republicado em 1995.

⁷⁰ Dos dois longas de Anita Rocha da Silveira, atualmente apenas *Medusa* está disponível em um serviço de *streaming* no Brasil (Globoplay).

Assim, é possível observar que, se em certa medida a colocação de Ann Kaplan ainda ressoa no presente, por outro lado, o crescimento e o fortalecimento de filmes latinos de horror dirigidos por mulheres indicam caminhos passíveis de transformação. É um processo em curso, assinalado tanto pelas conquistas quanto pelos desafios, tal como acontece no final de *Medusa*, quando há a libertação. Porém, essa libertação não representa o ponto de chegada, mas sim uma atitude de enfrentamento, que demonstra que a existência é tão importante e necessária quanto a resistência diante de uma estrutura que se molda e se reinventa para nos conter, nos excluir e até mesmo nos eliminar. Por isso devemos gritar. E é importante que esse grito seja ouvido, não como desespero, e sim como validação de uma presença feminina que rompe com os silêncios impostos e se recusa a concordar com as violências que insistem em nos atravessar. E que este grito continue ecoando — em novas pesquisas, em novas vozes e em todas as mulheres que enxergam no horror um espaço no qual podem resistir e existir.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida Maria. Estilo feminista, maternidade e opressão no espaço doméstico em *Riddles of the Sphinx* (1977) de Mulvey e Wollen. In: UCHÔA, Fábio Raddi; Adamatti, Margarida Maria (Org.). *Cinema, estilo e análise fílmica*. Curitiba: Appris Editora, 2021. p. 100-120.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *Feminismo no Brasil: memórias de quem faz acontecer*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

ALVES, José Eustáquio Diniz; CAVENAGHI, Suzana Marta; CARVALHO, Angelita Alves de; SOARES, Maira Covre Sussai. Meio século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas do Brasil. In: BLAY, Eva Alterman; Avelar, Lúcia (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile*, 2022. p. 15-54.

ARAÚJO, Ana Paula. *Abuso: a cultura do estupro no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2020.

_____. *Agressão: a escalada da violência doméstica no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2025.

ARÉVALOS, Valeria. Cinema de terror argentino hecho por mujeres. In: IV JORNADAS DEL ÁREA DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, 4, 2023, Instituto de Artes del Espectáculo. *Anais*. Buenos Aires:Universidade de Buenos Aires, 2023. p. 1-7.

BORGES, Luciana. Os 3 fatos surpreendentes sobre Mary Shelley, a criadora da obra “Frankenstein”. [s. l.]: *National Geographic*, 2024. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2024/08/os-3-fatos-surpreendentes-sobre-mary-shelley-a-criadora-da-obra-frankenstein>>. Acesso em: 09 set. 2024.

BRAGANÇA, Klaus’Berg Nippes. *Realidade perturbada: corpos, espíritos, família e vigilância no cinema de horror*. Curitiba: Appris, 2018.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279-302.

CÁNEPA, Laura Loguercio. O horror quando não ousava dizer seu nome. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique (Org.). *Cinema fantástico brasileiro: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2023. p. 295-297.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas Brasileiras (Feministas) Durante a Ditadura Civil-Militar. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017. p. 59-76.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror Noire: a representação negra no cinema de horror*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. 2nd ed. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2002.

_____; DAVIS, Angela; FEDERICI, Silvia. *Democracia para quem? Ensaio de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2023.

COSSI, Rafael. Miss representation e a estratégia da beleza. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Org.). *Cinema e psicanálise: a tela do feminino ao feminismo*. São Paulo: nVersos Editora, 2019. p. 13-28.

CREED, Barbara. *Return of the monstrous-feminine: feminist new wave cinema*. New York: Routledge, 2022.

_____. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The dread of difference: gender and the horror film*. 2nd ed. Austin: University Of Texas, 2015. p. 37-67.

_____. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1993.

DAMASCENO, Giovanna Paschoal. *Maternidade monstruosa no cinema de horror contemporâneo: uma abordagem social e psicanalítica*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social - Radialismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

DEL PRIORE, Mary. *Do outro lado: a história do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Planeta, 2014.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem..* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

EVARISTO, Yasmine. Festa do pijama sangrenta: o odioso desejo pelo corpo feminino. In: SALDANHA, Beatriz (Org.). *Mestras do macabro: as cineastas de horror ao redor do mundo*. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento, 2025. p. 83-85.

FACEBOOK. Astaroth Produções: Monica Mattos, Ju Calaf e Jacqueline Takara em ASTAROTH - disponível em DVD e VOD (Vimeo) [Post em rede social]. [Silicon Valley]: Facebook, 2018. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1172491746235078&set=a.168886913262238>>.
Acesso em: 4 out. 2025.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas: da idade média aos dias atuais*. São Paulo: Boitempo, 2019.

FRANÇA, Júlio. As relações entre “monstruosidade” e “medo estético”: anotações para uma ontologia de monstros na narrativa ficcional brasileira. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 12, 2011, Curitiba. *Anais*.

FRIEDRICH, Fernanda. *Uma série de mulheres engraçadas: as protagonistas das sitcom em 70 anos de mudanças dentro e fora das telas*. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

GHETTI, Bruno. Mate-me por favor. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique. *Cinema fantástico brasileiro: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2023. p. 55-57.

GONÇALVES, Marli. *Feminismo no cotidiano: bom para mulheres e para homens também*. São Paulo: Contexto, 2019.

GONZALES, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). *Por um feminismo afro-latino americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a. p. 49-64.

_____. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020b. p. 38-51.

GORDON, Charlotte. *Mulheres extraordinárias: as criadoras & a criatura*. Rio de Janeiro: DarkSide, 2020.

GUILLERMOPRIETO, Alma. *Será que sou feminista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

HACK, Renato. Anatomia do medo: elaboração cenográfica de uma casa de horror. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade Unisul de Florianópolis, Florianópolis, 2022.

HOLANDA, Karla. Apresentação: a pluralidade do feminino no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017a. p. 9-14.

_____. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017b. p. 43-58.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista eu?: literatura, cinema novo e MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

HONEYCUTT, Heidi. *I spit on your celluloid: the history of women directing horror movies*. Oxford: Headpress, 2024.

HOOKS, bell. *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. São Paulo: Elefante, 2023a.

_____. *Cultura fora da lei: representações de resistência*. São Paulo: Elefante, 2023b.

_____. *E eu não sou uma mulher: mulheres negras e feminismos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

_____. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

_____. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019a.

_____. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

INSTAGRAM. @anitarochadasilveira. [Post em rede social]. [Menlo Park]: Meta Platforms, 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSMaL5KrFco/>>. Acesso em 14 nov. 2025.

INTERNET MOVIE DATABASE. *A mulher que põe a pomba no ar*. [s. l.]: Amazon Company, c2025a. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0260208/mediaviewer/rm3698236929/?ref_=tt_ov_i>. Acesso em: 12 out. 2025.

_____. *Baño de sangre*. [s. l.]: Amazon Company, c2025b. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0412487/mediaviewer/rm3136836097/?ref_=tt_ov_i>. Acesso em: 12 out. 2025.

_____. *Coffy: Em Busca da Vingança*. [s. l.]: Amazon Company, c2025c. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt0069897/mediaviewer/rm220725761/>>. Acesso em: 12 out. 2025.

_____. *Las amantes del señor de la noche*. [s. l.]: Amazon Company, c2025d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0268426/mediaviewer/rm1552506624/?ref_=tt_ov_i>. Acesso em: 12 out. 2025.

_____. *Mate-me Por Favor*. [s. l.]: Amazon Company, c2025e. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt3583538/mediaviewer/rm2677002241/>>. Acesso em: 12 out. 2025.

_____. *Os Tigres Não Têm Medo*. [s. l.]: Amazon Company, c2025f. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt4823434/mediaviewer/rm1481006592/>>. Acesso em: 12 out. 2025.

JASPE, Mariana. Filme como uma garota: conheça Mariana Jaspe, a diretora do filme *Carne*. [s. l.]: *Final Girls*, 2019. Entrevista. Disponível em: <<http://www.finalgirl.com.br/2019/04/filme-como-uma-garota-conheca-mariana.html>>. Acesso em: 03 abr. 2025.

KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LAROCCA, Gabriela Müller. A representação do mal feminino no filme *A Bruxa*. *Revista Gênero*, Niterói, v. 19, n. 1, 2018.

_____. *Do Malleus Maleficarum ao cinema de horror: a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960*. 2021. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

_____. *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970 –1980)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEBRON, Christopher. *The invisibility of black women*. Cambridge: Boston Review, 2016. Disponível em: <<https://www.bostonreview.net/articles/christopher-lebron-invisibility-black-women/>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

LINDVALL, Valeria Villegas. Mulheres, medo, monstros: o trabalho feminino no cinema de horror da América Latina. In: SALDANHA, Beatriz (Org.). *Mestras do macabro: as cineastas de horror ao redor do mundo*. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento, 2025. p. 37-41.

LÓPEZ, Issa. In 'Tigers Are Not Afraid' a dark fantasy amid Mexico's drug war. [s. l.]: NPR, 2019. Entrevista. Disponível em: <<https://www.npr.org/2019/08/25/753877130/in-tigers-are-not-afraid-a-dark-fantasy-amid-mexico-s-drug-war>>. Acesso em: 21 ago. 2025.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 238-249.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MACABRA. Diretoras macabras: o luto e a morte pelo olhar de Anita Rocha da Silveira. [s. l.]: *Macabra Tv*, 2020. Disponível em: <<https://macabra.tv/diretoras-macabras-o-luto-e-a-morte-pelo-olhar-de-anita-rocha-da-silveira/>> Acesso em: 06 ago. 2025.

MACHADO, Sandra de Souza. *Entre santas, bruxas, loucas e femmes fatales: (más) representações e questões de gênero nos cinemas*. Curitiba: Appris: 2019.

MAGNO, Alexandre. Horror sem gritos: considerações sobre a visão e o nascimento do cinema, culminando nas primeiras experiências fílmicas de horror. In: GARCIA, Demian (Org.). *Cinemas de horror*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016. p. 27-46.

MAIA, Bruna. *Não quero ter filhos e ninguém tem nada com isso*. São Paulo: Editora Nacional, 2023.

MARIANNO, Lília Dias. Subversivas e amorosas: feminismos protestantes e empoderamento. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 400-428.

MARTINS, Ana Paula Vosne. O martírio da Tenente Ripley: a mulher e o mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN Mirian; CORRÊA, Amélia Siegel; RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini.(Org.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Editora UFPR, 2011. p. 153-159.

MARTINS, Kariny. *Ficção especulativa no cinema negro brasileiro: a estética afrofuturista em curtas-metragens*. Curitiba: A Quadro, 2023.

MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema*. New York: Continuum, 2002.

MIDIA NINJA. Conheça Adélia Sampaio, a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil: Cineasta mineira fez história com o drama lésbico “Amor Maldito”, de 1984. [São Paulo]: Midia Ninja, 2023. Disponível em: <<https://midianinja.org/conheca-adelia-sampaio-a-primeira-mulher-negra-a-dirigir-um-longa-metragem-no-brasil/>>. Acesso em 14 nov. 2025.

NASHEED, Jamele. Black women filmmakers are leading an exciting era for horror movies. *Teen Vogue*, 2022. Disponível em: <<https://www.teenvogue.com/story/black-women-filmmakers-are-leading-an-exciting-era-for-horror-movies>>. Acesso em: 19 ago. 2024.

O QUE DEFINE que um filme é de horror?. [s. l.: s. n], 2021. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Carissa Vieira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Up3CE1m7O3I&t=484s&ab_channel=CarissaVieira>. Acesso em: 13 mar. 2025.

O’MEARA, Mallory. *A dama e a criatura*. Rio de Janeiro: DarkSide, 2022.

OLIVEIRA, Janaína. Por um cinema negro no feminino. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Org.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. p. 37-52.

OLIVEIRA, Niara; RODRIGUES, Vanessa. *Histórias de morte matada contadas feito morte morrida: a narrativa de feminicídios na imprensa brasileira*. São Paulo: Editora Drops, 2021.

PELLEGRINO, Antonia. Política Representativa. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 61-72.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). VI CONGRESSO SOPCOM, 6, 2009, Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona. *Anais*. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-10. Disponível em: <<https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2024.

PHILIPS, Kendall R. *Projected fears: horror films and American culture*. Westport: Praeger, 2005.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

POLLACCHI, Paula. *Paula Pollachi, la única directora argentina en el género terror*. [s. l.]: Infobae, 2004. Disponível em: <<https://www.infobae.com/2004/04/07/106654-paula-pollachi-la-unica-directora-argentina-el-genero-terror/>> Acesso em: 31 mar. 2025.

PRIMATI, Carlos. Prefácio. In GARCIA, Demian (Org.). *Cinemas de horror*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.p. 9-15.

REDE DE OBSERVATÓRIOS DE SEGURANÇA. *Elas vivem: a urgência da vida*. [s. l.]: Redes de Observatórios de Segurança, 2026. Disponível em: <<https://observatorioseguranca.com.br/elas-vivem-a-urgencia-da-vida/>>. Acesso em: 28 mar. 2026.

REGIS, Tati. A raiva feminina como resistência. In: SALDANHA, Beatriz (Org.). *Mestras do macabro: as cineastas de horror ao redor do mundo*. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento, 2025. p. 175-177.

RIBEIRO, Stephanie. Quem somos: mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 261-286.

ROCQUE, Lucia de La; TEIXEIRA, Luiz Antonio. Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 11-34, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/nzcGnVjNPrc89Q588ysmrDc/#>>. Acesso em: 08 set. 2024.

RUSSEL, Sharon. The witch in film: myth and reality. GRANT, Barry Keith; SHARRETT, Christopher (Org.). *Planks of reason: essays on the horror film*. Lanham: Scarecrow Press Inc, 2004. p. 63-71.

RUSSELL, Jeffrey Burton; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2019.

SAINI, Angela. *Inferior é o car*lho: eles sempre estiveram errados sobre nós*. Rio de Janeiro: DarkSide, 2018.

SALDANHA, Beatriz. Poesia, morbidez e insurgência: as diretoras do horror nacional. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Org.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. p. 75-88.

_____. Sexo e terror no cinema pioneiro de Rosângela Maldonado. [s. l.] *Les Diaboliques*, 2023. Disponível em: <<https://www.lesdiaboliques.com.br/sexo-e-terror-no-cinema-pioneiro-de-rosangela-maldonado/>>. Acesso em: 28 ago. 2024.

SANTOS, Maritza Muniz dos. *Alice Guy Blaché e os encontros feministas na construção narrativa*. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SILVA, Andrea Rosendo; SANTIAGO, Lilian Solá. A tela por elas: conhecimentos produzidos em torno da noção de cinema negro na perspectiva das mulheres negras. In: FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Cinema negro no feminino: afeto e pertencimento além das telas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2025. p. 63-88.

SILVA, Maria Luiza Correa. *Mulheres realizadoras no horror brasileiro: representação e subversão da outridade em “A mulher que põe a pomba no ar” (1978) e “O animal cordial” (2018)*. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

_____. *O horror brasileiro é feminino: o cinema de medo de Gabriela Amaral Almeida*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

SILVA, Patrícia. Até amanhã: filme goiano sobre violência contra a mulher tem pré-estreia gratuita. [Goiânia]: *Super 10*, 2024. Disponível em: <<https://tv10.com.br/arte-e-cultura/ate-amanha-filme-goiano-sobre-violencia-contr-a-mulher-tem-pre-estreia-gratuita-na-assembly-legislativa-dia-19/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

SILVA, Rhuan Felipe Scomação da. O horror na literatura gótica e fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, Carlos de Melo Magalhães; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254.

SILVEIRA, Anita Rocha. Diretora Anita Rocha da Silveira fala sobre o lugar da mulher no cinema. São Paulo: *Claudia*, 2023. Entrevista. Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/cultura/diretora-anita-rocha-da-silveira-fala-sobre-o-lugar-da-mulher-no-cinema/>> Acesso em: 08 jul. 2025.

_____. Diretora conta os desafios de filmar o que se passa na cabeça dos jovens. São Paulo: *Revista ISTOÉ*, 2016. Entrevista. Disponível em: <<https://istoe.com.br/diretora-counta-os-desafios-de-filmar-o-que-se-passa-na-cabeca-dos-jovens>> Acesso em: 06 ago. 2025.

SILVEIRA, Francisco da. *Corpos que sangram além da cisgeneridade: imagens monstruosas e outros discursos*. 2024. Dissertação (Mestre em Cinema e Artes do Vídeo). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2024.

SOARES, Jéssica Patrícia. *Nas sombras, às margens: o reprimido e o outro no cinema brasileiro de horror contemporâneo*. 2021. Dissertação (Mestre em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. *Os homens explicam tudo para mim*. São Paulo: Cultrix, 2017b.

SOUZA, Edileuza Penha de. Adelia Sampaio e a Coragem de Fazer Cinema. In: FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Cinema negro no feminino: afeto e pertencimento além das telas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2025. p. 89-103.

TAVARES, Dinalva Menezes. Quem ama não mata: 40 anos de luta. [Florianópolis]: *Portal Catarinas*, 2019. Disponível em: <<https://catarinas.info/quem-ama-nao-mata-40-anos-de-luta/>>. Acesso em: 24 mar. 2026.

TEIXEIRA, Heloisa. *Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo (1960-1970)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

TELES, Lanna Moura Sá. *Hipersexualização das mulheres negras aspectos sócio-históricos e a influência da mídia*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Ciências Sociais). Centro Universitário São Francisco de Barreiras, Bahia, 2019.

THRILLER. [s. l.: s. n], 1983. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Michael Jackson. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>. Acesso em 13 mar. 2025.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

_____. *Ninfa morta: uma história de ódio às mulheres*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2025.

TRANCOSO, Fernanda Nobre. *Fragmentos do feminino: essas outras mulheres que vivem em nós*. 2025. Dissertação (Mestre em Letras e Artes da Cena). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

VEGA, Isela. Isela Vega: de encueratriz a lopezobradorista. [Ciudad de México]: *LaJornada*, 2006. Entrevista. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a11a1cul>>. Acesso em: 06 abr. 2025.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 337-356.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIANA, Beatriz Lizaviêta Vasconcelos. Construindo Clara: as operações de branquitude no terror “As Boas Maneiras”, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2017). In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDO MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 18, 2022, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. *Anais*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022.

WILLIAMS, Linda. When the woman looks. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The dread of difference: gender and the horror film*. 2nd ed. Austin: University of Texas, 2015. p. 17-36.

FILMOGRAFIA

A ALMA Quer Voar. Direção de Diana Montenegro. Colômbia: Estúdio Giz, 2020 (88 min), son., cor.

A BRUXA de Blair. Direção de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. Estados Unidos: Haxan Films, 1999 (81 min), son., cor.

A DEUSA de Mármore - Escrava do Diabo. Direção de Rosângela Maldonado e José Mojica Marins. Brasil: Panorama Filmes do Brasil, 1978 (82 min), son., cor.

A ESPINHA do Diabo. Direção de Guillermo del Toro. México: El Deseo, 2001 (106 min), son., cor.

A FAMÍLIA do Barulho. Direção de Júlio Bressane. Brasil: [produção independente], 1970 (75 min), son., p&b.

A FORMA da Água. Direção de Guillermo del Toro. Espanha: Double Dare You, 2017 (123 min), son., cor.

A MALDIÇÃO do Demônio (La Maschera del Demonio). Direção de Mario Bava. Itália: Galatea-Jolly Film, 1960 (87 min), son., p&b.

A MARCA do Diabo. Direção de Michael Armstrong. Alemanha Ocidental: HIFI-Stereo-70; Filmvertrieb KG, 1970 (97 min), son., cor.

À MEIA-NOITE Levarei Sua Alma. Direção de José Mojica Marins. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964 (92 min), son., cor.

A MENINA Só. Direção de Cíntia Domit Bittar. Brasil: Novelo Filmes, 2016 (10 min), son., cor.

A MULHER que Põe a Pomba no Ar. Direção de Rosângela Maldonado e José Mojica Marins. Brasil: Panorama Filmes do Brasil, 1978 (86 min), son., cor.

A NOITE dos Mortos-Vivos. Direção de George A. Romero. Estados Unidos: Image Ten, 1968 (96 min), son., p&b.

A RAINHA dos Condenados. Direção de Michael Rymer. Estados Unidos: Warner Bros, 2002 (101 min), son., p&b.

A TRAGÉDIA de Belladonna. Direção de Eiichi Yamamoto. Japão: Mushi Production, 1973 (89 min), son., cor.

ABRACADABRA. Direção de Kenny Ortega. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1993 (96 min), son., cor.

AL MORIR la Matineé. Direção de Maximiliano Contenti. Uruguai: Yukoh Films, 2020 (88 min), son., cor.

ALIEN vs. Predador. Direção de Paul W. S. Anderson. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 2004 (101 min), son., cor.

AMANTES Eternos. Direção de Jim Jarmusch. Reino Unido: Recorded Picture Company, 2013 (123 min), son., cor.

ANNABELLE. Direção de John R. Leonetti. Estados Unidos: New Line Cinema, 2014 (99 min), son., cor.

AS BOAS Maneiras. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil: Good Fortune Filmes, 2017 (135 min), son., cor.

ASTAROTH. Direção de Larissa Anzoategui. Brasil: Astaroth Produções, 2020 (76 min), son., cor.

ATÉ AMANHÃ. Direção de Patrícia Silva. Brasil: Pequi Roxo Produções, 2024 (21 min), son., cor.

BALZAQUIANAS. Direção de Ales de Lara, Karen Furbino e Michelle Rodrigues. Brasil: Biscuvita e Tattoira Produções, 2024 (18 min), son., cor.

BAÑO de Sangre. Direção de Paula Pollacchi. Argentina, 2003 (100 min), son., cor.

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1962 (78min), son., p&b.

BIENVENIDOS al Infierno. Direção de Jimena Monteoliva. Argentina: Crudo Films, 2021 (89 min), son., cor.

BINGO Macabro. Direção de Gigi Saul Guerrero. Estados Unidos: Blumhouse Productions e Amazon Studios, 2021 (85 min), son., cor.

BLÁCULA: O Vampiro Negro. Direção de William Crain. Estados Unidos: American International Pictures, 1972 (93 min), son., cor.

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção de David Hand, Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1937 (83 min), son., cor.

CABELO Bom. Direção de Claudia Alves e Swahili Vidal. Brasil: CoffeeMan Filmes, 2017 (16 min), son. cor.

CARNE. Direção de Mariana Jaspe. Brasil, 2018 (11 min), son., cor.

CARRIE. Direção de Brian De Palma. Estados Unidos: United Artists, 1976 (98 min), son., cor.

CEMITÉRIO Maldito. Direção de Mary Lambert. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1989 (103 min), son., cor.

CHÁ de Arruda. Direção de Jennifer Remba. México: Cacerolazo Films (15 min), son., cor.

CHAVES. Criação de Roberto Gómez Bolaños [Seriado]. México: Televisa, 1973-1983 (30 min), son., cor.

CHIRURGIE Fin de Siècle. Direção de Alice Guy-Blaché. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1900 (2 min), sil., p&b.

CHLOE: Love is Calling you. Direção de Marshall Neilan. Estados Unidos: Pinnacle Productions, 1934 (62 min), son., p&b.

CIDADE Invisível [Seriado]. Produção de Francesco Civita e Beto Gauss. Brasil: NETFLIX, 2021-2023, son., cor.

COFFY – Em Busca da Vingança. Direção de Jack Hill. Estados Unidos: American International Pictures, 1973 (90 min), son., cor.

CONVENÇÃO das Bruxas. Direção de Nicolas Roeg. Estados Unidos: Jim Henson Productions; Lorimar Film Entertainment, 1990 (91 min), son., cor.

CORRA. Direção de Jordan Peele. Estados Unidos: Blumhouse Productions, 2017 (104 min), son., cor.

DIABLO Rojo. Direção Sol Moreno e J. Oskura Nájera. Panamá: Panama Horror Film Company, 2019 (80 min), son., cor.

DOMINA Nocturna. Direção de Larissa Anzoategui. Brasil: Astaroth Produções, 2021 (74 min), son., cor.

DRÁCULA de Bram Stoker. Direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Universal Studios, 1992 (128 min), son., cor.

EL CUARTO de Alicia. Direção de Paula Pollacchi. Argentina: [produção independente], 2002 (6 min), son., cor.

EL RITUAL. Direção de Paula Pollacchi. Argentina: [produção independente], 1997 (43 min), son., cor.

EN MI TUMBA. Direção Paula Pollacchi. Argentina: [produção independente], 2001 (16 min), son., cor.

FEITIÇARIA. Direção de Christopher Murray. Chile: Fabula, 2023 (100 min), son., cor.

FREAKY: No Corpo de um Assassino. Direção de Christopher Landon. Estados Unidos: Blumhouse Productions, 2020 (102 min), son., cor.

GHOST: Do Outro Lado da Vida. Direção de Jerry Zucker. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1990 (126 min), son., cor.

GREASE: Nos Tempos da Brilhantina. Direção de Randal Kleiser. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978 (105 min), son., cor.

HALLOWEEN 6: A Última Vingança. Direção de Joe Chappelle. Estados Unidos: Sony Pictures, Dimension Films, 1995 (88 min), son., cor.

HALLOWEEN: A Noite do Terror. Direção de John Carpenter. Estados Unidos: Sony Pictures, 1978 (91 min), son., cor.

HANDEBOL. Direção de Anita Rocha da Silveira. Brasil: [produção independente], 2010 (19 min), son., cor.

HELLRAISER: Renascido do Inferno. Direção de Clive Barker. Reino Unido: New World Pictures, 1987 (94 min), son., cor.

HUESERA. Direção de Michelle Garza Cervera. México: XYZ Films, 2022 (97 min), son., cor.

LA LLORONA. Direção de Ramón Peón. México: Eco Films, 1933 (73 min), son., p&b.

LAS AMANTES de Señor del la Noche. Direção de Isela Veja. México: Producciones Fénix, 1986 (90 min), son., cor.

LAS AMANTES del Señor de la Noche. Direção de Isela Vega. México: Producciones Cinematograficas Fenix, 1986 (90 min), son., cor.

Le Résultat du Féminisme. Direção de Alice Guy. França: [produção independente], 1906 (7 min), mut., p&b.

LOS QUE VUELVEN. Direção de Laura Casabé. Argentina: Ajimolido Films, 2019 (92 min), son., cor.

MALHAÇÃO [Novela]. Criação de Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina. Brasil: Globo, 1995-2020, son., cor.

MATE-ME Por Favor. Marcelo Ludwig Maia e Gigi Soares. In: O País do Cinema: Globo Play, temporada 2, episódio 38, 2022 (23 min).

MATE-ME Por Favor: Anita Rocha da Silveira. Brasil: Bananeira Filmes, 2015 (104 min), son., cor.

MEDUSA. Direção de Anita Rocha da Silveira. Brasil: Bananeira Filmes, 2021 (132 min), son., cor.

NÃO! Não Olhe. Direção de Jordan Peele. Estados Unidos: Universal Pictures, 2022 (130 min), son., cor.

NÓS. Direção de Jordan Peele. Estados Unidos: Blumhouse Productions, 2019 (116 min), son., cor.

NOSFERATO no Brasil. Direção de Ivan Cardoso. Brasil: [produção independente], 1971 (27 min), son., p&b.

NOZ Pecã. Direção de Aline Gutierrez. Brasil: Balde de Tinta Filmes, 2024 (15 min), son., cor.

O ANIMAL Cordial. Direção de Gabriela Amaral Almeida. Brasil: [produção independente], 2017 (108 min), son., cor.

O BEBÊ de Rosemary. Direção de Roman Polanski. Estados Unidos: William Castle Productions, 1968 (137 min) son., cor.

O BEIJO do Vampiro [Novela]. Direção de Marcos Paulo e Roberto Naar. Brasil: Globo, 2002-2003, son., cor.

O COLECIONADOR. Direção de William Wyler. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1965 (119 min), son., cor.

O ESTUDANTE de Praga. Direção de Paul Wegener. Alemanha: Decla Film, 1913 (85 min) sil, p&b.

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Estados Unidos: Warner Bros, 1973 (122 min), son., cor.

O LABIRINTO do Fauno. Direção de Guillermo del Toro. Espanha: Tequila Gang, 2006 (118 min), son., cor.

O MÁGICO de Oz. Direção de Victor Fleming. Estados Unidos: Warner Bros, 1939 (102 min), son., cor.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção Tobe Hooper. Estados Unidos: Vortex, 1974 (83 min), son., cor.

O MISTÉRIO do Dominó Preto. Direção de Cléo de Verberena. Brasil: Épica Filmes. 1931, sil., p&b.

O MONSTRO da Lagoa Negra. Direção de Jack Arnold. Estados Unidos: Universal Pictures, 1954 (80 min), son., p&b.

O NÓ do Diabo. Direção de Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto. Brasil: Clandestino e Electra Filmes, 2018 (128 min), son., cor.

O OLHO do Mal. Direção de Isaac Ezban. México: Film Tank, 2022 (100 min), son., cor.

O POÇO e o Pêndulo. Direção de Alice Gy-Blaché. França: [produção independente], 1913 (7 min), sil., p&b.

O POÇO Encantado. Direção de Georges Méliès. França: Star Film, 1903 (4 min), son., cor.

O SÉTIMO Selo. Direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1957 (96 min), son., p&b.

O SEXTO Sentido. Direção de M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1999 (107 min), son., cor.

O VAMPIRO do Meio-Dia. Direção de Anita Rocha da Silveira. Brasil: [produção independente], 2008. (20 min), son., cor.

OS GAROTOS Perdidos. Direção de Joel Schumacher. Estados Unidos: Warner Bros, 1987 (97 min), son., cor.

OS MORTOS-VIVOS. Direção de Anita Rocha da Silveira. Brasil: [produção independente], 2012 (19 min), son., cor.

OS OUTROS. Direção de Alejandro Amenábar. Estados Unidos: Cruise/Wagner Productions, 2001 (101 min), son., cor.

OS TIGRES Não Têm Medo. Direção Issa López. México: Peligrosa; Filmadora Nacional, 2017 (83 min), son., cor.

PACTO Brutal – O Assassinato de Daniella Perez [Seriado]. Direção de Tatiana Issa e Guto BarraBrasil: Warner Bros. Discovery, 2022), son., cor.

PÂNICO 2. Direção de Wes Craven. Estados Unidos: Dimension Films, 1997 (120 min), son., cor.

RAQUEL 1:1. Direção de Mariana Bastos. Brasil: Claraluz Filmes, 2023 (90 min), son., cor.

SEARCHING for Isabelle. Direção de Stephanie Jeter. Estados Unidos: Searchins Productions, 2017 (16 min), son., cor.

SELVA Trágica. Direção de Yulene Olaizola. México: Malacosa Cine, 2020 (96 min), son., cor.

SHOCK: Diversão Diabólica. Direção de Jair Correa. Brasil: DIF, 1984 (74 min), son., cor.

SOY VERTICAL. Direção de Valentina Godoy Rivera e Antonia Mata. Chile: Prisma Distribución, 2024 (15 min), son., cor.

SUSPENSE. Direção Lois Weber e Phillips Smalley. Estados Unidos: [produção independente], 1913 (10 min), sil., p&b.

TERRITÓRIO Lovecraft [Seriado]. Criação de Misha Green. Estados Unidos: Bad Robot, 2020 (60 min), son., cor.

TODO Mundo em Pânico. Direção de Keenen Ivory Wayans. Estados Unidos: Dimension Films, 2000 (88 min), son., cor.

TRABALHAR Cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil: Filme do Caixote, 2011 (99 min), son., cor.

TRAUMA. Direção de Lucio A. Rojas, Chile: Border Motion Cinema, 2017 (106 min), son., cor.

TURN of the Century Surgery. Direção de Alice Guy-Blaché. França: [produção independente], 1900 (03 min), sil., p&b.

TWIN Peaks [Seriado]. Criação de David Lynch e Mark Frost. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, 1990, son., cor.

VAMP [Novela]. Direção de Jorge Fernando. Brasil: Globo, 1991-1992, son., cor.

VAMPIRE. Direção de Alice Gy-Blaché. França: [produção independente], 1915 (51 min), sil., p&b.

WAMPIROU. Direção de Lygia Pape. Brasil, 1974 (22 min), son., cor.

X: A Marca da Morte. Direção de Ti West. Estados Unidos: A24, 2022 (105 min), son., cor.