



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

LUANA ANDREATTO GIROTTO

**O FEMININO ENTRE LUZES E SOMBRAS:**  
ANÁLISE DAS CONSTRUÇÕES DA MULHER NO  
CINEMA DE HORROR

---

Londrina

2025

LUANA ANDREATTO GIROTTTO

**O FEMININO ENTRE LUZES E SOMBRAS:**  
**ANÁLISE DAS CONSTRUÇÕES DA MULHER NO**  
**CINEMA DE HORROR**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Estadual de  
Londrina - UEL, como requisito parcial para  
a obtenção do título de Licenciatura em  
Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Valter do Carmo  
Moreira.

Londrina

2025



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Giroto, Luana Andreatto .

O Feminino entre Luzes e Sombras: : Análise das construções da mulher no cinema de horror. / Luana Andreatto Giroto. - Londrina, 2025.  
182 f. : il.

Orientador: Valter do Carmo Moreira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Graduação em Artes Visuais, 2025.  
Inclui bibliografia.

1. Feminino - TCC. 2. Cinema - TCC. 3. Horror - TCC. 4. Elementos Visuais - TCC. I. Moreira, Valter do Carmo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDU 73

LUANA ANDREATTO GIROTTTO

**O FEMININO ENTRE LUZES E SOMBRAS:**  
**ANÁLISE DAS CONSTRUÇÕES DA MULHER NO CINEMA DE**  
**HORROR**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Estadual de  
Londrina - UEL, como requisito parcial para  
a obtenção do título de Licenciatura em  
Artes Visuais.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profª. Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Gustavo Ramos de Souza  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Vagner Ricardo Giroto e Valdinéia Sara Andreatto Giroto, que me deram todo o apoio necessário para percorrer o caminho da Arte e que me ensinaram a persistir em meus sonhos.

À minha irmã mais velha, Sarah Andreatto Giroto, que me acolheu e sempre se orgulhou de todas minhas conquistas, mesmo que pequenas.

Ao restante da minha família, que esteve ao meu lado incentivando minha formação e me proporcionando uma rede de apoio nos momentos mais difíceis.

Às minhas melhores amigas, Ana Beatriz Ribeiro Campana, Hilary Meneghin Simonatto e Isabella Mazzioni dos Reis, que me deram motivos diários de não desistir da minha jornada acadêmica.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira, que me guiou para encontrar meus interesses de pesquisa que, consequentemente, me levaram a escolher o tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso, me apoiando sempre durante a pesquisa.

À Professora Dra. Marta Dantas da Silva e ao Professor Dr. Gustavo Ramos de Souza, integrantes da banca, pelas valiosas contribuições a este trabalho.

Aos demais componentes do corpo docente, que fizeram parte da minha trajetória para que pudesse concluir o curso de Artes Visuais com competência e capacitação.

*“Nós inventamos horrores para nos ajudar  
a lidar com os reais.”*

(Stephen King, Danse Macabre)

## RESUMO

ANDREATTO GIROTTO, Luana. **O feminino entre luzes e sombras: análise das construções da mulher no cinema de horror.** 2025. 107 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais, Licenciatura) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

O presente trabalho propõe uma análise da representação do feminino na sétima arte, com foco nas transformações e trajetórias das personagens femininas no cinema, especialmente nos gêneros de terror e horror, explorando as distinções entre ambos e como as mulheres são retratadas nesses contextos. A pesquisa busca compreender como essas personagens foram sendo moldadas ao longo do tempo, desde figuras passivas ou demonizadas até protagonismos mais complexos e ambíguos. Na análise de elementos cinematográficos, são estudados casos representativos como *Louca Obsessão* (1990), que explora o horror psicológico e a histeria feminina por meio da personagem Annie Wilkes, além dos filmes *Pearl* (2022) e *X – A Marca da Morte* (2022), que subvertem os estereótipos clássicos do slasher e da "final girl", enfatizando a violência, a repressão e a construção da identidade feminina. O filme *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, também é analisado, abordando a representação da mulher como origem do mal, em diálogo com mitos religiosos e arquétipos históricos como os de Eva e Lilith. Por fim, o trabalho reflete sobre as implicações sociais dessas representações no imaginário coletivo, observando como as figuras femininas no cinema de horror contribuem para a construção simbólica da mulher ao longo do tempo. A abordagem multidisciplinar entre artes visuais e cinema visa aprofundar a compreensão sobre a relevância do horror na sociedade contemporânea, destacando tanto seu valor estético quanto seu impacto social e cultural.

**Palavras-chave:** Feminino; cinema; horror; elementos cinematográficos; estereótipos.

## ABSTRACT

ANDREATTO GIROTTTO, Luana. **The Feminine Between Light and Shadows:** An Analysis of the Constructions of Woman in Horror Cinema. 2025. 107 p. Undergraduate Thesis Project (Bachelor's Degree in Visual Arts, Licentiate) – Center for Education, Communication and Arts, State University of Londrina, Londrina, 2025.

This study proposes an analysis of the representation of the feminine in the seventh art, focusing on the transformations and trajectories of female characters in cinema, particularly within the horror and terror genres, exploring the distinctions between them and how women are portrayed in these contexts. The research aims to understand how these characters have been shaped over time, from passive or demonized figures to more complex and ambiguous protagonists. In the analysis of cinematic elements, representative cases are examined such as *Misery* (1990), which explores psychological horror and female hysteria through the character of Annie Wilkes, as well as the films *Pearl* (2022) and *X* (2022), which subvert classic slasher and “final girl” stereotypes, emphasizing violence, repression, and the construction of female identity. The film *Antichrist* (2009), by Lars von Trier, is also analyzed for its portrayal of women as the origin of evil, in dialogue with religious myths and historical archetypes such as Eve and Lilith. Finally, the work reflects on the social implications of these representations within the collective imagination, observing how female figures in horror cinema contribute to the symbolic construction of women over time. The multidisciplinary approach between visual arts and cinema seeks to deepen the understanding of horror's relevance in contemporary society, highlighting both its aesthetic value and its social and cultural impact.

**Key-words:** feminine; cinema; horror; cinematic elements; stereotypes.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> - Alice Guy no set de <i>A Vida de Cristo</i> (1906).....                                               | 22 |
| <b>Figura 2</b> - Blanche Sweet em <i>The Painted Lady</i> (1912).....                                                  | 25 |
| <b>Figura 3</b> - Lillian Gish em <i>Nascimento de Uma Nação</i> (1915).....                                            | 25 |
| <b>Figura 4</b> - Theda Bara em <i>A Fool There Was</i> (1915).....                                                     | 26 |
| <b>Figura 5</b> - Poster de <i>Destruição</i> (1915) com Theda Bara.....                                                | 27 |
| <b>Figura 6</b> - Theda Bara em <i>Cleópatra</i> (1917).....                                                            | 27 |
| <b>Figura 7</b> - Marilyn Monroe em <i>O Pecado Mora ao Lado</i> (1955).....                                            | 31 |
| <b>Figura 8</b> - Personagem exibida seminua em <i>Sexta-Feira 13</i> (1980).....                                       | 48 |
| <b>Figura 9</b> - Personagem morta brutalmente em <i>Sexta-Feira 13</i> (1980).....                                     | 48 |
| <b>Figura 10</b> - Cena de <i>O Albergue: Parte II</i> (2007).....                                                      | 50 |
| <b>Figura 11</b> - Cena de <i>O Albergue: Parte II</i> (2007).....                                                      | 50 |
| <b>Figura 12</b> - Cena de <i>Terrifier</i> (2016), em que a personagem é serrada ao meio através de sua genitália..... | 52 |
| <b>Figura 13</b> - Cena em que é apresentado o quarto de Paul Sheldon em <i>Louca Obsessão</i> (1990) .....             | 55 |
| <b>Figura 14</b> - Sequência de cenas em que Annie se descontrola ao ler o manuscrito.....                              | 56 |
| <b>Figura 15</b> - Sequência de cenas em que Annie quebra os tornozelos de Paul.....                                    | 58 |
| <b>Figura 16</b> - Paul ameaça queimar o manuscrito em que ressuscita Misery.....                                       | 61 |
| <b>Figura 17</b> - Paul queima o manuscrito e inicia uma luta corporal com Annie.<br>.....                              | 61 |
| <b>Figura 18</b> - Paul e Annie lutam.....                                                                              | 61 |
| <b>Figura 19</b> - Sequência de cenas em que Annie obriga Paul a queimar o manuscrito.....                              | 62 |

|                                                                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 20</b> - Sequência de cenas em que os objetos pessoais de Annie aparecem.....                                                           | 65 |
| <b>Figura 21</b> - Annie utiliza roupas modestas e frequentemente um crucifixo no pescoço.....                                                    | 66 |
| <b>Figura 22</b> - Cena com plano fechado e <i>close-up</i> no rosto de Annie.....                                                                | 68 |
| <b>Figura 23</b> - Cena com plano aberto e cores quentes, com ambientação nostálgica. ....                                                        | 74 |
| <b>Figura 24</b> - Cena de ambientação no posto de gasolina em meio à estrada.....                                                                | 75 |
| <b>Figura 25</b> - Cena com paleta quente e granulação promovendo uma sensação de “filme dentro do filme”.....                                    | 75 |
| <b>Figura 26</b> - Cenas em que Pearl observa Maxine realizando sua primeira cena erótica na fazenda. ....                                        | 76 |
| <b>Figura 27</b> - Sequência de cenas em que Pearl se projeta no lugar de Maxine em sua cena erótica.....                                         | 77 |
| <b>Figura 28</b> - Sequência de cenas em que Elizabeth Sparkle imita Sue no espelho, debochando de suas falas, em <i>A Substância</i> (2024)..... | 78 |
| <b>Figura 29</b> - Pearl se arruma em seu quarto a fim de parecer Maxine.....                                                                     | 79 |
| <b>Figura 30</b> - Sequência de cenas em que Pearl dança com o espantalho e insinua atos sexuais.....                                             | 80 |
| <b>Figura 31</b> - Cena com <i>close-up</i> no rosto de prazer de Pearl.....                                                                      | 82 |
| <b>Figura 32</b> - Cena final de Pearl sorrindo desconfortavelmente ao seu marido presenciar os cadáveres de seus assassinatos.....               | 83 |
| <b>Figura 33</b> - Cena em que Pearl confessa tudo a Mitsy.....                                                                                   | 84 |
| <b>Figura 34</b> - Cena em que Sidney Prescott transa com Billy Loomis em <i>Pânico</i> (1996).....                                               | 85 |
| <b>Figura 35</b> - Cena em que tentam matar a entidade submersa na piscina em <i>A</i>                                                            |    |



|                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Corrente do Mal</i> (2014).....                                                                                          | 86 |
| <b>Figura 36</b> - Cenas com corpo feminino explícito em <i>Slumber Party Massacre</i> (1982).....                          | 88 |
| <b>Figura 37</b> - Sequência de cenas em que em paralelo o casal faz sexo e a criança se joga da janela sem supervisão..... | 93 |
| <b>Figura 38</b> - Cena em que o cervo dá a luz ao filhote morto.....                                                       | 95 |
| <b>Figura 39</b> - Cenas em que a personagem mutila sua própria genitália com uma tesoura.....                              | 96 |
| <b>Figura 40</b> - Cena em que o casal faz sexo sob a árvore simbolizando o pecado original, de Adão e Eva.....             | 97 |
| <b>Figura 41</b> - Sequência de cenas finais em que a personagem desaparece em meio as outras mulheres.....                 | 98 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UEL      Universidade Estadual de Londrina

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                                     |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                                                                            | <b>14</b> |
| <b>2 O FEMININO NA SÉTIMA ARTE: PERCURSOS NO CINEMA.....</b>                                                                                                        | <b>18</b> |
| 2.1 A História Inicial do Cinema e a Imagem da Mulher .....                                                                                                         | 18        |
| 2.2 Evolução das Heroínas e Vilãs no Cinema Clássico.....                                                                                                           | 23        |
| 2.3 A Transição para o Cinema Moderno e o Surgimento de Novas Narrativas.....                                                                                       | 33        |
| <b>3 ENTRE O TERROR E O HORROR: O FEMININO EM CENÁRIOS SOMBRIOS.....</b>                                                                                            | <b>37</b> |
| 3.1 Explorando Gêneros: A Diferença entre Terror e Horror.....                                                                                                      | 37        |
| 3.2 Mulheres no Terror: De Estereótipos a Inovações.....                                                                                                            | 41        |
| 3.3 O Feminino como Protagonista e Alvo no Horror.....                                                                                                              | 46        |
| <b>4 ANÁLISE DE ÍCONES: ESTUDOS DE CASOS EM FILMES REPRESENTATIVOS.....</b>                                                                                         | <b>54</b> |
| 4.1 O Horror Psicológico, Fanatismo e Dualidade: Análise Fílmica de Louca Obsessão (1990) de Rob Reiner.....                                                        | 54        |
| 4.1.1 A Histeria Feminina e o Papel de Annie Wilkes.....                                                                                                            | 63        |
| 4.1.2 A Vilania Feminina, A Mulher como Geradora do Mal.....                                                                                                        | 69        |
| 4.2 O Slasher, Os Estereótipos e a Mudança da "Final Girl": Análise Fílmica das Personagens Femininas em Pearl (2022) e X - A Marca da Morte (2022) de Ti West..... | 72        |
| 4.2.1 Desafiando o Conceito de Final Girl: Expectativas Subvertidas.....                                                                                            | 73        |
| 4.3 A Mulher como Origem do Mal, Mitos e Histórias: Análise Fílmica de Anticristo (2009) de Lars von Trier.....                                                     | 89        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                                                                  | <b>99</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema de horror constitui um dos gêneros mais provocativos da sétima arte por sua capacidade de dramatizar aquilo que é recalcado, oculto ou marginalizado na experiência humana. Operando com imagens extremas, corpos violentados e atmosferas de constante ameaça, o gênero revela temores coletivos que, muitas vezes, se manifestam através da figura feminina. Seja como vítima sacrificial, seja como entidade monstruosa e transgressora, a mulher ocupa um lugar central na gramática do horror, tornando-se receptáculo de medos ancestrais e pulsões ambivalentes. Conforme aponta Carol J. Clover (1992), a mulher, mais do que qualquer outro corpo no cinema de horror, é o lugar onde convergem angústias de gênero, desejo de controle e fantasias de punição.

Historicamente, as representações femininas no cinema de horror foram conformadas por convenções estéticas e narrativas que dialogam com estruturas patriarcais de poder. A mulher aparece ora erotizada e passiva, ora demonizada e perseguida, ora ameaçadora e insana, quase sempre vinculada a noções de instabilidade emocional, sexualidade excessiva ou poder destrutivo. Barbara Creed (1993), em *O Monstro Feminino*, argumenta que o corpo feminino é retratado como fonte de abjeção, a partir daquilo que Julia Kristeva (1982) define como tudo o que ameaça a identidade, a ordem e o sistema. Assim, o horror não apenas dramatiza o medo da mulher, mas inscreve sobre ela um conjunto de significados que a associam à ruptura e à degradação da norma simbólica.

Como demonstram Carroll (1990) e Mulvey (1989), o horror articula visualmente medos culturais profundamente enraizados, estruturando-se a partir de um olhar predominantemente masculino que transforma a mulher em objeto de desejo, de punição ou de fetiche. Mulvey, em seu conceito de *male gaze*, revela como a linguagem do cinema clássico organiza o espectador a partir de uma posição masculina, fazendo da mulher uma imagem fragmentada para o prazer escópico. Já Carroll, ao refletir sobre os paradoxos do horror, destaca que o medo e a repulsa provocados por essas imagens não são dissociados das construções sociais que determinam o que é considerado monstruoso e, muitas vezes, esse monstro é uma mulher.

A escolha por investigar o feminino no cinema de horror justifica-se pela força simbólica e política dessas imagens em uma cultura audiovisual marcada por alta circulação de signos e narrativas. O horror, como linguagem estética e cultural, não apenas assusta ou entretém: ele codifica desejos e repulsas sociais, funcionando como sintoma de um imaginário coletivo que, ainda hoje, associa o corpo da mulher a um território de ambivalência, desordem e ameaça. Em um contexto contemporâneo que testemunha o avanço de discursos conservadores e a persistência da violência de gênero, refletir sobre essas representações torna-se um exercício crítico urgente.

Parte-se, assim, da seguinte problemática: de que maneira o cinema de horror constrói, perpetua e/ou subverte representações do feminino ao longo das décadas, e quais são as implicações simbólicas e sociais dessas construções? Trata-se de compreender o horror não apenas como narrativa ficcional, mas como dispositivo simbólico que interfere nas formas de ver, sentir e significar o feminino na cultura. A investigação parte da hipótese de que os corpos femininos, ao serem atravessados pelas lógicas do horror, tornam-se território de disputas estéticas, ideológicas e psíquicas, carregando tanto traços do medo cultural quanto da possibilidade de ruptura e reinvenção simbólica.

A proposta se concretiza por meio da análise de quatro obras cinematográficas que evidenciam, de formas distintas, a centralidade da mulher como figura de tensão e ambiguidade dentro do gênero: *Louca Obsessão* (1990), de Rob Reiner, onde o fanatismo, a histeria e o confinamento psíquico se cristalizam na figura de Annie Wilkes; *Pearl* (2022) e *X – A Marca da Morte* (2022), de Ti West, que revisitam e reconfiguram os estereótipos da *final girl* e da mulher sexualizada; e *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, cuja protagonista se inscreve em uma tradição imagética que associa o feminino à natureza selvagem, à culpa e à loucura. Em todas essas obras, a presença da mulher é estruturante da narrativa e reveladora dos mecanismos de medo, controle e fascínio que perpassam a cultura ocidental.

A abordagem metodológica adotada nesta pesquisa fundamenta-se nos pressupostos da Análise Fílmica, compreendida como prática crítica e interpretativa que examina tanto os aspectos diegéticos quanto os elementos formais e estilísticos das obras, como figurino, ambientação, enquadramento, uso da

cor, atuação e *mise-en-scène*. Para essa finalidade, toma-se como referência o modelo proposto por Penafria (2009), que sugere múltiplos níveis de leitura para o texto audiovisual, incluindo a análise textual e a análise de imagem e som.

A leitura dos filmes é atravessada ainda por uma lente psicanalítica, que permite acessar os conteúdos inconscientes e os sintomas culturais articulados nas imagens. A histeria feminina, o gozo como excesso, o corpo como lugar da abjeção e da ameaça são analisados à luz de Freud (1919, 1920), Lacan (2008/1972) e Kristeva (1982), cujas contribuições possibilitam compreender como o horror fílmico encena angústias sociais e pulsões reprimidas. Também se considera, em diálogo com os Estudos Culturais, a concepção de representação elaborada por Hall (2016), para quem a linguagem visual é um dos principais meios de construção e circulação de significados sociais. Segundo Hall, as imagens culturais operam como “lentes do real”, capazes de naturalizar discursos ideológicos ou de produzir rupturas nos sentidos dominantes.

A análise crítica realizada no capítulo quatro é construída a partir dessa articulação entre teoria crítica, análise formal e leitura psicanalítica, buscando não apenas descrever os filmes, mas interrogar como os signos do feminino são construídos, tensionados ou corroídos dentro do gênero horror. A presença da mulher como figura central nas narrativas permite observar como o medo é mobilizado em relação ao corpo feminino, seja para puni-lo, controlá-lo ou torná-lo o epicentro do colapso simbólico. O olhar aqui lançado sobre o horror é, portanto, multidisciplinar, atravessando os campos dos estudos de gênero, da teoria do cinema, da psicanálise e da representação cultural.

O desenvolvimento da pesquisa está estruturado em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta um panorama histórico das representações femininas no cinema, com ênfase nas figuras da heroína, da vilã, da bruxa e da *femme fatale*. O segundo capítulo traça as distinções entre os gêneros horror e terror, destacando suas implicações formais, afetivas e simbólicas na construção da figura feminina. No terceiro capítulo, a investigação se aprofunda sobre os principais arquétipos da mulher no horror, como a histérica, a bruxa, a mãe monstruosa e a *final girl*, articulando essas imagens às teorias feministas e psicanalíticas. Por fim, o quarto capítulo é dedicado à análise das quatro obras cinematográficas

selecionadas, articulando seus elementos narrativos, visuais e simbólicos, e demonstrando como o horror não apenas representa a mulher, mas inscreve nela as contradições mais profundas da cultura que o produz.

Ao tensionar os limites entre arte, teoria e cultura, esta pesquisa propõe uma leitura crítica do horror como linguagem simbólica do medo e da transgressão. O feminino, nesse contexto, não aparece apenas como personagem da ficção, mas como signo atravessado por séculos de repressão, desejo, punição e fascínio e, ao mesmo tempo, como força capaz de subverter a ordem e instaurar novas possibilidades de sentido.

## 2 O FEMININO NA SÉTIMA ARTE: PERCURSOS NO CINEMA

### 2.1 A História Inicial do Cinema e a Imagem da Mulher

Historicamente, o cinema tem suas raízes associadas às inovações tecnológicas da fotografia e do kinetoscópio<sup>1</sup>, culminando nas exibições públicas realizadas pelos irmãos Lumière em 1895, frequentemente consideradas o marco inaugural da sétima arte, mesmo que não haja um único inventor para o cinema, os irmãos Lumière vieram a popularizá-lo através de seu *marketing*. Produções como *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895) exemplificavam o fascínio pela reprodução da vida cotidiana em movimento, oferecendo ao público a possibilidade de observar a realidade sob uma perspectiva inédita, que as outras formas de mídia nunca puderam proporcionar. Conforme Gunning (1990) destaca, o cinema da primeira década possuía uma maneira particular de se relacionar com o espectador, caracterizando-se pelo que ficou conhecido como "cinema de atrações". Nesse contexto, o objetivo primordial não era contar histórias, e sim maravilhar e impressionar o público de maneira incisiva, cuja temática era justamente evidenciar a fotografia em movimento, sem que houvesse um cunho narrativo elaborado.

Entre 1907 e 1913, o cinema entra em organização industrial e se torna a primeira grande mídia de massa. Os filmes começaram a se alongar, tornando-se mais narrativamente complicados, em 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade, direcionando uma parcela cada vez maior do público para teatros luxuosos e mais caros. Poucos anos depois, em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se localizava em Hollywood e a duração dos filmes havia aumentado de um rolo para 60 ou 90 minutos, os chamados longa-metragens (*feature films*). Os cineastas já conseguiam dominar as convenções formais que haviam sido experimentadas no período anterior. Esse processo foi impulsionado pela influência direta da literatura e do teatro, que ofereciam modelos já

---

<sup>1</sup> O **Kinetoscópio** foi um dispositivo precursor do cinema, inventado por **Thomas Edison** e desenvolvido por seu assistente **William Kennedy Laurie Dickson** em **1891**. O aparelho consistia em um gabinete com uma pequena janela através da qual um único espectador podia observar imagens em movimento, projetadas por meio de um sistema de rolos de filme e iluminação interna.



consolidados de enredo, construção de personagens e desenvolvimento temático. Os realizadores passaram a explorar recursos como a montagem paralela, o uso de *flashbacks* e a continuidade espacial e temporal para organizar narrativas mais densas e envolventes. Segundo Mascarello (2006, p. 49), os filmes começaram a se alongar justamente porque os cineastas experimentavam novas técnicas e descobriam maneiras mais sofisticadas de contar histórias, visando uma maior identificação do público e um aprofundamento dos conflitos. Mais importante, por meio do uso de narrativas mais elaboradas, o cinema serve como um poderoso perpetuador de valores sociais e ideais dominantes.

As histórias contadas diretamente na tela geralmente verificam a maioria das normas culturais relativas ao seu tempo, apoiando estereótipos e normalizando hierarquias sociais como gênero, raça e classe. A produção cinematográfica, sob essa luz, torna-se uma prática para refletir e ampliar os valores, conflitos e aspirações de uma sociedade. Para Morin (1970, p. 107-109), o cinema é uma das formas mais expressivas de revelar o imaginário humano, pois nele se materializam as intenções e as emoções que permeiam a relação entre espectador e obra. O público não somente se identifica com o que vê na tela, como também internaliza e reproduz essas experiências em outros contextos culturais. Da mesma forma, aqueles que criam os filmes imprimem neles suas percepções e interpretações do mundo, projetando na narrativa e na estética cinematográfica as influências e representações que carregam de sua própria visão da realidade. Como pontuado por Shouhat e Stam, em *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006), os filmes se constituem através de uma prática mimética, sendo também uma forma de discurso, fazendo uma interlocução entre produtores e receptores situados socialmente.

Acerca do feminino na origem do cinema, principalmente no contexto do período de consolidação inicial da indústria cinematográfica norte-americana, entre 1908 e 1918, as representações femininas no cinema permaneceram limitadas a arquétipos que reafirmavam papéis tradicionais de gênero. As personagens femininas eram frequentemente apresentadas como mães devotadas, esposas submissas ou donas de casa zelosas, cuja função na narrativa era reafirmar os

ideais patriarcais e domésticos da época. Como posto por Kaplan (1995, p.46) acerca do cinema clássico: “[...] a mulher e as questões femininas só são centrais no melodrama familiar (que podemos considerar como uma variante das outras formas melodramáticas)”. Em outras instâncias, as mulheres surgiam como figuras vulneráveis e indefesas, frequentemente retratadas como vítimas em perigo, cuja salvação dependia de um protagonista masculino heroico, consolidando uma narrativa de resgate que enfatizava a inação feminina e a agência masculina. Esses papéis refletem as construções culturais e sociais da época, que situavam a mulher em posições de dependência, tanto no âmbito privado quanto na esfera pública.

Essas representações, embora limitadas, desempenharam um papel fundamental na formação da linguagem cinematográfica e na construção dos primeiros arquétipos narrativos da indústria. Filmes populares na década de 1910 frequentemente exploravam a figura da "*damsel in distress*" (donzela em perigo), perpetuando estereótipos de fragilidade feminina enquanto enalteciam o heroísmo masculino. Segundo Kaplan:

No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (KAPLAN, 1995, p. 53)

Visto isso, o cinema não só refletia as dinâmicas sociais de gênero vigentes, como também contribuía para sua naturalização, reforçando valores que posicionavam a mulher como coadjuvante em sua própria história (LAURENTIS, 1978). As mulheres eram frequentemente reduzidas a objetos visuais, destinadas a satisfazer as fantasias masculinas por meio do prazer estético e da submissão comportamental, reforçando estereótipos de beleza ornamental e passividade. Sob a ótica dos diretores desse período, a representação feminina no cinema assumia uma característica bastante delimitada: a mulher era frequentemente retratada como um elemento simbólico vinculado, necessariamente, à figura masculina. Em outras palavras, sua presença na narrativa era reduzida a um papel de suporte ou complemento à trajetória do protagonista, que invariavelmente era um homem. Essa

abordagem desvalorizava a complexidade das personagens femininas, assim como perpetuava um desequilíbrio significativo na maneira como homens e mulheres eram apresentados ao público. Ao reforçar padrões heteronormativos e estruturas machistas, o cinema acabava consolidando uma visão hierárquica e desigual das relações de gênero (MULVEY, 1983). Um exemplo significativo dessa dinâmica é *The Birth of a Nation* (1915), de D.W. Griffith, onde as mulheres brancas são retratadas como símbolos de pureza, enquanto as mulheres de outras etnias são marginalizadas ou vilanizadas durante a narrativa.

Apesar dessas limitações, o período inicial do cinema também foi marcado por mulheres pioneiras que desempenharam papéis importantes tanto na frente quanto atrás das câmeras. Atrizes como Lillian Gish e Theda Bara ajudaram a moldar a representação feminina na tela. Gish, frequentemente associada à inocência e fragilidade, contrastava com Bara, que personificava uma das primeiras *femmes fatales* do cinema, desafiando parcialmente os padrões de feminilidade submissa.

Atrás das câmeras, Alice Guy-Blaché, por exemplo, se destacou como a primeira mulher a liderar uma companhia cinematográfica em seu país, assumindo as funções de diretora, roteirista e administradora de todas as etapas da produção cinematográfica. Sua trajetória inicial foi marcada por grande êxito, como relatado no documentário *A história nunca contada de Alice-Guy Blaché* (2018) com direção de Pamela B. Green, com produções cinematográficas, especialmente de faroeste e de guerra, nas quais frequentemente colocava mulheres nos papéis principais. Ademais, explorou com profundidade temas sociais relevantes, como as relações interpessoais, o antissemitismo e as questões migratórias, temáticas que permanecem surpreendentemente contemporâneas, abordando também uma ampla gama de questões humanas e sociais em suas obras. Filmes que tratavam de moda, infância, maternidade, paternidade, gravidez e até mesmo abuso infantil compunham seu repertório. Muitos deles eram permeados por elementos cômicos e sequências de perseguições, revelando sua versatilidade narrativa. Suas produções frequentemente apresentavam mulheres como protagonistas, cuidadosamente desenvolvidas em diferentes etapas da vida, desde a infância até a velhice. Essas personagens eram notáveis por sua complexidade, senso de humor e

independência, refletindo uma abordagem inovadora e sensível ao universo feminino e às questões que o permeiam. Mesmo tais cineastas abrindo caminhos ao dirigirem e produzirem filmes que exploravam temas sociais e narrativas inovadoras, suas contribuições foram minimizadas na história oficial do cinema.



**Fig. 1:** Alice Guy no set de *A Vida de Cristo*, filme de 1906. Foto: Divulgação.

O início da história do cinema e a construção da imagem feminina refletem os avanços tecnológicos e narrativos que consolidaram a sétima arte, reverberando as tensões sociais e culturais que moldaram as primeiras décadas da indústria cinematográfica. Embora as mulheres tenham sido relegadas, em grande parte, a papéis coadjuvantes ou estereotipados nas narrativas dominadas por homens, figuras pioneiras tanto na atuação quanto na direção demonstraram que o cinema poderia ser um espaço de inovação e contestação. Dessa forma, as representações femininas permaneciam vinculadas às normas patriarcais, consolidando desigualdades que se refletiam tanto na tela quanto nos bastidores. Apesar dessas limitações, o legado de mulheres como Lillian Gish, Theda Bara, Lois Weber e Alice Guy-Blaché revela que, desde os primórdios, a presença feminina no cinema não se limitou à passividade, desafiando, ainda que silenciosamente, as barreiras impostas por uma sociedade hierarquizada. Essa complexa intersecção entre avanços técnicos, representações sociais e dinâmicas de poder lançou as bases para

debates e transformações que moldariam o papel das mulheres no cinema ao longo do século XX.

## 2.2 Evolução das Heroínas e Vilãs no Cinema Clássico

A evolução das heroínas e vilãs no cinema clássico reflete um diálogo constante entre as transformações sociais e culturais da primeira metade do século XX e a consolidação do cinema como meio de comunicação de massa. Em seu livro *O Ornamento da Massa*, no ensaio *Pequenas Balconistas Vão ao Cinema*, Kracauer (2009/1927) argumenta que o cinema atua como um espelho da sociedade, funcionando como um espaço onde o público busca vivenciar novas experiências. Segundo o autor, os filmes são financiados por corporações que precisam, a todo custo, identificar os gostos do público para garantir o lucro. Esse público, em sua maioria composto por operários e pessoas simples, manifesta interesse nas condições dos estratos superiores da sociedade, e essa demanda comercial incentiva os produtores a satisfazer as necessidades de crítica social de seus espectadores.

Os filmes são o espelho da sociedade constituída. Eles são financiados por corporações que, a todo custo, precisam identificar o gosto do público para obter lucro. O público sem dúvida é composto basicamente por operários e pessoas simples, que conjecturam sobre as condições nos estratos superiores da sociedade, e o interesse comercial estimula o produtor a satisfazer as necessidades de crítica social de seus consumidores. (KRACAUER, 2009, p. 311).

Entre as décadas de 1920 e 1960, o cinema exerceu um papel central na construção dos imaginários coletivos, tanto moldando quanto refletindo os valores sociais da época. As personagens femininas, divididas entre heroínas virtuosas e vilãs intrigantes, tornaram-se elementos essenciais para a dinâmica narrativa, simbolizando ideais como virtude, sacrifício e altruísmo, ou, no caso das vilãs, incorporando temores e preconceitos sociais arraigados. Essas representações estavam profundamente ancoradas em estruturas patriarcais e oscilavam entre a reafirmação de papéis tradicionais de gênero e a contestação de normas culturais,

como posto no primeiro momento do texto. Dessa maneira, uma das estruturas que sustentam o argumento em meio a outras narrativas é a forma como a personagem feminina é integrada à trama. Nesse contexto, conforme Kaplan (1995), entende-se que a "estrutura-mulher" está constantemente vinculada a uma função narrativa subordinada a elementos masculinos. Ainda que possa haver algum tipo de rompimento em seu papel no decorrer do enredo do filme, a narrativa tende a restabelecê-la em seu lugar familiar e social ao final. Caso essa reintegração não ocorra, o descumprimento desse padrão faz com que a personagem seja geralmente punida durante o desenrolar da história. Como visto, no pensamento que reforça os ideais machistas da época, Vogler coloca:

A necessidade masculina de sair e vencer obstáculos, realizar, conquistar e possuir pode ser substituída na jornada da mulher pelo empenho em preservar a família e a espécie, fazer um lar, dedicar-se às emoções, chegar a um acordo ou cultivar a beleza (VOGLER, 2006, p. 16).

Durante a era do cinema mudo, as heroínas foram moldadas como figuras de pureza, virtude e resiliência. Atrizes como Lillian Gish, Blanche Sweet, Mae Marsh, e Mary Pickford destacaram-se nesse contexto, interpretando personagens que sofriam adversidades extremas, porém que, em meio às dificuldades, preservavam sua moralidade intacta. Em *Way Down East* (1920), dirigido por D.W. Griffith, Gish encarna a personificação do ideal feminino da época, combinando fragilidade e força moral. Contudo, como observa Kaplan (1995), essa pureza vinha acompanhada de uma dependência evidente de figuras masculinas, que assumiam o papel de salvadores. Essas narrativas refletiam os valores culturais da sociedade, que idealizava a mulher como um pilar de moralidade, porém restringia sua autonomia.

Com o avanço das técnicas cinematográficas, como o uso de *close-ups* e montagem narrativa, a forma como as mulheres eram representadas também evoluiu. D.W. Griffith, por exemplo, utilizava o *close-up* para enfatizar a delicadeza feminina, enquanto a montagem paralela reforçava a dicotomia entre homens como salvadores e mulheres como vítimas. Como evidenciado por Bordwell e Thompson:

Griffith posiciona a câmera relativamente próxima da heroína, enquadrando-a da cintura para cima, de modo que suas expressões e movimentos mais sutis fiquem visíveis (2.18). Durante o início da década de

1910, os gestos convencionais de pantomima continuaram a ser utilizados, mas de forma mais contida e cada vez mais combinados com expressões faciais. (BORDWELL e THOMPSON, 2002, p. 45)



**Fig. 2:** Blanche Sweet em *The Painted Lady* (1912)



**Fig. 3:** Lillian Gish em *Nascimento de Uma Nação*

Embora essas inovações técnicas ampliassem o potencial expressivo do cinema, elas também perpetuavam uma visão limitada e idealizada do papel feminino. A câmera, dirigida por uma perspectiva predominantemente masculina, focava em aspectos de delicadeza e fragilidade, moldando as personagens femininas, porém também lhes dando uma visualidade maior das expressões faciais, e consequentemente, permitiram que as atrizes transmitissem nuances de sentimentos e conflitos internos que nem sempre estavam explicitamente presentes no roteiro, contribuindo para tornar as personagens femininas mais atraentes e envolventes para o público, ainda que dentro de uma moldura que refletia as restrições culturais da época.

Ainda no cenário do cinema mudo da década de 1910, caracterizado pela ausência de som e pela necessidade de atores e atrizes expressarem sentimentos e pensamentos por meio de gestos e feições marcantes, despontou a figura emblemática da *vamp*. O termo, uma abreviação de "vampire", designava uma personagem feminina independente e perigosa, que desafiava, ainda que de forma limitada, os padrões de feminilidade passiva predominantes na época. Esse arquétipo ganhou destaque em produções como *A Fool There Was* (1915), um filme que consagrou a imagem da "devoradora de homens" como parte do imaginário

cinematográfico. A estética do vamp era inconfundível: olhos contornados por maquiagem escura, simbolizando noites agitadas e uma ligação com a boemia. Diferentemente dos vampiros tradicionais da ficção, essas mulheres não possuíam características sobrenaturais, como presas afiadas ou caixões, mas exerciam sua influência através de um magnetismo natural e de sua feminilidade sedutora. Sua capacidade de manipular e dominar os homens, muitas vezes levando-os à ruína, era vista como uma ameaça irresistível e perigosa, um reflexo dos temores sociais da época.

Theda Bara, uma das primeiras intérpretes icônicas desse papel, tornou-se um verdadeiro símbolo sexual e uma figura central na consolidação do vamp. Sua representação de mulheres calculistas e sedutoras encarnava o medo e o fascínio por uma feminilidade desviante, vista como uma força destrutiva e desafiadora das convenções sociais. Bara representava a figura da mulher "fatal" que, supostamente, poderia ser encontrada em qualquer ambiente de sociabilidade, desde festas luxuosas até encontros casuais, despertando tanto desejo quanto temor. Apesar de inseridas em narrativas repletas de estereótipos, as *vamps* representaram um avanço na maneira como as mulheres eram retratadas no cinema. Ao contrapor o ideal de submissão e docilidade, essas personagens ajudaram a abrir caminho para representações femininas mais ricas e complexas, marcando um ponto de partida na evolução da presença feminina na narrativa cinematográfica.



**Fig. 4:** Theda Bara em *A Fool There Was* (1915)





**Fig. 5:** Poster de *Destruição* (1915) com Theda Bara

“Este é o maior papel de vampira que Theda Bara já interpretou. Mais uma vez, ela é uma sedutora de homens!”. (Tradução Própria da Autora).



**Fig. 6:** Theda Bara em *Cleópatra* (1917)

Com o advento do cinema sonoro na década de 1930, surgiram novas possibilidades narrativas que permitiram uma diversificação maior nas personagens femininas. Enquanto as heroínas continuavam a incorporar virtudes como

abnegação e altruísmo, o gênero noir trouxe à tona a figura icônica da *femme fatale*. Interpretadas por atrizes como Barbara Stanwyck em *Double Indemnity* (1944) e Rita Hayworth em *Gilda* (1946), essas personagens eram retratadas como sedutoras, perigosas e independentes, desafiando os padrões de docilidade feminina. Utilizando sua sexualidade como arma, a *femme fatale* emergia como uma ameaça ao *status quo*, refletindo os temores masculinos em relação à emancipação feminina. Kaplan (1995) aponta que essas figuras representavam o medo da perda de controle masculino e juntamente um fascínio profundo por sua força e complexidade. Contudo, a subversão de normas sociais promovida por essas personagens era frequentemente neutralizada dentro das narrativas, com finais que garantiam sua punição ou destruição, reafirmando os valores patriarcais da época. A *femme fatale*, com sua sexualidade explícita e poder de manipulação, desviava o protagonista masculino de seus objetivos, causando uma ruptura em sua vida. Sua ameaça era percebida como tão destrutiva que a narrativa frequentemente exigia sua eliminação, seja através de armas ou outros símbolos de poder masculino, como o revólver ou a faca, que assumiam o papel de instrumentos de dominação. Enquanto a heroína tradicional do cinema noir frequentemente aceitava seu sofrimento e perecia de maneira passiva, a *femme fatale* reunia elementos da vítima e da figura fetichizada, mas sua ousadia e independência eram punidas com a morte.

O surgimento da *femme fatale* no cinema noir simbolizou tanto a abertura para novas narrativas quanto os limites impostos pela sociedade patriarcal. Essas personagens desafiavam as convenções estabelecidas, mas sua transgressão era rigidamente controlada dentro das tramas, garantindo que a ordem tradicional fosse restabelecida. Ainda assim, sua presença marcante e a complexidade de suas motivações tornaram-se um ponto de tensão fascinante na história do cinema, revelando as contradições de uma sociedade em transformação e a luta por espaços de autonomia e poder dentro da cultura popular (KAPLAN, 1995).

Os anos 1940, marcados pelo contexto da Segunda Guerra Mundial, trouxeram mudanças significativas para a representação feminina no cinema. Com

os homens mobilizados para o conflito, as mulheres assumiram papéis de destaque no mercado de trabalho e na economia de guerra, e isso se refletiu nas telas. Heroínas interpretadas por Katharine Hepburn e Ingrid Bergman demonstraram maior independência e determinação, alinhando-se às novas funções que as mulheres desempenhavam na sociedade. Em *Woman of the Year* (1942), por exemplo, Hepburn retrata uma mulher profissionalmente bem-sucedida e autossuficiente, características que contrastavam com os estereótipos femininos tradicionais. Contudo, como Kaplan (1995) observa, com o fim da guerra, o cinema rapidamente voltou a promover o ideal doméstico, retratando as mulheres como guardiãs do lar, reafirmando seu papel na manutenção da estabilidade familiar e no retorno à ordem patriarcal.

Nos anos 1950, o cinema clássico intensificou a polarização entre heroínas virtuosas e vilãs perigosas, refletindo as tensões sociais e culturais do período. Filmes como *All About Eve* (1950), estrelado por Bette Davis, destacaram conflitos entre personagens femininas complexas, expondo ambições, vulnerabilidades e rivalidades. Enquanto Margo Channing, interpretada por Davis, representava uma mulher forte, mas pressionada pelas expectativas sociais, Eve Harrington personificava a ambição calculista e a ameaça à ordem estabelecida. Para Kaplan (1995), essa dualidade reforçava os ideais de feminilidade da época, abrindo espaço para uma reflexão mais profunda sobre as motivações e os conflitos enfrentados pelas mulheres.

De forma semelhante, as vilãs dessa década também atuavam como metáforas para ansiedades sociais mais amplas. Norma Desmond, de *Sunset Boulevard* (1950), interpretada por Gloria Swanson, é um exemplo marcante. A personagem, uma atriz envelhecida da era do cinema mudo, simbolizava a obsessão de Hollywood pela juventude e beleza feminina, enquanto denunciava o tratamento desigual reservado às mulheres na indústria cinematográfica. Essas personagens desafiavam os protagonistas masculinos, expondo as contradições de uma sociedade que valorizava as mulheres enquanto jovens e atraentes, descartando-as assim que deixavam de atender aos padrões estéticos idealizados.

Esse padrão de representação está profundamente enraizado em uma perspectiva hegemônica masculina, que estrutura a linguagem visual do cinema clássico a partir de um olhar dominante que posiciona a mulher como objeto de contemplação, moldada para satisfazer os desejos e expectativas do público masculino. Nesse contexto, o papel feminino na narrativa é frequentemente reduzido a uma função estética ou afetiva, servindo apenas para reforçar o protagonismo e a agência masculina. Marilyn Monroe, uma das maiores estrelas de sua época, exemplifica como essa lógica influenciava diretamente a construção das personagens femininas: sua imagem pública e os papéis que desempenhava nas telas estavam profundamente atrelados à sua sexualidade e aparência física, tornando-a um ícone de desejo projetado por esse olhar normativo.

Essa análise dialoga com a teoria feminista do cinema da década de 1970, que, segundo Giselle Gubernikoff (2009, p. 66), foi desenvolvida por teóricas britânicas e norte-americanas preocupadas com a forma como o cinema representa a mulher. De acordo com Gubernikoff (2009, p. 68), os estereótipos impostos à mulher pela mídia funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto, sobretudo em narrativas dirigidas ao público masculino, também anulam seu papel como sujeito. Como destaca Lauretis (1994, p. 206), tanto nos anos 1960 quanto 1970, a noção de gênero como diferença sexual era central nas críticas culturais, nos protestos e na releitura das representações simbólicas e narrativas, bem como nas discussões sobre subjetividade, sexualidade e recepção cinematográfica.

Filmes como *Os Homens Preferem as Loiras* (1953) e *O Pecado Mora ao Lado* (1955) destacam Monroe como um símbolo de feminilidade idealizada, mas superficialmente construída. Apesar de sua presença magnética, essas personagens raramente escapavam das molduras narrativas que limitavam sua agência ou complexidade. Como aponta Mulvey (1989), esse enquadramento da mulher como objeto visual reforçava estruturas patriarcais, nas quais a relevância estava diretamente ligada à sua capacidade de atrair e entreter o público masculino. Tanto Norma Desmond quanto Marilyn Monroe revelam, por diferentes ângulos, os efeitos

de uma indústria que privilegia o olhar masculino e objetifica as mulheres “como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem (formado criticamente no momento de adoração da linguagem) ao mesmo tempo em que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo” (MULVEY, 1989, p. 439). Enquanto Norma simboliza a tragédia do descarte feminino após o auge da beleza, Monroe encarna o fascínio e a limitação de uma feminilidade construída para o prazer visual. Essas representações demonstram como o cinema da época consolidava ideais de gênero que, apesar de glamourosos, frequentemente reforçavam hierarquias patriarcais e marginalizavam as experiências autênticas das mulheres.



**Fig. 7:** Marilyn Monroe em *O Pecado Mora ao Lado* (1955)

No entanto, essas figuras, tanto heroínas quanto vilãs, compartilhavam uma característica comum: sua subordinação às normas patriarcais que restringiam sua autonomia narrativa. De acordo com Ribeiro (2017), as representações femininas do cinema hollywoodiano desse período eram frequentemente moldadas a partir de arquétipos rígidos, como a “dona de casa”, a “perversa” ou a “garota em fuga”, refletindo identidades fixas e desprovidas de complexidade. Esses clichês,

amplamente incorporados ao imaginário social, perpetuavam representações femininas voltadas para atender às expectativas e fantasias masculinas.

Essas representações refletiam uma dualidade moral que revelava a sociedade em constante negociação entre tradição e mudança. Heroínas eram frequentemente associadas a sacrifício e pureza, enquanto vilãs encarnavam a transgressão moral e o perigo social. Ambas, porém, serviam como receptáculos das aspirações e medos coletivos, moldadas por fantasias culturais que sustentavam as hierarquias de gênero da época, enquanto refletiam os medos e aspirações de uma sociedade em transformação.

Ademais, as atrizes e os papéis que interpretavam atuavam como espelhos das tensões culturais de seu tempo, conectando o passado imediato ao futuro em transformação. Ao mesmo tempo que refletiam valores tradicionais, oferecendo novas possibilidades de representação, seja por meio da autenticidade que traziam à tela, com novos estilos de cabelo, roupas e padrões de beleza, ou das histórias familiares e acessíveis nas quais eram inseridas. Essas personagens, como Stella Dallas, Mrs. Miniver, Mildred Pierce e Jezebel, iam além das representações literárias e artísticas, criando uma conexão visceral com o público. Enquanto muitas mulheres buscavam inspiração e escapismo nas heroínas do cinema, essas figuras também expunham as tensões sociais entre conformidade e emancipação, simbolizando tanto o medo quanto o fascínio por uma sociedade em constante transformação (HASKELL, 2016, p. 29).

Embora limitadas por narrativas que frequentemente reafirmavam valores conservadores, as mulheres no cinema clássico se tornaram símbolos centrais de um espaço em que as normas culturais eram tensionadas. Elas refletiam, perpetuavam e, em alguns casos, subvertiam os papéis femininos da época, mostrando que, mesmo dentro de estruturas patriarcais, havia espaço para contestação e reinvenção. Essa dualidade consolidou o cinema como uma plataforma onde medos e aspirações coletivos eram projetados e explorados, permitindo que as mulheres se tornassem o coração emocional da narrativa

cinematográfica até as décadas de 1960 e 1970.

### **2.3 A Transição para o Cinema Moderno e o Surgimento de Novas Narrativas**

Fernando Mascarello (2006), em seu livro *História do Cinema Mundial*, aponta que o surgimento do cinema moderno se dá no pós-guerra, com o neorrealismo italiano, movimento que nasce, segundo Fabris (1996, p. 99), “[...] inconscientemente, como filme dialetal; depois adquire consciência no calor dos problemas humanos da guerra e do pós-guerra”. Essa virada estética e ética inaugura um cinema preocupado com a realidade social, com o sofrimento humano e com formas de representação mais próximas da vida cotidiana, recusando o aparato ficcional clássico de Hollywood. No entanto, a noção de “moderno” não é isenta de conflitos: como observa Jacques Aumont, a palavra “moderno” foi tão usada, desgastada e esvaziada ao longo do século XX que, atualmente, parece mais um estorvo do que um conceito operativo. Para ele, a modernidade não é mais um projeto ativo, mas um capítulo concluído da história da arte, tal como o Renascimento, que ainda assim permanece como referência simbólica. No campo do cinema, essa questão se agrava pelo próprio estatuto ambíguo da sétima arte: nascida como curiosidade científica e entretenimento popular, o cinema lutou durante décadas para ser reconhecido como arte, carregando uma má consciência em relação às vanguardas e à sua possível filiação ao projeto moderno. Aumont questiona se o cinema teria sido realmente moderno, mas reconhece que houve um momento em que ele não apenas coincidiu com a modernidade, mas pareceu encarná-la. Nesse sentido, Bordwell (1985) ajuda a delimitar o que distingue o cinema moderno do clássico, especialmente no plano narrativo. Enquanto a narração clássica se organiza por princípios de causalidade e coerência psicológica, o cinema moderno, influenciado pela literatura do século XX, questiona o real, desestabiliza a narrativa linear e propõe múltiplas formas de realismo, seja materialista, simbólico, subjetivo ou onírico. Dessa maneira, o moderno no cinema se torna menos uma estética definida e mais uma postura crítica diante da realidade e da própria linguagem cinematográfica, capaz de gerar, segundo Aumont (1995),

não apenas um estilo, mas uma mística que ainda hoje estrutura parte das teorias e crenças em torno da arte cinematográfica. Essas transformações sociais, culturais e políticas impactaram diretamente as narrativas cinematográficas, trazendo complexidade e densidade às representações femininas. Durante esse momento, o cinema começou a romper com as convenções narrativas e estéticas do modelo antes vigente, abarcando novas formas de experienciar o feminino nas telas. As ondas feministas, com suas reivindicações e debates, desempenharam um papel crucial nesse processo, desafiando estereótipos, questionando hierarquias de gênero e ampliando os espaços de criação e representação das mulheres no cinema.

Antes mesmo de entender a influência do feminismo no cinema, deve-se compreender o que é o movimento feminista. Segundo Pinto (2010), o feminismo surge como um movimento emancipatório, que busca não apenas a inserção das mulheres em diferentes esferas da sociedade, como o trabalho, a vida pública e a educação, reivindicando também uma nova dinâmica nas relações entre homens e mulheres. Seu objetivo é garantir que as mulheres tenham autonomia e liberdade para fazer escolhas sobre suas vidas e seus corpos. Essencialmente, o feminismo é apresentado em três principais “ondas”, conceito esse que surge em 1968 em um artigo destinado ao *The New York Times* escrito por Martha Weinman Lear, intitulado “A segunda onda feminista”. O termo “onda” de acordo com Zirbel (2021), propunha a ideia de que assim como uma onda marítima, as ondas feministas ocorreram em um conjunto de fenômenos, demonstrando organicidade na maneira em que reverbera socialmente, sem que tenha picos efêmeros de popularidade e movimentação.

Visto isso, a primeira onda feminista, que emergiu no final do século XIX, foi impulsionada pela luta por direitos básicos, como o sufrágio feminino e a igualdade jurídica (PINTO, 2010). Embora esse movimento antecederesse o cinema moderno, este estabeleceu as bases para os debates que moldariam o século XX. As conquistas das mulheres nessa época, como o direito ao voto em diversos países e o reconhecimento de sua participação na esfera pública, começaram a refletir-se,



ainda que de forma tímida e estereotipada, nas narrativas cinematográficas. As personagens femininas eram geralmente representadas como heroínas sacrificadas ou figuras idealizadas, reafirmando os papéis tradicionais de gênero da época, como posto por Stam:

Mostraram que o machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade e da morte. (STAM, 2003, p.194)

No entanto, essas conquistas abriram caminho para a ampliação das representações femininas nas telas, pavimentando a transição para narrativas mais complexas.

Com a segunda onda feminista, nos anos 1960, surgiram narrativas que buscavam romper com os estereótipos consolidados pelo cinema clássico. Essa onda, marcada por demandas por igualdade de direitos, autonomia sexual e liberdade de escolha, impactou significativamente a maneira como os cineastas abordavam questões relacionadas à experiência feminina. De acordo com Stam (2003), as primeiras manifestações do feminismo nos estudos cinematográficos ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema voltados para mulheres, realizados em Nova York e Edimburgo, em 1972. Durante a década de 1970, foram publicados diversos livros que defendiam o feminismo no cinema, popularizando o debate (ACSELRAD, 2015). No entanto, a análise da representação feminina nas telas também gerou críticas por parte de algumas teóricas feministas, que questionavam certos enfoques e abordagens adotados nesses estudos.

Em lugar de centrar o foco na imagem da mulher, as teóricas feministas transferiram sua atenção para a natureza genérica da própria visão e para o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma visão masculina da mulher. Essa discussão levou os debates para além de uma simples tarefa corretiva de indicar as falsas representações e estereótipos, a fim de investigar a forma como o cinema dominante constroi o seu espectador. (STAM, 2003, p.195)

Face à contextualização anterior, é necessário apontar a crítica teórica

feminista, exemplificada por *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de Laura Mulvey (1989), que contribuiu para desmistificar a forma como o cinema clássico tratava o *male gaze* a mulher como objeto de contemplação. O conceito de *male gaze* revelou como as narrativas e a cinematografia eram estruturadas para atender ao prazer visual masculino, relegando a mulher a uma posição passiva. Dessa forma, tal crítica abriu espaço para que cineastas mulheres e homens progressistas começassem a reavaliar suas abordagens, promovendo representações que desafiavam o olhar masculino e destacavam as complexidades da experiência feminina.

A possível influência das ondas feministas também é visível no surgimento de personagens femininas mais tridimensionais no cinema moderno. Em Hollywood, obras como *Alice Não Mora Mais Aqui* (1974), de Martin Scorsese, exploraram os desafios enfrentados por mulheres em busca de independência em uma sociedade ainda dominada por valores patriarcais. Da mesma forma, *Kramer vs. Kramer* (1979), de Robert Benton, trouxe uma perspectiva mais sensível sobre os conflitos em torno da maternidade e do divórcio, retratando uma mulher que lutava para encontrar seu lugar em um contexto de expectativas sociais conflitantes. Esses filmes marcaram uma mudança significativa, apresentando mulheres que não eram mais meramente coadjuvantes ou objetos de desejo, mas protagonistas de suas próprias histórias.

A terceira onda feminista, que emergiu no final do século XX e início do XXI, trouxe à tona a importância da interseccionalidade, ampliando o escopo das narrativas femininas no cinema. Essa abordagem enfatizou a necessidade de explorar como raça, classe, orientação sexual e identidade de gênero moldam a experiência das mulheres. Essa mudança começou a se refletir em produções mais diversas, como *Preciosa* (2009), de Lee Daniels, e *As Horas* (2002), de Stephen Daldry, que abordavam questões complexas relacionadas à opressão, saúde mental e diversidade de experiências femininas.

Dessa forma, a transição para o cinema moderno possibilitando diálogo com as ondas feministas, trouxe mudanças significativas na maneira como as mulheres

são representadas nas telas. De figuras passivas e estereotipadas, as personagens femininas passaram a ocupar o centro das narrativas, com maior complexidade e agência. Embora esse processo ainda enfrente resistências e desafios, as conquistas das ondas feministas abriram um caminho essencial para a pluralidade de vozes e experiências no cinema contemporâneo. O cinema moderno, portanto, continua a ser um espaço de disputa e transformação, em que as críticas feministas encontram um terreno fértil para questionar, resistir e reimaginar as representações das mulheres na sétima arte.

### **3 ENTRE O TERROR E O HORROR: O FEMININO EM CENÁRIOS SOMBRIOS**

#### **3.1 Explorando Gêneros: A Diferença entre Terror e Horror**

O cinema de gênero é reconhecido por sua capacidade de explorar as emoções humanas mais profundas e universais. Nesse contexto, o terror e o horror destacam-se como dois gêneros intimamente relacionados, porém com características distintas em sua abordagem narrativa e no tipo de resposta emocional que provocam no público. Embora os dois termos sejam frequentemente usados de forma intercambiável, é fundamental compreender suas diferenças para apreciar como cada um molda as experiências cinematográficas de maneira única.

O terror é definido principalmente pela criação de suspense e pela exploração do medo através da antecipação. Esse gênero é construído sobre a tensão psicológica e a expectativa de que algo aterrorizante está prestes a acontecer. O medo no terror é frequentemente associado ao desconhecido, ao que pode estar escondido na escuridão ou ao perigo que se aproxima, mas que raramente é plenamente revelado. De acordo com Carroll (1990), o terror baseia-se na construção de atmosferas opressivas, nas quais a ameaça é sentida, contudo nem sempre vista. Filmes como *Halloween* (1978), de John Carpenter, exemplificam essa abordagem. A figura de Michael Myers, um assassino mascarado, é introduzida de forma calculada, com aparições súbitas e uma trilha sonora minimalista que

amplifica o suspense, gerando uma expectativa de que o perigo pode surgir a qualquer instante. Nesse caso, o terror não está apenas nos atos violentos, mas na constante sensação de risco iminente. King (1981) pontua que o terror é uma emoção construída essencialmente pela imaginação, baseada na expectativa e no desconhecido, naquilo que pode vir a gerar medo, sendo uma sensação de ansiedade, dada a incerteza das ocorrências.

Por outro lado, o horror se distingue por sua ênfase na exposição explícita de imagens perturbadoras e na confrontação direta com o grotesco. Diferentemente do terror, que se apoia na antecipação, o horror desafia os limites da tolerância do espectador ao apresentar cenas viscerais e temas que lidam com a monstruosidade, a mutilação e a transgressão. Prawer (1980) argumenta que o horror busca evocar reações físicas no público, como repulsa ou choque, ao confrontá-lo com o que é considerado abominável ou proibido; agora o medo não surge do inesperado, mas daquilo que esperava não ter que ver. Um exemplo claro dessa abordagem é *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, que apresenta imagens explícitas de violência e degradação. A família de canibais que protagoniza a história é mostrada de forma visceral, forçando o espectador a lidar diretamente com o horror representado na tela.

Carroll (1990) introduz a noção de “horror artístico”, diferenciando-o do horror natural, este último relacionado a situações grotescas e perturbadoras que podem ocorrer na vida real, como acidentes, doenças ou eventos trágicos que causam repulsa e desconforto. O horror artístico, por outro lado, é um fenômeno culturalmente construído, originado a partir de diversas formas artísticas e mídias, como a literatura, o cinema e a arte visual, que exploram elementos sobrenaturais e fantásticos para provocar emoções intensas no público. Segundo Carroll (1990), a experiência do horror artístico é amplificada pela maneira como os sentimentos do espectador estão diretamente conectados aos sentimentos dos personagens representados na obra. Assim, as reações de medo, ansiedade e aversão vivenciadas pelos protagonistas das narrativas de horror funcionam como um modelo para a resposta emocional do público, criando uma identificação imediata e

visceral com a situação retratada. O autor argumenta que o horror artístico se apoia na construção de uma relação simbólica entre espectador e personagem, em que elementos como o suspense, o grotesco e a ameaça iminente geram sensações físicas como frio na barriga, náusea e arrepios. Dessa forma, a reação emocional ao horror não ocorre de maneira isolada, mas é, em grande parte, moldada pela forma como os personagens interagem com os monstros e os eventos aterrorizantes. Carroll enfatiza que essa interconexão entre a emoção do público e a dos personagens oferece uma abordagem metodológica objetiva para analisar a experiência do horror artístico, permitindo uma compreensão mais estruturada e menos subjetiva da maneira como essas emoções são construídas e manipuladas nas narrativas de horror. Em vez de depender exclusivamente das respostas individuais e subjetivas dos espectadores, é possível observar como os próprios personagens reagem às situações aterrorizantes, o que proporciona um quadro mais consistente para analisar a natureza e o impacto do horror artístico no imaginário cultural.

O fato de as respostas emocionais do público serem em certa medida moldadas pelos personagens das histórias de horror fornece-nos uma útil vantagem metodológica para a análise da emoção do horror artístico. Ele sugere uma maneira de formular um quadro objetivo, por oposição a introspectivo, da emoção do horror artístico. Ou seja, em vez de caracterizar o horror artístico apenas com base em nossas respostas subjetivas, podemos fundamentar nossas conjecturas em observações sobre a maneira como os personagens respondem aos monstros nas obras de horror. (CARROL, 1990, p. 34)

Embora terror e horror possuam diferenças claras, muitos filmes transitam entre os dois gêneros, combinando elementos de ambos para criar experiências narrativas mais ricas. *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, é um exemplo dessa interseção. O filme utiliza o suspense psicológico do terror para criar uma atmosfera de tensão crescente, ao mesmo tempo em que incorpora elementos explícitos de horror, como visões perturbadoras e a deterioração mental do protagonista, Jack Torrance. Essa combinação permite explorar tanto os medos psicológicos quanto os confrontos viscerais, criando uma experiência cinematográfica complexa e multifacetada. Como Stephen King disserta em seu livro *Dança Macabra*:

[...] no topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa [...] eu compreendo o horror como a emoção mais apurada (usada praticamente na sua quintessência no filme *Desafio do além*, de Robert Wise, onde, assim como em *A pata do macaco*, nunca nos é permitido ver o que está atrás da porta), por isso vou tentar aterrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir horrorizá-lo, tentarei aterrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir aterrorizá-lo, vou apelar para o terror explícito (KING, 2012, p. 50).

Além das diferenças em suas abordagens narrativas, terror e horror desempenham papéis culturais importantes, funcionando como reflexos das ansiedades e dos medos de suas respectivas épocas. O terror, com sua ênfase na suspense e na antecipação, aborda frequentemente temas relacionados à paranoia, ao desconhecido e à vulnerabilidade. Por exemplo, filmes como *Invasores de Corpos* (1956) capturaram os temores da Guerra Fria, utilizando a ideia de uma infiltração alienígena para simbolizar o medo da subversão comunista. Já o horror, com sua exploração do grotesco, frequentemente utiliza elementos viscerais para discutir temas tabus e questões sociais. Um exemplo marcante é *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George A. Romero, que, além de redefinir o gênero de zumbis, abordou temas como racismo, violência e alienação social. Nesse sentido, o horror transcende sua função de perturbar, tornando-se uma ferramenta para questionar as falhas e os medos da sociedade.

Terror e horror são gêneros que vão além de recursos a fim do entretenimento, esses podem revelar as dinâmicas sociais e culturais de seus tempos. Enquanto o terror provoca uma ansiedade latente por meio da expectativa e do desconhecido, o horror confronta diretamente os limites da compreensão humana, utilizando o grotesco para questionar as normas sociais e desafiar as convenções. Assim como evidenciado por Varma: “A diferença entre Terror e Horror é a diferença entre a terrível apreensão e repugnante compreensão: entre o cheiro da morte e tropeçar em um cadáver” (VARMA, 1957, p. 130, Tradução fragmentada da autora). A interseção entre esses dois gêneros permite explorar uma ampla gama de emoções humanas, consolidando sua importância além das formas de expressão artística, atuando como espelhos culturais capazes de refletir e transformar a maneira como percebemos o medo e a sociedade.

### 3.2 Mulheres no Terror: De Estereótipos a Inovações

O cinema de terror, ao longo de sua história, utilizou as mulheres como figuras centrais, desempenhando papéis diversos que refletem as ansiedades culturais e sociais de cada época. Inicialmente, essas representações estavam fortemente vinculadas a estereótipos de gênero, que frequentemente posicionavam as mulheres como vítimas indefesas ou objetos de medo. No entanto, ao longo das décadas, o gênero evoluiu, acompanhando as mudanças sociais e culturais, e as personagens femininas passaram a ocupar papéis mais complexos, multifacetados e subversivos, desafiando os padrões narrativos estabelecidos.

Nas primeiras décadas do cinema de terror, as personagens femininas eram majoritariamente retratadas como vítimas indefesas, marcadas por uma construção narrativa enraizada em ideias patriarcais que associavam o feminino à vulnerabilidade, à fragilidade e à passividade diante do perigo. Esse padrão recorrente refletia e reforçava normas sociais que colocavam a mulher em posição de subordinação e de constante ameaça. Filmes icônicos como *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, exemplificam essa abordagem ao posicionar as mulheres em situações de perigo extremo, frequentemente dependentes da intervenção masculina ou condenadas à morte brutal. Essa fórmula narrativa reforçava uma visão tradicional da mulher como uma figura passiva, cuja principal função na história era intensificar a tensão e o impacto emocional do espectador. Assim, Wood (2003) salienta:

[...] as mulheres sempre foram o foco principal de ameaça e agressão no filme de terror. Várias explicações variavelmente plausíveis podem explicar isso: primeiro, que, como as mulheres são consideradas fracas e indefesas, é simplesmente mais assustador se o monstro as atacar; o espectador masculino pode presumivelmente identificar-se com o herói que finalmente mata o monstro, o filme cedia assim sua vaidade como protetor masculino da fêmea indefesa. O fato de ele poder também, em outro nível, identificar-se com o monstro não contradiz isso: ele apenas sugere sua inadequação como explicação total. Segundo que, enquanto os homens da sociedade patriarcal colocam as mulheres em pedestais compensatórios, construindo-as como figuras opressivas e restritivas, elas têm um forte desejo de derrubá-las novamente. Como em todos os gêneros, a oposição arquetípica construída pelo homem da esposa / prostituta opera aqui: no filme de terror tradicional, as mulheres que são mortas geralmente são figuras prostitutas, punidas por trazer a besta aos homens; a heroína que fica aterrorizada e / ou sequestrada, mas que acaba sendo resgatada, é a esposa presente ou futura. As tensões ideológicas envolvidas aqui ainda são centrais para nossa cultura (WOOD, 2003 p.174).

Ao mesmo tempo, essa vulnerabilidade feminina também desempenhava um papel crucial na construção de tensão no gênero. Visto isso, é necessário apresentar a presença de estúdios e filmes pontuais que subverteram essa lógica dominante, conferindo maior protagonismo às personagens femininas. Um exemplo notável é o trabalho do estúdio britânico Hammer Films, especialmente a partir da década de 1950, que embora ainda operasse dentro de um imaginário sexualizado da figura feminina, passou a explorar personagens femininas com maior agência e ambiguidade moral. Filmes como *The Vampire Lovers* (1970), baseado na novela *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, colocam uma vampira lésbica como figura central, desafiando normas de gênero e sexualidade, mesmo que envolta numa estética que ainda objetifica a mulher. Esses exemplos, embora excepcionais, indicam que desde cedo existiam brechas dentro do sistema para representações mais complexas da mulher no horror, antecipando movimentos mais radicais de ruptura que se intensificaram a partir da década de 1970, com a consolidação do subgênero *slasher* e o surgimento da figura da *final girl*. A ideia da "*final girl*", conceito teorizado por Clover (1992), exemplifica como o terror utilizava as mulheres como protagonistas que começavam frágeis e vulneráveis, porém que, ao longo da narrativa, demonstravam resiliência e sobreviviam aos terrores enfrentados. Filmes do subgênero *slasher*, como *Halloween: A Noite do Terror* (1978) e *Sexta-Feira 13* (1980), consolidaram esse arquétipo, criando uma figura central que simbolizava pureza e determinação, no entanto, confinada a estereótipos que reforçavam normas tradicionais de gênero. Na maioria dos filmes citados, além de muitas mortes e sangue, há uma moral subjacente. Por exemplo, em *Sexta-Feira 13*, o perfil das vítimas é quase sempre o mesmo: jovens hippies, usuários de drogas e sexualmente ativos. A exposição dos corpos, principalmente os femininos, sugere uma erotização, com ênfase na nudez como elemento narrativo e estético.

Além de serem retratadas como vítimas, as mulheres no terror também desempenharam o papel de monstros ou entidades sobrenaturais, refletindo os temores culturais relacionados à sexualidade feminina e à transgressão das normas sociais, papéis associados diretamente às influências das vamps citadas anteriormente como símbolos do feminino devorador e latente. A figura da bruxa é um exemplo clássico dessa construção, simbolizando mulheres que desafiam as convenções patriarcais e, por isso, são demonizadas. Filmes como *O Bebê de*



*Rosemary* (1968), de Roman Polanski, e *A Bruxa* (2015), de Robert Eggers, exploram o feminino como um canal para o sobrenatural, colocando em evidência a relação entre religião, medo e autonomia feminina. Essas narrativas frequentemente associavam o poder feminino ao perigo e ao caos, reforçando ansiedades culturais sobre a emancipação das mulheres, como evidenciado nas ondas feministas. Como posto por Mulvey (1983):

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

Em outros casos, a transformação física das personagens femininas é frequentemente utilizada como uma poderosa metáfora para mudanças emocionais e sociais. *Carrie, a Estranha* (1976), de Brian De Palma, exemplifica essa abordagem ao retratar uma protagonista que desenvolve poderes telecinéticos como resposta aos abusos e repressões que enfrenta em sua vida. Nesse contexto, a narrativa associa a descoberta da sexualidade feminina ao medo e à destruição, revelando os tabus culturais profundamente enraizados em relação ao corpo e à autonomia da mulher. Embora esses filmes, por um lado, perpetuassem certos estereótipos de gênero, por outro, abriram espaço para a exploração dos conflitos internos e externos enfrentados pelas mulheres, expondo as tensões entre desejo e repressão social.

Pode-se argumentar que a recorrente violência contra a mulher e a constante exposição de seus corpos no cinema refletem, em certa medida, os conflitos sociais desencadeados pelas lutas feministas. Em uma época em que o patriarcado ainda exercia forte influência, as mulheres passaram a reivindicar sua autonomia, contestando os papéis tradicionais impostos pela sociedade e desafiando os padrões familiares idealizados. Esse movimento de emancipação gerou reações ambíguas; enquanto representava a tentativa de subversão dos estereótipos de gênero, também provocava uma resposta conservadora, que percebia essas mudanças como uma ameaça à ordem estabelecida.

Sob uma perspectiva crítica, é possível sugerir que uma parcela do público masculino via nesses filmes uma forma de retaliação simbólica, usufruindo deles

como um espaço para reafirmar o domínio patriarcal. A exploração da nudez feminina, frequentemente acompanhada de cenas de violência explícita, pode ser interpretada como uma tentativa de punir as mulheres por sua busca por liberdade e expressão sexual. Dessa maneira, a erotização dos corpos femininos se entrelaça com sua brutal punição, revelando uma inquietante dualidade entre desejo e repressão, onde a autonomia da mulher é ao mesmo tempo celebrada e castigada pelo olhar masculino que domina a narrativa cinematográfica.

Com o avanço das discussões feministas nas décadas de 1970 e 1980, as representações femininas no terror começaram a mudar de forma significativa. A influência da segunda onda feminista, com seu foco em igualdade e crítica às estruturas patriarcais, refletiu-se em personagens femininas que desafiaram os papéis tradicionais. Um marco nessa transformação foi o filme *Alien, o Oitavo Passageiro* (1979), de Ridley Scott, que apresentou Ripley, interpretada por Sigourney Weaver. Ripley não apenas escapava dos estereótipos de gênero, mas também se tornava uma protagonista central em um gênero frequentemente dominado por homens. Sua força, inteligência e determinação redefiniram o papel das mulheres no cinema de terror e ficção científica, mostrando que elas poderiam ser mais do que vítimas ou figuras de apoio.

Nos anos 1990, o gênero de terror continuou a evoluir, abraçando uma abordagem mais autoconsciente e subvertendo as convenções estabelecidas. *Pânico* (1996), de Wes Craven, exemplifica essa tendência ao apresentar uma protagonista feminina, Sidney Prescott, que, embora lidando com traumas e perdas, demonstra força e agência ao longo da narrativa. O filme também satiriza os clichês do gênero, incluindo os estereótipos femininos, enquanto oferece uma visão renovada sobre o papel das mulheres no terror.

No século XXI, o terror se tornou um espaço ainda mais fértil para a experimentação e a exploração de narrativas femininas complexas. Cineastas como Jennifer Kent, com *O Babadook* (2014), e Julia Ducournau, com *Raw* (2016), trouxeram novas perspectivas ao gênero, colocando as experiências femininas no centro de suas histórias. *O Babadook* explora os desafios da maternidade e os impactos do luto, enquanto *Raw* aborda a descoberta da sexualidade e os conflitos de identidade, utilizando o corpo como uma metáfora poderosa para transformação

e transgressão. Ademais, o terror contemporâneo tem abraçado uma maior diversidade de narrativas, destacando mulheres de diferentes origens e contextos culturais. Filmes como *Nós* (2019), de Jordan Peele, e *A Ligação* (2020), de Lee Chung-hyun, mostram como o gênero pode abordar questões sociais mais amplas, como racismo, desigualdade e trauma, ao mesmo tempo em que desafia as representações limitantes do passado. Essas produções oferecem uma visão multifacetada das mulheres, refletindo suas lutas, complexidades e resistências.

Acerca desse contexto contemporâneo, destaca-se o Novo Extremismo Francês, movimento cinematográfico apresentado e analisado por James Quandt (2004), que emergiu no início do século XXI e é caracterizado por sua abordagem crua, brutal e frequentemente transgressora da violência e do corpo humano. Filmes como *Alta Tensão* (2003), de Alexandre Aja, e *Martyrs* (2008), de Pascal Laugier, exemplificam essa estética marcada pela visceralidade e pelo choque. No que tange ao papel feminino, o movimento subverte algumas convenções tradicionais do terror ao colocar mulheres além de vítimas, como também agentes ativas da violência e da transgressão. Diferentemente dos *slashers* clássicos, em que a mulher frequentemente era a *final girl* perseguida e punida, o *Novo Extremismo Francês* explora o sofrimento feminino de maneira mais complexa, utilizando a violência como um meio de expressar traumas sociais, repressão e identidade. Essa abordagem provoca desconforto, expondo a brutalidade do mundo real sem a tradicional moralidade punitiva imposta às mulheres no terror clássico. Nesse sentido, obras como *Titane* (2021), dirigida por Ducournau, desafiam categorizações convencionais de gênero e sexualidade, ampliando a forma como a figura feminina é representada dentro do horror e do cinema de maneira geral.

A evolução das mulheres no terror é um reflexo direto das mudanças culturais e sociais que moldaram o cinema ao longo do tempo. Embora o gênero tenha historicamente perpetuado estereótipos e representações limitantes, também ofereceu um espaço para contestação e inovação. Permitindo ao longo do tempo personagens femininas no terror mais complexas, multifacetadas e desafiadoras, refletindo as transformações de uma sociedade em constante mudança. Enriquecendo o gênero e ampliando as possibilidades narrativas do cinema, tornando o terror um veículo poderoso para explorar as experiências femininas de

forma mais profunda e significativa.

### 3.3 O Feminino como Protagonista e Alvo no Horror

A relação entre o feminino e o horror é marcada por uma dualidade complexa, na qual as mulheres são simultaneamente protagonistas e alvos das forças aterrorizantes que permeiam essas narrativas. Historicamente, o cinema de horror tem explorado a figura feminina como um elemento central em suas histórias, refletindo ansiedades sociais e culturais sobre o papel da mulher na sociedade. Ao longo das décadas, essas representações evoluíram, passando de arquétipos de vítimas indefesas a personagens multifacetadas que desafiam convenções de gênero e revelam novas perspectivas sobre a identidade feminina. De acordo com Creed (1993), o horror frequentemente explora o corpo feminino como um espaço de abjeção, representando-o como algo simultaneamente desejável e ameaçador, o que reflete as tensões culturais relacionadas à sexualidade e ao poder feminino.

Nos primórdios do gênero, as mulheres eram retratadas predominantemente como figuras frágeis e passivas, cujos destinos estavam diretamente ligados às ações de personagens masculinos. Essa abordagem é evidente em clássicos como *Drácula* (1931), em que as personagens femininas são retratadas como vítimas vulneráveis de um vampiro sedutor, representando uma ameaça à sua castidade e à ordem patriarcal estabelecida. Clover (1992) aponta que, nessas narrativas, a mulher era frequentemente representada como um elemento a ser protegido ou resgatado, reforçando valores tradicionais de submissão e dependência feminina. No entanto, com o advento dos movimentos feministas, essas representações começaram a ser questionadas, resultando em personagens mais autônomas e complexas, que desafiam os papéis passivos outrora impostos.

Apesar das mudanças na representação feminina ao longo das décadas, Kaplan (1983) argumenta que a essência da figura feminina no cinema permanece inalterada. A autora sustenta que o olhar cinematográfico é inerentemente masculino, estabelecendo uma dicotomia entre os papéis de atividade e passividade. Os personagens masculinos assumem posições ativas de ação e

domínio, enquanto as mulheres, por sua vez, são relegadas à condição passiva de objeto visual. Dessa forma, no contexto narrativo, as personagens femininas são frequentemente estilizadas para despertar desejo e impacto visual, perpetuando uma dinâmica de subordinação em que sua existência está atrelada à satisfação do olhar masculino dominante.

Enquanto curiosidade é um desejo compulsivo de ver e saber, de investigar algo secreto, fetichismo é sustentado por uma recusa de ver, por uma recusa em aceitar a diferença que o corpo feminino representa para o masculino (MULVEY, 1996, p. 62)

Ademais, a mulher no horror também tem sido retratada como alvo recorrente de violência extrema, com seu corpo frequentemente explorado como elemento central da narrativa. Entre as décadas de 1980 e 1990, a crítica teórica do cinema passou a enfatizar o conceito de gênero, inspirado por autoras como Teresa de Lauretis (1989), que denunciava o cinema como uma “tecnologia de gênero”. Segundo essa perspectiva, o aparelho cinematográfico atua produzindo representações e identidades de gênero, moldando o corpo feminino não como uma realidade natural, mas como um efeito social e simbólico gerado por diferentes tecnologias culturais, incluindo o cinema (LAURETIS, 1994).

Esse sistema de gênero é, portanto, um conjunto complexo de significados e normas socioculturais que atribuem identidade, valor e posição hierárquica aos indivíduos (LAURETIS, 1994, p. 210). Paralelamente, Bell Hooks chama atenção para a opressão das mulheres negras e pobres no cinema, que historicamente foram relegadas à subalternidade e ao silêncio, sendo muitas vezes excluídas do debate feminista *mainstream* (VEIGA, 2017, p. 1355).

No âmbito do horror, essa construção simbólica da mulher se manifesta com intensidade no subgênero *slasher*, no qual a nudez feminina precede frequentemente cenas de violência extrema, refletindo uma lógica de punição da sexualidade e do corpo feminino. Conforme destaca Clover (1992), essas narrativas associam prazer e punição, castigando as personagens femininas por transgressões como a liberdade sexual ou o uso de substâncias, como ilustram cenas emblemáticas de *Sexta-Feira 13* (1980), em que a mulher é inicialmente exposta seminua para depois ser brutalmente atacada:



**Fig. 8:** A personagem é exibida seminua



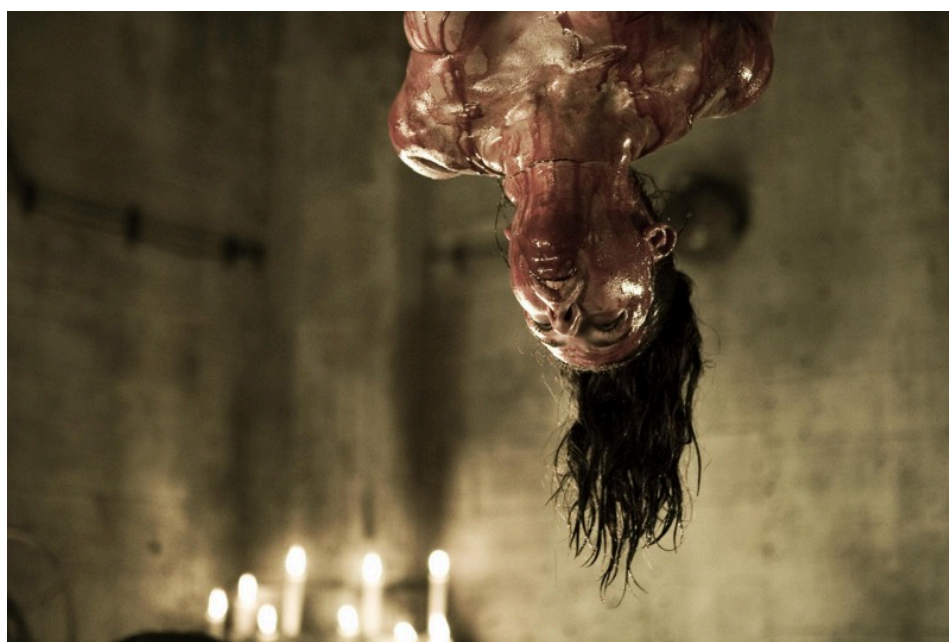
**Fig. 9:** A personagem é morta brutalmente momentos depois

A interação entre voyeurismo, erotismo e violência no cinema de horror levanta questões importantes sobre a forma como o corpo feminino é representado e explorado. O voyeurismo, conceito amplamente discutido por Mulvey (1989), posiciona o espectador como um observador privilegiado da narrativa, que encontra prazer na contemplação do sofrimento e da exposição do corpo feminino. No horror,

essa relação é intensificada por elementos visuais que destacam a fragilidade e a vulnerabilidade das personagens femininas, criando uma experiência que se alimenta da tensão entre o desejo e o medo. Kaplan (1995) argumenta que essa estrutura narrativa estabelece uma relação simbólica de posse, por meio da qual o espectador, especialmente o masculino, assume uma postura de dominação sobre a imagem feminina, reafirmando sua superioridade na dinâmica de poder das narrativas fílmicas.

A banalização da violência contra a mulher e sua constante erotização no horror refletem um processo em que a representação gráfica de dor e morte se entrelaça à sexualização, criando uma estética de crueldade que naturaliza a exploração do feminino. Filmes como *O Albergue: Parte II* (2007) e *Terror nas Trevas* (1981) exemplificam essa tendência, apresentando a tortura feminina como um espetáculo visual que simultaneamente atrai e choca. Williams (1991) aponta que essa interseção entre o horror e o erotismo aproxima o gênero de uma estética pornográfica, na qual os limites entre prazer e repulsa se tornam tênues. Nesse sentido, o horror não apenas reforça fantasias patriarcais, mas também se insere em uma lógica de mercado capitalista, em que a violência contra a mulher é transformada em um produto rentável, explorando a brutalidade como entretenimento.

Outro aspecto relevante é a ideia de que a violência contra personagens femininas no horror serve como uma forma de punição por comportamentos considerados desviantes dos padrões morais conservadores. Em muitos filmes, as personagens femininas que se envolvem em relações sexuais, consomem drogas ou desafiam figuras de autoridade são as primeiras a serem eliminadas, reforçando uma moralidade punitiva implícita. Essas representações refletem ansiedades culturais persistentes em relação à autonomia feminina e à desconstrução dos papéis tradicionais de gênero.



**Fig. 10:** Cena de *O Albergue: Parte II* (2007)



**Fig. 11:** Cena de *O Albergue: Parte II* (2007)

Complementarmente, é essencial considerar a análise proposta por Linda Williams (1991), que aborda como o horror, o pornô e o melodrama, gêneros centrados nas reações físicas do corpo, compartilham uma estética do excesso e da espetacularização do sofrimento. No caso específico do horror, essa estetização frequentemente recai sobre o corpo feminino, cuja exposição à violência é narrativamente explorada como um espetáculo sensorial. Esse tipo de abordagem



se torna especialmente evidente no chamado *giallo* italiano, de diretores como Dario Argento e Lucio Fulci, em que a violência contra mulheres é coreografada com requintes estéticos, combinando trilhas sonoras pulsantes, iluminação expressionista e *mise-en-scène* estilizada para transformar a dor e a morte em objetos de fascínio visual.

A câmera, nesses filmes, recorta os corpos femininos de forma fragmentada, transformando-os em superfícies para o olhar voyeurístico. No entanto, considerando o conceito de *male gaze* já abordado, é necessário também apontar a noção de *female gaze*, proposta por Linda Williams. Segundo a autora, o olhar da espectadora feminina nos filmes de horror revela uma afinidade inesperada e até subversiva entre a mulher e o monstro, já que ambos ocupam posições marginalizadas dentro das estruturas patriarcais de representação. Essa conexão, porém, não é fonte de prazer para a espectadora. Pelo contrário, o ato de olhar para o monstro é apresentado como algo punitivo, o que leva muitas mulheres no público a evitarem esse confronto visual, desviando ou cobrindo os olhos diante das cenas mais intensas. Williams sugere que essa recusa em olhar está ligada à identificação ambígua entre mulher e monstro, marcada pela vulnerabilidade e pela punição do desejo feminino no contexto do horror. Dessa forma, nota-se que, em filmes como *Terrifier* (2016), essa punição e violência atingem um novo grau de brutalidade gráfica e misógina: a cena em que uma mulher é serrada ao meio, do púbis ao crânio, explicita a agressão simbólica contra a genitália feminina, transformando o corpo da mulher em palco de um sadismo grotesco.



**Fig. 12:** Cena de *Terrifier* (2016) onde a personagem é serrada ao meio através de sua genitália.

Tais representações, embora estilizadas, não deixam de reproduzir um imaginário onde a destruição do corpo feminino se confunde com o prazer visual um sintoma persistente da maneira como o cinema de horror ainda lida com as tensões entre sexo, morte e controle do feminino.

[...] o cinema constroi o modo pelo qual ela [a mulher] deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo (MULVEY, 2003, p.452).

A perpetuação da violência gráfica contra a mulher no cinema de horror também é impulsionada pelas visões de alguns cineastas, que veem as personagens femininas como elementos visuais a serem explorados para fins estéticos. Dario Argento, renomado diretor de horror italiano, afirmou em uma entrevista: “Eu gosto de mulheres, especialmente as bonitas. Se elas possuem um belo rosto e silhueta, prefiro muito mais vê-las sendo assassinadas do que um homem ou uma mulher feia”. Declarações como essa evidenciam como a objetificação do corpo feminino é deliberadamente utilizada como ferramenta estética para atrair o público, perpetuando a lógica de exploração e submissão feminina no horror.

Conclui-se, portanto, que a relação entre o feminino e o horror, apesar de ter passado por transformações significativas, ainda reflete as tensões culturais entre desejo, poder e violência. Embora o cinema de horror contemporâneo ofereça novas oportunidades para a reconfiguração das personagens femininas, permitindo que assumam papéis mais autônomos e multifacetados, a tradição de objetificação e punição do corpo feminino permanece arraigada. A fusão entre erotismo e violência, a exploração voyeurística e a banalização do sofrimento feminino ressaltam a necessidade de uma reflexão crítica sobre como o gênero cinematográfico pode evoluir para representar as mulheres de maneira mais autêntica e respeitosa. Ao transcender as convenções misóginas do passado, o horror tem o potencial de se tornar um espaço onde a complexidade e a diversidade das experiências femininas possam ser exploradas sem cair na armadilha da exploração sensacionalista.

## 4 ANÁLISE DE ÍCONES: ESTUDOS DE CASOS EM FILMES REPRESENTATIVOS

### 4.1 O Horror Psicológico, Fanatismo e Dualidade: Análise Fílmica de "Louca Obsessão" (1990) de Rob Reiner

O horror psicológico tem por seu enfoque a mente humana como cenário do medo. Ao contrário das manifestações explícitas do horror gore ou sobrenatural, em que o terror se ancora no grotesco ou no inexplicável, o horror psicológico opera nas zonas liminares da consciência, nas rachaduras da identidade, nos desvios da percepção e na instabilidade das relações interpessoais. Trata-se de um horror mais velado, porém, para muitos, ainda mais perturbador, já que se infiltra silenciosamente na interioridade do sujeito, evocando seus medos mais íntimos e suas pulsões recalcadas. Não se apresenta por meio de monstros exteriores, mas pelos espectros internos, pelo colapso da razão e pela ambiguidade das intenções humanas.

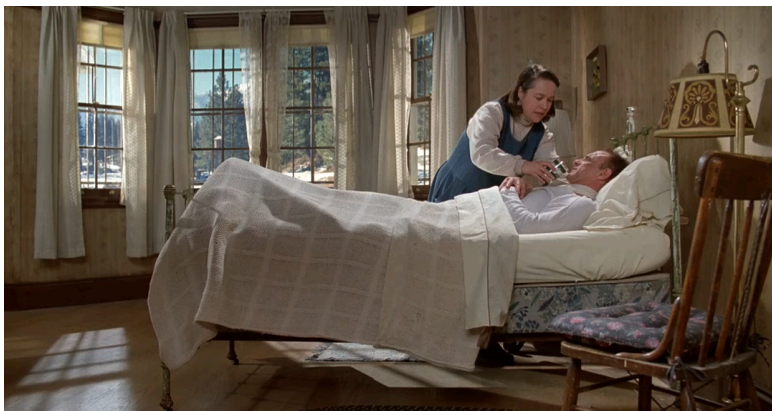
Essa vertente do horror, segundo estudiosos como Noël Carroll (1990) em *The Philosophy of Horror*, encontra sua potência precisamente no que é ambivalente, na tensão entre o familiar e o ameaçador, no que Freud denominou de *unheimlich*, o “estranho-familiar”: aquilo que retorna de forma inquietante porque outrora foi conhecido e, por isso mesmo, é tão perturbador. Como afirma Freud em *O Estranho* (1919), o *unheimlich* é “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. O horror psicológico, assim, não busca tanto chocar visualmente, mas desestabilizar cognitivamente e afetivamente, provocando uma tensão insidiosa que se acumula. Deleuze, em sua leitura do cinema moderno em *A Imagem-Tempo* (1985), observa que o cinema rompe com a causalidade direta e a ação contínua para se concentrar em estados mentais, em experiências de espera, aprisionamento e crise, características centrais de *Louca Obsessão*.

O filme, adaptação do romance homônimo de Stephen King, é dirigido por Rob Reiner, roteirizado por William Goldman e protagonizado por James Caan e Kathy Bates. Desde os primeiros minutos, o espectador é inserido em uma atmosfera de tensão crescente. A narrativa se inicia com a imagem de Paul Sheldon

terminando seu novo romance em uma cabana isolada. Ele celebra com um cigarro e uma taça de champanhe, um ritual simbólico de encerramento criativo. Porém essa liberdade momentânea é interrompida abruptamente quando, ao dirigir por uma estrada nevada, sofre um acidente grave. É o primeiro ponto de virada, em que o espaço externo (a neve, a tempestade) já anuncia a entrada em um território de confinamento e subjetividade alterada.

Paul é encontrado por Annie Wilkes, que o resgata e leva para sua casa, isolada nas montanhas. À primeira vista, Annie é gentil, cuidadosa, quase maternal. Há algo de infantil e passivo-agressivo em sua doçura excessiva, o que já sugere um leve descompasso em sua presença. Essa ambiguidade é central ao horror psicológico: o medo não é imediato, é insinuado de forma constante e singela. A partir desse ponto, o filme passa a operar por meio da dissonância entre o que se mostra e o que se insinua.

O quarto onde Paul se recupera parece acolhedor, porém logo se revela uma prisão, sem fechadura externa, sem telefone, sem conexão com o mundo exterior. Há uma organização espacial rígida: o quarto é constantemente iluminado, exposto, enquanto o porão e os espaços privados de Annie são sombrios, desorganizados e proibidos. Essa divisão reflete a oposição entre superfície e interior, entre aquilo que é mostrado e o que é reprimido. Essa dicotomia visual está presente também em *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, em que o hotel Overlook parece guardar os segredos da loucura no subsolo e nos corredores labirínticos. Tanto em *Louca Obsessão* quanto em *O Iluminado*, o espaço arquitetônico exprime estados mentais: o labirinto exterior espelha o labirinto da psique. Dado isso, o medo começa a se insinuar justamente pela ausência de saída, pelo controle sutil que Annie impõe desde o primeiro contato.



**Fig. 13:** Cena em que é apresentado o quarto de Paul Sheldon.

Aos poucos, a obsessão de Annie pela série de romances “Misery” emerge. Quando ela lê o novo manuscrito de Paul, um romance mais sério e desvinculado da saga popular, ela manifesta decepção, quase ressentimento. O amor incondicional de fã se transmuta em julgamento moral, e logo em indignação violenta ao descobrir que Paul matou a personagem Misery na sua última publicação. Nesse momento, o amor se converte em fanatismo e o cuidado, em cárcere. A famosa cena em que Annie derrama sopa sobre Paul, irritada com os palavrões no manuscrito, é um prenúncio do sadismo que virá.



**Fig. 14:** Sequência de cenas em que Annie se descontrola ao ler o manuscrito.



A tensão evolui gradualmente, num crescendo angustiante, até o ápice de sua brutalidade: a cena do *hobbling*, em que Annie quebra violentamente os tornozelos de Paul com uma marreta para evitar sua fuga. A câmera acompanha a ação com frieza: planos fechados dos pés, do martelo, do rosto de Annie. Não há trilha sonora, apenas o som seco do impacto e o grito de Paul. A ausência de corte nesse momento intensifica o realismo da dor. O uso do plano subjetivo e da câmera baixa reforça a impotência de Paul e coloca o espectador como testemunha passiva do horror. Clover (1992) observa que a identificação no cinema de horror tende a flutuar entre a vítima e o agressor; o *filme* rompe essa dicotomia ao tornar Annie simultaneamente repulsiva e fascinante não é apenas o que ela faz, o modo como o faz que perturba. A violência é mostrada sem a estilização típica dos filmes de tortura, e por isso mesmo mais perturbadora. Carroll (1990), ao discutir o paradoxo do horror, afirma que o espectador é atraído e repellido pela mesma imagem; em *Louca Obsessão*, essa ambivalência é elevada ao extremo: Annie é monstruosa, porém nunca caricata, seu horror é plausível, quase banal e por isso aterrador. Aqui, o horror físico é menos relevante que a motivação psicológica: Annie quer que Paul permaneça, que continue a alimentar sua fantasia. A dor não é apenas corporal; é uma imposição sobre a criação, um castigo ao autor que ousou destruir o objeto de seu desejo, de certa maneira uma castração, cerceando sua liberdade.





**Fig. 15:** Sequência de cenas em que Annie quebra os tornozelos de Paul.

A ambientação da casa de Annie Wilkes, envolta pela neve, funciona como metáfora do inconsciente. Annie é a manifestação do retorno do reprimido: uma mulher comum, à margem da sociedade, que internalizou sua marginalização ao ponto de construir um universo onde só ela dita as regras, ela é o poder e controle. Ela vive em um estado constante de regressão, com traços de personalidade infantilizados, contrastado com um poder destrutivo que é genuinamente adulto e perverso, sua fala pausada, sua linguagem infantil (*dirty birdie*, *cockadoodie*), e sua recusa ao palavrão constroem uma persona moralista e puritana. Como aponta Barbara Creed (1993), muitas figuras femininas monstruosas no cinema de horror



são codificadas como “maternas demais”, projetando o amor como controle. A personagem não é uma vilã erótica como Alex Forrest, de *Atração Fatal* (1987), é uma cuidadora dessexualizada cujo afeto se transforma em tortura. Essa inversão da figura da enfermeira benevolente em agente de violência ecoa outras representações da mulher cuidadora como ameaça, como em *A Mão que Balança o Berço* (1992), ou *O Bebê de Rosemary* (1968), nos quais o espaço doméstico e o cuidado se tornam instrumentos de opressão. O fanatismo dela é estruturado como uma defesa psíquica contra o abandono, a rejeição, a perda simbólica.

De certo ponto de vista, Annie encarna a recusa da castração simbólica. O luto pela morte de Misery seria o reconhecimento da perda, da incompletude do sujeito, da finitude da fantasia. Annie, no entanto, recusa essa perda e demanda que Paul a repare, que reescreva a ficção de forma a restaurar a ilusão de completude. A pulsão de morte, conceito de Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920), aparece com força: há uma compulsão à repetição no comportamento de Annie, uma busca incessante por manter a fantasia viva, mesmo que isso implique destruição. Essa compulsão se expressa de maneira sintomática. Ela vive num circuito fechado de repetição: lê e relê os romances da saga *Misery*, reencena fantasias infantis de pureza e romantismo, tenta eternizar um momento idealizado da ficção. Visto isso, essa conduta é exemplar da descrição freudiana segundo a qual:

[...] se procurar restaurar um estado anterior de coisas constitui característica tão universal das pulsões, não precisaremos surpreender-nos com que tantos processos se realizem na vida mental, independentemente do princípio de prazer. Essa característica seria partilhada por todas as pulsões componentes e, em seu caso, visariam a retornar mais uma vez a uma fase específica do curso do desenvolvimento (FREUD, 1914/2006, p. 73).

Ou seja, Annie encarna uma subjetividade dominada por um impulso de fixação a um momento passado idealizado, uma tentativa constante de restaurar uma ordem emocional que nunca existiu plenamente, um passado mítico que se sustenta apenas por meio da repetição e da violência.

No desenvolvimento do filme, Annie oscila entre estados de euforia, melancolia e fúria. Sua instabilidade emocional é filmada em closes apertados, com iluminação que ressalta as sombras do rosto, técnica que faz eco à sugestão de uma mente fragmentada. A *mise-en-scène* reforça constantemente o deslocamento

entre aparência e ameaça: brinquedos infantis no quarto, a mobília acolhedora, as flores, tudo é dissonante com o terror que se manifesta. O horror nasce da disjunção, do abismo entre o signo e o real. A casa de Annie é, assim, a própria psique dela encarnada: um espaço onde o tempo se suspende, onde o Outro é capturado e forçado a funcionar como extensão de seu próprio Eu.

O fanatismo de Annie também pode ser analisado como um sintoma social: a figura da mulher isolada, esquecida, sem lugar no espaço público, que encontra na ficção um espelho de seu ideal inatingível. A leitura de Kristeva em *Poderes do Horror* (1979) ilumina esse aspecto: Annie é a encarnação do abjeto, aquilo que foi expulso da ordem simbólica (o feminino não normativo, a mulher que não se encaixa nos ideais sociais) e que retorna de forma disruptiva para desafiar os limites entre sujeito e objeto, entre vida e morte, entre linguagem e silêncio.

À medida que a narrativa avança, o espectador se vê preso junto a Paul, sentindo a claustrofobia da repetição, da impossibilidade de fuga. O horror se intensifica sem que haja picos de susto, decorrendo de uma construção persistente da insegurança ontológica: tudo pode colapsar a qualquer momento. Além da influência de King, *Louca Obsessão* dialoga com outras obras do cinema de confinamento e obsessão. Em *Repulsa ao Sexo* (1965), Roman Polanski também isola sua protagonista em um apartamento claustrofóbico, onde o delírio psíquico se manifesta visualmente por meio de rachaduras nas paredes e barulhos alucinatórios. Já em *Cisne Negro* (2010), Darren Aronofsky utiliza o corpo da protagonista como campo de batalha entre realidade e delírio, espelhando o que ocorre com Paul, cujo corpo é domado e controlado por uma obsessiva que projeta nele suas próprias frustrações e idealizações. A tensão explode na cena em que Paul, finalmente, termina o manuscrito “ressuscitando” Misery, preparando uma armadilha com o isqueiro e o queima diante de Annie, levando à luta final. Aqui, a ficção é literalmente incendiada, marcada como território de conflito, de negociação brutal entre desejo e autoria. O autor, antes passivo, recupera sua agência, porém a um alto custo.



**Fig. 16:** Paul ameaça queimar o manuscrito em que ressuscita Misery.

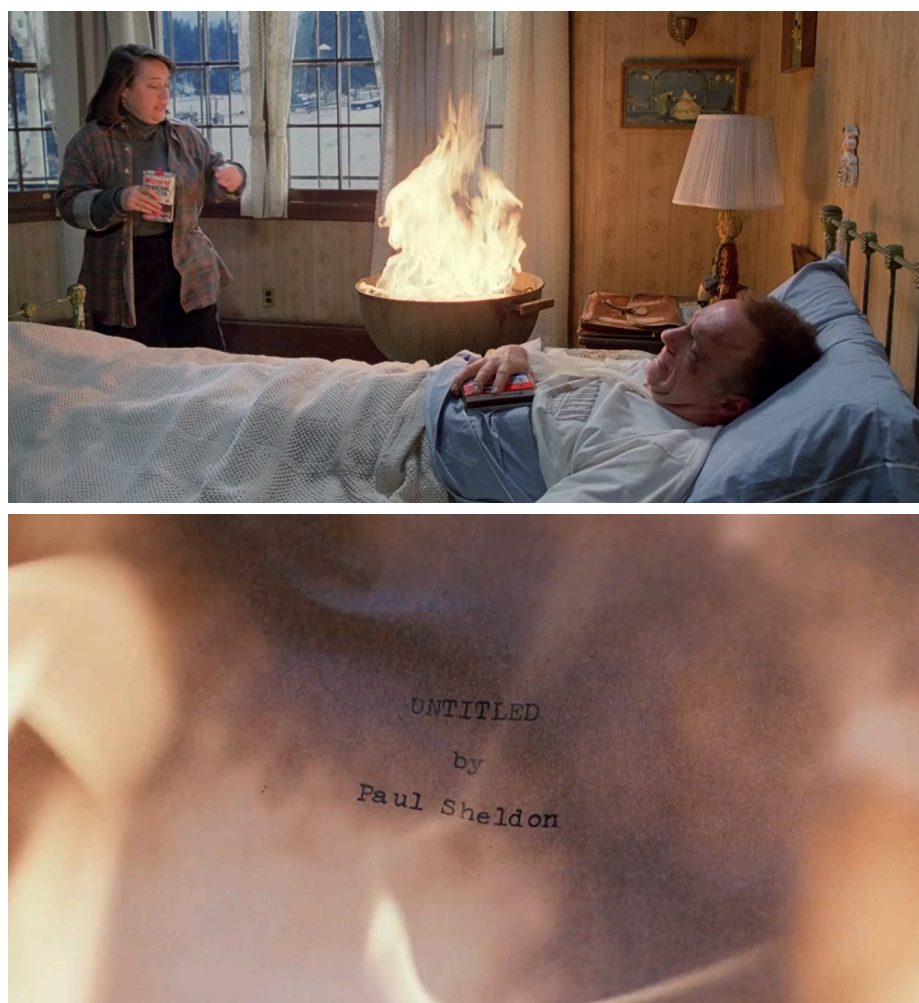


**Fig. 17:** Paul queima o manuscrito e inicia uma luta corporal com Annie.



**Fig. 18:** Paul e Annie lutam.

A câmera de Reiner frequentemente utiliza planos fechados e médios para acentuar o confinamento de Paul. Em momentos de maior tensão, como quando Annie encontra o manuscrito de Paul e o força a queimá-lo, a montagem se torna mais acelerada e o enquadramento mais apertado, simulando a perda de controle do protagonista. Esses recursos evocam o que David Bordwell e Kristin Thompson (2013) descrevem como "estilo paramétrico", em que a forma contribui diretamente para o conteúdo emocional da obra.



**Fig. 19:** Sequência de cenas em que Annie obriga Paul a queimar o manuscrito.

*Louca Obsessão* é uma obra que trabalha com o horror como ferramenta de reflexão sobre os limites da ficção, sobre o poder da linguagem e sobre os lugares que o desejo ocupa. Annie Wilkes não é um monstro externo; é o espelho sombrio do próprio autor, da própria sociedade, da própria espectadora apaixonada. O horror psicológico do filme se ancora justamente nisso: na constatação de que o outro absoluto está muito mais próximo do que se é esperado.

#### 4.1.1 A Histeria Feminina e o Papel de Annie Wilkes

A personagem Annie Wilkes, interpretada por Kathy Bates em *Louca Obsessão* (1990), encarna de maneira exemplar uma das figuras mais antigas e controversas do imaginário psicopatológico e cultural: a mulher histérica. Desde o século XIX, a histeria foi objeto de interesse da medicina, da psicanálise e da literatura sendo, sobretudo, uma construção atravessada pelo olhar masculino, pelo desejo de controle e pelo medo do feminino em sua expressão desregulada, excessiva e desobediente. Annie, nesse sentido, não é apenas uma antagonista perturbada; ela é a condensação de séculos de estigmatização do desejo feminino, da corporalidade instável e da mente que escapa à normatividade racional.

Na leitura freudiana clássica, a histeria era associada à conversão psíquica de traumas reprimidos em sintomas físicos ou comportamentais, paralisias, esquecimentos, explosões emocionais. Freud e Breuer, em *Estudos sobre a Histeria* (1895), identificam a histeria como uma forma de linguagem do inconsciente, especialmente em mulheres, cuja sexualidade era culturalmente reprimida e desviada de sua expressão direta. Em *Por que a Psicanálise* Elisabeth, Roudinesco pontua a problemática da histeria como conceito psicanalítico:

A histeria de outrora traduzia uma contestação da ordem burguesa que passava pelo corpo das mulheres. A esta revolta impotente, mas fortemente significativa por seus conteúdos sexuais, Freud atribuiu um valor emancipatório do qual todas as mulheres se beneficiaram. Cem anos depois deste gesto inaugural, assistimos a uma regressão. (ROUDINESCO, 2000, p. 25).

Essa "linguagem do corpo", marcada pela teatralidade e pelo descompasso entre palavra e gesto, aparece em Annie de forma amplificada e cinematograficamente estilizada: ela fala com doçura e, logo em seguida, grita com fúria; cuida de Paul com zelo maternal e, momentos depois, o pune violentamente; sorri com candura enquanto esconde um sadismo crescente. Cada gesto seu é carregado de ambivalência, expressão direta da dinâmica histérica.

De certo ponto de vista, Annie pode ser compreendida como uma figura marcada pela identificação instável e pela oscilação entre o desejo de ser amada e o de punir aquele que a frustra. Seu fanatismo pela personagem Misery representa o investimento libidinal em um objeto idealizado, um ideal feminino romântico e

submisso que ela não consegue habitar em si mesma, mas também não suporta perder. Quando Paul decide matar Misery nos romances, ele não destrói uma personagem: ele castra simbolicamente o ideal narcísico de Annie. A histeria se instaura, então, como reação à perda desse objeto de amor impossível, fazendo emergir a agressividade latente. A teoria lacaniana da histeria oferece um caminho essencial para compreender o impasse da feminilidade em relação ao simbólico e à constituição do desejo. Ao lado de Freud (1905), Lacan (2008/ 1972) reconhece que o falo ocupa um lugar central como significante na organização da sexualidade, mas evidencia que essa estrutura fálica não é suficiente para dar conta da experiência feminina, justamente por deixá-la num lugar de falta, de castração simbólica. Para sair desse limite, Lacan propõe a noção de um gozo “não-todo fálico” (LACAN, 1972-1973), um gozo feminino que escapa à normatividade do simbólico e aponta para o real, aquilo que resiste à simbolização. Esse excesso, que o simbólico não abarca, surge de forma privilegiada na estrutura histérica, na qual o sujeito feminino se constitui em torno de uma pergunta sem resposta: o que é ser mulher? A mulher, na visão lacaniana, não é definida por uma essência, e sim por sua relação com o semblante, com aquilo que não é, mas que lhe permite ser desejada. Nesse jogo, o feminino se estrutura como identidade, mas como uma posição que escapa, que excede, sustentada por uma lógica que exige tanto a adesão quanto o distanciamento do falo. A histeria, portanto, se revela como um modo estrutural de lidar com esse impasse do desejo feminino, mostrando que o corpo e o sintoma não são desvinculados da linguagem, sendo precisamente os lugares onde o enigma do desejo se escreve (FARIA, 2004; ANDRÉ, 2011; FUENTES, 2012). Dessa forma, o sujeito histérico se constitui numa demanda incessante de amor, em que ao mesmo tempo sabota esse amor, pois o que almeja é o desejo do outro, Annie quer o desejo de Paul, mas não como ele é, e sim como reflexo de sua própria fantasia.

O ambiente em que Annie vive é profundamente simbólico. Sua casa, isolada pela neve, funciona como um útero mental: fechada, aquecida, acolhedora, mas claustrofóbica, abafada, repressora. Cada cômodo é arrumado com minúcia: as cortinas florais, os bibelôs religiosos, as porcelanas delicadas, os tons pastel. Tudo indica uma tentativa de manter uma ordem imaginária de feminilidade idealizada, um refúgio contra o caos do mundo exterior. No entanto, essa organização superficial esconde um horror latente: gavetas trancadas com seringas, crucifixos em excesso



e um porão escuro. A casa é a psique de Annie materializada, como dito anteriormente, uma fachada maternal que encobre um abismo de desamparo e raiva. Sua estética visual remete a uma mulher "de bem", caseira, cristã, protetora, mas é justamente essa imagem que colapsa diante da primeira frustração, revelando o abjeto.



**Fig. 20:** Sequência de cenas em que os objetos pessoais de Annie aparecem.

Sua aparência física reforça essa duplicidade: Annie não ostenta traços que denunciem de imediato sua periculosidade. Ao contrário, ela veste roupas simples e conservadoras, saias longas, suéteres, sapatos baixos, que evocam a modéstia e a

domesticidade. Sua maquiagem é discreta, os cabelos castanhos escuros são presos de forma pragmática. Tudo nela parece evocar o arquétipo da "boa mulher", da enfermeira abnegada, da mãe protetora. No entanto, é justamente por meio desse disfarce de normalidade que o horror se infiltra. Como no conceito de *unheimlich* (estranho-familiar) de Freud, apresentado anteriormente, Annie representa aquilo que é excessivamente conhecido e, por isso mesmo, perturbador: ela não vem do abismo, mas da casa ao lado; não se veste de sombra, mas de rotina.



**Fig. 21:** Annie utiliza roupas modestas e frequentemente um crucifixo no pescoço.

O modo como Annie se comunica também denuncia seu funcionamento histórico: seu discurso é permeado de eufemismos infantis, negações, religiosidade e uma teatralidade que a aproxima da performance, como se encenasse constantemente o papel da mulher correta, da cuidadora ideal. No entanto, suas explosões emocionais, sua rispidez diante da contrariedade e sua incapacidade de suportar o “não” revelam o descompasso entre o Eu ideal e o Eu real. Ela não suporta a castração, o limite, o fim, a morte do ideal. Daí seu impulso de reescrever a história, de apagar o trauma pela repetição compulsiva (FREUD, 1920). Ela obriga Paul a ressuscitar Misery como forma de negar a morte simbólica, o luto, a falha do desejo. Sua histeria é, assim, uma forma de atravessar o insuportável: ela não pode elaborar a perda, apenas reencontrá-la no outro e destruí-lo.

Nesse jogo, o papel de Paul Sheldon é igualmente problemático. Ele



representa o arquétipo do autor masculino, racional, produtivo, que tenta escapar da prisão do entretenimento fácil para buscar uma arte mais elevada. Sua relação com Annie, nesse sentido, repete a velha dicotomia entre razão e emoção, entre o *logos* masculino e o *pathos* feminino. Paul é apresentado como vítima, e também como aquele que provocou o colapso de Annie; ao escrever a morte de Misery, ele transgride uma ordem simbólica que sustentava sua fã. A crítica aqui se dirige ao olhar masculino que historicamente construiu a histeria como doença feminina, como desvio da normatividade fálica. A mulher que sente demais, que anseia demais, que exige demais, sempre foi nomeada como louca, e Annie, nesse imaginário, encarna essa “mulher demais”.

A construção estética do filme potencializa esse jogo simbólico. A direção de Rob Reiner utiliza com precisão o enquadramento para traduzir a evolução psíquica da personagem. Planos abertos, inicialmente luminosos, rapidamente cedem lugar a planos fechados, claustrofóbicos. A câmera se aproxima obsessivamente de Annie, capturando suas microexpressões em *close-ups* intensos, expondo o colapso entre sua aparência cuidadora e a violência latente que carrega. A fotografia de Barry Sonnenfeld explora a oscilação entre luz natural e sombras agressivas, transformando a casa em um espelho visual da instabilidade emocional de sua habitante. A trilha sonora de Marc Shaiman é discreta, porém incisiva: valoriza os silêncios e os sons do cotidiano, o barulho da colher batendo contra a xícara, o ranger das tábuas, como ameaças latentes. O horror não vem de fora; ele já está entranhado na rotina, no gesto trivial, no doméstico e no ordinário. Annie Wilkes não é uma vilã qualquer, ela é a materialização do desejo que fracassou. Sua obsessão pela personagem Misery, heroína romântica criada por Paul Sheldon, funciona como uma tentativa desesperada de fixar uma fantasia de completude. O luto pelo fim de Misery, ou seja, o fim da ficção que sustentava sua identidade é vivido como trauma. Annie precisa que Misery viva, porque é pela personagem que ela se sente viva. O autor, aqui, vai além de um criador, é o usurpador de um mundo que ela considera seu.



**Fig. 22:** Cena com plano fechado e close-up no rosto de Annie.

A histeria de Annie é, portanto, mais do que um distúrbio individual: é uma forma de linguagem. O sujeito histérico é aquele que interroga o desejo do Outro, exigindo uma resposta impossível. Annie projeta seu desejo sobre Paul Sheldon, exigindo que ele a complete através da ficção. A ficção é sua droga, sua religião, seu sistema simbólico. E, como tal, deve ser preservada a qualquer custo. O fanatismo de Annie é uma versão radical do consumo cultural como modo de existência, uma crítica ao culto ao autor, à idealização da arte como refúgio absoluto. Em vez de interpretar a obra, ela a venera, a idolatra e mata por ela.

Esse gesto extremo, longe de ser apenas uma anomalia, encontra eco em outras representações fílmicas da mulher que desestabiliza a ordem masculina. Em *A Professora de Piano* (*La Pianiste*, 2001), de Michael Haneke, por exemplo, o desejo reprimido e os jogos de poder revelam o abismo entre o controle social do corpo feminino e sua violência latente. Todas essas personagens, como Annie, ocupam o lugar da mulher que não cabe, que transborda, que perturba o campo simbólico ao qual é atribuída.

A crítica que se impõe é ao olhar masculino que se perpetua como centro racional da narrativa. Paul Sheldon, enquanto sujeito homem, criador e racional, é tratado como vítima, mártir da loucura feminina. Mas é preciso questionar: por que

ele é inocente? Ele é o criador de Misery, o manipulador de palavras, o legislador do universo ficcional que Annie idolatra. Não seria ele também cúmplice desse sistema de expectativas? Seu desejo de “matar Misery” para escrever algo mais sério é, simbolicamente, um gesto de apagamento de um modelo feminino. O autor mata a musa, e a fã se recusa a aceitar esse luto simbólico. Há uma dimensão ética nesse conflito e Annie, embora inaceitável em seus atos, representa a revolta contra o apagamento da subjetividade feminina no espaço simbólico. Como posto por Safiotti:

As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem. (SAFFIOTTI, 2015, p. 35)

Annie Wilkes, então, não é somente uma histérica descompensada. Ela é a revanche do feminino reprimido. A sua loucura é a expressão brutal de uma subjetividade que foi ensinada a cuidar, a servir, a calar-se e que, ao ver-se traída, explode em fúria. Ela é o sintoma de uma cultura que exige que as mulheres sustentem o lar, o afeto, a ordem simbólica e que não lhes permite o controle real sobre o mundo que habitam. O horror que ela provoca é o daquilo que retorna: a mulher que não mais aceita ser paciente, cuidadora, silenciosa. A mulher que, ao ser excluída da linguagem, a toma pela violência.

#### **4.1.2 A Vilania Feminina, A Mulher como Geradora do Mal**

A construção da figura feminina como portadora ou origem do mal é uma constante no imaginário ocidental, marcada por arquétipos que remontam desde Lilith até Medusa, passando pela bruxa medieval e, mais recentemente, personagens cinematográficas que encarnam essa ameaça disruptiva. No campo do horror psicológico e do drama gótico, essa vilania ganha contornos ainda mais complexos ao ser atravessada por questões de repressão, sexualidade e rivalidade entre mulheres. Filmes como *Carrie, a Estranha* (DE PALMA, 1976) e *O Estranho que Nós Amamos* (SIEGEL, 1971; COPPOLA, 2017) exemplificam como o mal feminino é frequentemente associado ao corpo, ao desejo e à vingança silenciosa,

um retorno do recalcado que se inscreve no tecido simbólico com força destrutiva.

A vilania, como aponta Renata Pallottini (1989), não pode ser entendida como um traço unidimensional ou puramente moral:

[...] não existe nunca, nem na vida nem no teatro, o criminoso puro, o puro vilão; criar um vilão total, um monstro total é erro de mau dramaturgo[...] A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno (PALLOTTINI, 1989, p. 80).

Dessa maneira, a figura da mulher vilã é uma personificação simbólica das tensões culturais que cercam o feminino.

O conceito do "mal" como algo que escapa à razão, associado à transgressão e ao excesso, é discutido por Georges Bataille (1989), que fala do mal como uma "embriaguez divina", uma pulsão de ruptura contra a ordem racional. Isso se aplica diretamente às personagens femininas que, no cinema, não aceitam os limites impostos pela normatividade. O feminino, como força que não se submete à razão patriarcal, é então figurado como ameaça, como perigo que precisa ser controlado ou destruído.

Vogler (2011) retoma o arquétipo junguiano da sombra para pensar os vilões como projeções do que é reprimido nos heróis. Quando o vilão é uma mulher, essa sombra torna-se ainda mais inquietante, pois invoca a alteridade feminina que o herói (e o espectador) não conseguem assimilar. A sombra feminina é, portanto, um espelho das pulsões não reconhecidas: desejo, inveja, crueldade, ambição.

O conceito psicológico do arquétipo da sombra é uma metáfora útil para compreendermos os vilões e antagonistas em nossas histórias, e também para captarmos os aspectos do herói que não se manifestam, ou são ignorados ou ocultos (VOGLER, 2011, p. 143).

No caso de *Carrie*, a vilania feminina se desdobra em duas frentes: a repressora mãe fanática e a própria Carrie White, cuja repressão extrema explode em um clímax de violência sobrenatural. Margaret White, a mãe castradora, incorpora o horror do desejo feminino, sendo uma figura do "abjeto" (KRISTEVA, 1979). Carrie, por sua vez, ao menstruar pela primeira vez, é ridicularizada pelas colegas, numa cena que revela a crueldade das relações entre mulheres. A

competição feminina é aqui visceral, marcada por sadismo, inveja e humilhação, elementos que Douglas (1970) associa à transgressão das fronteiras simbólicas do corpo.

A competitividade feminina, nesse sentido, é uma reprodução simbólica de uma estrutura patriarcal que organiza as mulheres como rivais em torno do desejo do Outro. Lacan (2008/ 1972) já indicava que a mulher, na lógica fálica, é "não-toda", um lugar de falta e de performatividade, como comenta André (2011). Daí surgem os arquétipos cinematográficos da mulher sedutora, manipuladora, invejosa, como forma de conter e rotular a diferença feminina sob o signo do medo.

Em *O Estranho que Nós Amamos*, tanto na versão de Don Siegel (1971) quanto na de Sofia Coppola (2017), o mal feminino é sutil e insidioso. As mulheres da casa sulista, isoladas pela guerra, acolhem um soldado ferido, cuja presença gera uma escalada de tensão e violência. Aqui, o mal emerge do interior feminino, da disputa silenciosa e estetizada pelo olhar masculino.

Essa estetização do mal feminino encontra eco no que Simone de Beauvoir (1949) identificou como o mito da mulher: santa e bruxa, mãe e feiticeira. Beauvoir pontua sobre os gêneros:

Mas uma questão imediatamente se apresenta: como tudo isso começou? Compreende-se que a dualidade dos sexos, como toda dualidade, tenha sido traduzida por um conflito. Compreende-se que, se um dos dois conseguisse impor sua superioridade, esta deveria estabelecer-se como absoluta. Resta explicar por que o homem venceu desde o início. Parece que as mulheres deveriam ter sido vitoriosas. Ou a luta poderia nunca ter tido solução. (BEAUVOIR, 2019, p. 18)

O cinema, particularmente o de horror psicológico, projeta essa ambivalência em figuras femininas que fascinam e apavoram. Deleuze (1969), ao refletir sobre o masoquismo, sugere que o feminino aparece como potência que subverte a ordem e institui uma nova lei. O horror então não é só medo da mulher, mas medo do que ela representa: desordem, excesso, gozo não regulado.

Nesse sentido, vale considerar também *Louca Obsessão* (REINER, 1990), em que Annie Wilkes não se insere exatamente no paradigma da rivalidade feminina, mas apresenta uma forma de vilania atravessada pelo fanatismo, zelo materno e desejo de controle absoluto. Segundo Tiburi (2010), mulheres que

escapam da docilidade esperada são frequentemente recodificadas como loucas ou monstruosas. Annie Wilkes é esse avesso do cuidado: uma mulher que ama, cuida e tortura. Sua vilania não é erótica ou sedutora, é coercitiva e psicótica, e por isso, ainda mais temível.

Em suma, a figura da mulher como geradora do mal é menos uma afirmação essencialista do feminino e mais um sintoma de uma estrutura simbólica que a recusa como sujeito pleno. O que retorna como vilania é o avesso do ideal feminino: o desejo, o gozo, o corpo em excesso, a rivalidade. Filmes como *Carrie*, *O Estranho que Nós Amamos* e *Louca Obsessão* funcionam como estudos de caso da inquietação que o feminino causa no imaginário patriarcal, inquietação que o cinema exorciza através do horror.

#### **4.2 O Slasher, Os Estereótipos e a Mudança da "Final Girl": Análise Fílmica das Personagens Femininas em Pearl (2022) e X - A Marca da Morte (2022) de Ti West**

Desde suas origens, o terror *slasher* se constituiu como uma arena simbólica para a encenação do trauma, da pulsão e do corpo, especialmente o corpo feminino. O *slasher movie* é um subgênero do cinema de terror que se caracteriza por narrativas centradas em assassinos, muitas vezes mascarados ou visualmente marcantes que perseguem sistematicamente um grupo de vítimas, geralmente adolescentes ou jovens adultos, culminando em mortes violentas e graficamente explícitas. Couto e Silva (2019) destacam que o gênero é marcado por essa violência exacerbada e por vilões cuja função central é instaurar o medo através da perseguição e do assassinato, sobretudo em contextos onde os jovens estão em momentos de descoberta sexual e de transgressão de normas sociais. Essa ligação entre comportamento sexual e punição aparece recorrentemente nas obras do gênero, em que as personagens são frequentemente retratadas como “objetos de investigação sexual”, cujas atitudes irresponsáveis envolvendo sexo, drogas ou álcool, os marcam simbolicamente para a destruição (LAROCCA, 2016, p. 51). Tal dinâmica moralista revela uma dimensão conservadora do *slasher*, ainda que disfarçada sob o verniz de entretenimento violento.

Apesar da aparente simplicidade narrativa, o *slasher* possui convenções bem definidas que o distinguem de subgêneros como o *giallo*, o *thriller psicológico* ou o *monster movie*. Petridis (2019) observa que, embora o vilão do *slasher* costume apresentar características essencialmente humanas, permitindo, assim, seu julgamento moral, há exceções em que os assassinos assumem contornos sobrenaturais ou inumanos, como nas franquias *Sexta-feira 13* ou *A Hora do Pesadelo*. Essas figuras espalham o terror em comunidades suburbanas, de classe média, alvejando indivíduos inocentes em sequências de mortes planejadas. Ainda segundo Petridis, a estrutura narrativa tende a culminar na derrota momentânea do assassino por uma personagem sobrevivente, geralmente a *final girl*, que emerge como símbolo de resistência, inteligência e, muitas vezes, pureza moral. Essa figura central, como já analisado por Clover (1992), reforça a oposição simbólica entre o Bem e o Mal e fornece o clímax emocional do filme.

O subgênero consolidou-se a partir dos anos 1970, com marcos como *Halloween* (CARPENTER, 1978) e *Sexta-feira 13* (CUNNINGHAM, 1980), que estabeleceram a fórmula comumente replicada: cenário isolado, mortes sucessivas, vilão mascarado, ausência de intervenção institucional eficaz e uma sobrevivente final. Segundo Dika (1990) e Nowell (2010), o sucesso do *slasher* está intimamente ligado à identificação do público com essas estruturas reconhecíveis, bem como à força visual de seus assassinos e ao impacto gráfico das mortes. Filmes mais recentes, como *X – A Marca da Morte* (WEST, 2022), revisitam essas convenções sob uma ótica metalinguística e crítica, dialogando com as transformações sociais contemporâneas, especialmente no que diz respeito à representação de gênero, sexualidade e violência. Desta , o *slasher movie* permanece como um gênero híbrido e resiliente, capaz de incorporar elementos de outros subgêneros, como o *splatter* e o *torture porn*, porém mantendo uma identidade própria centrada na tensão moral, na juventude como espaço de risco e na figura do assassino como agente do caos.

Em *X- A Marca da Morte* (2022), ambientado em 1979, o espectador acompanha um grupo de jovens adultos que decide gravar um filme pornográfico numa fazenda isolada no Texas. A ambientação, desde os planos iniciais que evocam *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), sugere uma repetição do *slasher* clássico: estrada poeirenta, posto de gasolina sinistro, uma casa rural decadente, e

um grupo de personagens estereotipados. Formalmente, a câmera de Ti West adota uma textura granulada e tons quentes que imitam a película dos anos 1970, criando um efeito de “filme dentro do filme”, que reforça a metalinguagem. Há também o uso de lentes anamórficas<sup>2</sup> e *zooms* lentos que remetem diretamente à estética do *Grindhouse* (2007), de Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, com uma aparência deliberadamente desgastada, uso de granulação excessiva, cortes abruptos, falhas de projeção simuladas, cores saturadas ou desbotadas, criando um ambiente nostálgico, que serve como um tipo de armadilha: a familiaridade do gênero é usada para preparar o espectador para a ruptura.



**Fig. 23:** Cena com plano aberto e cores quentes, com ambientação nostálgica.

---

<sup>2</sup> A lente anamórfica é um dispositivo óptico que comprime a imagem horizontalmente durante a captação, permitindo registrar uma proporção de aspecto mais ampla (geralmente 2.39:1) em sensores ou películas de formato padrão. Na exibição ou pós-produção, a imagem é descomprimida, restaurando sua forma original. Essa lente é valorizada por características ópticas específicas, como *flares* horizontais e *bokeh* ovalado, além de ampliar o campo visual sem perda de resolução vertical.





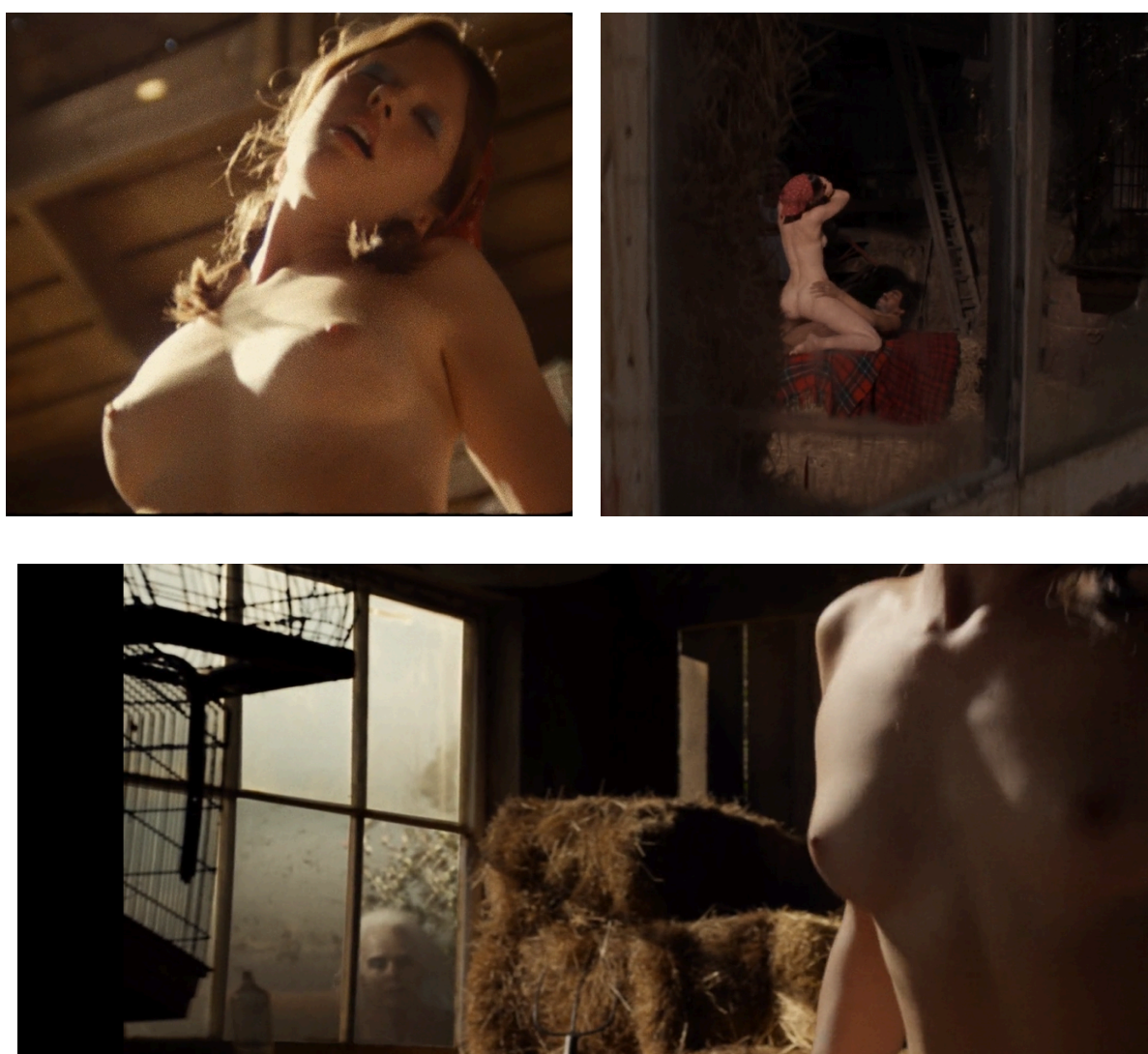
**Fig. 24:** Cena de ambientação no posto de gasolina em meio à estrada.



**Fig. 25:** Cena com paleta quente e granulação promovendo uma sensação de “filme dentro do filme”.

Contudo, à medida que a narrativa avança, as convenções vão sendo subvertidas. Maxine Minx (Mia Goth), a protagonista, é uma jovem atriz do cinema adulto que não se apresenta como vítima nem como mocinha; a personagem não possui um padrão que dita suas atitudes decorrentes. Ao contrário, ela é ambiciosa, ousada e perfeitamente consciente do poder de seu corpo. Em uma cena particularmente significativa, Maxine grava sua primeira cena erótica enquanto a

idosa Pearl, escondida na janela, observa em silêncio. A cena estabelece a dicotomia entre duas mulheres separadas pelo tempo, porém unidas pelo desejo. Formalmente, é marcada por uma iluminação artificial e teatral que reforça o erotismo performático da gravação, em contraste com a luz fria e natural que incide sobre Pearl, do lado de fora, isolada e sombria. Enquanto Maxine é mostrada em ângulos suaves e centralizados, Pearl é filmada com movimentos de câmera mais lentos e distantes, reforçando seu estatuto de *voyeur* e de figura excluída do espetáculo.



**Fig. 26:** Cenas em que Pearl observa Maxine realizando sua primeira cena erótica na fazenda.

Enquanto Maxine representa a mulher desejante e ativa, que se insere no circuito do desejo e do olhar sendo vista, desejada e, ao mesmo tempo, sujeito que se oferece ao olhar, Pearl encarna o espectro do desejo negado, o corpo envelhecido que o patriarcado silencia e invisibiliza, tornando-se a figura da mulher abjeta, que não é mais objeto do desejo e, por isso, é relegada à margem social e simbólica. Como paralelo pode-se citar o filme *A Substância* (2024), de Coralie Fargeat, explicitando o papel dessa mulher que não é mais aceita pelo sistema, especialmente após a menopausa e a "aposentadoria" como reprodutora, é condenada a uma espécie de suicídio gradual, uma morte assistida pelas tecnologias de ponta. Sparkle, personagem central, reflete a história de muitas mulheres dessa idade, cuja vivência nada tem de excepcional, que ganha aqui uma dimensão política contundente. Ao criar essa visão aparentemente estereotipada de uma mulher de 50 anos, Fargeat utiliza a psicanálise e vai além de um instrumento interpretativo, sendo produtora de significado: Sparkle não é somente vítima, é autora consciente da própria destruição, optando pela criação de um clone que se rebela, mesmo que isso represente sua finitude em vida.



**Fig. 27:** Sequência de cenas em que Pearl se projeta no lugar de Maxine em sua cena erótica.





**Fig. 28:** Sequência de cenas em que Elizabeth Sparkle imita Sue no espelho, debochando de suas falas, em *A Substância* (2024).

Essa mulher monstruosa não gera empatia e sim repugnância, o horror advém da abjeção (KRRISTEVA, 1979) e é aplicado de forma contundente pela diretora. O corpo envelhecido torna-se abjeto porque transcende os limites simbólicos do desejável, do visível e do socialmente aceito. O filme expõe essa dimensão abjeta da mulher que envelhece sob o olhar patriarcal, que a invisibiliza e a silencia. No entanto, apesar da força política e psicanalítica da proposta, o filme

hesita em levar sua personagem até as últimas consequências, descendo por vezes ao tom de paródia, o que dilui um pouco o impacto da crítica.

Sob o prisma lacaniano, essa dinâmica evidencia o funcionamento do olhar do Outro: Maxine figura como objeto e sujeito do desejo, circulando no espaço do olhar social, enquanto Pearl (e por extensão, Sparkle em *A Substância*) está fora desse circuito, excluída do campo do Outro, produzindo um ressentimento que se manifesta em violência ou autodestruição. O que move essas personagens é o gozo, um prazer excessivo e transgressor, para além do princípio de realidade (LACAN, 2008/1972). No caso de Pearl, esse gozo se expressa pela violência; em Sparkle, pela criação de um clone rebelde, uma tentativa desesperada de afirmação e resistência diante da invisibilidade social. Assim, *Pearl* e *A Substância* articulam criticamente a figura da mulher que envelhece num sistema patriarcal que só valoriza a juventude e a sexualidade ativa, expondo o sofrimento, a exclusão e a violência que emergem da negação do desejo e do olhar do Outro, enquanto politizam a experiência do corpo feminino envelhecido através de uma leitura psicanalítica que vai além do simples estereótipo.



**Fig. 29:** Pearl se arruma em seu quarto a fim de parecer Maxine.

Tal qual Norman Bates em *Psicose* (1960), Pearl é o sintoma de uma repressão insustentável. A trilha sonora em *X- A marca da morte*, que transita entre o *country* clássico e composições originais sinistras, contribui para esse contraste entre o mundo solar do desejo e o subsolo noturno da pulsão. Em especial, a

montagem paralela entre o ato sexual de Maxine e a tentativa de Pearl de se insinuar para o marido recria um espelhamento simbólico entre juventude e velhice, desejo e rejeição, com cortes secos e incisivos que reforçam a frustração de Pearl e anunciam sua escalada de violência.

A simetria entre Pearl e Maxine torna-se ainda mais patente em *Pearl* (2022), prelúdio que narra a juventude da personagem-título durante a Primeira Guerra Mundial e a pandemia da gripe espanhola. O contraste entre a fotografia colorida, a direção de arte luminosa e a narrativa brutal é essencial. O filme é construído visualmente como um melodrama technicolor dos anos 40-50, com cores saturadas, cenários idílicos e música grandiosa; esse verniz é subvertido pela crescente instabilidade psíquica da protagonista. Desde os primeiros minutos, a personagem de Pearl surge como um corpo em tensão. Em uma das cenas mais emblemáticas, ela dança com um espantalho no meio do milharal, cena que começa como uma brincadeira juvenil, rapidamente ganhando contornos eróticos e perturbadores. Aqui, a *mise-en-scène* é central: o campo dourado, a luz do entardecer e o figurino vintage criam uma estética pastoral que contrasta violentamente com o conteúdo sexual e bizarro da cena.







**Fig. 30:** Sequência de cenas em que Pearl dança com o espantalho e insinua atos sexuais.

O espantalho, um objeto vazio, torna-se substituto imaginário de um Outro que a deseja. Pearl projeta nele um olhar que lhe falta, quer ser vista, quer ser amada, quer ser celebrada. Essa cena remete ao conceito de fetiche freudiano: o espantalho não é um objeto sexual em si, é um substituto simbólico que tenta tamponar a falta, a castração, o vazio do desejo.

O ponto de ligação com o normal é proporcionado pela supervalorização psicologicamente necessária do objeto sexual, que se propaga inevitavelmente por tudo o que está associativamente ligado ao objeto. Então, certo grau desse fetichismo costuma ser próprio do amor normal, em especial, nos estágios de enamoramento em que o alvo sexual normal é inalcançável ou sua satisfação parece impedida. (FREUD, 1905/2005, p. 139-140)

A câmera se aproxima lentamente do rosto de Pearl durante o clímax da cena, captando suas expressões com uma lente quase íntima, quase incestuosa, o espectador é colocado no lugar do espantalho, do objeto do gozo. A música orquestral eleva a cena a uma espécie de paródia romântica, intensificando seu efeito desconcertante.



**Fig. 31:** Cena com *close-up* no rosto de prazer de Pearl.

A relação com a mãe, aliás, é central na constituição psíquica da personagem. Em uma cena de confronto na cozinha, a mãe de Pearl, autoritária, rígida e moralista, diz que reconhece nela o mesmo desejo que “corrompeu” outras mulheres. Trata-se de um discurso de castração: a tentativa de interditar o desejo, de conter a pulsão. Formalmente, o ambiente é sufocante, com luzes quentes que criam sombras duras, remetendo ao inferno doméstico que oprime Pearl. A resposta de Pearl vem no gesto de empurrar a mãe na escada e, depois, queimar seu corpo. Simbolicamente, esse ato representa a ruptura com o superego materno, a destruição da instância que impede o gozo. Essa destruição não leva à liberdade, e sim à psicose.

Pearl começa a falar com cadáveres, a sorrir para o vazio, e no plano final do filme, sustenta um sorriso congelado por vários segundos, olhando diretamente para a câmera, como se convidasse o espectador a confrontar sua própria pulsão de morte. Esse plano-sequência final, com a câmera imóvel sobre o rosto de Mia Goth, é um exercício de desconforto, que transforma o espectador em testemunha da dissolução subjetiva de Pearl. O som da trilha vai aos poucos se esvaindo, deixando apenas o som ambiente, até o corte final.





**Fig. 32:** Cena final de Pearl sorrindo desconfortavelmente ao seu marido presenciar os cadáveres de seus assassinatos

Comparando Maxine e Pearl, percebe-se que Ti West constrói dois polos do feminino: a mulher que deseja e sobrevive, e a mulher cujo desejo a consome. No *slasher* clássico, essas duas figuras estariam separadas: a mulher sexualmente ativa morreria cedo, e a *Final Girl* sobreviveria, mas sem prazer. Em *X* e *Pearl*, essas categorias colapsam. A *Final Girl* é também a vilã, a histérica, a estrela. Essa ambiguidade também está presente em outros filmes recentes que repensam o gênero. Em *Midsommar* (2019), de Ari Aster, Dani passa de vítima passiva a agente do sacrifício final, num arco que, embora envolto em estética solar e pagã, tem muito em comum com Pearl: ambas são mulheres abandonadas que encontram sentido em atos violentos. Já em *Pânico* (1996), Sidney Prescott inicia a transição do arquétipo clássico para uma figura mais autônoma, ainda operando dentro do jogo moralista do gênero.

No nível formal, Ti West utiliza recursos sofisticados para sugerir a complexidade das protagonistas. Em *X*, a montagem paralela entre cenas de sexo e cenas de violência mostra como a cultura ocidental associa prazer à punição. Enquanto um casal faz sexo dentro do celeiro, Pearl se prepara para matar; enquanto Lorraine (a “boazinha”) morre violentamente, Maxine escapa. Já em *Pearl*, o uso da trilha sonora grandiosa, inspirada em Bernard Herrmann, cria uma atmosfera operística, em que os sentimentos da personagem explodem em forma estética. O grande monólogo final de Pearl, filmado em plano-sequência, é uma das cenas mais radicais do cinema de horror recente: sete minutos de confissão à sua

cunhada Mitsy, a idealização de jovem perfeita, loira, meiga e com feição gentil. Em sua confissão Pearl narra seu desespero, sua inveja, sua sede de afeto, diante de uma amiga muda de horror. Aqui, o horror não vem de um monstro externo, vem da palavra, da exposição da alma. A iluminação nesse monólogo é fixa, teatral, destacando o rosto de Pearl contra um fundo desfocado, como em um palco, reforçando a teatralização do colapso psíquico.



**Fig. 33:** Cena em que Pearl confessa tudo a Mitsy

Portanto, *Pearl* e *X – A Marca da Morte* representam uma inflexão crítica no gênero *slasher* ao colocar no centro da narrativa personagens femininas que não se conformam aos binarismos tradicionais de vítima e algoz. O horror que esses filmes mobilizam vai além da violência explícita: ele reside nos conflitos internos, nos desejos não realizados e na tensão entre o que se é e o que se quer ser. Maxine e Pearl são duas faces da mesma moeda, uma deseja ser estrela e sobrevive; a outra deseja ser estrela e mata. Ambas revelam que o verdadeiro terror não está apenas no assassino mascarado ou na ameaça externa, estando nas camadas mais íntimas e ambíguas da experiência humana.

#### **4.2.1 Desafiando o Conceito de Final Girl: Expectativas Subvertidas**

O conceito da *Final Girl*, cunhado por Clover (1987), como já posto anteriormente, tornou-se uma chave essencial para compreender o *slasher* como um subgênero do horror centrado na tensão entre desejo, violência e sobrevivência.

Trata-se da última mulher que enfrenta o assassino, sobrevive e, muitas vezes, o derrota. Ela é introduzida desde o início como distinta de suas amigas: é mais cautelosa, menos sexualizada, e carrega traços de introspecção e moralidade que a tornam “digna” de viver, segundo os códigos clássicos do gênero. No entanto, a *Final Girl* também ocupa uma posição ambígua: é simultaneamente objeto de desejo e sujeito ativo da narrativa, oferecendo ao espectador, muitas vezes masculino, um ponto de identificação cruzada no clímax do filme. Como afirma Clover (1987, p. 204), “[...] o espectador experiente distingue-a das suas amigas minutos após o início do filme”.

Essa complexa estrutura é reveladora em termos psicanalíticos: o que está em jogo é a dinâmica do desejo e da castração. A *Final Girl*, ao resistir, não apenas enfrenta o monstro que pode ser lido como a figura fálica do gozo sem limite, como também o castra, simbolicamente. Isso fica claro em filmes como *Halloween* (1978), em que Laurie Strode, com instrumentos cortantes (tesouras, facas), simbolicamente “recorta” esse excesso pulsional representado por Michael Myers. Porém, a estrutura clássica começa a se desfazer a partir dos anos 1990, com *Pânico* (1996), onde Sidney Prescott sobrevive ao massacre mesmo tendo relações sexuais. A cena em que ela transa com Billy Loomis, o assassino disfarçado já inverte simbolicamente a lógica do slasher: o sexo deixa de ser sentença de morte e torna-se uma revelação da farsa moralista do próprio gênero. Visualmente, o filme brinca com a *mise-en-scène* do voyeurismo e da punição: o olhar da câmera muitas vezes antecipa o susto ao sugerir que algo “vai acontecer” porque ela transgrediu, no entanto essa punição nunca se concretiza como esperado.



**Fig. 34:** Cena em Sidney Prescott transa com Billy Loomis em *Pânico* (1996).

Em *Corrente do Mal* (2014), essa subversão se aprofunda. Jay, a protagonista, é perseguida por uma entidade que caminha em sua direção após o sexo. A cena da piscina, em que ela tenta matar a entidade ao mergulhá-la em água, um símbolo tanto uterino quanto de purificação, é formalmente simbólica: a água, associada ao feminino e à origem, é também o lugar onde ela confronta o gozo assassino. O monstro, nesse caso, é a metáfora do trauma sexual herdado, algo que não se elimina, apenas se transfere, como um significante que se repete. A lógica é freudiana: o retorno do recalcado. O sexo, ao invés de libertá-la, perpetua o ciclo.



**Fig. 35:** Cena em que tentam matar a entidade submersa na piscina em a *Corrente do Mal* (2014).

É interessante comparar essa cena com o banho que Pearl dá em seu pai após matar a mãe e seu interesse romântico, o projetista, em *Pearl* (2022). O momento é de prazer e libertação, como também de perversão. O uso de uma paleta saturada, a iluminação em tom carmim, o vapor denso e a trilha sonora orquestral sugerem que o ato violento gerou o prazer. A câmera permanece em planos longos, sem cortes, forçando o espectador a testemunhar sua performance emocional, um delírio de liberação reprimida. Pearl não é vítima nem heroína: ela é a anti-*Final Girl*, pois sobrevive não à custa da repressão do desejo, mas da sua realização sangrenta.

Nos dois filmes *Pearl* (2022) e *X – A Marca da Morte* (2022), o conceito de *Final Girl* é desconstruído e ressignificado por meio de personagens femininas multifacetadas, que não se encaixam nos arquétipos tradicionais de vítimas ou heroínas. Em *Pearl*, acompanhamos a juventude da personagem-título (Mia Goth), uma jovem que sonha em ser dançarina e estrela de cinema, vivendo numa fazenda

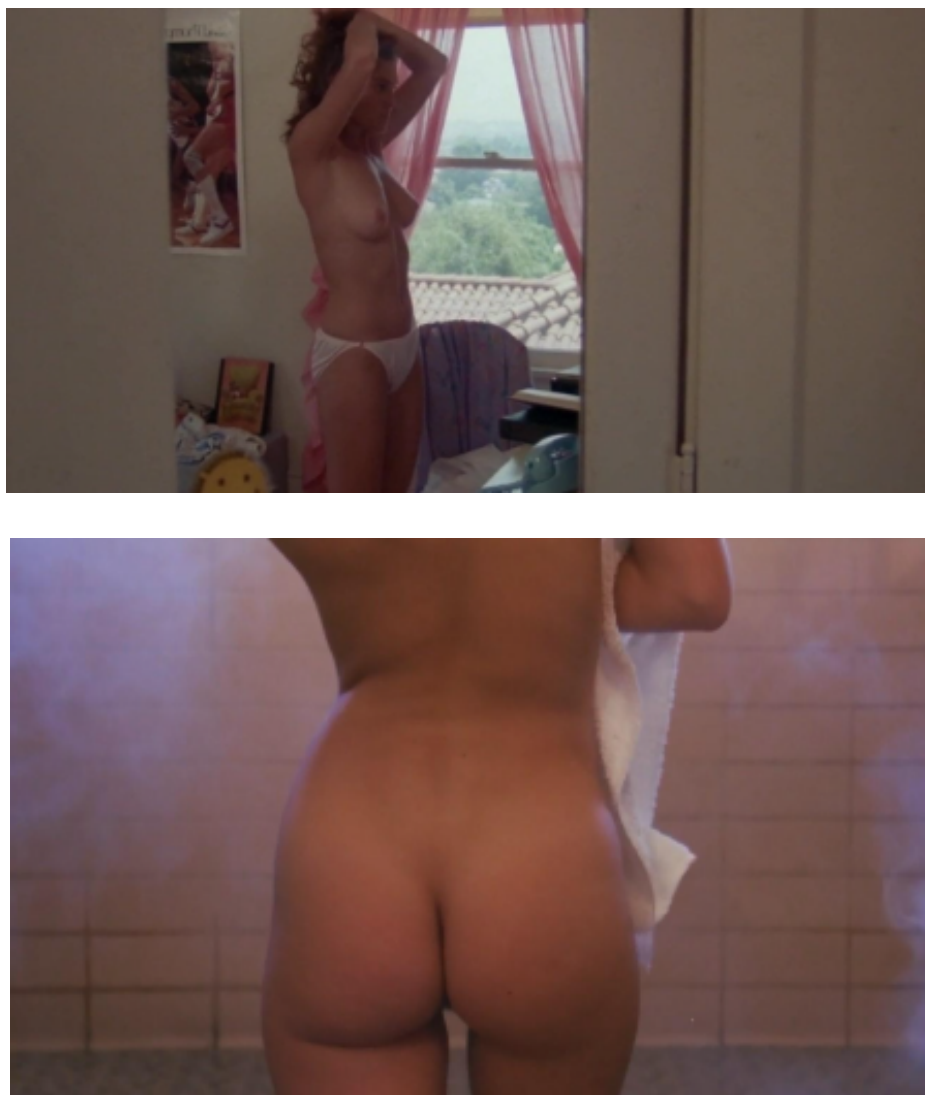
isolada durante a pandemia de gripe espanhola. Pearl não é uma vítima comum, ela é a protagonista e, ao mesmo tempo, a assassina. Sua trajetória sangrenta começa após sucessivas frustrações com a mãe repressora e o mundo que a sufoca. A cena em que ela mata Mitzy (Emma Jenkins-Purro), sua cunhada, é emblemática: após uma conversa inicialmente cordial, Pearl revela seu ciúme, inveja e confissão de crimes, num monólogo tenso e pausado, capturado em um plano fixo de quase sete minutos. Após isso, o assassinato é seguido por uma perseguição silenciosa, em plano aberto, onde Mitzy corre pela estrada em pânico até ser alcançada e morta com uma enxada - cena que conjuga o terror com o grotesco, evocando o estilo expressionista pela paleta cromática exagerada.

Contrastando com isso, em *X – A Marca da Morte* (2022), Maxine representa um novo modelo de sobrevivência. Ela não apenas sobrevive por acaso, como também afirma sua sexualidade como parte de sua força. A cena em que ela transa no celeiro, filmada com luz quente, câmera estática e trilha diegética suave, é colocada em contraponto com a cena em que Pearl, a idosa, tenta seduzir Howard, seu marido, sem sucesso. O desejo feminino, que antes era punido ou reprimido, agora aparece em conflito geracional: a juventude pode desejar, ser desejada, e sobreviver, enquanto o desejo senil é tratado com horror, como se fosse um espectro do que não é mais permitido.

Essa dialética é também formal: Ti West utiliza cortes paralelos, trilhas sonoras justapostas e lentes diferentes para marcar essas duas dimensões do desejo, o ativo e o reativo, o permitido e o reprimido. O som da respiração de Pearl torna-se cada vez mais alto à medida que ela observa Maxine no ato sexual, como se o gozo reprimido estivesse prestes a explodir.

Esse jogo de olhares e desejos que transbordam também encontra eco em obras anteriores, como *Slumber Party Massacre* (1982), onde a exposição do corpo feminino é constante, mas o olhar que o enquadra é outro. Por ter sido dirigido e roteirizado por mulheres, o filme assume uma posição ambígua: por um lado, reproduz o erotismo visual típico do gênero; por outro, parece parodiá-lo. A cena do chuveiro, com uma longa sequência de corpos nus sob o jato d'água, é enquadrada em ângulos que ironizam a “gratuidade” da nudez. O assassino, que usa uma furadeira como arma (símbolo fálico por excelência), torna-se risível pela insistência

visual que o filme dá a essa metáfora. Aqui, o olhar não é de punição, mas de exposição crítica da lógica fálica do gênero.



**Fig. 36:** Cenas com corpo feminino explícito em *Slumber Party Massacre* (1982).

A montagem e a *mise-en-scène* nos três filmes - *Pearl*, *X- A Marca da Morte* e *Slumber Party Massacre* - operam de maneiras distintas para refletir ou criticar o olhar masculino. Enquanto *X* constroi esse olhar para desconstruí-lo, especialmente ao posicionar Pearl como *voyeur* e Maxine como protagonista, Pearl faz da câmera um espelho da loucura, encenando a dissolução da identidade no narcisismo do desejo. Já *Slumber Party* ridiculariza o ponto de vista masculino, tornando o prazer visual algo deslocado, quase grotesco.

Dessa forma, a figura da *Final Girl* se transforma radicalmente ao longo das

décadas. Ela deixa de ser uma figura moralizante, que representa o superego patriarcal, para tornar-se um campo de tensão entre desejo e repressão, gozo e sobrevivência. Maxine é a mulher que deseja e vive. Pearl é a mulher que deseja e mata. Ambas rompem com a lógica tradicional do *slasher*: não é mais a repressão que salva, é a afirmação, no caso de Pearl, mesmo que seja monstruosa. Visto isso, o horror contemporâneo deixa de funcionar apenas como catarse para o medo masculino da mulher desejante, e passa a encenar o desejo feminino em sua complexidade, multiplicidade e ambivalência. O que sobrevive não é mais a moral. O que se vinga não é mais o monstro. O olhar feminino finalmente retorna agora como a vítima, como agente do próprio espetáculo.

#### **4.3 A Mulher como Origem do Mal, Mitos e Histórias: Análise Fílmica de *Anticristo* (2009) de Lars von Trier**

A construção simbólica da feminilidade como origem do mal é uma constante perversa e duradoura na história do pensamento ocidental, articulando-se em diferentes contextos históricos, religiosos e culturais para justificar a exclusão, o controle e a punição do corpo e da subjetividade femininas. Desde as primeiras narrativas cosmogônicas, passando pela filosofia clássica, pela doutrina cristã e pelas práticas jurídicas e médicas da modernidade, a mulher é recorrentemente identificada como portadora de uma ameaça latente, como um princípio desestabilizador, associado ao caos, à desordem, à corrupção moral e à ruína da razão (GEVEHR, SOUZA, 2014). No relato bíblico, por exemplo, Eva, ao consentir em provar o fruto proibido, além de um ente maligno, também simbolizaria a tentação que conduz o homem à perdição moral, caracterizando todas as mulheres como moralmente inferiores e potencialmente sedutoras.

No imaginário judaico-cristão, tal construção adquire contornos particularmente intensos. Lilith, personagem oriunda da tradição rabínica, é tida como a primeira esposa de Adão e simboliza, desde sua gênese, a recusa à submissão. Criada do mesmo barro que Adão, e portanto igual a ele, Lilith não aceita se deitar sob o homem durante o ato sexual, reivindicando autonomia e paridade. Sua fuga do Éden e sua posterior demonização representam uma das primeiras narrativas simbólicas da punição à mulher que não se submete. Lilith



torna-se, assim, arquétipo do feminino indomável, da sexualidade insubmissa, sendo transformada em entidade demoníaca na literatura mística e em símbolo de perversão e morte nas iconografias medievais.

Já Eva, sucessora de Lilith, figura como a responsável direta pela introdução do pecado no mundo. Sua escolha de comer o fruto proibido, interpretada como um ato de curiosidade e desobediência, desencadeia a expulsão do paraíso e impõe à humanidade o fardo da mortalidade, da dor e do trabalho. A condenação divina à mulher é explícita e reiterada na tradição bíblica: “[...] multiplicarei as dores de tua gravidez, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te levará ao homem e ele te dominará” (GÊNESIS, 3:16). O trecho configura uma narrativa fundacional da sujeição feminina, articulando maternidade, dor e subjugação como castigos pela liberdade de escolha e pela autonomia intelectual.

A partir dessas figuras mítico-religiosas, consolida-se um repertório simbólico no qual a mulher é associada a características como a astúcia, a curiosidade, a sensualidade e a instabilidade, qualidades vistas, nos paradigmas patriarcais, como perigosas, desviantes e ameaçadoras à ordem estabelecida. Como destaca Badinter (1985), mesmo a imagem idealizada da mãe, frequentemente celebrada como devotada, amorosa e naturalmente disposta ao cuidado, esconde uma construção cultural marcada pela ambivalência. Sob essa idealização repousa a suspeita permanente de que a mulher, em sua natureza profunda, seja desequilibrada, instável e potencialmente maligna, incapaz de exercer sua função maternal com equilíbrio e responsabilidade.

A ideia [sic] de uma mulher boa e outra má, encarnadas por Eva e Lilith, permaneceu até nossos dias, embora recaia também sobre Eva a maldição atribuída a seu pecado de orgulho. E é este orgulho que congrega todas as superstições vinculadas à sedução feminina e que, através dos mitos, se manifesta a partir do simples desejo de igualdade até os encantamentos da feiticeira que persuade a vontade dos homens por meio de procedimentos ilícitos. (ROBLES, 2006, p. 37)

Essa tensão entre o ideal materno e a figura da mulher demoníaca atravessa os séculos e ganha contornos trágicos e brutais durante a Idade Média e a modernidade inicial, sobretudo no contexto da caça às bruxas. A figura da bruxa que é, ao mesmo tempo, curandeira, conhecedora dos ciclos naturais, sexualmente autônoma e independente das instituições patriarcais, passa a representar a



encarnação do mal. Como evidencia Auad (2003), as mulheres que detinham saberes tradicionais sobre o corpo, a reprodução, as ervas e os modos de cura eram vistas como uma ameaça concreta à consolidação da medicina científica e universitária, dominada por homens. Tais práticas femininas, transmitidas de forma intergeracional e enraizadas em comunidades locais, tornaram-se alvos de perseguições sistemáticas quando o conhecimento passou a ser centralizado nas instituições masculinas e estatais.

Silvia Federici, em sua obra *Calibã e a bruxa* (2017), e Rose Marie Muraro, entre outras pesquisadoras, argumentam que a caça às bruxas não deve ser compreendida como um episódio irracional ou fruto de histeria coletiva, mas como uma estratégia consciente de controle social e político. A eliminação física e simbólica das mulheres autônomas e a generalização do medo em torno da figura da bruxa, visava a neutralizar formas de poder feminino que escapavam à lógica do Estado, da Igreja e do capital emergente. Como sublinha Muraro (1991, p. 15), “[...] a caça às bruxas foi uma perseguição muito bem calculada e planejada pelas classes dominantes, para chegar à maior centralização e poder”.

Nesse cenário, a bruxaria tornou-se o arquétipo da aliança entre a mulher e o mal, sendo definida não apenas como heresia espiritual, mas como uma manifestação corpórea e sexual do demoníaco. A sexualidade feminina, vista como incontrolável e voraz, passou a ser associada ao pacto com o diabo. Para os inquisidores Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, autores do infame *Malleus Maleficarum* (1487), as mulheres seriam mais propensas ao pecado e à heresia devido à sua natureza imperfeita, afirmando que “Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta” (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 15). Essa retórica associava organicamente o corpo feminino à desordem moral, legitimando a tortura, a vigilância e o silenciamento das mulheres.

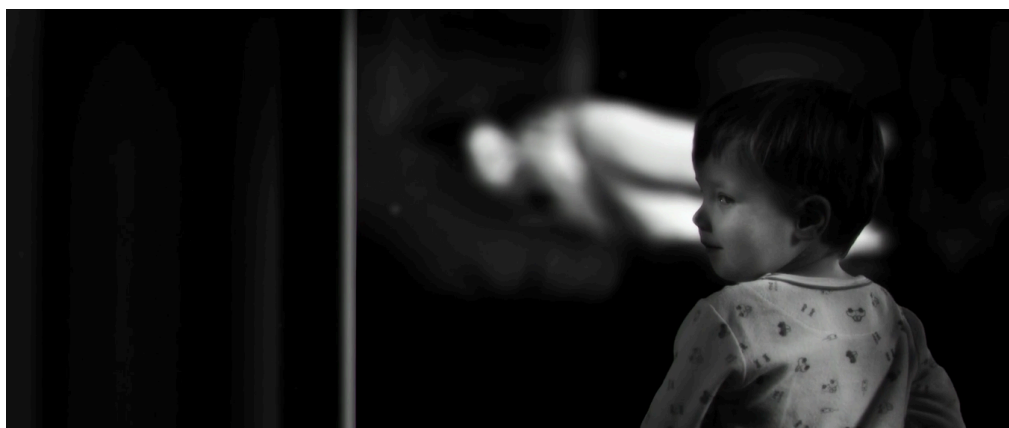
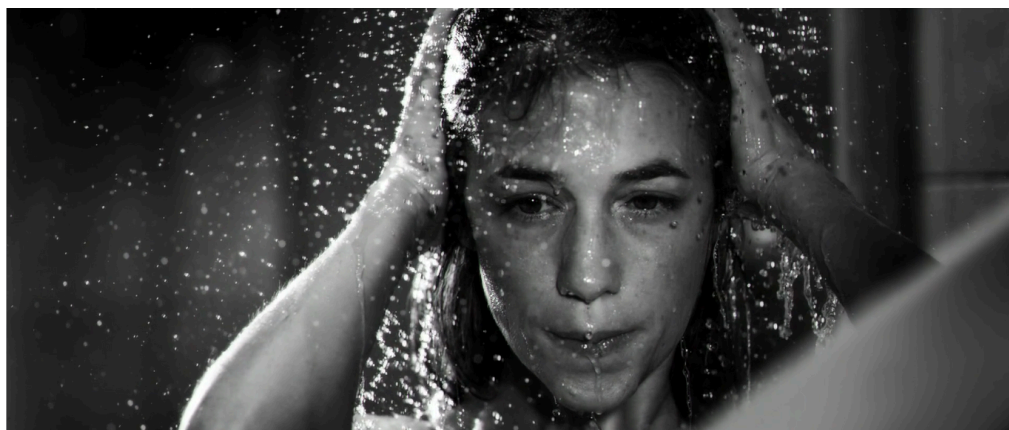
Nesse imaginário, o feminino é também inseparável da sexualidade. Essa alegoria da torção, da imperfeição ontológica, está na base de uma longa tradição que associa a mulher ao desvio, ao corpo sedutor e ao mal. Ao longo da modernidade, mesmo com o avanço da ciência e da secularização, essas construções simbólicas não desapareceram; ao contrário, foram deslocadas e reconfiguradas em novos discursos e representações. A literatura, o cinema, a

psicanálise e outras formas culturais continuaram a reelaborar a figura da mulher como ameaça, seja como *femme fatale*, mãe castradora, histérica, possuída ou assassina. A associação entre feminilidade e maldade permanece como um elemento estruturante do imaginário coletivo, servindo de base para narrativas ficcionais que dramatizam, com requintes de violência e erotismo, a figura da mulher como princípio desestabilizador da ordem social e subjetiva.

É nesse contexto simbólico e histórico que o filme *Anticristo* (2009), dirigido por Lars von Trier, se insere como uma obra profundamente provocadora. Dividido em prólogo, quatro capítulos e um epílogo, o longa narra a jornada de um casal após a morte do filho pequeno, evento que desencadeia um mergulho na dor, na culpa e na loucura. A personagem feminina, interpretada por Charlotte Gainsbourg, não recebe nome, sendo identificada apenas como “Ela”, o que acentua seu papel arquetípico e simbólico, uma representação da mulher primordial, do corpo ferido e da mente desestabilizada. Ao lado dela, o marido (Willem Dafoe), um psicanalista que tenta racionalizar o trauma e controlar os afetos, atua como figura da razão e da ciência, e consequentemente do patriarcado disciplinador.

Desde o prólogo, Von Trier estabelece uma linguagem visual estilizada que intensifica a dualidade entre beleza estética e horror existencial. Rodado em preto e branco e em câmera lenta, o prólogo mostra o casal fazendo sexo enquanto a criança caminha sozinha até a janela, de onde cai e morre. A cena é embalada por uma ária de Händel (*Lascia ch'io pianga*), cuja serenidade contrasta brutalmente com o acontecimento trágico. A montagem paralela, que intercala o prazer erótico e a morte da criança, sugere a equivalência simbólica entre o feminino, o desejo e a ruína. Essa escolha formal, o uso do *slow motion* e da trilha clássica, confere à cena uma dimensão quase litúrgica, reforçando a ideia da mulher como catalisadora do mal, mesmo quando em êxtase.







**Fig. 37:** Sequência de cenas nas quais em paralelo o casal faz sexo e a criança, sem supervisão, se joga da janela.

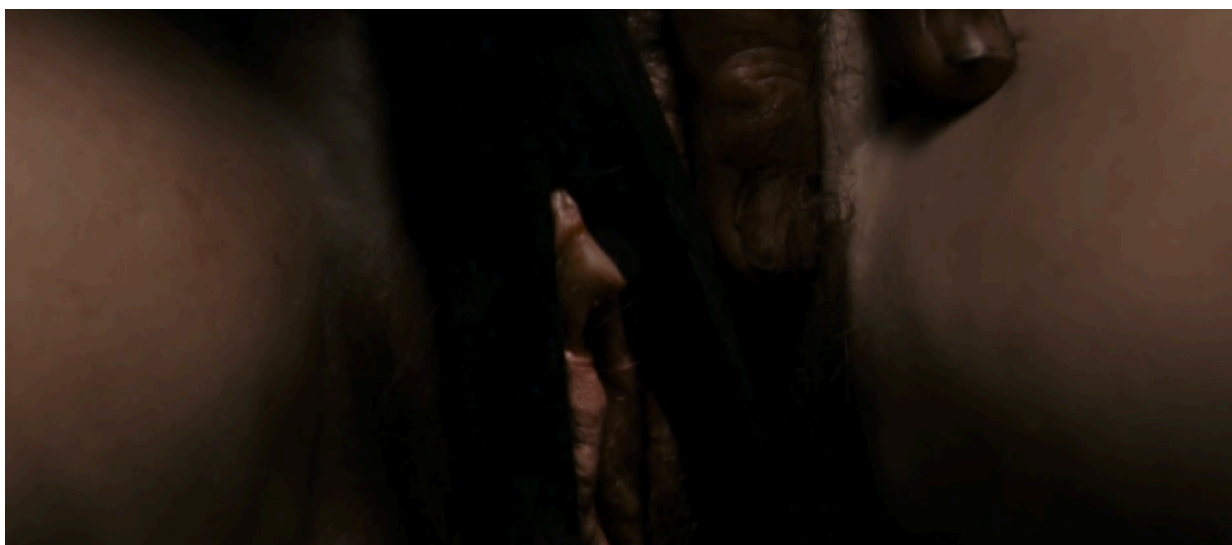
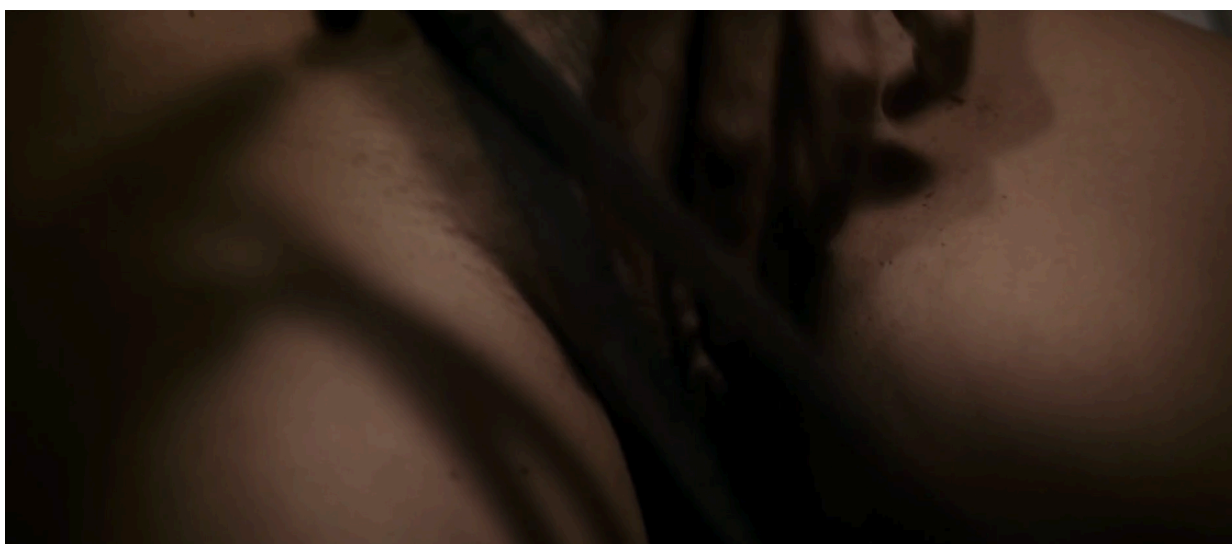
Ao longo do filme, o espaço fílmico se transforma em elemento ativo da narrativa. A floresta, chamada de Éden, para onde o casal se retira, é tratada como um personagem em si: viva, pulsante e ameaçadora. A natureza, tradicionalmente associada ao feminino, é filmada com closes de raízes, insetos e animais mortos, compondo uma estética do grotesco que remete ao conceito de “sublime negativo”, algo tão belo quanto aterrador. Em determinado momento, um cervo dá à luz um filhote já morto, enquanto uma raposa, com as vísceras expostas, murmura: “*Chaos reigns*”. Esses signos visuais e sonoros expressam a visão de mundo do diretor, em que o feminino, ligado à natureza, é fonte de desordem, sofrimento e irracionalidade.



**Fig. 38:** Cena em que o cervo dá a luz ao filhote morto.



No capítulo intitulado “Dor (Ela)”, a personagem feminina manifesta comportamentos que explicitam sua desconexão da lógica e sua entrega ao sofrimento físico. Em uma das cenas mais brutais do cinema contemporâneo, ela mutila os próprios genitais com uma tesoura, num gesto de autodestruição que encena literalmente a punição do desejo. A *mise-en-scène* nesse momento é claustrofóbica: a câmera permanece próxima, quase estática, reforçando o impacto físico da imagem. A luz é tênue e esverdeada, distorcendo as cores e criando um ambiente de decomposição. Não se trata de um sadismo gratuito, mas de uma coreografia da dor que atualiza o mito da mulher que carrega em si a maldição do prazer, do parto e da culpa.





**Fig. 39:** Cenas em que a personagem mutila sua própria genitália com uma tesoura.

A estética de *Anticristo* recorre a uma série de dispositivos formais que servem para elaborar a figura feminina como abjeção. O uso de lentes que distorcem o enquadramento, o som diegético amplificado (especialmente os gritos, gemidos e sons da floresta) e a montagem elíptica criam uma experiência sensorial perturbadora, na qual o espectador é confrontado com a violência simbólica que se projeta sobre o corpo feminino. A câmera, frequentemente posicionada em ângulos baixos ou em *travellings* circulares, exprime a instabilidade da mente da personagem e sua oscilação entre vítima e algoz.

Neste ponto, *Anticristo* se aproxima de uma tradição de filmes que associam o feminino à loucura e à natureza destrutiva, como *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, ou *Possessão* (1981), de Andrzej Żuławski. Em todos eles, a mulher é figura liminar, situada entre o sagrado e o profano, entre a mãe e a bruxa. Como nos lembra Badinter (1985), essa duplicidade é constitutiva da imagem feminina construída pelo Ocidente: ao mesmo tempo fonte de vida e de perdição, a mulher é sempre suspeita, sempre em excesso.



**Fig. 40:** Cena em que o casal faz sexo sob a árvore simbolizando o pecado original, de Adão e Eva.

Ao final de *Anticristo*, após a morte do marido, a mulher desaparece numa multidão de figuras femininas encapuzadas, todas sem rosto. A câmera as filma em plano aberto, envoltas numa névoa difusa, caminhando lentamente. É uma imagem que remete à ancestralidade feminina, às gerações de mulheres apagadas pela história e também à perpetuação do arquétipo da mulher monstruosa. Von Trier, ao contrário de redimir a personagem, reforça sua opacidade e sua inscrição no imaginário do mal.







**Fig. 41:** Sequência de cenas final a personagem desaparece em meio às outras mulheres.

Em suma, *Anticristo* opera como um espelho distorcido dos mitos ocidentais sobre o feminino. Através de uma estética intensamente formalista, o filme reconstrói os signos da bruxa, da mãe falha e da Eva desobediente, mobilizando recursos cinematográficos para representar uma visão visceral, e controversa, da mulher como origem do mal. Ao fazê-lo, retoma e intensifica narrativas históricas que ainda ecoam no imaginário contemporâneo, convidando à reflexão sobre os limites entre símbolo e misoginia, arte e ideologia.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como principal objetivo investigar como as representações femininas vêm sendo construídas e transformadas no cinema de horror, especialmente por meio da análise de quatro obras significativas: *Louca Obsessão* (1990), *Pearl* (2022), *X – A Marca da Morte* (2022) e *Anticristo* (2009). Partindo de uma abordagem multidisciplinar, que articula elementos da análise fílmica com aportes teóricos da psicanálise, dos estudos feministas e da teoria da representação, foi possível observar como essas produções reforçam, subvertem ou reatualizam estereótipos ligados ao feminino.

A análise permitiu perceber que o cinema de horror, como linguagem estética e simbólica, atua como um campo de disputa sobre o imaginário coletivo acerca da mulher. Em *Louca Obsessão*, por exemplo, a figura de Annie Wilkes resgata a tradição do horror psicológico para articular uma personagem que encarna o arquétipo da mulher histérica, fanática e aprisionadora. A tensão entre cuidado e violência, própria da personagem, evidencia a construção cultural do feminino como ambivalente e ameaçador, apontando para uma patologização simbólica da mulher quando esta excede os limites do "normal".

Nos filmes *Pearl* e *X – A Marca da Morte*, ambos dirigidos por Ti West, a pesquisa identificou a presença de uma subversão consciente das convenções do *slasher* clássico, sobretudo no que diz respeito à figura da *final girl*. A personagem Maxine, ao sobreviver e ocupar o lugar de heroína, escapa do estereótipo da mulher frágil e puritana, enquanto Pearl, em sua juventude, representa o desejo reprimido e a violência latente que desafiam os ideais de beleza, maternidade e submissão. A duplicidade das personagens interpretadas por Mia Goth permite visualizar como o terror pode operar não só como reprodução, mas como crítica e desconstrução dos papéis tradicionais atribuídos à mulher.

Por sua vez, *Anticristo* expõe de maneira extrema a relação histórica entre o feminino e o mal, mobilizando símbolos como a culpa cristã, a maternidade ferida e a associação da mulher à natureza destrutiva. A personagem feminina, sem nome, encarna o abjeto kristeviano e a histeria freudiana, numa narrativa que evoca Lilith e Eva para resgatar os fundamentos mitológicos da vilania feminina. O grotesco aqui

não apenas assusta, mas denuncia os modos pelos quais a alteridade feminina é construída como algo a ser combatido ou expurgado.

De modo geral, a análise confirmou que as representações da mulher no cinema de horror oscilam entre o reforço de padrões patriarcais que vinculam a mulher à irracionalidade, ao corpo e à ameaça e o surgimento de novos discursos visuais que reconhecem a agência, a complexidade e a força disruptiva do feminino. Os filmes analisados demonstram como o horror, ao lidar com o medo, mobiliza imagens que traduzem fantasias culturais sobre o gênero, a sexualidade e o poder.

É importante destacar que, embora avanços tenham sido observados nas últimas décadas, sobretudo com a ampliação da participação de mulheres na direção, produção e roteirização cinematográfica, ainda prevalecem narrativas que reiteram visões estigmatizadas da mulher, ora como vítima absoluta, ora como monstro absoluto. Entretanto, a abertura para abordagens mais críticas e ambíguas revela que o cinema de horror também pode ser espaço de resistência simbólica, em que o feminino se desdobra em múltiplas possibilidades inclusive na recusa dos estigmas que o definiram historicamente.

Conclui-se, portanto, que refletir sobre o lugar da mulher no horror não é apenas um exercício de análise fílmica, mas também um gesto político e ético. O cinema, como espelho e produtor de discursos sociais, oferece ferramentas para compreender os mecanismos de controle simbólico, mas também potencialidades para imaginar outras formas de ver, de narrar e de existir. O feminino no horror, entre luzes e sombras, segue como signo inquietante e revelador das tensões mais profundas entre desejo e medo, identidade e alteridade, silêncio e voz.

## REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Serge. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Fundamentos da teoria do cinema**. São Paulo: Unesp, 2002.
- CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart**. Routledge, 1990.
- CLOVER, Carol J. **Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FABRIS, Mariarosaria. **Neorrealismo italiano: uma leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- FARIA, Ana Thereza de Matos. A mulher e o gozo: Um estudo sobre a posição feminina na histeria e na psicose. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo**, São Paulo, n. 82, p. 95–110, 2004.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva** (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FUENTES, Bárbara Shorto. A mulher e os semblantes: uma leitura do feminino na histeria. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 133–144, 2012.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. Rio Grande do Sul: **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, 2009. 13p.
- GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- HASKELL, Molly. **From reverence to rape: the treatment of women in the movies**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad.

Helen Márcia Potter Pessoa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 43-60.

KING, Stephen. **Danse Macabre**. Gallery Books, 1981.

KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa: ensaios sobre cultura popular alemã. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACAN, Jacques. **Encore**: O Seminário, livro 20 (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAURETIS, Tereza de. **Alice Doesn't**: feminism, semiotics, cinema: an introduction. London: The Macmillan Press, 1978.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. **E a mídia criou a mulher**: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero. 2006. 242 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/3409>. Acesso em: 16 jan. 2025.

MASCARRELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 1ª ed. São Paulo: Papyrus, 2006. p. 159-188, 333-394.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, F.; SILVA, J.; (Org.). **Para navegar no século 21**. Porto Alegre: Sulinas; EDIPUCRS, 2003.

MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, I (Org.). **O Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 437-453.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd., 1989.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010

PRAWER, S. S. **Caligari's children**: the film as tale of terror. Oxford: Oxford University Press, 1980.

QUANDT, J. **Flesh & Blood**: Sex and Violence in Recent French Cinema. Artforum, fev. 2004. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recentfrench-cinema-6199>. Acesso em: 4 fev. 2025.

RIBEIRO, Marcelo R. S. A imagem como experiência em Untitled Film Stills. **Passagens**, v. 8, n. 2, p. 27-50, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, v.16, p. 115-136, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

VARMA, Devendra P. **The gothic flame: being a history of the gothic novel in England**. London: Barker, 1957.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond**. Expanded and Revised Edition. New York: Columbia University Press, 2003.

ZIRBEL, I. A. **Histórias Feministas e Transformações Sociais**. São Paulo: Contexto, 2021.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**A BRUXA.** Direção: Robert Eggers. Produção: Jodi Redmond, Daniel Bekerman, Jay Van Hoy. Canadá: A24, 2015.

**A FOOL THERE WAS.** Direção: Frank Powell. Produção: William Fox. Flórida, Estados Unidos: Fox Film Corporation, 1915.

**A HISTÓRIA NUNCA CONTADA DE ALICE GUY-BLACHÉ.** Direção: Pamela B. Green. Produção: Pamela B. Green, Joan Simon. Estados Unidos: Kino Lorber, 2018.

**A LIGAÇÃO.** Direção: Lee Chung-hyun. Produção: Kim Sun-kyung. Coreia do Sul: Next Entertainment World, 2020.

**A NOITE DOS MORTOS-VIVOS.** Direção: George A. Romero. Produção: Karl Hardman, Russell Streiner. Pensilvânia, Estados Unidos: Image Ten, 1968.

**A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE.** Direção: Louis Lumière. Produção: Auguste e Louis Lumière. França: Lumière, 1895.

**A SUBSTÂNCIA.** Direção: Coralie Fargeat. Produção: François Yon. Estados Unidos, Reino Unido, França: Working Title Films, 2024.

**ALICE NÃO MORA MAIS AQUI.** Direção: Martin Scorsese. Produção: David Susskind. Arizona, Estados Unidos: Warner Bros., 1974.

**ALIEN, O OITAVO PASSAGEIRO.** Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Inglaterra: 20th Century Fox, 1979.

**ALL ABOUT EVE.** Direção: Joseph L. Mankiewicz. Produção: Darryl F. Zanuck. Nova Iorque, Califórnia, Estados Unidos: 20th Century Fox, 1950: 20th Century Fox, 1950.

**ALTA TENSÃO (Haute Tension).** Direção: Alexandre Aja. Produção: Alexandre Arcady, Robert Benmussa, Luc Besson. França: EuropaCorp, 2003. 1 DVD (91 min.), son., color.

**ANTICRISTO.** Direção: Lars von Trier. Produção: Meta Louise Foldager, Morten Fisker. Dinamarca: Zentropa Entertainments, 2009.

**AS HORAS.** Direção: Stephen Daldry. Produção: Scott Rudin, Robert Fox. Estados Unidos e Inglaterra: Paramount Pictures, 2002.

**CARRIE, A ESTRANHA.** Direção: Brian De Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia, Estados Unidos: United Artists, 1976.

**CLEÓPATRA.** Direção: J. Gordon Edwards. Produção: William Fox. Nova Jersey e California, Estados Unidos: Fox Film Corporation, 1917.

**DRÁCULA.** Direção: Tod Browning. Produção: Carl Laemmle Jr. Califórnia, Estados

Unidos: Universal Pictures, 1931.

**GILDA.** Direção: Charles Vidor. Produção: Virginia Van Upp. Califórnia, Estados Unidos: Columbia Pictures, 1946.

**GRINDHOUSE.** Direção: Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. Produção: Elizabeth Avellán, Robert Rodriguez. Tennessee e Texas, Estados Unidos: Dimension Films, 2007.

**HALLOWEEN: A NOITE DO TERROR.** Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Califórnia, Estados Unidos: Compass International Pictures, 1978.

**INVASORES DE CORPOS.** Direção: Don Siegel. Produção: Walter Wanger. Califórnia, Estados Unidos: Allied Artists Pictures, 1956.

**KRAMER VS. KRAMER.** Direção: Robert Benton. Produção: Stanley R. Jaffe. Nova Iorque, Estados Unidos: Columbia Pictures, 1979.

**LOUCA OBSESSÃO (Misery).** Direção: Rob Reiner. Produção: Rob Reiner, Andrew Scheinman. Nevada, Estados Unidos: Columbia Pictures, 1990.

**MARTYRS.** Direção: Pascal Laugier. Produção: Richard Grandpierre, Simon Trottier. França/Canadá: Canal+, 2008. 1 DVD (99 min.), son., color.

**NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO.** Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith. Los Angeles, Estados Unidos: David W. Griffith Corp., 1915.

**NÓS.** Direção: Jordan Peele. Produção: Sean McKittrick, Jason Blum, Ian Cooper. Califórnia, Estados Unidos: Universal Pictures, 2019.

**O ALBERGUE.** Direção: Eli Roth. Produção: Chris Briggs, Mike Fleiss, Eli Roth. República Tcheca: Lionsgate, 2006.

**O ALBERGUE: PARTE II.** Direção: Eli Roth. Produção: Mike Fleiss, Chris Briggs. República Tcheca: Lionsgate, 2007.

**O BABADOOK.** Direção: Jennifer Kent. Produção: Kristina Ceyton. Austrália. Screen Australia, 2014.

**O BEBÊ DE ROSEMARY.** Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Nova Iorque, Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968.

**O ILUMINADO.** Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros., 1980.

**O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA.** Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper, Kim Henkel. Texas, Estados Unidos: Bryanston Distributing Company, 1974.

**O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA: O INÍCIO.** Direção: Jonathan Liebesman. Produção: Michael Bay, Andrew Form, Brad Fuller. Texas, Estados Unidos: New Line Cinema, 2006.



**O PECADO MORA AO LADO.** Direção: Billy Wilder. Produção: Charles K. Feldman. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1955.

**OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS.** Direção: Howard Hawks. Produção: Sol C. Siegel. Los Angeles, Estados Unidos: 20th Century Fox, 1953.

**PÂNICO.** Direção: Wes Craven. Produção: Cathy Konrad, Cary Woods. Georgia, Estados Unidos: Dimension Films, 1996.

**PEARL.** Direção: Ti West. Produção: Jacob Jaffke, Ti West, Kevin Turen. Estados Unidos, Nova Zelândia: A24, 2022.

**POSSESSÃO.** Direção: Andrzej Żuławski. Produção: Marie-Laure Reyre. Berlim, Alemanha: Gaumont, 1981.

**PRECIOUS.** Direção: Lee Daniels. Produção: Lee Daniels, Sarah Siegel-Magness, Gary Magness. Nova Iorque, Estados Unidos: Lionsgate, 2009.

**PSICOSE.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Califórnia, Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960.

**RAW.** Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean des Forêts. França/Bélgica: Wild Bunch, 2016. 1 DVD (99 min.), son., color.

**SEXTA-FEIRA 13.** Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Nova Jersey, Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980.

**SLUMBER PARTY MASSACRE.** Direção: Amy Holden Jones. Produção: Roger Corman. Califórnia, Estados Unidos: New World Pictures, 1982.

**SUNSET BOULEVARD.** Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. Califórnia, Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950.

**TERRIFIER.** Direção: Damien Leone. Produção: Phil Falcone. Nova Iorque, Estados Unidos: Dread Central Presents, 2016.

**TERROR NAS TREVAS.** Direção: Greg McLean. Produção: David Lightfoot. Itália: Roadshow Entertainment, 2005.

**THE BIRTH OF A NATION.** Direção: D.W. Griffith. Produção: D.W. Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp., 1915.

**THE PAINTED LADY.** Direção: D. W. Griffith. Produção: Biograph Company. Viena, Áustria: Biograph, 1912.

**TITANE.** Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean-Christophe Reymond. França/Bélgica: Neon, 2021. 1 DVD (108 min.), son., color.

**UNTITLED FILM STILLS.** Direção: Cindy Sherman. Performance fotográfica e audiovisual. Nova York, Estados Unidos: 1977-1980.

**WAY DOWN EAST.** Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith. Vermont e New

Hampshire, Estados Unidos: United Artists, 1920.

**WOMAN OF THE YEAR.** Direção: George Stevens. Produção: Joseph L. Mankiewicz. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1942.

**X - A MARCA DA MORTE.** Direção: Ti West. Produção: Jacob Jaffke, Ti West, Kevin Turen. Estados Unidos: A24, 2022.