

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIA LUIZA CORREA DA SILVA

**O HORROR BRASILEIRO É FEMININO: O CINEMA DE MEDO DE
GABRIELA AMARAL ALMEIDA**

NITERÓI
2020

MARIA LUIZA CORREA DA SILVA

O HORROR BRASILEIRO É FEMININO: O CINEMA DE MEDO DE GABRIELA
AMARAL ALMEIDA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Cinema
e Audiovisual.

Orientadora: Hadija Chalupe

NITERÓI
2020

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Maria Luiza Correa da Silva		
Curso:	Cinema e audiovisual	Matrícula:	
Título			
<i>O Horror Brasileiro é feminino: o cinema de medo de Gabriela Amaral Almeida</i>			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Hadija Chalupe da Silva		
	Mariana Baltar		
	Mariana Ramos		
Data de Apresentação 14 de dezembro de 2020			
Parecer			
<p>A banca considera louvável o desenvolvimento do trabalho de fôlego. Destaca a escolha pertinente do tema, a organização, a escolha referencial teórico adequado e atualizado.</p> <p>Parabeniza a escolha em trazer novas perspectivas analíticas do cinema de horror fazendo um recorte de gênero, através da análise das estratégias de realização da nova geração de cineastas brasileiras, focando na filmografia completa de Gabriela Almeida Amaral com olhar diversificado das perspectivas contemporâneas do cinema do medo.</p> <p>A banca recomenda a revisão do texto para publicação em artigo incorporando os comentários e sugestões indicadas na defesa e destaca, ainda, que esta pesquisa merece desdobramentos.</p>			
Nota Final – 10,00 (dez)			
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			
	 <small>Assinado de forma digital por MARIANA BALTAR FREIRE marianabaltar@id.uff.br:90499905415 Dados: 2020.12.14 23:55:43 -03'00'</small>		

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a minha família: aos meus tios, que desde o começo me apoiaram nessa jornada e me deram todo o suporte pra terminar essa graduação; aos meus avós, que também sempre estiveram ao meu lado, mesmo não gostando muito da ideia de eu morando numa cidade grande sozinha; ao meu pai, por ter me levado no cinema pela primeira vez e me ajudado a encontrar o caminho que eu iria seguir na vida; a minha mãe, que me deu minha matrícula na faculdade como presente de aniversário de 18 anos, eu não poderia ter ganhado algo melhor.

Agradeço as minhas amigas de Dourados, que a distância não foi capaz de separar: a Mariane Nantes, a Giovanna Sabião e a Nathália Eliza, que os dias longe jamais diminuíram o carinho e o amor que sinto por vocês. A Vitória Bueno, por toda a ajuda acadêmica e toda a ajuda que você me deu em vários momentos da minha vida. A Nataliê Fukuda, por ter sido meu refúgio e minha amiga nesses últimos anos. A Fernanda Konno, por ter defendido minha vontade de estudar cinema até quando eu tinha dúvidas, por me ajudar a estudar e pela companhia nesse caminho feminista descobrindo e passando por várias vertentes, tem muito do que você me ensinou aqui. A Luana Chamorro, que sempre foi meu ponto de juízo e jamais deixou de exercer essa força em mim, tenho orgulho da mulher que você se tornou hoje. A Raquel Areias, por sempre me ouvir, me aconselhar e por ter sido uma das minhas maiores inspirações nesses anos, uma artista não é nada sem o que você é pra mim. A Bárbara Scaliante, que me abraçou e me acolheu há alguns anos e nunca me deixou sem um porto seguro, agradeço por ser pra mim o que ninguém consegue compreender.

As amigas que fiz em Niterói, agradeço ao Hugo Katsuo e ao Pedro Alexandre, que foram os melhores amigos que eu poderia ter numa cidade em que eu não conhecia ninguém, vou sempre me lembrar de vocês. A Michaella Brito, que chegou como uma garotinha tímida pra conhecer um apartamento e acabou se tornando minha melhor companhia pra filmes de terror, sem você esse trabalho ficaria incompleto. Ao Otavio Schocair, que eu jamais imaginei que aquele garoto bonitinho que conheci bêbada na Cantareira se tornaria um dos meus maiores parceiros da vida, de campo e de militância, por tudo que construímos juntos nesses anos, te agradeço. Ao Renato Schuenck, que foi o melhor monitor que eu poderia conhecer e me deu uma das amigas que quero levar pra sempre, ainda sonho um dia em ser metade do artista que

você é. A Ana Salmont, que em algum momento deixou de ser minha calourinha pra se tornar uma pessoa que eu não me vejo sem, pelas conversas e desabafos, obrigada. A Joyce Santos, que foi estudar no meu quarto em um dia aleatório na república, e acabou se tornando minha família, agradeço por ter me dado um lar longe de casa, por todos os dias dormindo e acordando do meu lado, pelas idas na praia, pelos lanches divididos e pelos roles certos e errados que nos enfiávamos, sem você eu provavelmente não teria aguentado toda a parte difícil da faculdade. Agradeço imensamente a Liara Belmira, por aceitar tomar um sorvete comigo numa tarde e me permitido entrar na sua vida, eu definitivamente não teria chegado até aqui sem sua ajuda e esse trabalho de conclusão de curso tem muito de você, obrigada por ter me ajudado a ver todos os filmes citados aqui, por ter me acalmado nos surtos e acreditado no meu potencial quando nem eu acreditei. Você é gigante e nada disso aconteceria sem você.

A minha orientadora, Hadija Chalupe, que aceitou esse projeto comigo quando eu ainda estava perdida e me mostrou o norte que eu deveria seguir, admiro seu trabalho e tudo o que você faz desde o meu segundo período nessa faculdade e é uma honra te ter aqui.

E, é claro, a Gabriela Amaral Almeida, que me ensinou que mulheres não tem medo de histórias de horror porque nós as inventamos, mas que também me lembra que é preciso ter medo pra contar uma boa história. A mulher que me fez acreditar que era possível uma brasileira fazer filmes de terror, você me inspira todos os dias e eu espero que esse seja apenas o começo de toda a carreira que você ainda vai construir.

“Desde a infância eu tenho sido fiel aos monstros, eu tenho sido salvo e absolvido por eles. Porque os monstros que eu acredito são os santos padroeiros da nossa feliz imperfeição. E eles permitem e incorporam a possibilidade de falhar e de viver.”

Guillermo del Toro¹

¹ Globo de Ouro, 2018. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ykv23HpruCo&ab_channel=NBC/ Acesso em: 30/11/2020

RESUMO

Por anos, histórias de terror, tanto na literatura, quanto no cinema, foram formuladas por uma perspectiva masculina feita para agradar, majoritariamente, homens, que são também o público-alvo desse gênero. Grande parte dessas narrativas são marcadas por suas características misóginas. Entretanto, o crescimento contemporâneo da participação feminina não só em tela, mas principalmente atrás dela estimula a ressignificação desses papéis dentro do cinema. Este trabalho propõe analisar as problemáticas envolvendo a visão masculina em filmes de horror e como Gabriela Amaral Almeida, diretora brasileira, vem quebrando com os estereótipos criados ao longo dos anos nessas histórias, tanto em relação ao gênero cinematográfico do horror, quanto em relação ao ser mulher.

Palavras chaves:

Cinema – Horror – Cinema Brasileiro – Horror Brasileiro – Mulher – Gabriela Amaral Almeida

ABSTRACT

For years, horror stories whether in literature or in cinema were built on a male perspective made to please mainly men, the target audience of the genre. Most of this narratives are marked by a misogynistic characteristics. However, the contemporary growth of female presence not only on screen, but mainly behind it stimulates the ressignification of these roles in cinema. This paper proposes an analysis of the problematics involving the male perspective in horror films and how Gabriela Amaral Almeida, a brazilian female director, has been deconstructing stereotypes created in the past years on this stories concerning the horror film genre and what it means to be a woman.

Palavras chaves:

Cinema – Horror Films – Brazilian Cinema – Brazilian Horror – Woman – Gabriela Amaral Almeida

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena de tortura disponível da mansão McKamey.....	19
Figura 2: Tabela sobre a produção cinematográfica feita por mulheres nos últimos anos.	30
Figura 3: Pôster do filme “Fantasma por acaso”, de Moacyr Fenelon.....	33
Figura 4: Pôster do filme “Chamas no cafezal”, de José Carlos Burle.	34
Figura 5: José Mojica Marins em “A meia noite levarei sua alma”.....	35
Figura 6: José Mojica Marins entrevista Supla em “O estranho mundo de Zé do Caixão”, seu programa de TV.....	36
Figura 7: Cineastas da Boca do Lixo.	37
Figura 8: Cena do filme “Bacurau”, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.	39
Figura 9: Cena de “Nosferatu”, de F.W. Murnau.	43
Figura 10: Pôster do filme “A deusa de mármore: escrava do diabo”, de Rosângela Maldonado.	50
Figura 11: Cena do filme “Trabalhar Cansa”, de Marco Dutra e Juliana Rojas.	51
Figura 12: Cena do filme “Mate-me por favor”, de Anita Rocha.....	52
Figura 13: Pôster do filme “As boas maneiras”, de Marco Dutra e Juliana Rojas.....	54
Figura 14: Cena do curta: "Uma Primavera".	59
Figura 15: Cena do curta "Uma primavera.....	59
Figura 16: Cena do curta "Uma Primavera".	60
Figura 17: Cena final do curta "Uma Primavera".	62
Figura 18: Cena do curta "A Mão que Afaga".....	64
Figura 19: Cena do curta "A Mão que Afaga".....	64
Figura 20: Cena do curta "A Mão que Afaga".....	65
Figura 21: Cena do curta "A Mão que Afaga".....	67
Figura 22: Cena do curta "A Mão que Afaga".....	68
Figura 23: Cena final do curta "A Mão que Afaga".	69
Figura 24: Cena do curta "Estátua!".....	70
Figura 25: Cena do curta "Estátua!".....	71
Figura 26: Cena do curta "Estátua!".....	71
Figura 27: Cena do curta "Estátua!".....	72
Figura 28: Cena final do curta "Estátua!".....	73
Figura 29: Cena do longa "O Animal Cordial".....	75
Figura 30: Verônica enfrenta Inácio. Cena do longa "O Animal Cordial".	77
Figura 31: Cena do filme "O Animal Cordial".	80
Figura 32: Sara e Inácio fazem sexo no meio dos corpos. Cena do longa "O Animal Cordial". ..	81
Figura 33: Inácio corta o cabelo de Djair. Cena do longa "O Animal Cordial".	82
Figura 34: Sara abraça Inácio, que está imobilizado. Cena do longa "O Animal Cordial".	83
Figura 35: Sara corta o corpo de Inácio. Última cena do longa "O Animal Cordial".	83
Figura 36: Dalva vê Cristina fazendo amarração para Elton. Cena de "A Sombra do Pai".	84
Figura 37: Dalva tenta descobrir o que está assombrando o pai. Cena de "A Sombra do Pai". ..	86
Figura 38: Jorge leva Dalva para um passeio. Cena de "A Sombra do Pai".	86
Figura 39: Dalva limpa as feridas do pai, enquanto sua mãe entra na casa. Cena de "A Sombra do Pai".	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O QUE É O HORROR?	13
1.1. O GÊNERO CINEMATOGRAFICO	13
1.2. CARACTERIZAÇÃO DO HORROR.....	15
1.3. A MARGINALIZAÇÃO DO HORROR.....	22
2. A MULHER NO CINEMA DE HORROR BRASILEIRO	25
2.1. O CINEMA BRASILEIRO E A ENTRADA FEMININA.....	25
2.2. O CINEMA DE HORROR NO BRASIL	31
2.3. ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS DO HORROR.....	40
2.4. AS MULHERES TOMAM A FRENTE DO HORROR BRASILEIRO.....	48
3. A SUBVERSÃO DO HORROR: ESTRELANDO GABRIELA AMARAL ALMEIDA	56
3.1. A TRAJETÓRIA COMO FÃ E CINEASTA.....	56
3.2. A MATERNIDADE COMO MECANISMO DO HORROR – OS CURTAS DE GABRIELA AMARAL ALMEIDA	58
3.2.1. UMA PRIMAVERA – O APERTO DA MATERNIDADE	58
3.2.2. A MÃO QUE AFAGA – A SOLIDÃO DA MATERNIDADE	62
3.2.3. ESTÁTUA! – O MEDO DA MATERNIDADE.....	69
3.3. O ANIMAL CORDIAL E A REDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE FINAL GIRL.....	75
3.4. A SOMBRA DO PAI E O HOMEM PARANÓICO	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	90
ANEXO – Lista de obras cinematográficas citadas (por ordem de aparição)	92

INTRODUÇÃO

O horror está presente em todo momento. É um horror pensar na morte de entes queridos, mesmo que eles estejam ao seu lado. É um horror assistir os jornais, que estão sufocados em tragédias. É um horror, principalmente, se você for mulher. Aí sair na rua pode ser filme de horror. Ir beber com seus amigos no final de semana, pode ser um horror. Estudar, trabalhar, viver pode ser um horror.

Essa monografia tem o intuito de analisar o gênero do horror/terror em uma perspectiva feminina e brasileira, abordando a trajetória e a carreira da diretora Gabriela Amaral Almeida, que construiu sua filmografia baseando-se nos conceitos do gênero cinematográfico que busca incitar o medo e tendo em vista a sua condição de mulher em uma sociedade.

O presente trabalho surgiu do meu particular interesse em explorar o cinema de horror brasileiro que, diferente de outros gêneros do cinema, pouco foi produzido, investido e explorado em território nacional. Os filmes de horror que conhecemos tem um viés totalmente estadunidense, que acabou, ao longo dos anos, nos vetando da possibilidade de nos enxergarmos como latinos nesse gênero cinematográfico. Além disso, a escolha pela diretora veio do fato de entender que, além de filmes nacionais, é primordial que vejamos essas narrativas sendo feitas também de uma perspectiva feminina, pois o horror, tradicionalmente, foi um gênero construído em cima dos pilares do patriarcado e que reflete uma enorme misoginia intrínseca.

Para desenvolvermos essa pesquisa, ela foi dividida em três capítulos: o primeiro, intitulado “O que é o horror?”, trata das considerações em cima de teóricos sobre a definição de gênero cinematográfico. Busquei entender o que foi o gênero desde Aristóteles, passando por filósofos que discordavam e acordavam entre si sobre o conteúdo, para só então, depois, começar a entender o que desses filósofos que discutiam a literatura migrou para o cinema e como, enfim, ficou conhecida a divisão dos gêneros cinematográficos como existe hoje. Após isso, fiz considerações sobre o que significa o gênero em que tenho interesse: o horror, quais são suas peculiaridades e o que o diferencia dos demais para, depois, também poder explicar, o motivo pelo qual esse gênero foi, por muito tempo, visto com desprezo pela sociedade e pelos críticos.

No segundo capítulo do trabalho, chamado “A mulher no cinema de horror brasileiro”, ousei fazer um enorme panorama sobre as opressões sofridas pela mulher ao longo dos anos em uma sociedade patriarcalista, para poder entender as dificuldades que as mesmas enfrentaram para conseguir se adentrar e se fixar em um mercado de trabalho e, assim, as colocando também dentro do cinema. Ainda nesse capítulo, também considerei necessário construir um apanhado sobre o cinema de horror brasileiro para entender que por muito tempo esse gênero foi marginalizado no nosso país, sem políticas públicas ou empresas que estivessem interessadas em investir em filmes que tratavam dos temas inseridos no terror. Por isso, é necessário compreender que o brasileiro foi começar a ter contato com filmes de horror nacionais apenas nos últimos anos e, ainda assim, a produção do gênero ainda é pequena se comparada a outros, como a comédia, por exemplo.

Só então pude começar a falar sobre como se deu o processo das mulheres entrando e tomando a frente do cinema de horror no Brasil, com produções que foram um enorme sucesso entre a crítica no país e, diante das novas plataformas e possibilidades de ver um filme, conseguiram alcançar um novo público, que começou a ter interesse pelo terror nacional. Essas mulheres tinham como intuito não só fazer filme de horror, mas também quebrar com os estereótipos de gênero formados pelos antigos filmes.

E é aí que entra nosso objeto de pesquisa: as obras de Gabriela Amaral Almeida. Essa monografia buscou entender a trajetória da diretora e pesquisar sobre como ela conseguiu quebrar as amarras do gênero e fazer um cinema de horror que não sexualizasse, minimizasse ou canonizasse mulheres. O último capítulo aborda a vida de Gabriela e seus gostos, que desde criança já era inclinado para o horror, para depois falar sobre suas personagens. Os filmes de Gabriela analisados nessa obra foram os que ela dirigiu sozinha, que são “Uma Primavera” (2011), “A Mão que Afaga” (2012), “Estátua!” (2014), “O Animal Cordial” (2018) e “A Sombra do Pai” (2019). Todos que, de alguma forma, conseguiram representar a brasileira de uma forma realista, nem santificada, nem monstruosa, apenas uma mulher real.

1. O QUE É O HORROR?

1.1. O GÊNERO CINEMATOGRAFICO

Anterior ao cinema, o gênero já existia. A concepção de enquadrar uma obra em um conjunto de outras similares que consistia em provocar uma pré-recepção do público é uma história antiga. A primeira vez que somos apresentados a uma definição de gênero é em torno de 380 anos a.C., na Grécia Antiga, com um grande nome da filosofia, que é estudado e revisitado até hoje: Aristóteles.

Aristóteles em sua obra mais antiga conhecida, “A poética” (2003), definiu o que seria o que conhecemos como o começo da identificação do gênero. Naquela época, o filósofo definiu a literatura grega em três partes: épica, lírica e dramática. Aristóteles defendia a ideia de separar as obras por uma espécie de exibição, encaixando cada material em formas como seriam exibidos: a épica de uma forma narrativa, a lírica sendo subjetiva e a dramática sendo interpretada. Dentro de cada forma de exibição, o filósofo ainda dividia as obras em relação ao conteúdo que as mesmas apresentavam: na épica temos novelas, contos, crônicas, romances, etc.; na lírica podemos encontrar sonetos, odes, etc.; e na dramática vemos a tragédia, comédia, etc.²

Diferenciando a teoria de Aristóteles, em 80 a.C. surgiu o poeta Horácio, que redefiniu as formas de pensar os gêneros literários. Em sua obra “A arte poética”, Horácio cria algo descrito hoje como um manual literário, o poeta se mantém fiel aos gêneros criados por Aristóteles, mas o difere na sua execução. Na visão de Horácio, os textos tem que seguir a risca os gêneros aos quais são destinados, o poeta deverá cumprir para com o papel do gênero ao qual está se propondo, sem caminhar de um pro outro e utilizando mais da técnica como forma de gênero do que da subjetividade da obra em si.³

Mais de 1800 anos depois, temos Victor Hugo com seu prefácio a peça Cronwell, contrapondo totalmente a teoria de Horácio e colocando a questão da

² PORTAL EDUCAÇÃO, A divisão dos gêneros literários. Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/a-divisao-dos-generos-literarios/33990/> Acesso: 14/10/2020.

³ NETO, Dário: A arte poética: diálogos entre Aristóteles, Horácio e Longino. Disponível em: <https://revistacontemporartes.com.br/2018/07/12/a-arte-poetica-dialogos-entre-aristoteles-horacio-e-longino/> Acesso em: 14/10/2020

criatividade e do sentimento em relação a obra como fundamental para definição de gênero.⁴ Para Victor Hugo:

Limitar-se à, aliás, a considerações gerais sobre a arte, sem pôr de modo algum anteparos diante de sua obra, sem pretender escrever uma acusação nem uma defesa pró ou contra quem quer que seja. O ataque ou a defesa de seu livro é para ele menos importante que para qualquer outro. E depois, as lutas pessoais não lhe convêm. É sempre espetáculo miserável ver amores-próprios esgrimindo. (HUGO, Victor: Do grotesco e do sublime. 2007. p. 15)

O filósofo acreditava que as regras “reprimiam” as obras de seu verdadeiro potencial e propôs quebrar com esse preceito que vinha dominando a literatura por incontáveis anos.

Dito isso, fica claro que ao longo dos anos, muitos autores, professores, pesquisadores estudaram os gêneros e como eles se definiam e muitas das vezes suas teorias e pesquisas não necessariamente acordavam entre si. Em sua tese de doutorado, André Campos Silva cita o filósofo Tzvetan Todorov e afirma que:

De acordo com Tzvetan Todorov (2006), há pouco mais de dois séculos, os estudiosos do campo literário se opuseram fortemente à noção de gênero. Eles acreditavam que enquadrar as obras em um único gênero era desvalorizá-las, por viverem sobre forte influência da obra de Horácio e não de Aristóteles. Ainda segundo o autor, tal atitude ocorreu porque, no entendimento destes estudiosos de gênero da época, preconizavam que a obra não obedecesse às rígidas regras do gênero, inspiradas no modelo de Horácio, era uma obra ruim. (SILVA, 2014, p.8 *apud* TOROROV, 2006)

Logo, quando passamos para o século XX e encontramos as observações de Todorov, o mesmo se alinha a um pensamento no qual a obra literária não necessariamente precisa obedecer uma quantidade de regras e leis unânimes para se denominar em determinado gênero, mas sim, que existe uma combinação de forma, conteúdo e estética que pode definir e encabeçar um determinado gênero.⁵

Ao sair da literatura e adentrar o universo cinematográfico, a noção de gênero anteriormente estabelecida se perde um pouco. Quando falamos sobre o conceito na escrita, ainda existe uma enorme quantidade de regras estabelecidas para cada texto corrente, seja ele uma carta, um conto, uma novela e assim por diante. No cinema, esse

⁴ OLIVEIRA, Andrey Pereira de: Victor Hugo e o Manifesto do Drama Romântico. Acesso em: 15/10/2020

⁵ TODOROV, Tzvetan: As estruturas narrativas. 4 edição, São Paulo, Perspectiva, 2006.

conceito é infinitamente mais abstrato, visto que um filme já é considerado um filme a partir do seu nascimento, sem realmente precisar seguir uma regra afinada.

Apesar disso, é óbvio que existem certos princípios que diferenciam um filme do outro. Um curta-metragem se diferencia de um longa pela sua duração. Uma vídeo arte se diferencia de um documentário pelo seu conteúdo. Mas onde, exatamente, entra o gênero cinematográfico?

Segundo Rick Altman, a teoria de gênero cinematográfica é baseada na recepção do público acerca de uma determinada obra, isto é, a obra precisa seguir certas especificidades em sua técnica e conteúdo que foi determinada em uma anterior, porém que difere em seu cerne para não ser vista como uma cópia do que já foi feito.⁶

De acordo com Barry Longford, em seu livro intitulado “Filme Genre: Hollywood and Beyond”, o gênero cinematográfico é visto de maneiras diferentes por produtores ou público. De um lado, temos os produtores que veem o gênero como uma forma de vender a obra, utilizando-as para atrair a maior quantidade de público possível; do outro, temos os receptores, que veem o gênero como motivo para consumir aquele produto. A situação é clara, quando alguém se sente apaixonado, procura pelo filme de romance no catálogo, quando precisa rir, procura pelo de comédia, e assim por diante. Essa foi a forma como o gênero ficou popularmente designado no cenário audiovisual.

1.2. CARACTERIZAÇÃO DO HORROR

Mas então, se, como visto anteriormente, um gênero é definido por suas particularidades comuns em cada obra, quais dessas particularidades podem definir o gênero que hoje é conhecido como horror (ou terror)?

Para começar a falar de horror, é necessário entender que o horror e o terror, apesar de frequentemente usados como sinônimos os quais definem um gênero cinematográfico, têm diferenças notáveis no âmbito teórico. Quando procuramos as palavras no dicionário, encontramos que o “terror” vem daquilo que “é terrível”, “algo

⁶ ALTMAN, Rick: Los géneros cinematográficos. Madri, Paidós comunicación, 1999.

ou alguém que consegue aterrorizar, causar medo”. Enquanto o horror vem daquilo que é “horrível”, ou seja, uma “impressão física de repulsão, causado por algo medonho”. Isso significa que, etimologicamente falando, o terror é a sensação causada por algo, é o medo em seu estado mais abstrato; enquanto que, no horror, é como se o medo tomasse uma forma mais concreta e causasse uma resposta física mais visível. Segundo o pesquisador Devandra P. Varma, horror e terror se resumem sendo “a diferença entre a apreensão terrível e a constatação repugnante: entre sentir o cheiro da morte e tropeçar num cadáver”.⁷

Porém, quando falamos sobre uma obra audiovisual de gênero, é necessário entender que terror e horror se misturam. Em um filme, para se ter uma experiência completa quando você sai do cinema, é necessário que você sinta o terror, o suspense, o receio, mas que também sinta o horror, que se espante, se choque. Logo, é fundamental entender que quando falamos de uma narrativa de gênero, o horror e terror acabam se tornando, popularmente, sinônimos.

Dito isso, voltamos para a análise do gênero em si: o que realmente caracteriza um filme de horror? Quais as situações comuns em cada obra para que o público identifique aquele filme como pertence ao gênero de horror?

Vários estudiosos identificam que os filmes de terror compartilham entre si uma fórmula narrativa pronta que é repetida e refeita na grande maioria das obras do gênero. Isso, em si, não é visto como um problema, considerando que quem procura por esses filmes, seja uma pessoa comum indo ao cinema ou um cinéfilo assíduo fã de histórias de terror, busca e sente prazer assistindo a esse sistema que já está prontamente criado.

Noel Carroll, em seu trabalho intitulado “A filosofia do Horror ou os paradoxos do coração”, começa promovendo duas perguntas importantes para se falar do gênero, a primeira delas, ele se pergunta por que a maioria das pessoas sentem medo do que elas sabem que não existe (CARROLL, 1999, p.21). Fantasmas, demônios, lobisomens, vampiros, tudo isso foram criações da mente humana acerca de fenômenos inexplicáveis ou advindas do pensar o que nenhum homem, nem ciência, nem religião conseguiu

⁷ Original: “The difference between terror and horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse.”. VARMA, Devandra P.: Gothic Flame, 1966.

desvendar: a morte. No começo de seu texto “O horror sobrenatural na literatura”, H.P. Lovecraft já explica:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 2020, p.1)

Dito isso, fica claro que o medo que assola o espectador quando ele se depara com uma obra de horror é advindo do medo hereditário do ser humano do desconhecido, do que não se pode ver, do que não se pode explicar. Já no começo da história da humanidade, o que mais se têm registros são explicações fantásticas para o que o povo daquela época não conseguia explicar, como entender que um eclipse, como exemplo, era o fim do mundo.⁹ Apesar da ciência já ter avançado muito e nos permitido aprender acerca da nossa natureza e de onde vivemos, há ainda milhões de dúvidas sobre a condição humana. Mas a maior delas, claramente, é a morte. Como é? Pra onde vamos? Vamos pra algum lugar? Voltamos? Voltaremos? Existe uma explicação moral pra a vida? Existe um propósito? É uma passagem ou um castigo? Todas essas são perguntas que não podem ser cientificamente respondidas, mas pra um bom contador de histórias, podem ser narrativamente respondidas. A morte é uma passagem para a vida eterna, se você quiser a resposta de Bram Stoker, com Drácula. Vamos para um inferno extremamente punitivista, com homens sendo chicoteados e pagando por seus pecados em vida, se quiser levar em conta a mente de José Mojica Marins, o nosso Zé do Caixão, em “A meia noite levarei sua alma” (1964). Mas as vezes nós não vamos pra lugar nenhum e viramos apenas andarilhos que se alimentam, se quiser presumir que quem estava certo, na verdade, era George Romero com “A noite dos Mortos-Vivos” (1968). Henry James, com “O romance de uns velhos vestidos”, considerava que na verdade, podemos ficar, de acordo com nossos sentimentos, de acordo com pendências que temos pra resolver aqui; M. Night Shyamalan, em “O sexto sentido” (1999), tem uma opinião parecida, se você acreditar que poderá passar pro outro plano e ainda poder conversar com algumas pessoas mais sensíveis aqui. As obras desses cineastas e escritores são totalmente diferentes uma da outra, mas têm um ponto em comum: todas elas tentaram entender o depois da morte.

⁹ VEJA. Por que a humanidade sempre teve medo de eclipses? Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/por-que-a-humanidade-sempre-teve-medo-de-eclipses/> Acesso em: 29/10/2020

Quando respondemos ficcionalmente essas perguntas, despertamos no consumidor da nossa obra o medo de ser aquilo, de aquela ser a resposta verdadeira. A resposta que damos a primeira pergunta de Carroll é: não temos certeza do que não existe. Logo, o medo se torna o agente mais óbvio da equação. Não sabemos se quem está certo é Mojica ou Romero, assim como escolhemos nossa religião baseada no que acreditamos ser mais confortável de viver, pois também não descobrimos, cientificamente, se quem está certo é Jesus Cristo, Buda ou Alá.

A segunda pergunta de Carroll remete a procura das obras em si: por que procuramos algo para nos assustar? Visto que a sensação de susto e medo é algo desagradável para o ser humano, por qual motivo alguém quer, por vontade própria, se sujeitar a assistir e a sentir isso?

Aqui, podemos facilmente encontrar a resposta na ciência. Quando tomamos um susto ou sentimos medo, o cérebro libera a adrenalina, um hormônio que funciona para preparar o organismo para o perigo. A pupila dilata com a intenção de nos fazer enxergar melhor, o rosto fica pálido e o coração acelera, porque o sangue é direcionado para o músculo e para os órgãos vitais. A adrenalina também é o hormônio que é liberado quando fazemos exercícios físicos ou quando se pratica o ato sexual, ou seja, a sensação que o medo causa, fisicamente, ainda que pareça perturbador, é visto como tentador para o corpo humano.¹⁰

No seu artigo, a história do cinema de horror, Carlos Primati, pesquisador brasileiro do gênero, também responde essa pergunta e acrescenta:

Portanto, o prazer resultante da sessão de um filme de horror pode ser definido como uma “experiência de morte”, na qual o espectador chega o mais próximo possível de morrer, e ainda assim permanecer seguro em sua poltrona. A Ciência explica a descarga de adrenalina que o corpo produz em situações de perigo, mas o que nos interessa aqui é o prazer quase sexual que o filme de horror proporciona, tornando impossível não lembrarmos da expressão francesa “la petite mort” (a pequena morte), usada para descrever a sensação física pós-orgasmo. (PRIMATI, 2012, p.2)

Em uma série documental da Netflix lançada em 2018, chamada “Turismo Macabro” (2018), somos apresentados a locais turísticos inusitados.¹¹ Em um dos

¹⁰ VASCONCELOS, Yuri. O que um susto provoca no corpo? Disponível em:

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-um-susto-provoca-no-corpo/> Acesso em: 29/10/2020

¹¹ TURISMO MACABRO. Produção de Carthew Neal e David Farrier. Apresentada pelo jornalista David Farrier. Disponível no streaming Netflix. Acesso em: 29/10/2020.

episódios, o jornalista nos leva a uma casa mal assombrada nos Estados Unidos intitulada Mansão McKamey. O entretenimento turístico fornecido pela mansão consiste em nada mais nada menos do que: tortura. Os participantes são vendados, amarrados, levados a mansão e lá passam por todo tipo de tortura que possam imaginar, mas que, obviamente, não represente, de fato, um risco real a vida dos integrantes. A mansão aplica técnicas como afogamento, humilhação, contato com animais peçonhentos, exposição ao calor, ao frio e violência física para torturar quem se voluntaria para participar. Logo, a pergunta que fica é, por que alguém se interessaria em participar de uma situação dessa? Um dos entrevistados do programa afirma que por toda a vida participou de situações em que a adrenalina estivesse em foco, onde pudesse experimentar emoções e ficar a flor da pele, e que agora, depois de todas as tentativas, procura uma outra alternativa para manter acesa a sensação.

O proprietário da mansão, Russ McKamey, ainda no documentário, afirma que não se vê como um psicopata e sim como um fornecedor de entretenimento, um tipo específico no qual nenhuma outra pessoa no mundo tem para ofertar. E a partir daqui vamos responder a pergunta por um outro ângulo. Já foi visto que, apesar do medo ser, aparentemente uma sensação ruim, a sensação física que ele causa pode ser frequentemente boa. Mas, apesar disso, por que mais as pessoas procuram filmes de terror? Assim como McKamey oferece seus serviços de crueldade em forma de diversão, as pessoas consomem essas obras também por puro e simples entretenimento.



Figura 1: Cena de tortura disponível da mansão McKamey.

Não existe uma pessoa que não tenha uma curiosidade específica por alguma figura ou história fantástica. Isso significa que toda e qualquer obra de horror pode ter sua legião de fãs, não pelos sustos causados, mas pela sua maestria em entreter qualquer um que se propõe em conhecer. Afinal, quem não saiu do cinema depois de uma sessão de “O exorcista” (1973) e não ficou dias pensando na Reagan virando a cabeça em 360 graus? Ou, um exemplo mais recente, quem não esperou, com medo ou não, que o telefone tocasse depois de assistir uma certa fita, dizendo que sua morte chegaria em sete dias, pelas mãos de uma garotinha que caiu no poço, chamada Samara¹²? O empenho de entretenimento que um filme de terror tem e a capacidade de mexer com a cabeça das pessoas é completamente diferente de todos os outros gêneros. Respondendo assim, as perguntas do “por que?”.

Agora, toda obra de horror causa medo em todo mundo? Ou, reformulando a pergunta, toda obra de horror assusta todo e qualquer espectador? Assunto constantemente batido para os estudiosos do gênero, mas que parece aparecer em várias discussões quando se trata de filmes de terror atualmente é: “se não me deu medo, não é terror”. Felizmente, Tzvetan Todorov já abordava essa questão na literatura, quando críticos usavam do pretexto de “não sentir medo” para julgar uma obra literária fantástica em questão. Segundo Todorov:

Se estas declarações são tomadas textualmente, e se a sensação de temor deve encontrar-se no leitor, terei que deduzir (é este acaso o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio de seu leitor. Procurar a sensação de medo nos personagens tampouco permite definir o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de terror: tal por exemplo os contos de Perrault (o inverso do que afirma Penzoldt); por outra parte, há relatos fantásticos dos quais está ausente todo sentido de temor: pensemos em textos tão diferentes como A Princesa Brambilla de Hoffmann e Vera de Villiers de l'Isle Adam. (TODOROV, 2010, p.21)

Em uma entrevista recente, Gabriela Amaral Almeida afirma que o medo é um personagem do filme. Ele faz a trama acontecer como algo recorrente no personagem.¹³ Isto é, o medo de uma assombração, de um lobisomem ou de uma pessoa com uma faca, está totalmente associado aos sentimentos de medo da personagem em tela que está sofrendo com a ação do dito monstro. Essa personagem normalmente causa um sentimento de empatia e comoção por parte do público, que se identifica diante da

¹² Personagem fictícia do filme “O chamado”, de 2002.

¹³ Entrevista de Gabriela Amaral Almeida para o site “Mulher no Cinema”, com a jornalista Luísa Pécora. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/gabriela-amaral-almeida-fala-sobre-a-sombra-do-pai-e-cinema-nacional-a-perseguiçao-vai-gerar-muita-narrativa/>. Acesso em: 29/10/2020

situação sofrida pela personagem e acaba sentindo o medo por ela. Linda Williams, em sua tese “Film Bodies: Genre, Gender and Excess”, afirma que tanto o horror, quanto o melodrama, quanto a pornografia tem algo a compartilhar. Segundo a autora, esses três tipos de gênero do audiovisual tem como cerne causar uma sensação física compartilhada entre a personagem na tela e o espectador, e por isso ela os denomina “gêneros do corpo”, isto é, se dentro da narrativa o ator sente medo, nós também sentimos; se sente a tristeza pautada em filmes melodramáticos, nós também somos afetados; e, por fim, se se sente excitado na pornografia, assim também causará o mesmo efeito em seu consumidor. (WILLIAMS, 1991, p.3)

Porém, quando voltamos para o horror e analisamos um filme que, supostamente, não causou medo na maioria dos espectadores, é essencial fazer a observação de que uma personagem é uma construção de uma personalidade, ou seja, o que causa medo lá dentro, pode não causar medo em quem está vendo por conta das diferentes personalidades, mas não significa que o motor do filme não seja mais o medo. Por exemplo, se um filme sobre aranhas gigantes malvadas é feito e o espectador não tem medo de aranhas, dificilmente ele se sentirá aterrorizado por aquela obra, mas isso não significa que o medo deixou de existir dentro dela e que ele deixou de ser um filme de terror.

Apesar de existir uma fórmula pronta característica de um filme de horror, no qual uma pacata cidade/grupo de amigos/pessoa é retirada de seu estado natural sossegada, traduzida como “normal” e colocado frente a uma situação incomum, normalmente idealizando uma sociedade maniqueísta aonde o protagonista é inserido como herói enquanto o que quer que seja é colocado como o monstro que anula a tranquilidade e o estado ideal das coisas. Essa fórmula não define um filme de horror. Mesmo que os filmes de grandes estúdios tenham implementado uma ordem natural de que a *mise en scène* do horror seja marcada por sombras, escuridão, sangue e *jumpscares*. Isso também não define o horror, apesar de participar muito da sua construção narrativa. Mesmo que monstros sejam comumente apresentados, sejam ele criaturas ou sejam ele homens, como os maiores destaques do cinema de horror. É importante lembrar que isso também não define o horror.

Para Carlos Primati, o horror se define como uma narrativa ficcional que tem como pressuposto causar o medo na plateia, ele se define como um dos poucos gêneros

que já no seu próprio nome já diz a emoção que pretende causar. O gênero tem como essência o medo, do personagem, do espectador ou, na maioria dos casos, de ambos. (PRIMATI, 2012, p.1)

1.3. A MARGINALIZAÇÃO DO HORROR

A partir das considerações que fizemos sobre gênero e sobre horror, é primordial perceber também que tanto um, quanto o outro, sofreram uma deturpação de sua imagem por grande parte da crítica especializada e do público cinéfilo elitista. Nos primórdios do que hoje é conhecido como a história do cinema, em meados do começo e indo até mais da metade do século XX, o cinema de gênero, como é caracterizado filmes que são catalogados em algum gênero e feitos com um intuito mais comercial, se contrapunha ao chamado cinema de arte ou de autor, onde as obras tinham como característica central a subjetividade do diretor do filme e, por isso, eram considerados mais “artísticos”. Isto é, os filmes que eram considerados de gênero, sofriam com um pré conceito estabelecido por grande parte influente da indústria de que por serem feitos visando massificar a obra, elas acabavam tendo uma qualidade inferior em termos de arte.

Na dissertação apresentada por Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior “*A mise en scène e o cinema de fluxo*”, o autor nos apresenta a ideia de um crítico que foi bastante extremista em suas observações: Michel Mourlet. Uma das principais características desse analítico era considerar a *mise en scène* como a fortaleza do filme; em suas palavras “a *mise en scène* é a fonte de energia do filme, a semente gravitacional que atrai matéria pra perto de si e dá origem ao cosmo” (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p.40). Essa ideia de glorificação da técnica da *mise en scène* e o fato de ela ter se manifestado a partir da ideia do cinema autoral, acabou, por consequência, colaborando com o pensamento, principalmente entre a crítica, de que apenas os filmes considerados de autor eram o verdadeiro cinema e o que deveria ser apreciado.

Essa concepção de dividir o cinema de gênero do cinema de autor acabou sendo, em meados das décadas de 1960 e 1970, reavaliado, pois tanto os críticos quanto os realizadores começaram a entender que era possível existir um cinema de autor dentro

de um cinema de gênero, isto é, uma obra audiovisual poderia ser completamente feita com as exigências artísticas de um diretor e, ainda assim, se encaixar em um gênero cinematográfico que pudesse ser comercializado nos grandes cinemas. Rodrigo Carreiro em seu artigo “Era uma vez... a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da Cahiers do Cinema”, comenta que:

A exigência que dará a qualquer cineasta o estatuto de autor é o equilíbrio entre o novo e o familiar. Ou seja, mesmo operando dentro de um gênero, o cineasta será tão mais autor quanto mais conseguir inserir elementos originais na poética do cinema, através do estilo. (CARREIRO, 2012, p.24)

Ou seja, tendo sido o gênero já bastante criticado entre os estudiosos de cinema, o horror fica ainda mais atrás quando se trata de valorização. O gênero de horror sempre foi considerado inferior pela grande parte da crítica. Carlos Primati afirma que isso acontece, principalmente, porque, como dito anteriormente, o medo apela pra questões sensoriais e quase sexuais do corpo e, por isso, existe um receio da crítica em aclamar obras que apelem à reação física em detrimento do “intelecto”. (PRIMATI, 2012, p.17)

Grandes filmes de horror que hoje em dia, por terem sido reavaliados, acabaram se tornando clássicos e amados por críticos e cinéfilos, na época de seu lançamento tiveram péssimas recepções e foram duramente criticados. Obras como “Um corpo que cai” (1958) e “Psicose” (1960) de Alfred Hitcock, e “O Iluminado” (1980) de Stanley Kubrick, obtiveram péssimas notas da crítica especializada da época. Uma nota sobre Psicose no New York Times dizia que o filme era “claramente de baixo orçamento” e outra crítica considerava ele uma “mancha na carreira” de um diretor.¹⁴

Ainda hoje, mesmo que esse julgamento tenha diminuído consideravelmente ao longo dos anos, ainda podemos ver a má vontade da crítica de realmente equiparar o reconhecimento dos filmes de horror com os melodramas ou obras ainda consideradas mais “artísticas”, por todo esse histórico avaliativo que ainda insiste em deixar marcas na indústria. Quando analisamos os números do Oscar, por exemplo, considerado o maior prêmio do cinema atualmente, podemos notar que filmes de horror quase nunca são indicados a premiação, mesmo quando o filme é muito bem avaliado. Em 92 anos da premiação, apenas sete filmes de horror foram indicados na categoria de Melhor Filme, sendo eles, “O exorcista” (1974), “Tubarão” (1976), “O Silêncio dos Inocentes”

¹⁴ REVISTA MONET. Filmes odiados pela crítica no lançamento que se tornaram clássicos. Disponível em: <https://revistamonet.globo.com/Listas/noticia/2017/04/filmes-odiados-pela-critica-no-lancamento-que-se-tornaram-classicos.html>. Acesso em: 29/10/2020

(1992), “O Sexto Sentido” (2000), “Cisne Negro” (2011), “A Forma da Água” (2018), e “Parasita” (2020).¹⁵

Além da perseguição por parte dos críticos com o horror, um dos fatores que também contribuiu para a marginalização desse gênero, fazendo com que o público em alguns momentos rejeitasse a ideia de que os mesmos poderiam ser bons, é o fato do conteúdo normalmente tratado em filmes de horror. A violência, a morte e a tragédia como impulsores de uma narrativa muitas vezes são lidas não apenas como uma apelação para chocar o público, como diz Primati, mas também e, principalmente, como um prenúncio de má sorte. Alguns espectadores mais sensíveis creem com grande afincamento que assistir uma obra de horror pode trazer alguma fatalidade para a sua própria vida, por se tratar de assuntos considerados “pesados”.

Isso significa que em adição aos cinéfilos que veem o filme de horror como algo raso e sem conteúdo, que apela para imagens chocantes para conseguir público, também temos que lidar com os que acreditam que as imagens fictícias podem, de alguma forma, interferir de forma prejudicial na vida pessoal de cada telespectador.

¹⁵ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_filme/ Acesso em: 29/10/2020

2. A MULHER NO CINEMA DE HORROR BRASILEIRO

2.1. O CINEMA BRASILEIRO E A ENTRADA FEMININA

“Não se nasce mulher, torna-se mulher”, disse Simone de Beauvoir, em seu livro “O segundo sexo” (1949). Essa frase que percorre décadas e foi sempre levantada e discutida em vários movimentos feministas, têm um grande significado por trás. Jean-Paul Sartre diria que a existência precede a essência, mas isso só ocorre quando se nasce homem. Quando se é mulher, dizemos que a essência precede a existência. Antes de nascer, apenas por sermos biologicamente mulheres, já somos socializadas como tal, já nos furam a orelha, nos enchem de laços, de rosa, de vestidos, de flores, de regras e trejeitos. Antes de nascermos, já nos condicionam a virar mães, esposas e donas de casa. Antes de nascermos, já somos limitadas a o que podemos e o que não podemos fazer, afinal, somos mulheres. Antes de sequer entendermos o mundo ao nosso redor, já tem alguém dizendo “cuidado, essa vai dar trabalho quando crescer”. Ou já temos predadores que nos queiram antes mesmo de crescer. E quando amadurecemos e analisamos a sociedade que nos cerca, começamos a ver que realmente não nascemos mulheres, nos tornamos. Não nascemos pra ser esposa de alguém, mas pelo menos 500 mil meninas, hoje, no Brasil, têm sua infância roubada e precisam se casar antes dos 18 anos.¹⁶ Nos tornaram esposas de alguém. Não nascemos com o intuito de ser mãe, mas uma menina de dez anos teve que lutar na justiça para conseguir um aborto no país, depois de ser estuprada pelo tio e pelo avô.¹⁷ Nos tornaram mães. Não nascemos pra ser dona de casa. Mas segundo o panorama da década sobre mulheres no mercado de trabalho, estamos mais da metade desempregadas.¹⁸ Nos tornaram donas de casa.

Quando falamos sobre mulheres no mercado de trabalho, precisamos entender que o contexto atual é o reflexo de centenas de anos da opressão sofrida por mulheres pelo patriarcado. O Brasil é um país, atualmente, formado majoritariamente por uma cultura cristã, que segue os preceitos e as leituras tradicionais da Bíblia, na qual em sua tradução já conseguimos encontrar raízes da opressão de gênero, quando coloca que Eva foi feita para Adão. Nas palavras da Bíblia, Então o senhor Deus fez o homem cair em

¹⁶ In: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/brasil-e-o-4-pais-no-mundo-em-casos-de-casamento-infantil/> Acesso em: 09/11/2020

¹⁷ In: <https://www.hrw.org/pt/news/2020/08/20/376162/> Acesso em: 09/11/2020

¹⁸ In: <https://www.catho.com.br/carreira-sucesso/carreira/o-mercado-de-trabalho/mulheres-no-mercado-de-trabalho-panorama-da-decada/> Acesso em: 09/11/2020

profundo sono e, enquanto este dormia, tirou-lhe uma de suas costelas, fechando o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele”. (Gênesis 2: 21-24)

Além do contexto religioso que encontramos no país, também é importante entender que, para a ciência, o começo da desigualdade de gênero se deu quando começaram a separar funções por gênero. Nessas circunstâncias, acabou criando uma situação em que trabalhos com menor prestígio e maior tempo ficaram destinados ao sexo feminino, enquanto o sexo masculino começava a ser visto com superioridade por trabalhar em outras esferas, dando início, assim, ao que hoje conhecemos muito bem consolidado como patriarcado.¹⁹

Karla Holanda em sua tese levanta uma questão de Michel de Certeau (1986), citado por Joan Scott (1992), em que traz a pergunta “uma mulher produz uma historiografia diferente daquela do homem?”, a partir disso, trazemos a luz uma verdade de que a história como conhecemos hoje não é imparcial, mas está ligada a uma visão de mundo masculina, colocando as mulheres em uma posição fixa e passiva. (HOLANDA, 2017. p.8)

Quando se coloca dessa forma, conseguimos compreender porque temos tão pouco material sobre a luta das mulheres ao longo dos anos mesmo que nossa busca por emancipação seja tão antiga quanto a origem de nossa opressão. Vários movimentos foram marcados ao longo dos anos como uma briga das mulheres por direitos na sociedade. Mas o que ficaria marcado como o início do que é considerado “feminismo” atualmente, foi no fim do século XVII, com a Revolução Francesa, onde uma mulher, Olímpia de Gouges²⁰, proclamou que as mulheres tinham o mesmo direitos que os homens na sociedade e, por isso, deveriam participar ativamente da política na sociedade da época. Ali se iniciava a primeira onda do feminismo, que só viria a se concretizar dois séculos depois, a qual é fundamentada na tentativa das mulheres de conseguirem participação da vida pública. Apesar de significativa, a primeira onda do feminismo é vista principalmente como um movimento elitista de mulheres brancas, que não acolhiam ou pouco acolhiam as reivindicações de mulheres negras as quais, na

¹⁹ SINIGAGLIA, Bruna. ALVES, Carla Rosana da Silva Tavares. Raízes da subordinação feminina em uma sociedade historicamente patriarcal. Disponível em: <http://200.19.0.181/index.php/Dialogus/article/view/8113/1921/> Acesso em: 09/11/2020

²⁰ Olympe de Gouges, pseudônimo de Marie Gouze, foi uma dramaturga e ativista política. Escreveu diversas obras feministas e alcançou um grande público.

época, se encontravam com as questões abolicionistas. A segunda onda do feminismo, que teve seu início logo após a segunda guerra, começou a abranger mais as questões de raça e classe, além de, nessa época, focar na equidade entre homens e mulheres e na participação das mesmas no mercado de trabalho. A terceira onda do feminismo acontece a partir dos anos 90, e nela é introduzida a questão de gênero e sexualidade como pautas principais, acrescentando que, além das mulheres, homossexuais, bissexuais e transexuais também sofrem com o patriarcado e o que foi imposto por ele.²¹

Mesmo que em passos muito lentos, as ondas do feminismo foram de extrema importância para colocar a mulher em espaços que eram majoritariamente ocupados por homens, em especial o mercado de trabalho. Embora ainda sejamos minoria, os dados mostram que nos últimos 100 anos as mulheres entrando no mercado de trabalho cresceu consideravelmente, enquanto o número masculino continuava estável.

O cenário mostra que as mulheres conquistaram um enorme espaço nos últimos anos, mas é importante considerar que os moldes de como conhecemos o capitalismo atualmente foi fundado com base no patriarcado e na opressão de gênero, então, para um feminismo que conquiste a libertação das mulheres das amarras da sociedade é essencial que esta militância também esteja a frente de lutar contra as opressões de classe e de raça que se solidificaram com a essência do sistema capitalista.

Se, como vimos anteriormente, a história é parcial por ser contada de um ponto de vista exclusivamente masculino e acaba deixando toda uma narrativa de fora, o que diríamos do cinema, se for visto apenas pelo olhar de homens e feito para consumo dos homens?

Se considerarmos a lista de ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) sobre os 100 melhores filmes brasileiros, encontramos um total de sete filmes dirigidos por mulheres.²² Essa carência, infelizmente, não é exclusivamente brasileira, mas é um problema que atinge a nossa cultura e que nos molda a visão do fazer e consumir cinema, de uma forma completamente esculpida pelo homem. Se pegarmos um dos maiores filmes do Brasil, “Deus e o Diabo na terra do Sol” (1964), dirigido pelo

²¹ DE SIQUEIRA, Carolina Bastos; DE AZEVEDO BUSSINGUER, Elda Coelho. As ondas do feminismo e seu impacto no mercado de trabalho da mulher. **Revista Thesis Juris**, v. 9, n. 1, p. 145-166, 2020.

²² In:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_100_melhores_filmes_brasileiros_segundo_a_ABRACCINE
Acesso em: 09/11/2020

famoso Glauber Rocha, e o analisarmos numa perspectiva feminista, talvez não o colocaríamos num patamar tão alto do cinema brasileiro, e veja bem, não estamos negando a importância que o filme teve para o nosso cinema, mas apenas introduzindo um olhar ao qual por anos nos foi negado: o de ver as coisas pela perspectiva de uma mulher, a qual, com certeza, não acha tão genial ver uma esposa sendo largada pelo marido em seu último ato de “liberdade”. Talvez Glauber Rocha não tenha sido tão inovador assim.

Ainda segundo Karla Holanda:

De acordo com o catálogo Documentário Brasileiro, somente na década de 1960 começam a surgir os primeiros documentários dirigidos por mulheres no Brasil. Exclusivamente dirigidos por mulheres encontramos apenas oito títulos. Para se ter ideia do disparate da relação com a produção masculina, o mesmo catálogo aponta nessa década 225 documentários dirigidos exclusivamente por homens. (HOLANDA, 2017. p.3)

Isso significa que, até 1960, a maioria esmagadora dos filmes eram exclusivamente feitos por homens, deixando um espaço em branco gigantesco de narrativas femininas no cinema brasileiro, na qual a história do nosso cinema passa a ser contada apenas por homens e ser considerada “boa” também no que é proposto e feito por eles.

O cinema brasileiro teve sua primeira exibição de filme apenas um ano depois dos irmãos Lumière na França, ainda no século XIX, porém a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no país foi Cléo de Verberena, apenas em 1931, com “O Mistério do Dominó Preto”. Depois de Cléo, só a partir de 1960 começamos a ver mulheres roteiristas e diretoras entrando no circuito cinematográfico.

Com Suzana Amaral, depois de filmar vários curtas documentários, temos o primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por uma mulher que recebeu um enorme reconhecimento dentro e fora do país e entrou pra lista de melhores filmes brasileiros, A Hora da Estrela (1985), adaptação da obra de Clarice Lispector, pelo qual recebeu inúmeros prêmios, incluindo melhor atriz no Festival de Berlim.²³

Em 1970 somos apresentados a Ana Carolina, cineasta que se consagrou com “a trilogia da condição feminina”, onde escreveu e dirigiu os longas “Mar de Rosas”

²³ ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; DO NASCIMENTO SILVA, Denise Britz. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Caderno Espaço Feminino**, v. 24, n. 2, 2011.

(1977), “Das Tripas Coração” (1982) e “Sonho de Valsa” (1987). O cinema de Ana Carolina é essencial quando falamos sobre filmes feitos por uma perspectiva feminina, pois em todas as três obras ela aborda relacionamento, visões e contextos de uma forma que quebra a imagem historicamente associada a mulheres: a de bela, recatada e do lar.

Além de Ana Carolina, outra cineasta que foi muito importante pra construir um cinema brasileiro feito por mulheres foi Teresa Trautman. Seu primeiro longa, chamado “Os Homens Que Eu Tive” (1973), foi censurado pela ditadura militar por contar a história de Pity, uma mulher carioca que se envolve com vários homens ao mesmo tempo e nunca está satisfeita sexualmente. O filme aborda relacionamento aberto, poligamia e é claro, fala naturalmente sobre o direito da mulher de se relacionar da forma que ela melhor considerar. “Os Homens Que Eu Tive” ficou uma semana em cartaz e foi denunciado a ditadura, com a “desculpa” que era uma obra que batia de frente com os valores defendidos pela família e pelo estado. O segundo longa de Teresa, intitulado “Sonhos de Menina Moça” (1987), também continua sendo retratado numa perspectiva totalmente feminina, quando ela resolve colocar uma família inteira reunida numa mansão prestes a ser demolida e começa ali a narrar as hipocrisias e infidelidades que se escondem na classe média alta.

Muitas outras cineastas também foram responsáveis por abrirem as portas para as mulheres no cinema brasileiro: Helena Solberg, Vera de Figueiredo, Lygia Pape, etc. foram necessárias para que o cinema brasileiro fosse visto e sentido de uma forma que não só nos representasse em tela, mas que conversasse com a mulher brasileira, que entendesse suas realidades e seus desejos. Um cinema feminista não é apenas um cinema que retrate uma mulher em tela, mas um cinema que entenda o que é ser uma mulher, e isso só pode ser feito por quem realmente nos entende: outra mulher.

Quando passamos para o século XXI, encontramos um cinema mais consolidado. Ainda que os filmes brasileiros sejam em sua maioria, feitos por homens, hoje conseguimos encontrar muito mais mulheres fazendo filmes e sendo reconhecidas por isso. Segundo uma tabela levantada por Paula Alves, José Eustáquio Diniz Alves e Denise Britz do Nascimento²⁴, houve um aumento significativo de mulheres encabeçando equipes em filmes brasileiros nos últimos 60 anos.

²⁴ ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; DO NASCIMENTO SILVA, Denise Britz. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Caderno Espaço Feminino**, v. 24, n. 2, 2011.

Tabela 1. Proporção de mulheres desempenhando funções chave nos filmes de longa-metragem produzidos/lançados no Brasil, 1961-2010

Décadas						
Função	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	Total
Direção	0,68	1,77	3,27	11,35	15,37	6,87
Roteiro	0,68	2,43	3,60	9,51	13,78	6,48
Produção*	0,68	2,77	4,17	13,50	23,71	9,99
Fotografia**	0,00	0,33	0,45	0,00	3,19	1,13

Fontes: SILVA NETO, 2009; Filme B; AdoroCinema; Guia Kinoforum, 2011.

* Produção inclui dados de produção, produção executiva e direção de produção.

** Fotografia inclui dados de direção de fotografia, fotografia e câmera.

Figura 2: Tabela sobre a produção cinematográfica feita por mulheres nos últimos anos.

Ainda segundo os autores, a partir dos anos 2000, podemos mencionar diversas mulheres que se destacaram na direção de filmes nacionais, entre elas “Laís Bodanzky, Tata Amaral, Anna Muylaert, Eliane Fonseca, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, Lina Chamie, Tânia Lamarca, Mirella Martinelli, entre outras”.

Nessa nova fase do cinema nacional, considerada um “cinema de retomada”²⁵ depois do encerramento das atividades da Embrafilme e o começo da Ancine, Laís Bodanzky, que já tinha seu longa-metragem, um documentário sobre diretores que buscam exhibir seus filmes em cidades do interior que não possuem um cinema, surge com “Bicho de sete cabeças”, longa ficcional que ganhou vários prêmios em festivais internacionais. Nos anos seguintes, Laís se torna uma grande referência no cinema nacional e lança outros longas ficcionais, entre eles, “As melhores coisas do mundo” (2010) e “Como nossos pais” (2017).

Anna Muylaert com seu longa “Que horas ela volta?” (2015) também ganha destaque no Brasil. O filme percorreu inúmeros festivais e foi escolhido para representar

²⁵ Em 1990 foi eleito para presidente do Brasil o candidato Fernando Collor de Mello, como um de seus decretos, Collor extinguiu a EMBRACINE, órgão do governo que, na época, era responsável por investir e promover o cinema brasileiro. Após essa determinação, a produção de longa-metragem no país caiu drasticamente. Depois de dois anos de mandato, Collor acabou sendo afastado do cargo pelo processo de impeachment, e seu vice, Itamar Franco, assinou a Lei do Audiovisual, que propunha viabilizar novamente as obras audiovisuais nacionais. O período após o impeachment de Collor e a volta do cinema brasileiro foi chamado de “Cinema de Retomada”.

o país no Oscar em 2015. O filme conta a história de Val, uma empregada doméstica que recebe a visita de sua filha, a qual ela não vê a anos. A vida de Val e de seus patrões começa a virar de cabeça pra baixo com a chegada da menina na casa. O filme de Muylaert foi bem recepcionado em todo o Brasil pela crítica por tratar, fielmente, a realidade da trabalhadora brasileira. O filme fala sobre a dura realidade de migração dos nordestinos para São Paulo em busca de uma vida melhor, da hipocrisia da classe média para com seus filhos e seus empregados que dizem ser “da família”, e principalmente, é um duro choque de realidade sobre como nossas relações sociais brasileiras estão impregnadas de elitismo. Logo após, Muylaert também é responsável pela direção do drama “Mãe só há uma” (2016), que fala sobre a relação de um jovem que descobre que sua mãe o roubou e começa a ter contato com sua família biológica.

Mulheres contando suas próprias histórias são necessárias no cinema. Mulheres que sabem que um plano do short curto da protagonista magra não é necessário pra narrativa do filme. Mulheres que entendem que uma personagem feminina não pode e não deve ter apenas uma fala num filme inteiro. Mulheres que não estão ali para serem o apoio, o par romântico ou o alívio cômico. É necessário um cinema feito por nós para entendermos nossas especificidades e nossa própria história.

2.2. O CINEMA DE HORROR NO BRASIL

Quem nasceu nos anos 1990, cresceu vendo cinema de terror. Nossa infância foi completamente marcada pelo O grito (2004), Premonição (2000), Anaconda (1997), Jogos Mortais (2004) e até um Atividade Paranormal (2007). Não somos da era do Freddy Krueger²⁶, mas com certeza podemos dizer que crescemos no momento da Samara. Aprendemos a consumir cinema e –principalmente – cinema de terror, com enormes casas mal-assombradas, adolescentes fugindo de monstros em seus carros recém-ganhados ainda no ensino médio e com pais pouco preocupados de seus filhos pequenos voltarem sozinhos da casa dos amigos a noite. Aprendemos a consumir cinema de terror completamente manipulado pela visão estadunidense, sem que tivéssemos a oportunidade de nos enxergar em tela.

²⁶ Personagem fictício da série “A hora do pesadelo”, de 1984.

Quando falamos em cinema de horror brasileiro, é primordial que se entenda que pouco temos, mas importante lembrar que, mesmo que pouco, nós temos. Laura Cánepa, em sua tese de doutorado “Medo de que? Uma história do horror nos filmes brasileiros”, afirma que desde o início do cinema, ainda com os filmes mudos, o horror já era pauta na criação dos artistas brasileiros. Segundo a autora, mesmo que a maioria dos filmes estejam perdidos atualmente, existem textos publicados ou coberturas incompletas sobre obras que saíram na época e brincavam com os assuntos que o horror costuma retratar. Em suas palavras, ela diz:

É este o caso dos filmes mudos que se deseja indicar como antecedentes remotos do cinema de horror brasileiro. Estes se dividem entre os filmes fantástico-cômicos, feitos à maneira de Méliès; os criminais, vertente muito popular do cinema de atualidades que depois estaria diretamente ligada ao cinema de exploração; os melodramas-religiosos-sobrenaturais, que abordavam temas como aparições e intervenções divinas no mundo ordinário. Note-se que está-se falando em termos de antecedentes remotos, ou seja, de filmes que abarcavam algum dos aspectos diretamente ligados ao horror: a violência irracional, o sobrenatural, os monstros etc, mas de nenhuma forma, está-se dizendo que o cinema de horror brasileiro começou com esses filmes. Porém, parece importante descrever como esse imaginário esteve presente no cinema nacional desde o princípio. (CÁNEPA, 2008, p.108)

Após esse período, temos o que ficou conhecido como as chanchadas brasileiras. Apesar de existirem registros de filmes de chanchadas em outros países e do Brasil não ter sido o fundador delas, a chanchada é, segundo Rafael de Luna Freire, um gênero cinematográfico brasileiro. Isso porque de 1930 a 1960, a chanchada se popularizou em território nacional, ainda que a crítica na época tenha sido especialmente dura com esses filmes, que num geral eram filmes de comédia ou musical que tinham um apelo massivo. Após o término do período e com o início do Cinema Novo, os filmes de chanchada começaram a ser vistos com outros olhos, como obras esteticamente e culturalmente exclusivas do Brasil, que retratavam e entretinham a população. (FREIRE, 2011)

Nessa época, o cinema brasileiro começou a produzir filmes que, ainda dentro das chanchadas, considera-se que flertavam com o gênero do horror, com histórias que abordavam fantasmas, como “Fantasma por acaso” (1946), filme que trazia o comediante Oscarito no papel de um fantasma bondoso. Ainda nessa etapa, outro gênero que se consagrou nacionalmente foram as pornochanchadas, ou seja, filmes de comédia que tinham um recurso erótico para chamar a atenção do público. Entre as

pornochanchadas, várias obras também faziam uso de narrativas que mesclavam com o gênero do horror de alguma forma, como inserir demônios ou o próprio diabo para “apimentar” seus roteiros.



Figura 3: Pôster do filme “Fantasma por acaso”, de Moacyr Fenelon

Logo após esse período, entramos no que Laura Cánepa considera como “Melodramas Góticos”, no qual os filmes começaram a conter uma narrativa assustadora, nos quais falavam sobre famílias e seus segredos, que ora podiam ser amantes, ora podiam ser assombrações. “Chamas no Cafezal” (1954), por exemplo, de José Carlos Burle, é um filme brasileiro que foi feito inspirado na famosa “Rebecca – a mulher inesquecível” (1940), de Alfred Hitchcoch. Ainda que esses filmes não sejam propriamente considerados filmes de terror, são os primeiros longas que tem interesse em retratar assuntos sobrenaturais ou que tem no cerne de sua narrativa o medo como uma das propostas principais.



Figura 4: Pôster do filme “Chamas no cafezal”, de José Carlos Burle.

Mesmo que se tente resgatar uma história de horror brasileira pré-1964 e mesmo que existam alguns títulos que apresentaram monstros ou fantasmas em suas narrativas, é praticamente unânime entre os pesquisadores do gênero que: o horror brasileiro nasceu com *Zé do Caixão*.

José Mojica Marins nasceu em março de 1936, numa sexta-feira-13. Aos 17 anos, já se organizava com amigos e vizinhos com o intuito de fazer filmes amadores. Desde então, Mojica acabou criando sua própria produtora, a “Companhia Cinematográfica Atlas”, onde produziu diversos filmes de terror, mas que foram perdidos com o passar do tempo. Em 1964, Mojica lançou seu filme mais famoso e o que ficou conhecido como a origem do terror no Brasil, “A meia-noite levarei sua alma”. O filme é a primeira aparição do personagem *Zé do Caixão*, um coveiro interpretado pelo próprio Mojica, que logo depois ficaria conhecido no Brasil inteiro quase como uma figura folclórica do país. O enredo do filme é sobre um coveiro obcecado por um primogênito, que deve ser gerado pela mulher que o mesmo considerar perfeita e a altura. Essa mulher acaba sendo a esposa do melhor amigo do protagonista. Para conseguir o filho desejado, *Zé do Caixão* mata sua própria mulher, a qual ele considera sem valor por ser infértil, e seu melhor amigo, que “atrapalha” o seu relacionamento ideal.²⁹

²⁹ Revista CINEMA EM CLOSE UP, edição de 1975, nº1. Disponível em <http://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/> Acesso em: 11/11/2020



Figura 5: José Mojica Marins em “A meia noite levarei sua alma”.

O filme de Mojica foi lançado em 1964, uma época conturbada considerando a historiografia brasileira. O país estava em meio ao golpe civil-militar, que usava como pretexto a salvação do Brasil dos “comunistas”. O personagem do Zé do Caixão é um homem cético, que não acredita em céu ou inferno, nem em qualquer outra crença religiosa. Por conta disso, suas atitudes não tem peso moral algum para a personagem. As primeiras cenas do filme acontecem no contexto da Semana Santa, uma tradição religiosa católica que engloba a Sexta-Feira Santa, na qual os praticantes ao catolicismo não podem comer carne. No filme, no dia do jejum, o personagem diz a sua mulher que vai comer carne, “nem que seja carne de gente”, mostrando não apenas a repulsa a religiões, como desde aí já denotando seu caráter sádico. No cenário da ditadura, os meios de comunicação sofreram uma violenta repressão e censura, mais de seiscentos filmes e quinhentas peças teatrais foram coibidas, além de um número incontável de músicas. O filme de Mojica foi um dos que sofreram com a censura da época, a falta de fé do personagem era uma das razões pela qual o filme foi impedido de circular em alguns estados, a ideologia ateísta da personagem era considerada uma afronta aos padrões conservadores da ditadura, além dos diálogos com tons anarquistas que foram considerados por alguns uma crítica ao regime da época.

O roteirista, diretor e ator de “À meia-noite levaria sua alma” foi pioneiro no acolhimento do público acerca do gênero de horror no Brasil. Na edição da revista “Cinema em Close Up”, ele conta que, em 1962, sua ideia original era fazer um filme sobre a geração transviada, que estava em alta na época. Porém, por causa de um sonho que teve, com um homem de unhas longas que usava capa e cartola, resolveu mudar todo o roteiro e escrever sobre isso.

Diante da não aceitação dos produtores com a ideia, Mojica resolveu ele mesmo bancar os custos da produção. Ainda segundo a entrevista, ele só conseguiu terminar o

filme depois de vender praticamente tudo o que tinha. Na época que o longa foi finalizado, sua esposa acabou adoecendo e para pagar os custos, vendeu os direitos do filme a um distribuidor. Uma semana depois, Zé do Caixão tinha estourado nas bilheterias e começava a render milhões de cruzeiros.

Para entender Mojica, também é necessário entender o contexto em que seu primeiro filme foi produzido. “A meia noite levarei sua alma” nasceu no Cinema Marginal³⁰, isto é, uma vanguarda brasileira conhecida por se opor ao Cinema Novo. No Cinema Marginal, os filmes eram feitos com baixíssimos orçamentos, seus personagens eram pessoas excluídas da sociedade, que normalmente tinham caráter rebelde e/ou revolucionário. A principal característica do Cinema Marginal é que eram filmes que retratavam a parte da sociedade rejeitada de centros urbanos, batendo de frente com a estética defendida pelo Cinema Novo de retratar a pobreza e a fome em regiões rurais.

O personagem do Zé do Caixão se popularizou em grandes níveis pelo território brasileiro. Mojica teve séries, programas de tv, história em quadrinhos e muitas outras obras feitas inspiradas em seu famoso coveiro, que com o passar dos anos, acabou se tornando mais uma figura cômica do que realmente um monstro assustador. Entretanto, Mojica continuou escrevendo filmes de horror em que seu personagem voltava a suas origens e conseguiu concluir a trilogia do Zé do Caixão, com as sequências “Esta noite encarnarei no teu cadáver” (1967) e “Encarnação do demônio” (2008).



Figura 6: José Mojica Marins entrevista Supla em “O estranho mundo de Zé do Caixão”, seu programa de TV.

³⁰ <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal> Acesso em: 11/11/2020

A época em que Mojica lançou o primeiro filme da trilogia do Zé do Caixão ficou conhecida, para Laura Cánepa, como a “era de ouro” do horror no Brasil, isto porque a partir de 1960, começou uma vanguarda no cinema brasileiro conhecida como “Boca do Lixo”. A Boca do Lixo era formada por cineastas independentes paulistanos que faziam filmes na cidade com um enorme apelo popular e que, normalmente, abordavam gêneros cinematográficos mais consolidados, como o horror, o filme policial e o faroeste. Inúmeros filmes de terror saíram da Boca do Lixo e muitos deles se tornaram um grande sucesso de bilheteria na época. (CÁNEPA, 2008, p.116)

Vários cineastas da Boca do Lixo trabalharam com o cinema de horror, os principais nomes dessa época são Sílvio de Abreu, Salvador Amaral, Sady Baby, Juan Bajon, José Adalto Cardoso, Luiz Castilini, Francisco Cavalcanti, Jair Correa, Cláudio Cunha, Clery Cunha, Jean Garret, Walter Hugo Khouri, Rosângela Maldonado, Carlos Hugo Christensen, Marcelo Motta, Fauzi Mansur, Rubens Prado, Mário Vaz Filho e, é claro, José Mojica Marins.



Figura 7: Cineastas da Boca do Lixo.

Em sua tese, Laura Cánepa comenta que:

(...) esses filmes tinham em comum o uso dos clichês da pornochanchada (sexo, nudez, machismo) e do horror (violência, sangue, fenômenos sobrenaturais). Entre os longas-metragens de horror feitos na Boca nesse período, pode-se citar EXCITAÇÃO (Jean Garret, 1976), que teve mais de 800 mil espectadores⁵⁰ ; SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO (Raffaelle Rossi, 1977); A FORÇA DOS SENTIDOS (Jean Garret, 1979), que atraiu mais de um milhão de espectadores. (CÁNEPA, 2008, p. 119)

Infelizmente, esse momento de “ouro” do cinema brasileiro não duraria muito, pois, logo após, Fernando Collor de Mello seria eleito presidente e o cinema nacional seria reduzido a cinzas. Melina Izar Marson, em sua tese de mestrado intitulada “O

cinema de retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine”, explica:

O fim da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro, em março de 1990, representam o encerramento de um ciclo da história cinematográfica brasileira. E não somente porque, a partir de então, o cinema brasileiro perdeu seu principal financiador e distribuidor, mas principalmente porque perdeu seus mecanismos de proteção frente ao cinema estrangeiro. Além da extinção destes órgãos governamentais de apoio ao cinema, Collor também promoveu uma desregulamentação da atividade, acabou com a cota de tela (isto é, a obrigatoriedade de uma quantidade mínima de dias de exibição para o filme nacional) e promoveu a abertura irrestrita das importações. Com isso, o cinema estrangeiro – em especial o norte-americano – tomou conta das salas de projeções, confirmando sua hegemonia. (MARSON, 2006, p.24)

Em 2001, foi criada a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) que era, num primeiro momento, um órgão estatal que tinha como objetivo comercializar o cinema brasileiro e o consolidar como uma indústria, com foco no espectador nacional e em vender o produto para o exterior. Sendo assim, a mentalidade da Ancine era a de priorizar filmes com caráter rentáveis, que pudessem ser apreciados em qualquer parte do mundo. (MARSON, 2006, p.146)

Logo, os longas de horror tiveram uma enorme defasagem nessa época do cinema brasileiro, isto porque esses filmes, apesar de fazerem sucesso vindo de uma indústria estadunidense, ainda tinham características de obras pouco aclamadas pela crítica e pouco consumidas pelo público, o que não batia com o que o governo brasileiro carecia e pretendia para o cinema nacional na época.

Mesmo que os anos 90/00 não foram tão bons para o cinema de horror no Brasil, é possível dizer que ele foi o começo de uma nova era dourada do gênero no país. Isto porque a partir de 2000, vários cineastas começaram a estreiar suas carreiras no horror nacional com curtas-metragens ou roteiros que foram aclamadíssimos entre os críticos brasileiros. Segundo Laura Cánepa:

(...) novas expectativas surgiram a respeito do cinema de horror brasileiro, fazendo com que jornalistas como o canadense Rod Gudino sugerissem a existência de uma “nova onda de cinema de horror” no Brasil⁵⁵ - que poderá ser conferida pelo grande público quando (e se) esses jovens cineastas chegarem ao cinema de longa-metragem nos próximos anos. (CÁNEPA, 2006, p.128)

A pesquisadora ainda menciona alguns desses projetos em sua tese:

Entre dezenas de curtas de horror realizados no Brasil desde o ano 2000, pode-se citar UM RAMO (2007), fantasia sombria dirigida por Juliana Rojas e Marco Dutra; a série de curtas para a TV ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO (Vários, 2004), AMOR SÓ DE MÃE (Dennison Ramalho, 2003), entre outros. (CÁNEPA, 2006, p.127)

Hoje, quase 15 anos depois que a tese “Medo de que?” foi escrita, podemos ver que isso se concretizou. Com a chegada de inúmeros filmes de horror norte-americanos com uma estética e um roteiro mais autoral, sendo aclamados mundialmente, como “Hereditário” (2018), “A Bruxa” (2015), “Corra!” (2017), “Corrente do Mal” (2014), e muitos outros, o Brasil decidiu não ficar de fora e se lançou em longas de horror que impulsionou o cinema nacional e abriu novas portas para o gênero no Brasil. Com Juliana Rojas e Marco Dutra, temos “Trabalhar Cansa” (2011) e “As boas maneiras” (2018), dois filmes excepcionais que marcaram a década no país. Dennison Ramalho apresentou em 2019 seu primeiro longa, “Morto não fala”, que conta sobre a realidade no IML do Rio de Janeiro entre horrores reais e sobrenaturais, um verdadeiro filme de terror, com a nossa cara e a nossa cultura. Além deles, Kleber Mendonça Filho, que em 2004 lançou o curta “Vinil Verde”, volta em 2019 com “Bacurau”, um dos maiores fenômenos do cinema brasileiro, que moveu o país pra salas de cinema e foi um dos grandes destaques do Festival de Cannes. E, é claro, não podemos deixar de mencionar Gabriela Amaral Almeida, que dirigiu 5 curtas-metragens no começo dos anos de 2010, e agora no final se consagra como uma das melhores diretoras do gênero no país, com Animal Cordial e A Sombra do Pai.



Figura 8: Cena do filme “Bacurau”, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Cánepa estava certa, o cinema de horror brasileiro teria uma nova era de ouro, que vem com interesse de assustar, de indignar, de horrorizar e, principalmente, de retratar a realidade da sociedade brasileira com um outro olhar: não mais com as piadas que de que o Brasil é livre de preconceitos, não mais com a romantização de que

“somos todos iguais” ou de que “o brasileiro é o povo mais receptivo do mundo”. O cinema de horror brasileiro vem pra dizer que não somos e, na verdade, estamos muito longe de sermos perfeitos. Vem pra mostrar além da hipocrisia do nosso meio social, mas também a violência, a ignorância e, é claro, o medo que nos cerca.

2.3. ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS DO HORROR

O gênero de terror tem suas raízes na misoginia. Como toda a sociedade que conhecemos foi moldada com a estrutura em que o homem exerce o controle e onde a mulher é a pessoa frágil de uma situação, conseguimos compreender também que todas as histórias de medo também foram construídas com essa base e os preceitos do patriarcado. Quando colocamos um papel feminino numa história de terror, sempre há duas saídas para a personagem: a mulher histérica, afetada profundamente pela narrativa em contraparte do homem, normalmente retratado como o racional, o que mantém o pé no chão, quem tem a “cabeça no lugar”. Ou é retratada como a “mulher monstruosa”, ou seja, toda aquela que não se encaixa no lugar previamente estabelecido ao sexo feminino: mulheres fortes, mulheres com sexualidade, mulheres que rejeitam a maternidade, mulheres que, apenas, têm desejos, já são suficientemente monstruosas.

Quando se pensa no começo de uma literatura de horror, tomando Edgar Allan Poe e Bram Stoker, por exemplo, que hoje são considerados, quase que por unanimidade como a origem do que foi vir a ser considerado o horror, podemos encontrar claramente olhares totalmente machistas em relação as mulheres que esses autores escreviam. De acordo com Greicy Pinto Bellin, em sua tese “Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe”, ela diz:

Não se observa um interesse em retratar tais personagens como seres nobres e virtuosos, e sim como seres frágeis, que começam a adoecer e enlouquecer de diversas formas. A representação do feminino nos contos de Poe traz sempre um aspecto de horror associado à beleza e juventude, de maneira que o próprio Poe acreditava que a morte da mulher amada era o assunto mais poético do mundo. (BELLIN, 2010, p.54)

Nessa tese, a autora também cita Elisabeth Brofen, que buscou explicar sobre a intenção misógina que existe em narrativas sobre mulheres ou amantes que se foram, mostrando que o autor retrata a personagem feminina numa situação ainda mais submissa e o homem numa situação onde detém totalmente o poder dentro da sociedade. Segundo Elisabeth Brofen:

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

Poe tratou de temas como morte e loucura de mulheres em inúmeras obras, com elas, também serviu de inspirações para outras. Como “O Iluminado”, de Stephen King, que faz referências diretas e indiretas a obra de Poe, e que, por sua vez, serviu para a adaptação de Stanley Kubrick para as telas do cinema. A roda do patriarcado continua girando, dentro e fora do cinema de horror.

Em Bram Stoker, escritor de Drácula, esse olhar não muda. No livro, o autor já revela seus pensamentos misóginos em relação às mulheres, quando escreve sobre uma mulher que tem comportamentos considerados “masculinos”. Nikelen Witter escreve sobre dizendo:

Mina (personagem feminina de Drácula) sabe estenografia, mais que isso, ela é tão competente nesse trabalho quanto um homem. Este é o elogio/reprimenda que o autor lhe dedica. Elogio porque uma mulher não faria bem um trabalho tão técnico. Reprimenda porque: qual mulher, em sua consciência (imagina Stoker), iria querer se assemelhar a um homem? Mina, definitivamente, precisa ser salva. Aliás, a jovem precisa ser salva de si mesma e dessas ideias que podem fazê-la perder-se, podem levá-la a loucura, à devassidão. Depois de seus contatos com o vampiro, a “pobre” geme: impura, perdida.³¹

Quando partimos para o cinema, pegando como exemplo a historiografia cinematográfica escrita por Carlos Primati em “A História do Cinema de Horror”, podemos encontrar o machismo e a misoginia encrustados no gênero desde o seu

³¹ WITTER, Nikelen. Misoginia muito além dos vampiros. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/colunas/2011/01/misoginia-muito-alem-dos-vampiros/> Acesso em: 17/11/2020

nascimento. No artigo, Primati começa falando sobre a história do horror lá nos anos 20, com o Expressionismo Alemão. Dos filmes mais importantes dessa vanguarda, encontramos “O gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Robert Wiene e “Nosferatu” (1922), de F.W. Murnau. (2012, p. 6)

Em Caligari, temos a figura feminina de Jane, uma mulher que desperta o amor de dois homens. Quando Cesare, o sonâmbulo, é ordenado a matar Jane, ele, mesmo hipnotizado, se sente atraído pela moça e decide, como um ato de “amor” e “misericórdia”, não mata-la, mas sim leva-la consigo, sem o seu consentimento.

Já em “Nosferatu”, temos uma história completamente diferente, mas que não muda em algo: o controle dos homens sobre os corpos femininos. O drácula de Murnau não é completamente fiel ao livro de Stoker, mas com certeza não falha em representar a mulher com o olhar masculino: frágil, incompreendida, que passa todo o tempo em tela sofrendo pelo homem que a mesma ama, na espera da sua volta. Em Nosferatu, vemos Ellen, esposa de Hunter, sofrer durante toda a narrativa, pois seu marido vai em uma viagem para a venda de uma casa. Em um certo momento do filme, Ellen está sentada observando a praia enquanto o narrador conta a história, dizendo: “Ellen passa seu tempo entre as dunas. Ela espera o seu amado. Suspirava pelo seu amado. Os seus olhos pesquisavam a distância muito para além das ondas”.³² Nosferatu também representa o que Brofen diz sobre a representação de poder dos homens quando esses são os sobreviventes da narrativa. Ao final do filme, Ellen lê o livro em que diz: “Ninguém te poderá salvar a não ser que uma donzela sem pecado faça o vampiro esquecer o primeiro canto do galo. Se ela lhe oferecesse o seu sangue de livre vontade”.³³ O texto deixa claro que Ellen, ainda que casada, é considerada uma “donzela sem pecado”, colocando a mulher em um patamar de pureza quase que inalcançável e fazendo o público acreditar que aquela é a definição do que um homem considera para uma mulher como perfeita e heroica. Ellen oferece seu sangue a Nosferatu para salvar o marido e a cidade, que se consideram assolados por alguma “praga”, nos deixando a pensar: para ser perfeita precisamos nos sacrificar pelos homens?

³² “Ellen was often spotted on the beach in the solitude of the dunes. Her eyes scanned the waves and the horizon as she pined for her beloved”

³³ “Deliverance is possible by no other means but that an innocent maiden maketh the vampire heed not the first crowing of the cock, this done by the sacrifice of her own bloode”

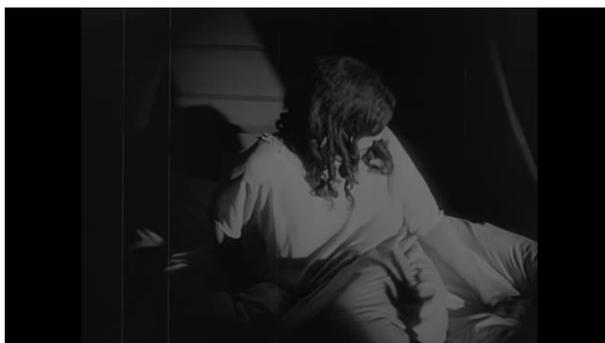


Figura 9: Cena de “Nosferatu”, de F.W. Murnau.

Logo após esse período, temos o que Primati considera como “filmes de monstros”, que foram filmes feitos no estúdio da Universal sobre monstros que viriam a se tornar os clássicos da filmografia de horror e da cultura pop. Entre eles “Frankenstein”(1931), de James Whale, e “A múmia” (1932), de Karl Freund. (2012, p.8)

Quando abordamos o filme de Freund como pauta, não demora muito pra entendermos as problemáticas que um olhar feminista enxerga na obra. Depois de encontrarem a múmia de um príncipe que viveu há quase 4000 anos, os membros de uma expedição resolvem trazê-lo de volta a vida. Quando ele reencarna, o príncipe começa a perseguir uma mulher que ele acredita ser a reencarnação de sua princesa.

Já em Frankenstein, é interessante analisar o filme, que é dirigido por um homem, comparando-o com o livro, que foi escrito por uma mulher, Mary Shelley, em 1818, cem anos antes. No livro, temos Victor Frankenstein, um homem com aspiração a ciência, que tem como objetivo provar que é possível criar uma vida a partir de matéria morta. Victor vai estudar medicina longe de sua cidade natal e lá encontra meios para que sua experiência se torne real. A criatura é descrita quase como uma colagem de peças e, nas palavras de Victor Frankenstein:

Seus membros, malgrado as dimensões incomuns, eram proporcionados e eu me esmerara em dotá-lo de belas feições. Belas?! Oh, surpresa aterradora! Oh, castigo divino! Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro lúcido e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas em que se engastavam, a pele apergaminhada e os lábios retos e de um roxo enegrecido. (SHELLEY, 1818, p.56)

Por conta de sua aparência horrenda, quando Victor obtém sucesso ele termina traumatizado com o que criou e foge de casa, deixando a criatura sozinha, a qual também acaba fugindo do local. Logo após isso, uma série de fatídicos acontecimentos caem sobre Victor, que vê sua família inteira falecendo, um por um. Tendo consciência de que tais situações eram obras da criatura, Victor se propõe a encontra-la e destruí-la, o que não acontece.

Não existe uma pessoa que não conheça o monstro Frankenstein e o cientista maluco que o criou, essa imagem está encrustada no nosso imaginário, mas o que não se sabe é de onde ela vem. Quem criou o Frankenstein como conhecemos, não foi Mary Shelley, foi James Whale. A obra de Shelley deixa explícito que a autora acredita na condição que Jean-Jacques Rousseau estabelece, de que “o homem é bom por natureza, e a sociedade o corrompe”. O “monstro” que Victor criou, não era um monstro, era uma pessoa nascendo, que precisava ser ensinada, cuidada, protegida, até que pudesse entender o mundo, a sociedade e a lidar com isso da melhor forma. Victor, que ficou apavorado com a figura viva, o abandonou e o deixou a sua própria sorte, e quando o mesmo se depara com a sociedade, que julga, que condena, que te marca, ele acaba se tornando amargurado, com desejo de vingança por aquele que o abandonou, e se torna um monstro. Mary Shelley escreveu sobre um homem que não soube arcar com suas responsabilidades perante a um filho que fez, e James Whale transforma isso em uma história moralista sobre um homem que quer ser Deus, e como Deus o castigou por isso.

É curioso observar como um homem interpreta um livro escrito por uma mulher, que por mais que tenha deixado claro suas intenções no livro, é deturpada em vários sentidos para que se tire a responsabilidade do personagem como um pai, e o coloque numa visão conservadora da sociedade: aquele homem deve ser punido por ter profanado contra as morais cristãs, não por não ter sido uma figura paterna.

Pulando alguns anos, começamos a entrar na era do horror psicológico, que nada mais é que utilizar as narrativas de terror para tratar de temas puramente humanos e ligados aos sentimentos mais profundos de cada um, sem utilizar tantos monstros ou maquiagens, mas trabalhando mais o medo do que pode acontecer com qualquer pessoa, o horror dentro da nossa cabeça. O horror psicológico veio com o intuito de substituir os monstros, que depois de um tempo começou a cansar os espectadores e entusiastas do gênero. (PRIMATI, 2012, p.11)

Para começar a analisar esse tipo de filme, é necessário entender o conceito que o pai da psicanálise, Sigmund Freud, intitulado “Das unheimliche”, que tem como tradução “O estranho” ou “o inquietante”. Esse “estranho”, em uma primeira tradução, seria:

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

Mas o que, definitivamente, caracterizaria esse estranho? Freud explica que “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (1976, p.277). Lenice Alves Soares, interpretando o conceito, diz que Freud coloca esse sentimento em uma área subjetiva da mente, onde os medos e traumas do passado que são os responsáveis pela estranheza sentida, “pois são os temores infantis, recalcados no inconsciente, que vêm à tona em determinadas situações”. (2019, p.21)

O horror psicológico nada mais é do que aquelas obras que não se utilizam tanto de efeitos gráficos ou visuais para assustar o público, mas que se além mais há uma narrativa que induz o medo através do que é psicológico. A concepção do estranho de Freud é muito discutida nas obras de ficção fantásticas, isso porque, segundo o autor, esse processo de estranheza se caracteriza por algo aberto, em que o espectador, sozinho, decide se lhe amedronta. Por essas razões, o terror psicológico é o mais ambíguo na recepção do público, porque o que afeta uma pessoa psicologicamente, pode não afetar outra.

Essas narrativas que visam brincar com a subjetividade do público foram palco para muita misoginia intrínseca, isso porque muitas delas abordavam o que ficou conhecido como “histeria feminina”. A histeria foi, por muito tempo, caracterizada como uma doença tipicamente feminina, isso porque, quando uma mulher tinha comportamentos que iam contra os desejos dos homens ou que a sociedade reprovava, ela era vista como “histérica” e, com isso, os respectivos maridos tinham o poder de medicá-la e, em vários casos, até interna-la. O horror psicológico usa disso em várias

narrativas, construindo uma personagem que acredita ser afetada por algo paranormal e fazendo o público duvidar de sua sanidade, ao ponto de só realmente acreditarem naquilo quando o autor finaliza a obra mostrando explicitamente o sobrenatural. Essa conduta associada a mulher pode ser vista em obras como “Desafio do Além” (1963), de Robert Wise e “A Morte do Demônio” (2013), de Fede Alvarez.

Alguns anos mais tarde, o *Slasher* tomou conta do horror no mundo todo. O Slasher é, num breve resumo, um subgênero do horror que têm como característica principal um homem (ou um monstro, mas ainda sendo um homem), que persegue um grupo específico de jovens em uma pacata cidadezinha do interior, como exemplos de filmes desse subgênero que ficaram extremamente reconhecidos encontramos “A hora do pesadelo” (1964), de Wes Craven, e “Halloween” (1978), de John Carpenter. Quando se olha nessa perspectiva, não encontramos, como em “A múmia”, uma problemática tão visível sobre a misoginia desses filmes, mas não demoramos muito, depois de assistir, a perceber a visão sobre mulheres que essas obras carregam. Para Mark Jancovich, um filme slasher é definido como:

Os filmes deste subgênero se preocupam com o processo de aterrorização, onde o assassino serial persegue metodicamente um grupo de estudantes, que são mortos um a um, tendo ainda uma atitude conservadora, em particular com as mulheres. Primeiro, o argumento destes filmes encoraja a audiência a se identificar com o assassino e sua violência, ao invés das mulheres que são assassinadas. Isto supostamente acompanhado pelo ponto de vista das cenas da câmera(...) Segundo, se pode afirmar que a maior parte dos ataques são direcionados às mulheres, em particular, aquelas que tem um comportamento sexual. (JANCOVICH, 2002, p.5)

Quando analisamos os filmes *Slashers*, percebe-se um padrão sobre as vítimas do assassino que se repete na grande maioria dos filmes. A primeira vítima é sempre uma mulher, normalmente que desde o começo se mostra com a sexualidade aflorada, com um namorado ou um parceiro e que, após ou durante o ato sexual, o assassino se considera legitimado e certo ao matar aquela personagem, pois, de alguma forma, ela foi contra as regras impostas pela sociedade de como uma mulher jovem deve ser portar e, por isso, deve ser punida. Em contrapartida com a primeira vítima do assassino, temos o que a cultura pop definiu como “final girl”. Nas palavras de André Campos Silva:

“Elas (as final girls) são construídas para criar uma identificação com o público, convidando-o logo no começo da história a olhar o mundo pelos seus olhos. Isto pode ajudar a explicar o porquê elas não mantêm relações sexuais durante o filme, não fazem uso de drogas e nem têm atitudes que moralmente a grande parcela da população condena. Ao que parece, o

público tem concepções bastante conservadora sobre sexo, bem como na maneira de uma mulher se comportar.” (SILVA, 2014, p.94)

As “final girls”, como explica Bruna Zucco em sua tese, são mulheres que são consideradas, num primeiro momento, frágeis, delicadas e inocentes. A construção dessas personagens é totalmente pensada para fazer o público se compadecer da situação e se apavorar ainda mais, pois ela, num geral, é quem mais se difere do vilão retratado. Zucco também explica que o motivo de colocarem essas mulheres como as únicas que sobrevivem no final dos filmes é justamente porque elas permitem ser assustadas e impressionadas, algo que um homem, por exemplo, não faria facilmente por ser considerado características “femininas”.

Dentro do contexto dos filmes de slasher, a figura ideal para representar o ‘herói’ é a mulher, porque somente ela é capaz de passar de um estágio de pânico ao de heroísmo sem parecer fraca em nenhum momento, afinal, sentir-se assustada é culturalmente assumido como uma atitude feminina. Isso a diferenciaria de um herói masculino, pois este, ao apavorar-se ou vacilar diante do assassino, estaria se “feminilizando” e, por isso, sendo menos respeitado pelo público masculino que é, supostamente, a audiência destes filmes. Além disso, parafraseando Brian De Palma (CLOVER, 1992, p. 42, tradução nossa), ‘se você tem uma casa mal assombrada e uma mulher caminhando com um candelabro, você se amedronta mais do que se fosse um homem viril’. (ZUCCO, 2017, p.24)

Na mesma época dos *Slashers*, outro subgênero que também foi muito disseminado no cinema de horror foi o chamado “cinema de exploração” ou “explotation”. O cinema de exploração foi, segundo Carlos Primati, um tipo de filme que começou a ser feito nos anos 30, mas ganhou força depois dos anos 50. O cinema de exploração consistia em filmes feitos com pouco orçamento e que tratassem de temas que eram considerados tabus pela sociedade, como aborto, uso de drogas, homossexualidade e assim por diante. (2012, p.13)

O exploitation teve uma grande contribuição de cineastas brasileiros e foi bastante aproveitado em território nacional. Da tese “A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema”, o autor Lúcio Piedade divide o exploitation brasileiro em três fases: a primeira que acontece entre 1930 e 1950, que têm como característica principal a essência desse cinema: falar de assuntos delicados gastando pouco; a segunda ocorre logo depois, paralelamente com o sucesso dos slashers, que eram fazer filmes que retratavam jovens e feitos especialmente para esse mesmo público; e a terceira, que lida

com as ramificações do gênero e que, no Brasil, marca também o início do chamado “sexplotation”, filmes do cinema de exploração com teor erótico e/ou pornográfico.

A Boca do Lixo brasileira nasceu do cinema de exploração e muito do que foi produzido na Boca do Lixo fazia parte, é claro, do “sexplotation”. Segundo Laura Cánepa, essa subdivisão do gênero era:

A face mais característica desse fenômeno (sexplotation) foi o cinema erótico da Boca do Lixo², em São Paulo, que repetia diversas estratégias do cinema de exploração, em particular do sexploitation, como os títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o status cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha, e, conforme nos interessa particularmente neste artigo, a misoginia e a “objetificação” das mulheres, apresentadas quase sempre como alvos de um olhar invasivo e, não raro, sádico e brutal. (CÁNEPA, 2009, p.2-3)

Cánepa já introduz que, o cinema feito na Boca do Lixo, por mais revolucionário ou “quebrador de tabu” que possa ser considerado por alguns, é ainda um cinema que minimiza, violenta, agride, prejudica e desumaniza a imagem da mulher em tela. E não precisa ir muito longe para conseguir entender que o conteúdo abordado nesses filmes se apropria de um discurso feminista de “liberdade sexual” para colocarem mulheres em situações humilhantes dentro de uma perspectiva masculina que obviamente os excita.

2.4. AS MULHERES TOMAM A FRENTE DO HORROR BRASILEIRO

Como já foi exposto anteriormente, o cinema brasileiro de horror, apesar de estar atualmente conseguindo encontrar a luz do dia no circuito de exibição e tomar o gosto da população, ainda é bem limitado comparado a outros gêneros que já tem uma consolidação maior no mercado, como a comédia e o melodrama. E, além disso, mesmo que a participação feminina no cenário audiovisual também tenha aumentado nos últimos anos, ela ainda é muito baixa diante da quantidade de filmes roteirizados e dirigidos por homens no Brasil. E quando juntamos as duas informações, o que dizer de mulheres fazendo filmes de horror?

Para começar a falar de mulheres tomando a frente dos filmes de horror, foi necessário contextualizar o porquê é tão importante que essas histórias sejam feitas na nossa perspectiva. De Poe a Mojica, mesmo que tenham sido pessoas historicamente importantes para o horror, cada um a sua maneira, todos ainda caem num problema que, biologicamente, nasceu com eles: são homens. E homens, por toda a socialização que receberam, por todo o privilégio que nasceu com o falo, mesmo que com grandes discursos progressistas e subversivos, ainda caem por terra quando se coloca seus privilégios de gênero em pauta, ainda tropeçam em limitar-se a reproduzir mulheres em tela de uma forma em que as mesmas sejam vistas como propriedade ou como um corpo descartável. Afinal é isso que somos: ou inocentes ou culpadas de um crime que não existe, ou completamente passivas diante de qualquer situação ou definitivamente monstruosas e incontroláveis, ou somos as esposas, as mães, as filhas ingênuas, caladas e utilizadas apenas como estepes, ou somos as amantes, as impulsivas, solitárias, que se serve como um pedaço de carne, é muito. Somos oito ou oitenta, sem histórias pra contar ou com histórias que não podem ser contadas. Não temos desejo ou temos desejos demais. Temos que ser protegidas ou a sociedade tem que se proteger de nós.

Ainda na Boca do Lixo, temos o que os registros contam como a primeira mulher fazendo cinema de horror no Brasil: Rosângela Maldonado. Rosângela nasceu em Franca, interior do estado de São Paulo e começou sua carreira como locutora na Rádio Tupi. Por muitos anos, Rosângela atuou em filmes da Boca do Lixo e em peças de teatro.³⁸ Ela escreveu e dirigiu o filme “A deusa de mármore – escrava do diabo” (1978), no qual também atuou ao lado de José Mojica Marins. O filme falava sobre uma mulher que, para conservar sua beleza e juventude, realiza um pacto com satanás. Através do sexo, ela rouba a vitalidade dos homens e entrega suas almas ao diabo. Mesmo que o filme tenha se perdido, é possível, de uma maneira rasa, identificar na sinopse do filme que ele já trata a mulher de uma forma diferente do que a maioria dos filmes da Boca. Aqui, mesmo retratando a mulher como uma “vilã”, que mata homens para se apossar de sua juventude, conseguimos encontrar um motivo específico para a personagem tomar as atitudes que faz, que seria o “ser jovem” e, para além disso, conseguimos ainda interpretar que uma mulher compreende os medos e anseios de outra mulher. Por que a personagem feminina gostaria de ser jovem para sempre? Novamente caímos no meio patriarcal, que apenas valoriza as mulheres quando essas ainda tem

³⁸ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ros%C3%A2ngela_Maldonado/ Acesso em: 17/11/2020

pouca idade e são, para os conceitos dos homens, belas. Maldonado não só coloca uma razão para a personagem, mas também deixa claro que esse motivo tem sua origem nos problemas que o machismo gera na sociedade.



Figura 10: Pôster do filme “A deusa de mármore: escrava do diabo”, de Rosângela Maldonado.

Infelizmente, mais nada foi encontrado sobre filmes de horror dirigido por mulheres além dos filmes de Maldonado, que também escreveu “A mulher que põe a pomba no ar” (1978), outro grande filme da Boca do Lixo. Após isso, só vamos ter registros desses filmes já no século XXI e pós-retomada.

Tomando como ponto de partida a criação da Ancine, em 2001, e analisando mulheres que roteirizaram e/ou dirigiram filmes de horror, só vamos começar a encontrar informações ou conteúdo sobre a partir de 2006, com “Fica comigo esta noite”, de João Falcão, que apesar de ter sido dirigido por um homem, teve co-autoria entre quatro pessoas, entre elas, duas mulheres, Adriana Falcão e Tatiana Maciel. O filme é considerado por muitos mais como uma comédia romântica do que propriamente como horror, mas por tratar de temas do além e falar sobre fantasmas, é necessário mencioná-lo. Na trama, um jovem casal apaixonado tem sua vida mudada quando o homem morre de repente, porém, mesmo depois de morto, o jovem pede ajuda de um fantasma para entrar em contato com sua amada.

Logo após, em 2009, temos uma co-direção entre Júlio Bressane e Rosa Dias no filme “A erva do rato”, o filme, que é uma adaptação de duas obras de Machado de Assis, trata de temas como a morte e a relação que um homem pode estabelecer com os animais ao seu redor. A narrativa consiste num homem que, após conhecer uma mulher no cemitério e a convida para morar com ele, tornando-a sua musa inspiradora e objeto

principal de várias fotografias que o mesmo tira. Após descobrir que alguns ratos estão destruindo a fotografia, o homem começa a estabelecer um estranho comportamento com os animais.

Em seguida temos a estreia da dupla Marco Dutra e Juliana Rojas com o filme “Trabalhar Cansa”, de 2011. O filme se passa dentro de um supermercado que um casal acaba de comprar e onde começam a viver e a se assustar com acontecimentos estranhos. “Trabalhar Cansa” é quase 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. Ainda no mesmo ano, temos o filme “A Antropóloga”, sobre uma mulher que vai fazer um trabalho de campo no sul do país e conhece uma menina que parece estar possuída por forças malignas. O filme é dirigido por Zeca Pires, mas foi roteirizado por Tania Lamarca e Tabajara Ruas.



Figura 11: Cena do filme “Trabalhar Cansa”, de Marco Dutra e Juliana Rojas.

Em 2012, temos “Caleuche – o chamado do mar”, roteirizado por Jorge Olguín e Carolina García, dirigido por Olguín. O filme fala sobre uma mulher que tem uma doença misteriosa e resolve se refugiar em uma ilha onde conhece a história de um navio fantasma que busca almas para fazer negócio.

Dois anos depois, em 2014, encontramos o “Jogo do Copo”, dirigido por Amanda Maya, filme que retrata a lenda urbana brasileira do jogo do copo, onde amigos se reúnem diante de um tabuleiro para conversar com entidades ou fantasmas. No mesmo ano, temos “Isolados”, que foi roteirizado por Mariana de Vieland e dirigido por Tomás Portella. O filme fala sobre um casal que aluga uma casa na região serrana do Rio de Janeiro, porém que foi alvo de inúmeros casos de violência. Ainda em 2014,

temos Gabriela Amaral Almeida fazendo parte da equipe de roteiristas do novo longa de Marco Dutra, “Quando eu era vivo”, que conta a história de um jovem que, sendo obrigado a voltar para a casa dos pais, começa a desenvolver uma estranha obsessão pela história de sua família e pelo passado, confundindo delírios com a realidade.

Em 2015, o cenário começa a realmente mudar, vemos “Amorteamo”, longa dirigido por Flavia Lacerda e Isabella Teixeira, o qual tem como protagonistas Johnny Massaro e Marina Ruy Barbosa. Na trama, um jovem decide abandonar um casamento forçado no altar e diante da enorme tristeza, a moça com quem ele ia se casar comete suicídio. Porém, o espírito dela retorna em busca de seu amado. Além desse filme, também temos Anita Rocha com seu filme “Mate-me por favor”, o filme conta a história de um grupo de amigas na Barra da Tijuca que tem sua realidade modificada quando uma série de assassinatos começa a acontecer. O interessante na construção de “Mate-me por favor” é que Anita Rocha busca aqui retratar jovens brasileiras e seu processo de crescimento no contexto de um filme de terror. Em uma crítica ao site AdoroCinema, Lucas Salgado fala sobre como “Mate-me por favor” é um exemplo do cinema de gênero ganhando força no país e fala sobre as camadas que o filme se propõe a analisar:

“O suspense aqui é apenas a via para se tratar de algo maior, no caso a juventude. Poucas vezes no cinema nacional, as angústias e incertezas dos jovens foram tão bem construídas. Trata-se de um filme sobre juventude, focando o misto de solidão e agito que permeia a vida dos adolescentes. É difícil crescer, mas também é muito divertido.”³⁹



Figura 12: Cena do filme “Mate-me por favor”, de Anita Rocha.

Em 2016, encontramos “Frenesi”, dirigido por Felipe Guilherme Paixão e roteirizado em conjunto com Rebeca Gonçalves. O filme aborda um grupo de jovens jornalistas que resolvem investigar quando recebem a informação de que uma pequena

³⁹ SALGADO, Lucas. Entre a festa e o sofrimento. Crítica do filme “Mate-me por favor”. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-226826/criticas-adorocinema/> Acesso em 17/11/2020

cidade pode estar sendo palco de sacrifícios humanos para uma seita. Também em 2016, temos “O Segredo do Parque”, roteirizado e dirigido por Maria Eduarda Senna, que se inspira em Zé do Caixão em muitos momentos e cria uma história sobre jovens que vão procurar uma garota desaparecida em um parque, onde ela foi vista pela última vez, e acabam se colocando dentro de um terrível pesadelo. Outro filme também roteirizado e dirigido no mesmo ano é “O despertar de Lilith”, de Monica Demes. O filme é rodado nos Estados Unidos, mas é considerado pela crítica um “exemplar de filme de terror brasileiro sobre vampiros”⁴⁰. O filme fala sobre uma mulher que é sexualmente reprimida e que em um momento decide se livrar dessas amarras e experimentar todas as suas fantasias.

Em 2017, temos a estreia de Gabriela Amaral Almeida como roteirista e diretora de um longa-metragem, com “O Animal Cordial”. O filme se passa inteiro em uma noite num restaurante classe média de São Paulo, no qual o chefe do estabelecimento, seus funcionários e os últimos clientes da noite, se encontram em uma situação de horror quando o local é assaltado e cada um tem que aprender a lidar com suas ações em situações de extremo medo. Em 2017 também encontramos “O rastro”, longa roteirizado por André Pereira e Beatriz Manela, dirigido por J. C. Feyer, que fala sobre um médico que fica responsável nas transferências de pacientes de um hospital que está prestes a ser desativado. Na noite em que isso ocorre, uma menina de 10 anos some sem deixar vestígios e o protagonista acaba mergulhando em um universo obscuro. Em 2017 também é o ano em que Marco Dutra e Juliana Rojas lançam seu segundo longa, “As boas maneiras” e se consagram como nomes importantíssimos para o horror nacional. O filme fala sobre uma babá recém-contratada que começa a perceber comportamentos estranhos na mãe da criança, que está prestes a dar a luz. “As boas maneiras” é um dos grandes nomes do cinema de horror considerado feminista. O filme traz um monstro antigo, já conhecido, que é o lobisomem, sob a perspectiva de uma periferia paulistana, ao mesmo tempo em que ainda consegue ser visto como uma história de amor, de uma mulher para outra.

⁴⁰ PEREIRA, Felipe. Crítica do filme “O despertar de Lilith”. Disponível em: <https://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-o-despertar-de-lilith/> Acesso em 17/11/2020



Figura 13: Pôster do filme “As boas maneiras”, de Marco Dutra e Juliana Rojas.

“As boas maneiras” foi visto pela crítica como uma “fábula do horror brasileiro”⁴¹, o filme busca misturar elementos do terror, do melodrama e dos contos de fada, sem deixar de abordar a realidade socioeconômica brasileira, trazendo o filme dividido em duas partes: a primeira sob um apartamento na área de classe média de São Paulo, e a segunda na periferia. Ao olhar do crítico Felipe Moraes: “Rojas e Dutra levam ao limite essa proposta de fabular sobre a realidade, misturando crônica social – uma sofisticada alegoria dos excluídos no Brasil de hoje – com as possibilidades do gênero fantástico”.

Com o gênero mais consolidado e disseminado, em 2019, temos “Morto não fala”, de Dennison Ramalho, que é roteirizado pelo diretor e por Cláudia Jovin e Jorge Furtado. O longa aborda um trabalhador do IML do Rio de Janeiro que têm um dom: fala com os mortos. Apesar de saber que não pode usar as informações que recebe do além, o protagonista acaba indo contra o que acredita e as consequências começam a assombrá-lo. O filme aborda inúmeras questões sobre a realidade das favelas cariocas, que ficam ainda mais interessantes de serem criticadas vista do ponto do cinema de horror. E, para completar, em 2019 também somos agraciados com o segundo longa de Gabriela Amaral Almeida, “A sombra do pai”, a qual novamente é um estouro entre a crítica do país, e que agora já enxerga o horror brasileiro por olhos com menos julgamentos e mais curiosidade. “A sombra do pai” fala sobre a relação entre um pai e uma filha quando a esposa e mãe falece, o homem começa a enlouquecer e a garotinha é obrigada a crescer e a cuidar de si mesma e da família, também composta pela tia, que

⁴¹ MORAES, Felipe. As boas maneiras é fábula de horror sobre um Brasil desigual. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/critica-as-boas-maneiras-e-fabula-de-horror-sobre-um-brasil-desigual/> Acesso em: 17/11/2020

parece perder a cabeça cada dia mais. Gabriela, que começou a fazer o horror retratando o homem como um monstro, agora resolve brincar com o terror sobrenatural e novamente mostra que sabe reconhecer e – principalmente – subverter o gênero.

3. A SUBVERSÃO DO HORROR: ESTRELANDO GABRIELA AMARAL ALMEIDA

3.1. A TRAJETÓRIA COMO FÃ E CINEASTA

Gabriela Amaral Almeida nasceu na capital São Paulo em 26 de setembro de 1980, mas foi criada em Salvador, na Bahia, onde seu pai trabalhava como engenheiro e a mãe como professora. Gabriela conta em entrevista que entrou na faculdade de Comunicação por conta da paixão que sentia pelos filmes e a necessidade de estudar eles, mas com um amor em específico: Alfred Hitchcock. Depois de entrar na universidade e descobrir que Hitchcock era um dos diretores mais estudados do mundo, ela acabou indo atrás de uma segunda paixão, que era o Stephen King.⁴² Gabriela se formou em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2003, e logo depois ingressou em uma pós-graduação ainda pela UFBA. Gabriela se dedicou na vida acadêmica a estudar literatura e cinema de horror. O trabalho de conclusão de curso de Gabriela, intitulado “As duas faces do medo: Análise dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes”, tinha como objetivo analisar três grandes obras do mestre do horror, sendo eles: “Carrie, A Estranha”, “O Iluminado”, e “O Cemitério”, e as respectivas adaptações para o cinema, verificando os padrões contidos nessas narrativas em relação a como elas trabalham o medo, além de, é claro, entender como esse medo era alterado do campo literário para o campo fílmico.⁴³ Ou seja, desde a sua graduação, Gabriela já começou a despertar o interesse em descobrir como o medo era criado, tanto no âmbito na escrita, quanto no cinema, e isso obviamente teve uma influência direta na carreira que ela viria a ter como roteirista e diretora no cinema brasileiro.

Em entrevista, Gabriela conta que o fascínio pelo terror veio desde a infância, assistindo a filmes de horror que passavam na tv aberta.⁴⁴ Entre seus favoritos, ela sempre destaca Cemitério Maldito, dirigido por Mary Lambert, já denunciando que o seu interesse pelas obras escritas por Stephen King vieram cedo.

⁴² Entrevista concedida ao site MACABRA. Disponível em: <https://macabra.tv/entrevista-gabriela-amaral/> Acesso em: 23/11/2020

⁴³ ALMEIDA, Gabriela Amaral. As Duas Faces do Medo.

⁴⁴ ITAÚ CULTURAL. Entrevista concedida a jornalista Gisele Cato. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4rXKlEXiXLI&feature=emb_title&ab_channel=Ita%C3%BACultural/ Acesso em: 23/11/2020

Após terminar o mestrado, Gabriela vai para Cuba estudar roteiro na Escuela Internacional de Cine y TV (Eictv), na cidade de San Antonio de los Baños, e se forma em 2007. Gabriela conta que viveu como um internato, morando e estudando no local. Como realizadora, a escola de Cuba foi muito importante para a trajetória de Gabriela, que fala que lá é um espaço de reflexão, de isolamento e um local onde ela aprendeu a conviver com as diferenças, o que é essencial para a profissão de cineasta. Gabriela também fez um curso de roteiro de quatro meses em Sundance, onde trabalhou o roteiro de *A Sombra do Pai*. Gabriela explica ainda as diferenças entre o que aprendeu entre Cuba e Sundance, em que um tem um aspecto de trabalhar filmes com cunho mais artísticos e abstratos, enquanto o outro tende a valorizar mais obras clássicas narrativas.

Gabriela começou sua carreira como roteirista, dirigiu diversas peças de teatro e fez parceria com outros artistas, como Marco Dutra em seu longa-metragem “Quando eu era vivo”, de 2011. Ao mesmo tempo, a diretora também lançou vários curtas metragens, alguns em co-direção, outros sozinha. A filmografia de Gabriela Amaral Almeida consiste em:

- “Náufragos” (curta-metragem codirigido com Matheus Rocha) – 2010
- “Uma Primavera” (curta-metragem) – 2011
- “A Sútil Circunstância” (curta-metragem codirigido com Matheus Rocha) - 2011
- “A Mão que Afaga” (curta-metragem) – 2012
- “Terno” (curta-metragem codirigido com Luana Demange) – 2013
- “Estátua!” (curta-metragem) – 2014
- “O Animal Cordial” (longa-metragem) – 2018
- “A Sombra do Pai” (longa-metragem) - 2019

Esse capítulo se propõe a analisar os filmes dirigidos sozinhos por Gabriela e como, em cada um, houve uma tentativa bem sucedida de subverter o gênero do horror, construindo personagens que fazem jus a realidade brasileira, sem enclausurá-los em uma caixa repleta de rótulos vinculados a homens ou mulheres do gênero, não os romantizando completamente e nem os vilanizando. Gabriela busca entender as amarras sociais que nos cercam e onde o gênero do horror entra nisso. Nas palavras de Gabriela:

“Quando você cria um monstro, você quer tirar do seu inconsciente o que ta reprimido, o que é feio, é fazer você encarar o feio, a decrepitude, a violência”. (ALMEIDA, 2019)

3.2. A MATERNIDADE COMO MECANISMO DO HORROR – OS CURTAS DE GABRIELA AMARAL ALMEIDA

3.2.1. UMA PRIMAVERA – O APERTO DA MATERNIDADE

“Eu sei que ela nunca compreendeu os meus motivos de sair de lá, mas ela sabe que depois que cresce, o filho vira passarinho e quer voar.”

Zezé di Camargo e Luciano

A música “No dia em que eu saí de casa”, de Zezé di Camargo e Luciano, ilustra perfeitamente uma mãe, que depois de se dedicar a maternidade, se encontra em um momento em que percebe que chegou a hora do filho seguir o próprio caminho. Um filho não é uma extensão de seus pais, nem um espelho, nem um cuidador. Um filho é uma pessoa com os próprios desejos e os próprios sonhos e que, à medida que uma criança cresce, isso começa a se manifestar. Algumas vezes os filhos seguem o que seus pais querem por vontade própria, outras por obrigação, outras acabam indo por um caminho diferente. Mas a verdade é que o desejo de cada pessoa sempre vai surgir em determinado momento da vida, seja mais cedo ou mais tarde.

Em “Uma Primavera”, primeiro curta de Gabriela Amaral Almeida, trata dos terrores da pré-adolescência. A mãe de Lara resolve fazer um piquenique no parque para comemorar o aniversário de 13 anos da garota. Tudo ia bem até que a menina desaparece.

O curta começa com uma cena um tanto quanto agonizante: Lara, que parece estar aprendendo a depilar a perna pela primeira vez, acaba se cortando com a lâmina. A direção de Gabriela opta por mostrar a garota no banheiro, com o machucado a mostra, já colocando, nas primeiras cenas o que o filme pretende retratar: o caminho da adolescência.



Figura 14: Cena do curta: "Uma Primavera".

Após esse acontecimento, a menina faz um curativo e vai ao encontro de sua mãe, que a espera para ir ao piquenique. Dentro do carro, já vemos a marca de Gabriela Amaral Almeida como diretora: uma mãe tentando puxar uma conversa com a filha, e o silêncio constrangedor que se segue a partir disso.

O diálogo que segue a partir do momento em que as duas chegam no parque define onde Gabriela Amaral quer chegar. Lara, no começo da puberdade, já não se encaixa mais nos parâmetros definidos por sua mãe. Lara agora se depila, prefere usar saia á bermuda para ir ao parque, e briga com a mãe pela vela rosa que ela colocou no bolo. Lara cresceu, mas sua mãe não enxerga isso, e um desafio da maternidade surge na narrativa escrita por Gabriela.

Já em seu primeiro curta solo, Gabriela dá indícios do que viria a trabalhar depois. Em “Uma Primavera”, a mãe de Lara, ainda no piquenique, é retratada sozinha, falando com a filha, sem que o plano mostre a criança, colocando em perspectiva a solidão da mãe perante a um filho, que agora, no caso, cresce e começa a tomar seus próprios rumos.



Figura 15: Cena do curta "Uma primavera.

Lara vai atender um telefonema longe da mãe, enquanto a mesma acaba adormecendo no piquenique. Quando ela acorda, não consegue encontrar a filha, e começa a se desesperar com o acontecido. O som que marca o horror no filme é o do telefone de Lara, que é estridente e alto, e no momento em que a mãe procura a filha, ela liga para o celular e o encontra no chão perto de onde a menina estava, porém sem sinal da criança. A partir daí, o horror sentido pela mãe se materializa, não mais o da filha crescendo, mas o de literalmente, perdê-la.

Os personagens que a mãe encontra no parque são completamente bizarros, o que contribui para o pavor sentido por ela. O primeiro é um homem que fala pausadamente, como se soubesse que algo ruim teria acontecido a criança, mas o homem não faz nada, apenas dá uma dica sobre onde a menina poderia estar, que seria nas bicicletas do parque. Chegando no local, ela encontra uma mulher que se encontra preocupada com o tamanho do capacete do bicicletário para seu filho, ignorando completamente a mulher preocupada com a filha que aparentemente desapareceu. Além da moça, o funcionário do local, que é demasiado alegre, também incomoda a mãe, pois ele não percebe a real situação em que ela se encontra e age como se fosse mais algo recorrente, e não uma mãe preocupada com um desaparecimento. Os personagens indiferentes à situação da mulher vão provocando um cenário ainda mais desesperador, tanto pra ela, quanto pra quem está vendo o filme, que também não sabe o que aconteceu com Lara e se coloca na posição daquela mãe. Além dos personagens que ela encontra no parque, após a sequência das bicicletas, vemos a mulher ligando para o pai de Lara, que também faz pouco caso da situação. Não conseguimos ouvir a voz dele, mas sabemos disso quando ela diz “não, dessa vez eu não to exagerando”, deixando claro o que o pai da garota pensa sobre a preocupação da mãe.



Figura 16: Cena do curta "Uma Primavera".

Não sabemos onde Lara está. A mãe é filmada sozinha por entre as árvores, sem mais pessoas pra perguntar. Aliás, mesmo que perguntasse, sem pessoas que se importassem realmente com a situação em que ela se encontra. Aqui Gabriela coloca em xeque todo o aperto sentido na maternidade. Não existem mais os momentos em que a criança dependia totalmente de você para tudo. Agora é ver o seu filho sozinho, sem você. Ou o que talvez muitas mulheres vejam como pior: se ver sozinha, sem o seu filho. Uma primavera mostra essa transição disfarçada num dia num parque, num pequeno piquenique que pode acabar mal. Vemos essas rupturas: infância pra adolescência, mãe para mulher.

Gabriela investe em um roteiro que atordoa, instiga a curiosidade, maltrata e aterroriza por um longo tempo. Seja nos horrores cotidianos, como um silêncio longo entre duas pessoas, seja num divergência de opiniões, como uma filha mostrando que cresceu e já não gosta das mesmas coisas de quando era criança, seja numa cena de um corte de machucado, seja num personagem alheio, seja numa mãe gritando na floresta. Cada cena tem sua particularidade e seu próprio jeito de incitar o horror.

O “final feliz” vem depois, quando a mãe encontra Lara com um garoto. Ela fica observando e vê a filha beijá-lo. Aí a ruptura acontece. Quando ela se dá conta de que a filha realmente não é mais uma criança e que deve deixá-la fazer algumas escolhas.

A cena de final de “Uma primavera”, mostra Lara e a mãe se encontrando e dando tchau uma pra outra. Agora, nenhuma é a mesma pessoa que no começo do curta. As duas tiveram transformações. No último plano, a mãe sorri para a filha, aliviada por não tê-la perdido e agora, entendendo que o processo de amadurecimento da criança faz parte da vida e que ela precisa aprender a lidar com a situação, não apenas por ela, mas também por Lara, que conta com a compreensão e os ensinamentos da mãe para poder começar uma nova fase da vida.



Figura 17: Cena final do curta "Uma Primavera".

São muitas as escolhas criativas que Gabriela Amaral Almeida faz para representar a maternidade e um jeito de lidar com ela nesse curta. No começo, existe a escolha de, apesar de não fazer uma crítica direta, abordar a feminilidade imposta culturalmente as meninas desde cedo. Se depilar, usar rosa, colocar uma saia, tudo isso são questões que nos tiram de uma situação social como pessoa e nos colocam como mulher. Mulheres depilam. Mulheres usam rosa. Mulheres usam saia.

O crescimento e o amadurecimento fazem parte da vida, a feminilidade como ponto principal do “ser” mulher não, é uma construção social que nos é imposta desde sempre. Gabriela coloca essas questões no cenário da relação entre uma mãe e uma filha, local onde isso é mais disseminado. Existe uma cultura que nos obriga a fazer isso, não por escolhas ou por vontades, mas por ser socialmente aceito, por ser melhor visto por homens. Lara não aceita colocar uma bermuda para ir ao parque mesmo sendo mais confortável, porque ela sabe que iria encontrar o menino um tempo depois. É importante lembrar que, apesar de existir esses pensamentos em nós, mulheres, desde sempre, ele não nasce conosco, ele nos é ensinado, redigido e praticamente forçado.

3.2.2. A MÃO QUE AFAGA – A SOLIDÃO DA MATERNIDADE

O curta de Gabriela Amaral Almeida chamado “A mão que afaga”, estrelado por Luciana Paes, que futuramente viria a se tornar grande parceira da diretora em seus

filmes e também ser associada ao que chamamos de “a rainha do grito”⁴⁵ brasileira, que é normalmente uma atriz associada a filmes de horror.

O curta de Gabriela Amaral conta a história de Estela, uma mulher considerada “mãe solteira” que trabalha em um telemarketing e tem uma relação um tanto quanto distante de seu filho, Lucas. O filme se inicia com um plano de Estela trabalhando no telemarketing e já coloca como ponto de partida a insatisfação da personagem com o trabalho, mas não em um sentido de reclamação sobre o que ela vive e uma tentativa de mudança e sim como uma situação totalmente desconfortável, em que ela vive passivamente, sem fazer questão ou sem ser possível mudar, na qual ela sai frustrada e triste, mas que consegue sustentar e dar o mínimo de dignidade para a vida de seu filho.

No primeiro diálogo do filme, vemos Estela ligar pra um cliente, o qual diz que a pessoa que ela procura faleceu, seguido por outra ligação igualmente estranha, onde ela procura por um nome feminino, e conseguimos ouvir claramente uma voz masculina, que em nenhum momento responde a questão feita pela telefonista. Essa primeira sequência já marca o tipo de filme que Gabriela Amaral pretende abordar: histórias verdadeiras de horror sentidas na pele por mulheres brasileiras.

Nas próximas cenas, conseguimos sentir o começo do que pode ser visto como uma “solidão da maternidade”. Isto porque quando uma mulher se torna mãe, a sociedade a coloca num patamar como se a partir deste ponto ela nunca mais fosse se sentir sozinha ou nunca mais fosse ficar sozinha. A idealização da maternidade colabora para um falso discurso de que o filho é propriedade e uma eterna companhia para a mãe. Gabriela em poucos minutos faz questão de desmentir essa colocação, mostrando Estela sentada, fazendo uma flor com papel crepom, enquanto seu filho, lá atrás, termina o jantar. A escolha artística da diretora é essencial para traduzir o sentimento de afastamento da mãe com o filho, colocando os sentimentos dela em primeiro plano, sozinha, entediada, usando seu pouco tempo livre com a televisão, enquanto o garoto termina a refeição em segundo plano, também sozinho, e corre para o quarto assim que acaba.

⁴⁵ *Scream Queens* são consideradas um marco no cinema de horror. O primeiro título de rainha do horror seria de Fay Wray, estrela de *King Kong*. Outras grandes atrizes também viriam a ser coroadas, como Jamie Lee Curtis, que protagonizou a fraquia *Halloween* nos anos 70 e 80 e Neve Campbell, que foi a grande rainha de *Pânico*. IMERSÃO CULTURAL. As 10 maiores rainhas do grito. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hje5EK2Ek8Y&ab_channel=Imers%C3%A3oCultural



Figura 18: Cena do curta "A Mão que Afaga".

Logo depois, Estela vai até o quarto do menino, que está desenhando e começa a tentar um diálogo com a criança, que quase nada está interessado em responder a mãe. Estela então apela e pergunta se o filho gostaria de ganhar o presente de aniversário adiantado, que viria a ser no dia seguinte. É interessante analisar essa sequência, pois enquanto Estela está tentando conversar com Lucas, o plano a coloca em cima da cama dele, sozinha, sem que a criança apareça, como se ela realmente estivesse conversando sozinha, como também feito em “Uma Primavera”. O garoto só mostra o rosto a partir do momento em que ela pergunta sobre o presente, colocando em pauta o interesse da criança, não no carinho da mãe, mas no brinquedo que viria receber.



Figura 19: Cena do curta "A Mão que Afaga".

O cinema feito por Gabriela é extremamente único e perceptivo, seus filmes tem a intenção de retratar situações desconfortáveis cotidianas e encontrar nelas o horror existente na nossa sociedade. A direção de Gabriela foca em momentos esquisitos em que o silêncio vira um elemento substancial para o filme, no qual o personagem em tela é colocado diante de uma situação embaraçosa na qual a maioria dos espectadores também se colocaram. Diante desse cenário, ela trabalha um roteiro em que nos sentimos incomodados, agoniados e que nos tira da zona de conforto ao qual estamos acostumados e nos obriga a enxergar nossas relações sociais da forma que elas realmente são: completamente incômodas.

Após o momento em que Estela presenteia o menino, em nenhum momento a câmera foca na reação da criança recebendo o brinquedo, o que já diferencia de inúmeras cenas do cinema em que alguém ganha alguma coisa. O intuito do plano é mostrar a expectativa da mãe perante ao presente dado e a vontade dela que o menino se sintasse feliz com a demonstração de carinho. Em sequência, temos uma cena que retrata fielmente as relações entre uma família: o garoto, dizendo que adorou o brinquedo, abraça a mãe, a qual aparenta tanto choque, quanto apatia, quanto amor. Estela quer a demonstração de carinho do filho e luta por aquilo, mas ao mesmo tempo, ela também reconhece que não sabe como demonstrar o carinho, e entra em um estado de abalo quando o mesmo a abraça, demorando um tempo até que ela se recomponha e consiga retribuir o abraço de volta a criança, ainda que meio desajeitado.



Figura 20: Cena do curta "A Mão que Afaga".

Essas primeiras sequências são apenas o início do que o curta viria trazer depois, realmente colocando o horror social como uma pauta para o cinema de terror brasileiro. O próximo plano traz Estela novamente no trabalho, dessa vez sendo ofendida, coagida, humilhada e invadida pelo primeiro cliente que a mesma se depara. Estela oferece o novo plano que sua empresa está criando, e é respondida com a pergunta: “Você é casada?”. Uma das maiores qualidades nos roteiros de Gabriela Amaral Almeida, é a forma como ela aborda os horrores vividos pelas mulheres ao longo de um dia comum, no qual passa batido para a maioria das pessoas. O que viria a seguir, é com certeza caracterizado como uma violência verbal, na qual o homem, no alto de seu pedestal como “homem” falando com uma “mulher”, e como “cliente” falando com uma “empresa” que necessita de seu dinheiro, ele se sente no direito de tratar Estela como nada ou um possível saco de pancadas. O resto da conversa o homem começa a assumir que Estela não é casada e, por isso, é uma mulher considerada feia, pois, segundo ele, “só uma mulher feia ligaria oferecendo um serviço de merda”. A continuação da ligação

é ainda um grande diálogo de Estela mantendo a calma no serviço, passivamente, enquanto o homem continua a xingá-la. Mas o que, nesse momento, nos interessa, não é somente as agressões verbais diretas que o cliente diz, mas as agressões mínimas que Gabriela trabalha em seus diálogos.

“Você é casada?” o homem pergunta, e logo depois ele mesmo responde, “Você não é casada, na verdade você deve ser feia”. O casamento, desde sempre, foi colocado para uma mulher como a instituição social principal na qual ela deveria se submeter para ser feliz e realizada, não como pessoa, mas como mulher. É essencial que alguém que nasceu biologicamente no sexo feminino, em algum momento se renda ao matrimônio, pois só a partir disso ela poderá estar plenamente satisfeita. E quando uma mulher, por algum motivo, não entra nesse quesito, seja por vontade própria, seja porque acabou não namorando, seja porque preferiu se dedicar a outras coisas, viverá um momento em que isso entrará em pauta e se tornará uma pequena agressão. Se a mulher já chegou nos 30 e não arrumou um namorado, precisa tomar cuidado, se não vai “ficar pra titia”. Se você namora há anos, até foi morar com a pessoa e optaram por não casar, tem que ter cuidado dobrado, porque ele pode te largar e casar com outra. Se você tem um filho, é ainda mais primordial que arranje um homem, porque “mãe solteira” é um status na sociedade, uma marca, quase que uma tatuagem, a qual você é julgada e analisada por tê-la. Aliás, cuidado pra não varrer o pé de alguém sem querer, isso é superstição na qual acredita-se que a pessoa nunca vai casar, e isso é inconcebível.

É visível que a ligação afeta a telefonista, que desliga o telefone ainda tentando parecer calma, mas completamente abalada, quase chorando. A conversa com o cliente ecoa na cabeça de Estela durante a noite, quando a vemos montando a pequena festa de aniversário que faz para Lucas. Em um certo momento, ela liga para o que parece ser uma agência de festa, que contrata animadores para festas infantis. Estela se irrita com o preço diferenciado entre o palhaço e um urso e, depois de optar pelo mais barato, tenta ser grossa com a mulher que a está atendendo. Gabriela utiliza aqui uma alegoria sobre a famosa frase de Paulo Freire: “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é se tornar opressor”. Quando Estela se coloca na posição de cliente, que pode exigir algo, ela tenta, ainda que falhando, humilhar a pessoa que oferece os serviços pra ela, tentando se manter num local de poder, que detém do dinheiro. O que Estela

esquece é, ainda que cliente, ela é uma mulher e jamais surtirá o mesmo resultado da humilhação que sofreu perante a um homem.

A solidão e o desconforto são os temas centrais do curta. Segundo o crítico Hermes Leal, “A diretora parte da situação singular para abordar temas de impacto universal, tais como o isolamento em grandes centros urbanos e a incomunicabilidade”.⁴⁶ Quando apenas uma convidada, Vanda, aparece com sua filha, Manuela, na festa de Lucas, a qual a criança nem parece ser tão amiga do garoto assim, conseguimos ver representadas as relações sociais em que nos submetemos para garantir o mínimo de convivência e amizade. O incomodo em todos os personagens é perceptível e Gabriela faz questão de deixar isso como a questão narrativa principal. Vanda obriga Manuela a dar o presente para Lucas, que aceita e abre, sem esboçar nem um sorriso, e logo em seguida agradece, depois de uma advertência vinda de Estela. Essa cena coloca os sentimentos das crianças em primeiro plano, fazendo todo o desconforto passado pelas mães, em estar naquele lugar, se materializar também com os filhos, deixando claro que eles também não estão se sentindo igualmente confortáveis juntos um do outro.



Figura 21: Cena do curta "A Mão que Afaga".

Logo após, vemos uma sequência verdadeiramente tenebrosa, em que as mães, em primeiro plano, tentam manter alguma conversa, e Vanda pergunta se o olho azul do menino veio do pai, a qual Estela se sente claramente desconfortável e tenta se esquivar do assunto. Enquanto isso, as duas crianças estão atrás, sem conversar, sem brincar, apenas olhando para o nada, pra frente. Vanda, que parece ter mais facilidade em levantar uma conversa, começa a falar sobre o atraso do urso contratado para animar a

⁴⁶ LEAL, Hermes. Gabriela Amaral: pegando leve no pesado. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2013/02/pegando-leve-no-pesado/> Acesso em: 23/11/2020

festa e os motivos para isso acontecer, colocando o fato de Estela morar numa região “muito difícil de chegar” e sendo, novamente, desapropriada.



Figura 22: Cena do curta "A Mão que Afaga".

O urso chega, e depois de uma vergonhosa apresentação de dança, os quatro resolvem cantar parabéns e o urso começa a entreter as crianças. Em um certo momento, Estela começa a ficar obcecada na mão do homem por debaixo da fantasia, e assim que todo mundo vai embora, ela tenta, ainda que sem sucesso, começar uma conversa com o homem, que não tira a fantasia. Nesse momento, encontramos interpretados por Estela a solidão de uma mulher, de uma mãe, que se encontra em um momento de fragilidade e se apega em qualquer ato do que possa vir a ser uma interação humana. Estela se apega no abraço que se consolida por ter dado um presente ao filho, se apega numa amiga, que ainda que tóxica, é a única presente na festa de aniversário da criança e, por fim, se apega na única figura masculina que aparentemente ela tem contato: o urso contratado para a festa de seu filho. Antes do homem ir embora, ela olha pra ele e pergunta se ele a considera bonita, deixando transparecer que a ligação do cliente ainda ronda a cabeça da personagem e também colocando em pauta a necessidade de aprovação do sexo oposto para se enxergar como uma mulher digna de afeto. O urso se assusta com um balão e não responde a pergunta de Estela. Ele vai embora e ela percebe que o mesmo esqueceu uma parte da fantasia na casa, uma de suas luvas. Estela não tenta ir atrás do homem, apenas pega a luva e a coloca em sua mão, e coloca a outra por cima da luva, como se, em um último ato de desespero, ela descobre na solidão um ato de amor-próprio.

Danilo Aersa escreve sobre a mão que afaga e analisa a última cena, dizendo:

A Mão que Afaga é ousado por provocar o riso nervoso no espectador e por mostrar o quanto somos frágeis nos nossos laços afetivos, reprimindo os desejos devido um controle emocional severo e pela rotina repetitiva. O desejo do toque, do afeto que é bem mostrado na última sequência do curta (e que explica seu título), deixa claro que muitas vezes você pode retirar da

estranheza, a beleza de gestos simples para minimizar a profunda angústia e uma existência menos apática.⁴⁷



Figura 23: Cena final do curta "A Mão que Afaga".

3.2.3. ESTÁTUA! – O MEDO DA MATERNIDADE

Como já visto anteriormente, o cinema de horror que conhecemos é moldado pela visão estadunidense, e uma dessas visões completamente deturpadas da realidade em que conhecemos, é a do jovem, estudante de ensino médio, que consegue um trabalho remoto como babá de alguma criança e ganha por hora naquele serviço, no qual, com esse dinheiro, ele consegue manter suas regalias e sair um pouco das asas da sua família. Infelizmente, isso não é assim no Brasil, o salário mínimo de uma babá no Brasil, hoje, é de pouco mais de um salário mínimo, na qual ela ganha por mês, com uma jornada semanal de aproximadamente 40 horas semanais, trabalhando pelo menos em dois turnos.⁴⁸

Gabriela Amaral Almeida sabe disso e em seu curta “Estátua!”, ela resolve tratar da profissão de babá no Brasil. São muitos os filmes de terror que utilizam dessa narrativa para contar uma história, mas em Estátua!, temos o nosso ponto de vista e o nosso horror, totalmente materializados em quase 25 minutos de filme.

O curta começa com a personagem Isabel em uma entrevista de emprego para ser babá. Isabel está grávida de seis meses e, já na entrevista, existe uma divergência de

⁴⁷ AEROSA, Danilo. A mão que afaga: curta tragicômico de olhar sensível sobre a solidão. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/a-mao-que-afaga-curta-tragicomico-de-olhar-sensivel-sobre-a-solidao/> Acesso em: 23/11/2020

⁴⁸ Disponível em: <https://www.salario.com.br/profissao/baba-cbo-516205/> Acesso em: 23/11/2020

opiniões entre ela e a mulher que a contrata em relação a crianças. A primeira fala do filme, que vem da patroa, diz: “Ainda se fosse só eu, mas criança suga a energia da gente”, na qual Isabel rebate com “Ah, mas compensa, né? Elas são adoráveis”. É interessante como já nesse ponto, em menos de dois minutos de filme, você já começa a entender o assunto que ele trata: novamente, Gabriela ousa em escrever sobre os desafios da maternidade. Dessa vez, colocando em cheque o contraste entre alguém que já é mãe e alguém que está prestes a se tornar.



Figura 24: Cena do curta "Estátua!".

A patroa continua a conversa insinuando que a animação da gravidez é apenas o começo e logo depois apresenta sua filha, Joana, que tem nove anos, e conta sobre os problemas que anda tendo com a garota nos últimos dias e, que, inclusive, as duas não estavam se falando por conta de uma briga que tiveram. O trabalho de Isabel consiste em ficar com Joana durante dez dias que a mulher vai viajar e que a menina vai ficar o dia inteiro em casa, pois está de férias. Joana aparece, por fim, ao fundo do plano, justificando que a mesma estava escondida e escutando a conversa.

Em um primeiro momento, Joana parece apenas uma criança um tanto quanto incompreendida, que não tem uma boa relação com a mãe e onde Isabel aparece para tentar dar a menina um pouco de paciência e amor. As próximas sequências mostram Isabel se acomodando na casa e tentando um diálogo com a criança, que ainda insiste um pouco em se render a amorosidade da nova babá.

As duas acabam indo jantar juntas, lado a lado, e depois de ter visto um pote de ração para cachorros, Isabel pergunta a Joana se eles tinham algum cachorro, e a garota conta que ele morreu. Um silêncio vai tomando conta do jantar, até as duas começarem finalmente a construir uma interação.



Figura 25: Cena do curta "Estátua!".

A narrativa começa a retratar algumas estranhezas de Joana, as quais são afirmadas pela mãe da menina no começo do filme. Quando Isabel liga para sua mãe para conversar, por exemplo, conseguimos ver Joana saindo do banho e bisbilhotando a babá, claramente incomodada com a situação. Depois disso, vemos Isabel acordando a criança no dia seguinte, a mesma ordena que a babá sente em sua cama, passa a mão em seu rosto e diz que “queria que fosse só você e eu, pra sempre”, renegando a figura da própria mãe e, principalmente, da criança em que a babá espera.

Com o passar dos dias, Isabel vai estranhando o comportamento da menina, que insiste em negar a existência de sua filha, a ocasião em que fica a tensão entra as duas acontece quando Joana cria um desenho em que a mesma diz retratar ela e Isabel, enquanto que a babá a questiona: “cadê minha barriga, Joana?”. A menina permanece em silêncio.



Figura 26: Cena do curta "Estátua!".

As atitudes da garota vão aos poucos fazendo a babá perder a cabeça e se questionar se a criança tem algum tipo de poder paranormal. Enquanto que, ao mesmo tempo, o espectador começa a sentir uma profunda irritação pela menina, que juntamente com as atitudes de afronta que ela toma, o som do curta começa a focar em repetir sons que causem um enorme desconforto em quem está assistindo, como o

hamster correndo enquanto elas conversam, ou a música alta enquanto as duas não parecem estar se divertindo.

A medida que a narrativa avança, vamos começando a sentir uma angústia profunda pelos momentos em que Isabel passa com Joana. A menina começa a assustar a babá, enquanto acompanhamos um tipo de degradação física e psicológica da personagem, que parece não conseguir dormir e nem ter mais a mesma vontade de ter algum afeto pela criança que está cuidando. Em um certo momento, Joana pede para pôr a mão na barriga de Isabel e após concluir que a bebê come o que Isabel come, ela presume que a criança, que nem nasceu ainda, rouba a comida de Isabel e, por isso, deve ser considerada “má”.



Figura 27: Cena do curta "Estátua!".

Isabel começa a presumir que Joana, por sua estranheza, matou seus bichos de estimação e que pode acabar matando sua filha também. Segundo a personagem, a criança “mata tudo que ela toca”. Isabel começa a ficar com medo e a ligar para a sua patroa, dizendo que vai precisar deixar a casa, porém a mesma nunca atende os telefonemas. Quando Isabel diz que vai embora da casa, Joana começa a gritar com a babá, dizendo que ela tinha prometido brincar uma outra vez de “estátua” com ela, quase como em tom de ameaça. Isabel acaba cedendo ao capricho da garota, que a deixa paralisada e amedrontada.



Figura 28: Cena final do curta "Estátua!".

Isabel é mais uma personagem complexa de Gabriela Amaral Almeida. Nesse curta, temos o “medo da maternidade” como questão principal. Quando analisamos socialmente, temos a ideia errada de que toda mulher já nasceu pronta para ser mãe, que toda mulher tem um “relógio biológico”, que apita a medida em que ela vai ficando mais velha e que, automaticamente, não só a faz desejar um filho, como a faz estar totalmente preparada para o mesmo. Segundo Mariana Resende, o relógio biológico de uma mulher existe, porém, não da forma que isso é tratado na sociedade.

O que se pode dizer sobre os relógios biológicos é que eles existem – quem trata deles é a cronobiologia, a ciência que estuda os fenômenos biológicos que ocorrem com uma periodicidade determinada. Temos um relógio biológico que dita o sono, a entrada na puberdade, o processo reprodutivo do corpo feminino e a menopausa, dentre outros (1). O que não se pode afirmar é que esse relógio biológico dita o *desejo* das mulheres em serem mães. (...) Não existem mudanças hormonais que possam estimular o aumento de um possível desejo pela maternidade (2).⁴⁹

Essa cultura que coloca a maternidade como centro da vida de uma mulher, infelizmente, continua disseminando esse tipo de informação, a qual é responsável por pressionar inúmeras mulheres a se tornarem mães a medida em que vão ficando mais velhas. A verdade é que o relógio biológico não existe, o que existe é uma enorme pressão social que nos faz acreditar que a maternidade deve ser vivida por todas as mulheres, mesmo as que nunca desejaram isso, como uma forma de controlar nossos corpos e nossas vivências.

“Estátua!” traz um questionamento além do desejo de ser mãe, mas principalmente uma visão pouco colocada em questionamento, a de que um filho é a maior “benção” para a vida de uma mulher. O filme mostra Isabel totalmente

⁴⁹ REZENDE, Mariana. Hora de engravidar: existe um relógio biológico da fertilidade? Disponível em: <https://helloclue.com/pt/artigos/fases/hora-de-engravidar-existe-um-relogio-biologico-da-fertilidade/> Acesso em: 23/11/2020

deslumbrada com a possibilidade de ter uma criança, pois, para ela, como lhe foi ensinado, todas as crianças são “adoráveis”. A medida que o tempo passa convivendo com Joana, Isabel vai perdendo todo o encanto que supria em relação as crianças e começa a sentir medo da garota.

Aqui trata de algo ainda muito discutido na sociedade, o qual muita gente nomeou de “childfree”. O childfree é um movimento extremamente polêmico, no qual as pessoas buscam proibir a entrada de crianças em certos espaços por serem consideradas inconvenientes, afinal, muitas vezes as crianças choram, fazem birra, gritam, correm, brincam, e em alguns espaços isso pode não ser tão bem aceito, como em um cinema, por exemplo. O problema do childfree é que, além de desconsiderar a criança como uma pessoa em formação, que precisa aprender, também invisibiliza a mãe, que também acaba sendo diretamente proibida de frequentar esses mesmos lugares.⁵⁰

Joana não é retratada como “um anjinho”, uma criança boa ou obediente. Joana é agressiva, fala alto, briga e pode, como analisamos, representar uma ameaça. Mas Joana não é uma ameaça. Joana é uma criança, que por conta das desavenças com a mãe que ocorrem sempre e por uma grande falta de carinho, acaba criando uma barreira de autoproteção dentro de sua própria casa e com as pessoas a sua volta. Não sabemos se Joana matou seus animais de estimação, mas presumimos isso pelo comportamento da garota. Não sabemos se Joana tem poderes sobrenaturais, mas ficamos tão apegados ao medo da protagonista, que projetamos na criança, que foi educada daquela forma, nossos próprios medos e inseguranças.

Segundo Gabriela Amaral, “‘Estátua!’ traz à tona o tema controverso do medo do desconhecido – aqui representado pelo medo de se tornar mãe – a partir da história de Isabel, uma babá gestante que questiona a sua vocação para a maternidade ao cuidar de Joana, uma menina misteriosa e de temperamento difícil”.⁵¹

Isabel se vê numa encruzilhada, a qual todas nós, mulheres, chegaremos um dia. Na qual um caminho diz que crianças são uma benção e que você deveria ser mãe, enquanto o outro te impede de frequentar lugares, de sair, de viver, porque diz que não

⁵⁰ LÍCIA, Brenda. Childfree: liberdade ou intolerância? Disponível em: <https://brendaliciaalmeida.jusbrasil.com.br/artigos/540529795/childfree-liberdade-ou-intolerancia/>
Acesso em: 23/11/2020

⁵¹ Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2015/02/medo-paralisante/> Acesso em:23/11/2020

comporta a criança que você carrega. A verdade é que o mundo em que vivemos idealiza a maternidade, enquanto condena as mães. Gabriela utiliza do medo e do pavor de Isabel para explicar que o “ser mãe” não é louvável, mas também não é uma condenação. Ser mãe é uma escolha.

3.3. O ANIMAL CORDIAL E A REDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE FINAL GIRL

Cumpra ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, misto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado. (HOLANDA, Sergio Buarque de. Raízes do Brasil. 1995. p.205)



Figura 29: Cena do longa "O Animal Cordial".

O homem cordial, de Sérgio Buarque de Holanda é, segundo Cícero Nogueira: “o retrato mais fiel do brasileiro. Ele seria de origem patriarcal (...), de herança rural; um homem dominado pelo coração, ou seja, muito afável por um lado, mas, por outro, também muito impulsivo e por vezes até violento.”⁵² A definição de cordialidade criada por Sérgio Buarque que está presente no brasileiro é definitivamente encontrada em *Animal Cordial*, primeiro longa metragem de Gabriela Amaral Almeida.

O personagem Inácio, interpretado por Murilo Benício, é o dono de um restaurante de classe média alta em São Paulo. Extremamente fiel ao retrato do homem

⁵² NOGUEIRA, Cícero. Do Homem Cordial, de Sérgio Buarque de Holanda, ao brasileiro atual. Disponível em: <https://ciceronogueira.com.br/homem-cordial-9df1a2f48ff3/> Acesso em: 23/11/2020

conservador brasileiro, Inácio investe em simpatia na frente de seus clientes, enquanto rouba as receitas de seu cozinheiro e humilha seus empregados. A sinopse de *Animal Cordial* fala sobre um assalto a um restaurante que sai do controle. Inácio não se mostra apenas um péssimo patrão com seus funcionários, mas a medida em que a noite vai passando, ele demonstra sua verdadeira natureza: um homem violento, que vai fazer tudo que puder e o que não puder pra manter seu restaurante e sua reputação de pé. O filme se passa apenas durante uma noite, e a única pessoa que fica do lado de Inácio em um primeiro momento é a garçonete do restaurante, Sara, que nutre uma paixão secreta pelo seu chefe.

Durante a noite do assalto, apenas duas mulheres estão dentro do restaurante. Uma delas é uma cliente, Verônica, interpretada por Camila Morgado. Verônica é branca, loira e, claramente pertencente a uma classe alta. O filme começa a ganhar seu ritmo quando Verônica e seu marido, Bruno, entram no estabelecimento quinze minutos antes dele fechar, causando um desentendimento entre Inácio e seus funcionários, principalmente Djair, interpretado por Irandhir Santos, que já tinha desligado a cozinha para poder ir pra casa. Djair acaba cedendo aos caprichos do patrão e resolve fazer um último prato, enquanto Sara começa a ficar irritada com a postura de Verônica, que zomba da garçonete por pronunciar errado o nome de um vinho. Inácio resolve ele mesmo atender a mesa, mas a tensão entre as duas ainda cresce.

Quando dois assaltantes entram pela porta, eles rendem Verônica e começam a abusar sexualmente dela na frente de todos do restaurante, rasgando suas roupas e passando a mão em sua virilha, expondo-a e humilhando-a no meio do local, enquanto assaltam. É curioso que Gabriela tenha decidido retratar isso no começo do assalto, pois a diretora também se preocupou em abordar a dominação masculina perante ao corpo feminino. Os assaltantes tinham a intenção de roubar o dinheiro, mas vendo que sua refém era uma mulher, também se sentiram no direito de abusar dela, enquanto Bruno apenas olha a situação, sem se mover.



Figura 30: Verônica enfrenta Inácio. Cena do longa "O Animal Cordial".

Verônica e Sara constroem uma rixa ao longo da narrativa. Quando Inácio toma controle do assalto e se recusa a chamar a polícia, alegando que os policiais não fariam nada e que a situação só acabaria com a reputação do restaurante, Verônica começa a exigir dinheiro por ter sido humilhada no lugar e ninguém querer fazer nada a respeito, além de também começar a falar mal do estabelecimento. Sara oferece uma água à mulher, que friamente responde: “Cala a boca, eu não estou falando com você, sua nada”. O diálogo se torna a materialização da rivalidade entre as duas, que termina quando Inácio aponta a arma pra Verônica e Sara o incita pedindo pra atirar, o que se concretiza. Verônica morre e Sara pega seus pertences, seus brincos, seu sapato, e começa a sensualizar, tentando seduzir Inácio com peças e acessórios caros, o qual ela acreditava que era o que faltava para conquistar o patrão.

As personagens de Sara e Verônica se portam de uma forma que intensifica o que chamamos de rivalidade feminina. Essa rivalidade é, para Ivana Carolina Silva:

(...) um mito criado e que é próprio da ideologia da dominação masculina que coloca essa rivalidade como algo naturalizado e tradicional para manutenção do poder patriarcal. Ou seja, a união feminina é um mal que se precisa evitar para que a ordem continue estabelecida e não seja questionada. Sendo assim, as mulheres naturalmente não podem estabelecer laços de irmandade e ajuda mútua por serem —eternas! rivais. (SILVA, 2016, p.49 *apud* TIBURI, 2016, p.7).

Existe uma aura que cerca o patriarcado que nos faz acreditar que, em uma sociedade falocêntrica, a irmandade e o afeto entre mulheres não existe. É semeado no meio em que vivemos que mulheres têm uma inclinação a se odiarem instantaneamente, não por uma condição científica, mas uma construção social. Babi Souza afirma que

“—nenhum fator biológico nos torna menos capaz que os homens de ser amigas, mas ouvir e acreditar nisso a vida toda, sim”.⁵³

Também é interessante analisar a morte de Verônica pois, como explica Vivian Guimarães, em “O Animal Cordial e a perspectiva de gênero e gênero”, “a brutalidade atinge homens e mulheres, entretanto as mortes femininas costumam ser mais violentas e mais exploradas pelo olhar da câmera, mantendo a tendência do olhar ativo/masculino e passivo/feminino”. (GUIMARÃES, Vivian *apud* MULVEY, 1999).

As mortes das mulheres em filmes de horror sempre costumam ser filmadas de formas que sexualizam a cena. A figura da mulher vista por um homem é tão degradante, que até mesmo na hora da morte, somos representadas de forma em que fique atrativo para outro homem assistir. Gabriela Amaral não utiliza esse recurso aqui. A morte de Verônica é até menos violenta do que outras pessoas que morrem no decorrer da noite, além disso, é uma morte rápida e sem realmente apelar para o que poderia ser um show do horror.

Para Gabriela Amaral, o restaurante representa uma analogia da sociedade brasileira, onde encontramos nos personagens representações do que encontramos no nosso dia-a-dia. Em Bruno, vemos o homem covarde, que se aproveita dos seus privilégios como branco e rico numa sociedade que venera isso. Verônica é a mulher da elite que também se escora na branquitude e no dinheiro para poder humilhar ou minimizar quem ela considera inferior a ela, porém ainda retratada como uma mulher, que apesar de seus privilégios, não deixa de sofrer opressão por parte da figura masculina. Amadeu, interpretado por Ernani Moraes, é o policial corrupto aposentado que acredita numa sociedade baseada nos valores conservadores, onde a justiça (que deveria estar centrada nesse personagem) é falha e moralista. Djair é a figura que representa a grande minoria, preto, pobre, imigrante nordestino e LGBT, Djair é o cozinheiro principal do restaurante, é dele que saem todas as receitas que Inácio insiste em roubar para si. A representação de Djair é essencial para a trama, ele não é coitado, mas também não é o corajoso. Ele tem medo de morrer na mão do patrão e reconhece isso, mas não abaixa a cabeça em nenhum momento, não se torna covarde, não se torna hipócrita, não se vende. Djair representa as minorias que lutam em meio ao caos da sociedade, os que sobrevivem apesar de reconhecerem que são os mais propensos a

⁵³ SOUZA, Babi. *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

morrer. Temos também Magno, um dos ladrões que acaba acorrentado ao restante, Magno não se mostra uma pessoa ruim, ele tinha a intenção de assaltar o restaurante e fugir com seu primo, antes do mesmo ser morto por Inácio e ele ter sido rendido, mas Magno em certo momento também tenta abusar de Sara. Magno é o retrato do homem da esquerda brasileira, reconhece as opressões capitalistas, mas não abre mão do seu poder diante do corpo de uma mulher.

E aí temos Sara. Sara é a figura feminina na qual se concentra boa parte da trama. Desde o começo, somos apresentados não apenas a personagem Sara, mas o que ela representa. Sara tem sexualidade. Ela tem claros interesses pelo patrão, mas simultaneamente flerta com um dos funcionários do estabelecimento. Sara não mede esforços para impressionar Inácio e, inclusive, é a única a ajudar ele quando este toma controle do estabelecimento e quer manter todo mundo preso. Sara é quem amarra cada um a mando de Inácio, não por acreditar fielmente no que o patrão diz, mas por desejar sexualmente o mesmo.

Na primeira oportunidade que Sara tem com a arma de Inácio, ela o ameaça para tirar a roupa e os dois tem uma cena de sexo no meio de todo o sangue e assassinato cometido por Inácio. Sara não é retratada como pura ou inocente, ela personagem foge dos padrões morais colocados em uma mulher e é por isso que Gabriela Amaral Almeida consegue redefinir todo o conceito de Final Girl utilizado pelos filmes de horror.

O animal cordial que está representado no filme, nas palavras da própria Gabriela, não é Inácio e sua descoberta violenta sobre si mesmo, mas sim Sara, e sua ressignificação enquanto mulher e enquanto humana. Nas palavras da diretora, em uma entrevista dada ao Canal Brasil:

A Sara reúne uma série de tentativas frustradas de ser uma mulher nessa nossa sociedade, que é de ter uma determinada sensualidade, uma determinada cordialidade ou de ter uma determinada aparência. Ela passa por diversas tentativas de se enquadrar que ignoram quem ela realmente é. É um personagem aprisionado pela cultura que nesse espaço em que acontece o filme, ela se liberta. (ALMEIDA, 2019)⁵⁴

⁵⁴ CANAL BRASIL. Gabriela Amaral e Luciana Paes falam do filme “O Animal Cordial”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NBeN07rGiTs/> Acesso em: 23/11/2020

Gabriela entende do gênero de horror e busca, propositalmente, subverter a imagem da figura feminina que sempre é retratada como vítima ou como a heroína que só consegue chegar até o final pelo fato de não fazer sexo ou não usar drogas. *Animal Cordial* é um perfeito *slasher*, onde vemos em Inácio o monstro que está prestes a matar todo um grupo. A questão aqui é que Inácio não é um menininho que cresceu num hospício nem um monstro que ataca somente nos sonhos das pessoas. Inácio é um homem comum, empreendedor, casado, que pode ser seu pai, seu tio ou até mesmo seu marido. Não há motivos incomuns para Inácio fazer o que faz a não ser sua socialização que o convenceu de que tem poder para tudo por ser um homem com uma quantia considerável de dinheiro.

A paixão de Sara é o que move a narrativa. Em uma cena comentada por Gabriela Amaral Almeida para o Canal Arte1⁵⁵, ela conta sobre a escolha artística do plano, em que ela precisava de uma carga dramática em que três coisas estivessem acontecendo ao mesmo tempo, mas dando o peso que cada preocupação merecia.



Figura 31: Cena do filme "O Animal Cordial".

Em primeiro plano, temos Sara tentando conquistar o patrão, puxando assunto sobre o restaurante, completamente alheia a situação de que, atrás dela, há um homem morrendo e tentando pronunciar algumas palavras. Ao mesmo tempo em que o homem está morrendo e Sara tenta flertar, Inácio também está enquadrado visivelmente indiferente aos dois, tentando encontrar uma maneira de culpar o cozinheiro pelas mortes que ocorreram na noite.

A cena, trabalhada por Gabriela em conjunto com sua diretora de fotografia, segundo a diretora:

⁵⁵ CANAL ARTE1. Gabriela Amaral Almeida comenta cena de O Animal Cordial. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2hfO8A-NiWc&ab_channel=CanalArte1/ Acesso em: 23/11/2020

(...) possibilitou que a atenção da cena tivesse focada no interesse da Sara, mas ao mesmo tempo, como eu tenho um plano aberto e vejo o fundo, eu vejo o drama do assaltante morrendo, e essa morte desse assaltante reforça ainda mais o descolamento de Sara com a realidade. (...) As ações desses personagens só tem o peso que tem porque esse plano é aberto e a gente tá o tempo inteiro com a informação de que tem um ser humano morrendo lá atrás. Isso leva tanto ao absurdo, ao humor, um humor de deslocamento, pois enquanto na frente vemos uma situação romântica, no fundo temos alguém morrendo. (ALMEIDA, 2020)

Além disso, Gabriela também comenta que a cena de sexo presente em *Animal Cordial* contribui para uma não romantização do que o é o sexo na vida real. A maioria das cenas de sexo no cinema colocam os corpos numa perspectiva considerada bonita, como se fosse uma dança em que tudo é coreografado e encaixado perfeitamente, onde também os atores retratados estão perfeitamente dentro dos padrões e tudo ao redor é completamente harmônico com a situação. A cena em que Gabriela trabalha rompe com todos esses artifícios, retratando, primeiramente, o prazer de Sara como ponto principal, em detrimento do de Inácio, além disso, a câmera fica imóvel uma boa parte do tempo, tentando registrar o acontecimento real, e não uma montagem feita no intuito de deixar a cena bela. Além disso, o sexo entre Inácio e Sara acontece logo depois da morte de Magno, em que o mesmo tem sua garganta cortada. O sangue se espalha pelo restaurante e os dois acabam transando no meio de toda aquela chacina.

“A gente é animal e a gente é criada para se enquadrar numa cordialidade que as vezes é antinatural, *Animal Cordial* aborda a força do feminino, a plasticidade dos corpos no sexo, que tá longe do cânone do olhar masculino. (...) A Sara não começa bem resolvida, ela é refém de todas essas armadilhas, mas a partir do momento que o corpo dela sente o que ela é, há uma libertação” (ALMEIDA, 2019)



Figura 32: Sara e Inácio fazem sexo no meio dos corpos. Cena do longa "O Animal Cordial".

O final de *Animal Cordial* é uma consolidação da mulher e da liberdade que ela pode atingir quando se desamarra das pressões sociais impostas. Sara, que nutria um sentimento de afeto por Djair, acaba se compadecendo e desamarrando o amigo, que no momento em que ia ser morto, consegue imobilizar Inácio e fugir. Inácio, em um certo

momento, como uma provação de sua masculinidade e de seu poder diante de corpos oprimidos, corta o cabelo grande de Djair, num contexto que retrata a violência sofrida diariamente pelas minorias. Quando Djair consegue escapar, ele não mata Inácio, apenas o amarra e o deixa pra trás, se abaixa para pegar o cabelo jogado no chão, e sai do estabelecimento.



Figura 33: Inácio corta o cabelo de Djair. Cena do longa "O Animal Cordial".

Djair deixa Inácio para Sara como se estivesse deixando a última –e melhor– refeição para o final. Assim como o filme começa com o cozinheiro precisando fazer um último prato para atender os caprichos do patrão com os últimos clientes, agora ele deixa Inácio para ser morto nas mãos de Sara que, ao mesmo tempo que conseguiu se libertar e bater de frente com Inácio, ainda nutre sentimentos por ele. O último diálogo entre os dois, no qual Inácio está deitado amarrado no chão e Sara se deita e abraça ele, vemos ela dizer:

“Imaginava tudo tão diferente. Quando eu fecho o olho, eu vejo um mar, um mar bonito, azul, e eu to de chapéu, mas agora vem um vento e levou o chapéu. Tudo bem. Não importa. Aí de repente você começa a correr na minha direção, só que ta muito Sol, então não consigo ver direito, se é você sabe. Mas eu sei que é você. Eu sinto. Eu consigo até sentir aquele cheiro de alga, sabe aquele cheiro azedo de alga quando já ta na areia. Aí a gente se beija, você volta pro mar. Fica longe, longe, longe. Até desaparecer.”

E Inácio, em uma profunda indiferença sobre tudo, até mesmo sobre a situação vulnerável que se encontra nas mãos dela, apenas responde: “Eu não sei nadar”. No que Sara, já conformada com a situação de desprezo e rejeição do patrão, só diz: “Tudo bem, é dentro de mim”. Nas próximas cenas, vemos Sara matar Inácio com um facão e o filme termina com ela fazendo com o corpo dele exatamente o plano que ele tinha para fazer com os corpos que tinha matado: cortar e congelar, para servir aos clientes.



Figura 34: Sara abraça Inácio, que está imobilizado. Cena do longa "O Animal Cordial".

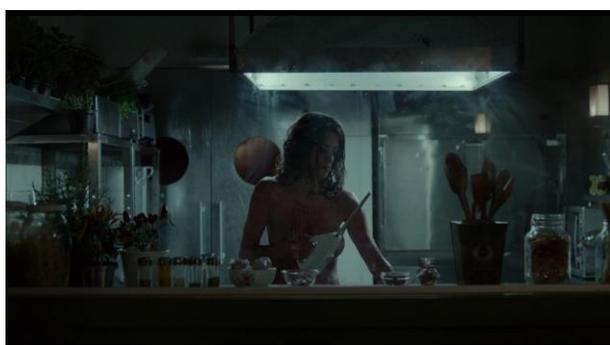


Figura 35: Sara corta o corpo de Inácio. Última cena do longa "O Animal Cordial".

3.4. A SOMBRA DO PAI E O HOMEM PARANÓICO

Gabriela não subverte o gênero apenas retratando mulheres, mas também na forma como constrói os homens. Se em “O Animal Cordial” tínhamos uma *final girl* diferenciada, que não fosse heroína ou vilã, mas humana, em “A Sombra do Pai” vemos outro tipo de ruptura com o horror: colocando um homem como paranoico.

“A Sombra do Pai”, segundo longa-metragem de Gabriela Amaral Almeida, foi lançado em maio de 2019, e conta a história de Dalva, interpretada por Nina Medeiros e a relação com seu pai Jorge, interpretado por Julio Machado, depois da morte da mãe da menina. A convivência entre pai e filha vai sendo origem de um abismo, no qual Jorge, com problemas no trabalho, começa a enlouquecer e a deixar a criança de lado, enquanto Dalva, sozinha, sem sua mãe e com seu pai agindo de forma estranha, resolve tentar trazer a mãe de volta.

Enquanto “O Animal Cordial” brincava com o *Slasher*, em *A Sombra do Pai*, encontramos o terror sobrenatural como ponto de partida para uma história puramente brasileira. A influência de Stephen King é notável nos trabalhos de Gabriela. King costuma escrever suas histórias sobre pessoas comuns nos Estados Unidos, seus personagens dificilmente são uma família que compra uma casa de dois andares mal-assombrada, ele prefere partir do princípio em que o homem precisa sustentar sua mulher e seu filho e, por isso, precisa aceitar um emprego em que fica sozinho num hotel no alto de uma colina, com um histórico bizarro de assassinatos. Gabriela usa as mesmas artimanhas de King para escrever seus roteiros e transpassa-los para o cinema. Em “*A Sombra do Pai*”, temos na figura de Jorge um típico trabalhador, que precisa sustentar sua filha e, agora que a esposa morreu, a situação ficou mais difícil. Ao mesmo tempo, também temos a tia de Dalva, Cristina, apaixonada por Elton, onde vivem um relacionamento conturbado de idas e vindas.

As primeiras cenas de “*A Sombra do Pai*” mostram uma assistente do governo indo na casa da família, e conversando com Cristina, a qual já explica a dinâmica da casa e deixa o espectador a par da realidade da família. Logo após isso, vemos Jorge presenciando a exumação do corpo de sua falecida esposa e enfim, indo para o trabalho. Já nas primeiras cenas temos também a questão sobrenatural pairando: Dalva vê Cristina e Elton se beijando no quintal e, quando ele vai embora, ela diz que Elton só voltou por causa do que ela fez, no que Cristina rebate dizendo que não, mas Dalva insiste. O plano nos leva então para o que, exatamente, as duas fizeram, mostrando Cristina trabalhando com uma amarração, afim de trazer o ex-namorado de volta. Dalva vê o processo inteiro e Cristina a ensina como fazê-lo funcionar, ao passo que também adverte a garota: “Não vai contar nada pro teu pai”.



Figura 36: Dalva vê Cristina fazendo amarração para Elton. Cena de "A Sombra do Pai".

Ao longo de seus filmes, Gabriela sempre demonstrou um particular interesse em retratar a infância. Depois de três curtas que retratavam crianças em diferentes estágios da vida, agora a diretora tem a oportunidade de desenvolver melhor esse processo e como ele influencia num filme de horror. Dalva é uma criança única, que teve que lidar com a morte cedo demais e ainda precisa entender os motivos do pai ser tão ausente e da tia fazer de tudo pra casar.

Dalva gosta de filmes de horror e parece insistir em vários momentos que não precisa ser tratada como uma criança, pois sabe lidar com a realidade do mundo a sua volta, porém, apesar de tudo, Gabriela consegue manter uma narrativa que trabalhe com essa dualidade em relação a personagem, que ao mesmo tempo precisa de uma certa maturidade por conta das tragédias de sua vida, mas que ainda é uma criança e, por isso, ainda deva conservar a inocência dessa fase.

Dalva tem, claramente, uma inclinação a algum poder sobrenatural. Quando Cristina faz a amarração, Elton volta, mas por pouco tempo, e logo já termina o relacionamento de novo. Observando o sofrimento da tia, Dalva coloca uma imagem de Santo Antônio junto á tia e diz que “ele vai voltar”. Logo depois, vemos Elton e Cristina dizendo que estão prestes a se casar e a morar juntos. Em outro momento, Dalva vai até a casa de uma amiga, que reclama do irmão recém-nascido, falando que a mãe dela agora não gosta mais dela. Dalva pede para a amiga recitar algumas palavras, nas quais ela acompanha: “Eu amo minha mãe, eu quero ela de volta, espírito que me ouve, traz ela de volta pra mim”. Em uma conversa com a tia, Cristina explica a Dalva que ela precisa ter cuidado com o dom que tem e que não pode usá-lo para fazer mal a outras pessoas, pois isso poderia voltar como consequência para ela futuramente.

Enquanto Dalva aprende a lidar com sua habilidade sobrenatural, seu pai, em contraste, começa a definhir aos poucos tendo contato com situações as quais ele não consegue explicar. Depois da morte da esposa e do suicídio de seu colega de trabalho, engatilhado por uma demissão, Jorge começa a ficar cada vez mais sozinho na obra em que trabalha e, aos poucos, vai começando a enlouquecer por causa de vultos que enxerga ou sons que ele não sabe de onde vem. Essa dualidade entre pai e filha é essencial para entender *A Sombra do Pai*, mas principalmente, é essencial para entender Gabriela Amaral Almeida.

Segundo a diretora, “A Sombra do Pai” foi um projeto no qual a mesma já pensava em fazer no momento em que saiu da faculdade. A ideia sempre esteve no imaginário de Gabriela, que acabou se aventurando em outras histórias antes de concluir definitivamente este roteiro. A Sombra do Pai busca inverter a ordem do que é ocasionalmente proposto em histórias de horror: a família rica, na qual a mulher enlouquece por causa dos fantasmas enquanto o homem está ali para servir como racional. Aqui, Gabriela não só coloca uma mulher como ser sensato na família, mas coloca isso na imagem da criança da casa. Enquanto o pai surta e a tia está cega de paixão, Dalva precisa entender seus poderes e tentar sobreviver.



Figura 37: Dalva tenta descobrir o que está assombrando o pai. Cena de "A Sombra do Pai".

A relação entre o pai e a filha vai se deteriorando conforme a narrativa avança, enquanto Cristina tenta ao máximo cuidar –de longe– da garota e ensiná-la sobre magia, Jorge parece se esforçar para evitar qualquer indício de sobrenatural. Em um certo momento da trama, no qual ele se assusta em seu trabalho, Jorge chega em casa e joga no lixo todos os objetos da filha, insistindo que “não quer macumba dentro de casa”. Para piorar, ele acredita que uma tarde levando a garota pra passear vai suprir a falta e a incompreensão dele ao longo dos últimos tempos, o que acaba apenas afastando a filha ainda mais do pai.



Figura 38: Jorge leva Dalva para um passeio. Cena de "A Sombra do Pai".

Em uma cena, ele chega em casa e Dalva grita dizendo que eles estão sem comida e logo depois ela diz que vai trazer a mãe dela de volta. Jorge se altera com a criança e fala que quem deveria ter morrido no lugar da esposa, era a filha. Jorge acaba não aguentando, de um lado, a filha precisando dele. De outro lado, o trabalho, uma ferida que nunca sara e um fantasma que o persegue continuamente. Jorge se desespera ao encarar o espírito frente a frente e se joga do prédio em que trabalha. Paralelamente, Dalva está iniciando uma magia para fazer sua mãe voltar, mas suas palavras reverberam: “Traz pra perto de mim quem me amou e foi embora”.

O feitiço traz a vida não só a mãe de Dalva, mas também o pai que, agora, na morte, acaba encontrando um lugar onde pode dar atenção, presença e carinho para sua filha, juntamente com sua esposa. Dalva enxerga um ponto de paz em sua família não em vida, mas depois da morte, ressignificando o conceito de monstro, no qual os espíritos são sempre o lado do mal e os vivos são sempre o lado do bem.

Gabriela rompe os limites maniqueístas e transforma monstros em criaturas amorosas, e também transforma homens em monstros. A criança aqui representa não só a racionalidade, mas em Dalva podemos encontrar o amor e a falta, a ingenuidade e um certo egoísmo. Dalva representa a infância: desafiadora, porém mágica.



Figura 39: Dalva limpa as feridas do pai, enquanto sua mãe entra na casa. Cena de "A Sombra do Pai".

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Nos capítulos anteriores, busquei traçar um panorama sobre o que é o gênero do horror, seus alicerces e no que ele se manteve e se modificou ao longo dos anos. Além disso, também considerei relevante entender a problemática da opressão de gênero que existe em uma sociedade patriarcal e como ela reflete na falta de representatividade no cinema. A partir daí, escolhi fazer uma análise sobre a trajetória da diretora Gabriela Amaral Almeida e como seus filmes conseguiram quebrar com os padrões impostos, tanto no cinema de gênero quanto para a mulher na sociedade.

Por conta das limitações de um trabalho acadêmico, optei por apresentar as problemáticas inseridas no horror e delimitar brevemente como cada filme de Gabriela consegue quebrar com esses paradigmas. Acredito que cada obra de Gabriela Amaral Almeida tenha um potencial para ser estudado e destrinchado por inteiro, plano a plano, pois cada escolha de arte, montagem, direção, fotografia da autora denunciam um cinema que busca romper com as velhas tradições do horror sem deixar de lado o cerne dessas histórias, que é o medo.

A maternidade como ponto de partida para uma história de horror é abordada em vários outros filmes contemporâneos de horror, como “As Boas Maneiras” (2018) e “O Babadook” (2014). Nos quais, tanto um, quanto o outro, representam horrores da maternidade que normalmente não são vistos em tela pela tamanha romantização que a sociedade fez em cima dessa condição natural feminina.

Em “As Boas Maneiras”, podemos enxergar também a solidão da maternidade que encontramos em “A mão que afaga” de Gabriela Amaral Almeida, assim como também vemos os indícios do aperto da maternidade, abordada em “Uma Primavera”, cada conceito pregado em uma parte do filme. Já em “O Babadook”, dirigido por Jennifer Kent, temos uma incrível alegoria para a depressão pós-parto, o que nos leva também ao outro conceito citado aqui: o medo da maternidade.

Além disso, tanto o conceito de final girl, quanto o da mulher paranoica podem ser encontrados sendo pesquisados, revisitados, debatidos em diversos filmes, que também buscam se desfazer do lugar-comum misógino em que os filmes de terror acabaram se consolidando. “O Segredo da Cabana” (2010), por exemplo, é um desses

filmes que se utilizam do humor e da ironia para denunciar como o conceito original de final girl se tornou completamente antiquado nos dias atuais. Em “O Convite” (2015), podemos encontrar a inversão de papéis, na qual a diretora, Karyn Kusama, coloca um homem como o ser paranoico da narrativa, questionando essa função destinada às mulheres.

Optei por abordar os conceitos de horror no primeiro capítulo para deixar evidente que esse trabalho tem a intenção de tratar os filmes de terror como eles realmente são, não atrelados a uma ideia de “pós-modernismo” do gênero, em que filmes contemporâneos com véis mais sociais são separados de filmes que optam pelo entretenimento e pelos jumpscars. O gênero do horror abrange todos esses filmes e o “pós-terror”, definição criada por Steve Rose, para o jornal inglês The Guardian, que busca colocar alguns filmes numa fila separada considerada “evoluída”, em detrimento de outras obras, não faz parte do que eu acredito como fã e estudante do gênero.

Além disso, também julguei essencial definir o caminho que a mulher percorreu durante os anos para a conquista de direitos, passando pela política, entrada no mercado de trabalho, liberdade sexual, cinema para, por fim, entender o acesso e a importância da representatividade dessa mulher nos filmes de horror.

Sendo assim, acrescento ainda a importância de se pesquisar sobre o horror nacional. Por ser um gênero que pouco foi explorado ao longo da história do nosso cinema, é essencial que, agora que esses filmes estão sendo produzidos e estão mais acessíveis ao público, existam estudos, artigos, conversas e debates sobre eles.

Meu interesse na Gabriela Amaral Almeida foi, principalmente, o de me sentir não só representada, mas o de me sentir esperançosa, por ver uma mulher brasileira fazendo filmes de horror e sentir que, um dia, poderei estar no mesmo lugar. Esse trabalho é um agradecimento por me fazer acreditar em mulheres fazendo cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Gabriela Amaral. As Duas Faces do Medo.

ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. 2000.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; DO NASCIMENTO SILVA, Denise Britz. Mulheres no Cinema Brasileiro. Caderno Espaço Feminino, v. 24, n. 2, 2011.

BELLIN, Greicy. Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da identidade feminina no conto “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe. UniLetras, v. 32, n. 2, p. 313-324, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio et al. Medo de que?: uma historia do horror nos filmes brasileiros. 2008.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Filmes brasileiros de mulheres paranoicas: as segundas mulheres e o horror no cinema brasileiro. In: E-Compós. 2011.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. In: E-Compós. 2009.

CÁNEPA, Laura. Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos. RuMoRes, v. 9, n. 17, p. 117-137, 2015.

CARREIRO, Rodrigo. Era uma vez... a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da Cahiers du Cinéma. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1, n. 1, p. 27, 2012.

CARROLL, Noël. A filosofia do horror ou paradoxos do coração. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

DE BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Nova Fronteira, 2014.

DE HOLANDA, Sérgio Buarque; EULÁLIO, Alexandre; RIBEIRO, Leo Gilson. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DE LUNA FREIRE, Rafael. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. Revista Contracampo, n. 23, p. 66-85, 2011.

DE SIQUEIRA, Carolina Bastos; DE AZEVEDO BUSSINGUER, Elda Coelho. As ondas do feminismo e seu impacto no mercado de trabalho da mulher. Revista Thesis Juris, v. 9, n. 1, p. 145-166, 2020.

HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. EDITORA PERSPECTIVA. 2017.

GUIMARAES, Gustavo Coura; SOARES, Cassio Eduardo. A histeria e o cinema: mitos e verdades. ECOS, v. 3, n. 2, 2013.

GUIMARÃES, Vivian. O Animal Cordial e a perspectiva de gênero e gênero. 2018.

- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 24, n. 1, 2017.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Iluminuras, 2020.
- MARRA, Fernanda. O animal cordial: uma rasura da razão. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 6, n. 1, p. 189-199| 201-211, 2019.
- MARSON, Melina Izar et al. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis et al. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002.
- PRIMATI, Carlos. *A história do cinema de horror*. Cena UM, 2012.
- QUERINO, Luciane Cristina Santos; DOMINGUES, Mariana Dias dos Santos; LUZ, R. C. A evolução da mulher no mercado de trabalho. *E-FACEQ: revista dos discentes da Faculdade Eça de Queirós*, 2013.
- SILVA, André Campos. *O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher*. 2014.
- SINIGAGLIA, Bruna; ALVES, Carla Rosane da Silva Tavares. RAÍZES DA SUBORDINAÇÃO FEMININA EM UMA SOCIEDADE HISTORICAMENTE PATRIARCAL. *DI@ LOGUS*, v. 8, n. 2, p. 36-53, 2019.
- SOARES, Lenice Alves. DAS UNHEIMLICHE OU" O ESTRANHO", DE FREUD. *Abusões*, v. 10, n. 10, 2019.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Editora Perspectiva, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.
- ZUCCO, Bruna. *Quem é a garota final? uma análise das personagens femininas no filme de slasher À Prova de Morte (2007), de Quentin Tarantino*. 2017.

ANEXO – Lista de obras cinematográficas citadas (por ordem de aparição)

- Uma Primavera (Gabriela Amaral Almeida, 2011, Brasil, 15min)
- A Mão que Afaga (Gabriela Amaral Almeida, 2012, Brasil, 19min)
- Estátua! (Gabriela Amaral Almeida, 2014, Brasil, 24min)
- O Animal Cordial (Gabriela Amaral Almeida, 2018, Brasil, 98min)
- A Sombra do Pai (Gabriela Amaral Almeida, 2019, Brasil, 92min)
- À Meia Noite Levarei Sua Alma (José Mojica Marins, 1964, Brasil, 84min)
- A Noite dos Mortos Vivos (Night of the living dead, George Romero, 1968, EUA, 97min)
- O Sexto Sentido (The sixth sense, M. Night Shyamalan, 1999, EUA, 107min)
- Turismo Macabro (Dark Tourist, David Farrier, 2018, EUA, 1 temporada)
- O Exorcista (The Exorcist, Willian Friedkin, 1973, EUA, 132min)
- O Chamado (The Ring, Gore Verbinski, 2002, EUA, 115min)
- Um Corpo que Cai (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958, EUA, 128min)
- Psicose (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960, EUA, 109min)
- O Iluminado (The Shining, Stanley Kubrick, 1980, EUA e Reino Unido, 144min)
- Tubarão (Jaws, Steven Spielberg, 1975, EUA, 124min)
- O Silêncio dos Inocentes (The silence of the lambs, Jonathan Demme, 1991, EUA, 118min)
- Cisne Negro (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010, EUA, 108min)
- A Forma da Água (The Shape of Water, Guillermo del Toro, 2017, EUA, 123min)
- Parasita (Gisaengchung, Bong Joon-Ho, 2019, Coreia do Sul, 132min)
- Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964, Brasil, 120min)
- O Mistério do Dominó Preto (Cléo de Verberena, 1931, Brasil)
- A Hora da Estrela (Suzana Amaral, 1985, Brasil, 96min)
- Mar de Rosas (Ana Carolina, 1977, Brasil, 99min)
- Das Tripas Coração (Ana Carolina, 1982, Brasil, 100min)
- Sonho de Valsa (Ana Carolina, 1987, Brasil, 96min)

Os Homens Que Eu Tive (Teresa Trautman, 1973, Brasil, 85min)

Sonhos de Menina Moça (Teresa Trautman, 1987, Brasil, 95min)

Bicho de Sete Cabeças (Laís Bodanzky, 2000, Brasil, 74min)

As Melhores Coisas do Mundo (Laís Bodanzky, 2010, Brasil, 105min)

Como Nossos Pais (Laís Bodanzky, 2017, Brasil, 102min)

Que Horas Ela Volta? (Anna Muylaert, 2015, Brasil, 114min)

Mãe Só Há Uma (Anna Muylaert, 2016, Brasil, 88min)

O Grito (The Grudge, Takashi Shimizu, 2004, Japão, EUA, Alemanha e Canadá, 96min)

Premonição (Final Destination, James Wong, 2000, EUA, 98min)

Anaconda (Anaconda, Luis Llosa, 1997, EUA e Brasil, 89min)

Jogos Mortais (Saw, James Wan, 2004, EUA, 111min)

Atividade Paranormal (Paranormal Activity, Oren Peli, 2009, EUA, 86min)

A Hora do Pesadelo (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984, EUA, 91min)

Fantasma Por Acaso (Moacyr Fenelon, 1946, Brasil, 104min)

Chamas no Cafezal (José Carlos Burle, 1954, Brasil, 84min)

Rebecca – A Mulher Inesquecível (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940, EUA, 130min)

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (José Mojica Marins, 1967, Brasil, 95min)

Encarnação do Demônio (José Mojica Marins, 2008, Brasil, 93min)

O Estranho Mundo de Zé do Caixão (José Mojica Marins, Canal Brasil, 2008-2013, Brasil, 7 temporadas)

Amor só de Mãe (Dennison Ramalho, 2003, Brasil, 21min)

Hereditário (Hereditary, Ari Aster, 2018, EUA, 127min)

A Bruxa (The Witch, Robert Eggers, 2015, EUA e Canadá, 93min)

Corra! (Get Out, Jordan Peele, 2017, EUA, 103min)

Corrente do Mal (It follows, David Robert Mitchell, 2014, EUA, 100min)

Trabalhar Cansa (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011, Brasil, 100min)

As Boas Maneiras (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018, Brasil e França, 135min)

Morto Não Fala (Dennison Ramalho, 2018, Brasil, 109min)

Vinil Verde (Kleber Mendonça Filho, 2004, Brasil, 16min)

Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, Brasil e França, 132min)

O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920, Alemanha, 71min)

Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau, 1922, Alemanha, 94min)

Frankenstein (Frankenstein, James Whale, 1931, EUA, 71min)

A Múmia (The mummy, Karl Freund, 1932, EUA, 73min)

Desafio do Além (The Haunting, Robert Wise, 1963, Reino Unido, 114min)

A Morte do Demônio (Evil Dead, Fede Alvarez, 2013, EUA, 91min)

Halloween – A noite do terror (Halloween, John Carpenter, 1978, EUA, 91min)

A Deusa de Mármore – Escrava do Diabo (Rosângela Maldonado, 1978, Brasil)

A Mulher Que Põe a Pomba no Ar (Rosângela Maldonado, 1978, Brasil, 86min)

Fica Comigo Esta Noite (João Falcão, 2006, Brasil, 75min)

A Erva do Rato (Júlio Bressane, 2008, Brasil, 80min)

A Antropóloga (Zeca Pires, 2011, Brasil, 94min)

Caleuche – O Chamado do Mar (Jorge Olguín, 2013, Brasil e Chile, 100min)

Jogo do Copo (Amanda Maya, 2014, Brasil, 71min)

Isolados (Tomás Portella, 2014, Brasil, 100min)

Quando Eu Era Vivo (Marco Dutra, 2014, Brasil, 85min)

Amorteamo (Flávia Lacerda e Isabella Teixeira, 2015, Brasil, 96min)

Mate-me Por Favor (Anita Rocha, 2016, Brasil e Argentina, 104min)

Frenesi (Felipe Guilherme Paixão, 2016, Brasil, 95min)

O Segredo do Parque (Maria Eduarda Senna, 2016, Brasil, 40min)

O Despertar de Lilith (Monica Demes, 2016, Brasil e EUA, 80min)

O Rastro (J.C. Feyer, 2017, Brasil e EUA, 110min)

Carrie – A Estranha (Carrie, Brian de Palma, 1976, EUA, 98min)

Cemitério Maldito (Pet Sematary, Mary Lambert, 1989, EUA, 103min)

Naufregos (Gabriela Amaral Almeida e Matheus Rocha, 2010, Brasil, 15min)

A Sútil Circunstância (Gabriela Amaral Almeida e Matheus Rocha, 2011, Brasil, 10min)

Terno (Gabriela Amaral Almeida e Luana Demange, 2013, Brasil, 15min)

O Babadook (The Babadook, Jennifer Kent, 2014, Austrália e Canadá, 94min)

O Segredo da Cabana (The Cabin in the Woods, Drew Goddard, 2012, EUA, 95min)

O Convite (The Invitation, Karyn Kusama, 2015, EUA, 100min)