

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**MATERNIDADE MONSTRUOSA NO CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO: UMA  
ABORDAGEM SOCIAL E PSICANALÍTICA**

**Giovanna Paschoal Damasceno**

Rio de Janeiro / RJ

2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**MATERNIDADE MONSTRUOSA NO CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO: UMA  
ABORDAGEM SOCIAL E PSICANALÍTICA**

Giovanna Paschoal Damasceno

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Radialismo

Orientador: Prof. Dr<sup>a</sup>. Simone Perelson

Rio de Janeiro / RJ  
2024

**MATERNIDADE MONSTRUOSA NO CINEMA DE HORROR  
CONTEMPORÂNEO: UMA ABORDAGEM SOCIAL E PSICANALÍTICA**

Giovanna Paschoal Damasceno

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



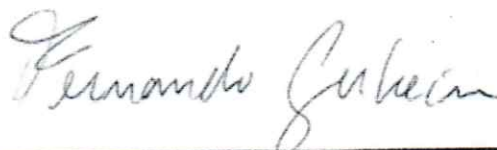
---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Simone Perelson – Orientadora



---

Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto



---

Prof. Dr. Fernando Gerheim

Aprovada em: 10/12/2024

Grau: 10

Rio de Janeiro / RJ

2024

DAMASCENO, Giovanna Paschoal.

Maternidade Monstruosa No Cinema De Horror Contemporâneo: Uma Abordagem Social e Psicanalítica / Giovanna Paschoal Damasceno – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2024.

71 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2024.

Orientação: Simone Perelson

1. Maternidade. 2. Cinema de Horror. 3. Psicanálise. I. DAMASCENO, Giovanna (Simone Perelson) II. ECO/UFRJ III. Radialismo

Dedico este trabalho à minha mãe e ao meu pai, cujos braços sempre foram meu porto seguro. A vocês, que me apoiaram incondicionalmente e compartilharam comigo a magia do cinema, transformando cada sessão de filmes em um precioso momento de amor e aprendizado.

## AGRADECIMENTO

A jornada para a realização deste trabalho foi marcada por muitos desafios e aprendizados, e não teria sido possível sem o apoio, o incentivo e a presença de pessoas especiais.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Simone Perelson, por sua orientação dedicada e por ter acreditado neste projeto. Seu conhecimento e paciência foram fundamentais em cada etapa deste trabalho.

Agradeço aos meus colegas de curso e às minhas amigas, Geovana Diniz e Rayssa Sammy, que através da troca de ideias, estímulo e compreensão, me motivaram e enriqueceram minha experiência acadêmica. Um agradecimento especial aos que me apoiaram durante o processo de escrita, oferecendo conselhos e perspectivas valiosas.

À minha família, agradeço por toda a confiança e incentivo, que me deram a força necessária para concluir este trabalho. Em especial, agradeço aos meus pais, por sempre acreditarem no meu potencial e me ensinarem a importância da dedicação e do estudo.

Agradeço também ao meu namorado, Antonio Banchik, por seu apoio constante, paciência e carinho ao longo dessa trajetória. Sua presença fez toda a diferença nos momentos de maior desafio, e sou grata por tê-lo ao meu lado.

Agradeço principalmente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e aos professores do curso de Comunicação Social pela base teórica e prática que proporcionaram ao longo da graduação, permitindo que eu aprofundasse meu interesse pelo cinema. Essa instituição tem sido um lugar de intenso aprendizado e crescimento pessoal, e sou grata por fazer parte de sua história.

Por fim, dedico este trabalho a todos os profissionais e estudiosos que abriram caminho na análise das representações cinematográficas e cujo legado continua a inspirar novas interpretações e reflexões na psicanálise aplicada ao cinema.

“Being a mother was like being trapped in the first fifteen minutes of a horror film. Everything was fine, lovely. But there was this persistent sense of dread.”

*(Ser mãe era como estar presa nos primeiros quinze minutos de um filme de terror. Tudo estava bem, adorável. Mas havia essa sensação persistente de pavor.)*

— Laura Lippman

DAMASCENO, Giovanna Paschoal. **Maternidade Monstruosa No Cinema De Horror Contemporâneo: Uma Abordagem Social e Psicanalítica**. Orientador: Simone Perelson. Rio de Janeiro, 2024. Monografia Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ.

## RESUMO

O presente trabalho visa entender o papel do cinema de horror nas representações da maternidade e nas ansiedades culturais e psíquicas associadas a esse papel. Para tanto, foi realizada uma análise iconológica e discursiva de três filmes icônicos: *O Bebê de Rosemary*, *Carrie, a Estranha* e *O Babadook*. A partir das representações maternas nesses filmes, buscamos compreender como o horror cinematográfico reflete um projeto de dominação cultural e simbólica que associa a maternidade a temas de sacrifício, repressão e conflito psíquico. Para fundamentar essa análise, foi realizada uma revisão bibliográfica de estudos em psicanálise e representações culturais, examinando como o imaginário social articula a figura da mãe com temas de submissão e alienação. Os resultados indicam que o cinema de horror utiliza a figura materna para explorar medos profundos ligados à identidade e à autonomia, refletindo e questionando estereótipos e ansiedades sociais sobre a maternidade.

**Palavras-chave:** Maternidade, Cinema de Horror, Psicanálise

## ABSTRACT

This work aims to understand the role of horror cinema in the representations of motherhood and the cultural and psychological anxieties associated with this role. To this end, an iconological and discursive analysis of three iconic films was conducted: *Rosemary's Baby*, *Carrie*, and *The Babadook*. Based on the maternal representations in these films, we seek to understand how cinematic horror reflects a project of cultural and symbolic domination that associates motherhood with themes of sacrifice, repression, and psychological conflict. To support this analysis, a literature review of studies in psychoanalysis and cultural representations was carried out, examining how the social imaginary articulates the figure of the mother with themes of submission and alienation. The results indicate that horror cinema uses the maternal figure to explore deep fears related to identity and autonomy, reflecting and questioning stereotypes and social anxieties about motherhood.

**Keywords:** Motherhood, Horror Cinema, Psychoanalysis

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

Figura 1 – Filme “Kairo”, de Kiyoshi Kurosawa, 2001	39
Figura 2 – Filme “Os Filhos do Medo”, de David Cronenberg, 1979	42
Figura 3 – Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976	45
Figura 4 - Filme “Hereditário”, de Ari Aster, 2018	47
Figura 5 - Filme “O Bebê de Rosemary”, de Roman Polanski, 1968	52
Figura 6 - Filme “O Babadook”, de Jennifer Kent, 2014	56
Figura 7 - Filme “O Babadook”, de Jennifer Kent, 2014	58
Figura 8 – Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976	61
Figura 9 – Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976	64
Figura 10 – Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976	65

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>DO BERÇO AO ABISMO: UM PANORAMA DOS TEMORES MATERNOS</b>	<b>15</b>
2.1.	O Medo e a Sociedade: O Terror Através do Tempo	15
2.2.	Mãe x Mulher: A Construção do Ideal Materno	22
2.3.	De Psicose à Imaculada: A Evolução da Mãe Monstruosa no Cinema	26
<b>3</b>	<b>A MATERNIDADE NO DIVÃ: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DA MATERNIDADE NO CINEMA DE HORROR</b>	<b>34</b>
3.1.	Sombras do Eu: O Terror à Luz da Psicanálise	35
3.2.	Psicanálise e a Mãe Arquetípica	40
<b>4</b>	<b>MÃES MONSTRUOSAS: ROSEMARY, AMELIA E MARGARET</b>	<b>48</b>
4.1.	Enquadramento teórico-metodológico	48
4.2.	O Bebê de Rosemary	49
4.3.	O Babadook	55
4.4.	Carrie, a Estranha	60
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>67</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>70</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma expressão cultural que transporta discursos e significados. Ao criar representações de diferentes grupos sociais em suas narrativas, ele desempenha um papel fundamental na construção de identidades e representações sociais, conforme discutido por Moscovici (2007). Essas representações culturais não são relevantes apenas por refletirem a realidade com profundidade, mas principalmente porque geram significados que são compartilhados culturalmente, os quais ajudam as pessoas a entenderem o mundo e a si mesmas (Hall, 1997).

As representações no cinema dialogam com as formações discursivas da sociedade, sendo simultaneamente influenciadas por elas e capazes de provocar mudanças. Nesse sentido, filmes de terror constituem um objeto de estudo pertinente para investigar a representação social da maternidade em nossa sociedade.

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

Filmes como *O Bebê de Rosemary*, *Carrie, a Estranha* e *Babadook* utilizam a figura materna para revelar o lado sombrio da maternidade, subvertendo o papel tradicionalmente associado à mãe para trazer à tona os aspectos mais profundos e reprimidos da experiência materna. Este trabalho inicia com uma análise ampla do cinema de terror, explorando suas representações da maternidade e suas conexões com as ansiedades sociais. Ao longo do texto, a discussão se afunila, conectando temas e conceitos apresentados inicialmente para, ao final, se concentrar nesses três filmes específicos. Eles sintetizam os debates levantados ao longo do trabalho, permitindo uma

análise aprofundada das ansiedades e os desafios associados ao papel materno na sociedade contemporânea

Ao abordar a maternidade no cinema de horror, é importante considerar o contexto psicanalítico que permeia a construção dessas figuras maternas. A psicanálise, enquanto estudo dos processos inconscientes, oferece uma perspectiva valiosa para entender como o cinema lida com temas como a repressão, o desejo e o medo. Sigmund Freud, fundador da psicanálise, dedicou-se a explorar as forças psíquicas que governam o comportamento humano e destacou o papel da mãe como uma figura de enorme influência na formação da identidade do indivíduo. Conceitos freudianos como o *Unheimlich* (estranho) e o complexo de Édipo são particularmente relevantes para compreender a imagem da mãe no cinema de horror, pois elucidam a forma como as narrativas desse gênero evocam sentimentos ambivalentes de familiaridade e terror. No horror, a mãe deixa de ser a fonte de segurança para se tornar uma presença ameaçadora, provocando uma ruptura na noção de lar e de proteção.

Além de Freud, outros teóricos ampliaram a compreensão da figura materna sob a ótica psicanalítica, sendo André Green e Julia Kristeva algumas das vozes mais relevantes nesse campo. Green (1988) introduziu o conceito da “mãe morta” para explicar o impacto emocional de uma mãe ausente, que, embora presente fisicamente, é incapaz de oferecer afeto e reconhecimento ao filho. Kristeva, por sua vez, contribuiu com o conceito de abjeção, que se refere ao que é considerado repulsivo e ameaçador para a identidade do sujeito. No contexto da maternidade, a abjeção representa a linha tênue entre a vida e a morte, a criação e a destruição, transformando o corpo materno em algo que provoca repulsa e fascínio, simultaneamente. No cinema de horror, esse conceito manifesta-se na figura da mãe monstruosa, cujo corpo grávido, ou mesmo sua mera presença, simbolizam a violação das fronteiras entre o eu e o outro, provocando uma sensação de estranhamento e desestabilizando o senso de identidade do espectador.

A escolha do gênero de horror para explorar as complexidades da maternidade é significativa. Desde seus primórdios, o cinema de horror serve como uma plataforma para dramatizar os medos e ansiedades do inconsciente coletivo. O gênero utiliza símbolos, arquétipos e metáforas para explorar aspectos reprimidos da psique humana, oferecendo ao público uma forma de enfrentar seus medos em um ambiente controlado. A mãe monstruosa é um exemplo claro dessa abordagem, pois, ao subverter o papel materno tradicional, o horror revela os conflitos e as tensões que permeiam o tema. Essa subversão não apenas desafia a idealização da figura materna, mas também nos oferece uma crítica

social contundente, questionando as normas e valores que limitam a expressão e a autonomia das mulheres.

Do ponto de vista cultural, o cinema de horror contemporâneo contribui para uma reavaliação dos papéis femininos e das representações de gênero. Ao apresentar figuras maternas que rompem com os estereótipos de abnegação e pureza, o horror questiona o conceito de “mãe ideal” e oferece uma visão mais realista e multifacetada da maternidade. Essa representação é especialmente relevante em um contexto social marcado pelo avanço dos direitos das mulheres e pelo questionamento das normas tradicionais de gênero. A figura da mãe monstruosa no cinema de horror reflete a luta das mulheres por autonomia e pelo direito de experimentar e expressar uma gama completa de emoções e experiências. Esses filmes desafiam o público a reconsiderar a maternidade, não como uma função idealizada e estática, mas como uma experiência dinâmica e multifacetada, que envolve tanto aspectos positivos quanto negativos.

A partir dessa perspectiva, a presente pesquisa tem como objetivo analisar a representação da maternidade monstruosa no cinema de horror contemporâneo sob uma ótica psicanalítica. A análise se concentrará em filmes que utilizam a figura materna para explorar os conflitos psíquicos e sociais que permeiam a maternidade, investigando como esses filmes refletem e amplificam as ansiedades e os medos associados ao papel. Por meio da aplicação de conceitos psicanalíticos, como a pulsão de morte, o *Unheimlich*, a abjeção e a mãe morta, será possível identificar como o cinema de horror subverte o ideal de maternidade e transforma a figura materna em uma representação simbólica dos medos e das tensões que caracterizam a experiência em questão. Essa abordagem permitirá uma compreensão mais aprofundada da forma como o horror utiliza a maternidade como um meio de refletir e criticar as expectativas e as pressões sociais impostas às mulheres, oferecendo uma visão crítica sobre o papel da mãe na cultura contemporânea.

Para alcançar esse objetivo, a pesquisa está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo investiga a dualidade entre o papel de mãe e de mulher na construção do ideal materno, analisando como o medo relacionado à maternidade se manifesta ao longo do tempo. Além disso, examina a evolução da figura da "mãe monstruosa" no cinema de terror. O segundo capítulo aplica uma abordagem psicanalítica à análise da maternidade no cinema de horror, discutindo conceitos teóricos e as contribuições de Freud, Green e Kristeva para a compreensão das representações maternas no gênero. O terceiro capítulo é dedicado à análise de três filmes selecionados — *O Bebê de Rosemary*, *Babadook* e *Carrie, a Estranha*, — investigando como cada um aborda a figura materna

para explorar temas como medo, repressão e ambivalência, além de refletir as ansiedades sociais e psíquicas em torno da maternidade.

Em suma, ao longo desta monografia busco fornecer uma análise crítica e profunda das representações da maternidade no cinema de horror contemporâneo, destacando suas implicações sociais, culturais e psicológicas. Com esse trabalho, pretendo contribuir para entendimento mais abrangente sobre como essas representações refletem e amplificam os desafios e as pressões associados ao papel

## **2. DO BERÇO AO ABISMO: UM PANORAMA DAS REPRESENTAÇÕES MATERNAS E DO CINEMA DE HORROR**

A maternidade, enquanto um elemento fundamental da experiência humana, tem sido amplamente representada e interpretada ao longo da história do cinema de horror. Este aspecto da vida humana transcende a mera função biológica, englobando também dimensões sociais e emocionais que influenciam profundamente a identidade e o comportamento das mulheres identificadas como “mães”. As figuras maternas são simultaneamente objetos de grande respeito e admiração, mas também são capazes de suscitar ansiedades e medos profundos.

A veneração da maternidade está associada ao papel tradicional e idealizado da mãe como cuidadora e protetora. Este ideal é sustentado por normas culturais e expectativas sociais que valorizam a figura materna como símbolo de altruísmo e sacrifício. No entanto, a maternidade também é acompanhada por uma série de ansiedades e pressões. As expectativas elevadas e as responsabilidades associadas ao papel podem ser fonte de inúmeras inquietações, exacerbadas por questões sociais e pessoais, como o equilíbrio entre a vida profissional e familiar, e a busca por um padrão de perfeição irreal na criação dos filhos.

No cinema de horror, a ambivalência da maternidade é explorada de forma intensa e frequentemente perturbadora. Esses filmes utilizam os medos e ansiedades associados à maternidade para construir narrativas que, simultaneamente, desafiam e amplificam as preocupações associadas ao papel. O gênero serve tanto como um espelho para as ansiedades sociais quanto como uma crítica das expectativas em torno da maternidade, proporcionando uma visão dramatizada das complexidades de “ser mãe”.

A partir deste contexto, este capítulo tem como objetivo examinar a evolução do ideal materno, bem como explorar como o cinema de terror tem funcionado como um reflexo das ansiedades sobre a maternidade ao longo das décadas, apontando as sutilezas que demarcam a evolução de expectativas e tensões à ela vinculadas com o passar do tempo.

### **2.1. O Medo e a Sociedade: Um Panorama dos Medo através do tempo**

Desde seus primórdios, o cinema de terror tem funcionado como um reflexo das ansiedades coletivas da sociedade, adaptando-se ao longo das décadas para tratar dos medos e preocupações predominantes em cada era. Esses filmes frequentemente

exploram o subconsciente, dramatizando os temores latentes da época em que foram produzidos. Para o filósofo americano Noël Carroll “o que presumivelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero de horror é capaz de incorporar ou assimilar ansiedades sociais gerais em sua iconografia de medo e angústia” (1990, p.207, trad. nossa<sup>1</sup>). Ao fazer isso, oferecem ao público uma maneira de confrontar suas ansiedades em um ambiente fictício e controlado. O cinema de terror não é, portanto, apenas um meio de entretenimento, mas também um veículo para dialogar com o contexto histórico e social vigente, atuando tanto como um espelho quanto como uma crítica sobre um mundo em constante transformação. Essa relação estreita entre o cinema de horror e o ambiente social e cultural de sua época reflete o conceito de *Zeitgeist*.

Discutido na obra "Filosofia da História" de Hegel (1999), *Zeitgeist* refere-se ao clima intelectual e cultural de um povo em um determinado período histórico. O termo combina *Zeit* (tempo, época) e *Geist* (espírito, essência), podendo ser traduzido como "espírito do tempo" em português. Hegel sugere que cada época possui uma essência única, resultante da interação entre o passado histórico e o contexto presente. Esta atmosfera é moldada por fatores como economia, religião, ideologias e tecnologia - capazes de definir a conjuntura de uma era (Hegel, 1999). O *Zeitgeist* representa a força unificadora que orienta uma sociedade, influenciando suas atitudes e decisões, e moldando tanto os aspectos do cotidiano quanto os grandes eventos históricos. Desse modo, o espírito do tempo não só reflete as condições vigentes, mas também direciona o curso da história, agindo sobre o presente e o futuro.

No contexto do cinema de terror, o *Zeitgeist* pode ser evidenciado na maneira como esses filmes capturam e refletem os medos e ansiedades predominantes de sua época. O Expressionismo Alemão, surgido no contexto da crise pós-guerra e da iminência da Segunda Guerra Mundial, encapsulava as inquietações do povo alemão ao explorar temas como o medo, a morte, o isolamento e o pessimismo. Através do uso de figuras sombrias e atmosferas perturbadoras, o Expressionismo não apenas inaugurou um novo olhar para as figuras das sombras no cinema, mas também estabeleceu as fundações para a estética do horror cinematográfico, canalizando as ansiedades de uma nação devastada pela guerra.

---

<sup>1</sup> Trad. nossa: What presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress (Carroll, 1990).

Como consequência, as décadas de 1920, 1930 e 1940 foram dominadas por clássicos filmes de monstros. Obras como *Nosferatu* (1922), *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Frankenstein* (1931) apresentaram ao público monstros que representavam o medo do outro e do desconhecido. Esses monstros, frequentemente retratados como estrangeiros ou alienígenas, refletiam as ansiedades em torno da imigração, da guerra e do surgimento de regimes totalitários. Zygmunt Bauman (2017) explora como esse medo do "outro" é uma característica central das sociedades modernas. Segundo o sociólogo polonês, em uma era de incertezas e ansiedades, onde as ameaças parecem fluídas e indefinidas, o medo em relação ao desconhecido e ao estrangeiro é exacerbado. Bauman sugere que o "outro" é frequentemente percebido como uma ameaça à segurança e à identidade, levando a sociedade a adotar medidas intolerantes e excludentes para se proteger.

[...] Estranhos tendem a causar ansiedade por serem “diferentes” – e, assim, assustadoramente imprevisíveis, ao contrário das pessoas com as quais interagimos todos os dias e das quais acreditamos saber o que esperar [...] Sobre os estranhos, porém, sabemos muito pouco para sermos capazes de interpretar seus artifícios e compor nossas respostas adequadas – adivinhar quais possam ser suas intenções e o que farão em seguida. E a ignorância quanto a como proceder, como enfrentar uma situação que não produzimos nem controlamos, é uma importante fonte de ansiedade e medo (Bauman, 2017, p.13-14).

Essa mesma dinâmica é explorada em obras como *Frankenstein*, que ao abordar temas de experimentação científica e os perigos de brincar de Deus, reflete os medos sociais em relação aos avanços tecnológicos. Bauman (2017) poderia interpretar esses medos como manifestações de uma ansiedade mais ampla do desconhecido e das forças que escapam ao controle humano. De forma similar, *Nosferatu*, com suas origens na Europa Oriental e natureza grotesca, simboliza a xenofobia e o medo do estrangeiro, ressoando com a ideia de Bauman (2017) de que o "outro" é visto como uma ameaça à identidade da nação.

A década de 1950 viu uma mudança nos filmes de terror para temas de ficção científica, amplamente impulsionados pelas ansiedades da Guerra Fria e a ameaça de aniquilação nuclear. Filmes como *Vampiro de Almas* (1956), *O Dia em que a Terra Parou* (1951) e *o Mundo em Perigo* (1954) refletiram o medo generalizado de invasão - seja por alienígenas, comunistas ou monstros atômicos. Essa era foi marcada por uma profunda sensação de paranoia, com os Estados Unidos e a União Soviética imersos em uma tensa corrida armamentista nuclear e o medo de infiltração comunista se intensificava na

sociedade americana. A profundidade da paranoia que marcou essa época era um reflexo do imaginário coletivo do período, que, conforme argumenta Orivaldo Leme Biagi em seu artigo “O Imaginário da Guerra Fria” (2007), era radicalizado pelas seguintes significações imaginárias:

1 - a Divisão Bipolar do Mundo; 2 - o Medo da Expansão Comunista; 3 - o Maniqueísmo das Opções Políticas (que pode ser resumida na fórmula “Democracia x Comunismo”); 4 - a Revolução Socialista; 5 - o Medo da Terceira Guerra Mundial (referente ao risco da destruição do planeta devido às armas nucleares) (2007, p. 70).

*O Vampiro de Almas* é particularmente emblemático desse período, ao retratar uma pequena cidade tomada por alienígenas que substituem a população humana por duplicatas sem emoções. Esse filme pode ser visto como uma metáfora para o medo da infiltração comunista na sociedade americana, em que a perda da identidade individual e do livre arbítrio simbolizam a ameaça comunista percebida na época, funcionando como um veículo para as ideologias repressivas disseminadas pelo governo americano. Como nota Noël Carroll em seu livro *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, “filmes de terror dos anos 1950 provavelmente interagiram de maneira significativa a percepção dos americanos sobre os comunistas” (1990, p.197, trad. nossa<sup>2</sup>).

Da mesma forma, na esteira dos ataques atômicos a Hiroshima e Nagasaki, bem como dos subsequentes testes nucleares, emergiu um ambiente permeado pelo temor à radiação e seus efeitos potencialmente devastadores. Esse medo foi amplamente explorado na cinematografia de horror da época, como exemplificado em obras como *Godzilla* (1954) e *Mundo em Perigo*. Os filmes passaram a retratar monstros gigantes criados por testes atômicos, simbolizando o poder incontável e destrutivo das armas nucleares. As criaturas monstruosas nesses filmes serviam como um lembrete dos perigos da arrogância científica e das possíveis consequências da busca humana por poder. Tal ansiedade também ecoa na obra “Monster and Mad Scientists: A Cultural History of Horror Movies”, de Andrew Tudor. Segundo o autor: “com o crescente receio público em relação à energia atômica durante os anos cinquenta, a ideia de que a ciência inadvertidamente causaria desastres tornou-se mais comum” (1989, p.134, trad. nossa<sup>3</sup>).

---

<sup>2</sup> Trad. nossa: Fifties horror films probably did significantly interact with the way many Americans came to think of communists (Carroll, 1990).

<sup>3</sup> Trad. nossa: With growing public concern about atomic energy during the fifties, the idea of science unwittingly causing disaster becomes more common (Tudor, 1989).

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma significativa agitação social, incluindo o movimento pelos direitos civis, a Guerra do Vietnã e o movimento contracultura. Os filmes de terror desse período começaram a refletir então o medo do colapso da ordem social e dos valores tradicionais. Filmes como *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), *Halloween* (1978) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) capturaram a crescente sensação de desilusão e desconfiança na autoridade.

*A Noite dos Mortos-Vivos*, por exemplo, é frequentemente interpretado como uma crítica à agitação social e política dos anos 1960. No livro *História da Feiúra* (2007), George Romero, diretor da obra em questão, afirma que utiliza o sangue para que o público entenda que seus filmes são, antes de tudo, uma crônica sociopolítica dos tempos, e não meras aventuras revestidas de terror (Romero apud Eco, 2007). A narrativa, que apresenta um grupo de pessoas confinadas em uma casa de fazenda, sitiada por zumbis, pode ser compreendida como uma metáfora para o temor de um colapso social. O final do filme, em que o único sobrevivente é baleado por um grupo de vigilantes, simboliza o cinismo e a desconfiança generalizada nas instituições governamentais e nas autoridades que marcaram a época. Segundo Jamie Russel, autor de “Zumbis: O Livro dos Mortos”:

O foco desolador de Romero na destruição da ordem vigente dizia muito sobre as mudanças cataclísmicas que aconteciam no subconsciente norte-americano desde o assassinato do presidente Kennedy, em 1963. Ao imaginar uma catástrofe apocalíptica de proporções tais que a esperança de regeneração social se mostrasse impossível, Romero levou seu público numa jornada ao coração sombrio dos EUA. Enquanto a guerra do Vietnã saía do controle e os sonhadores idealistas da contracultura acordavam de ressaca diante dos assassinatos cometidos por Manson, da violência no festival de Altamont e da vergonha diante do escândalo Watergate, o nihilismo de Romero parecia muito sintonizado com o seu tempo (Russel, 2010, p. 119).

Os anos 1970 testemunharam o surgimento do filme *slasher*, com *Halloween* (1978) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) se destacando como exemplos icônicos desse gênero. Esses filmes exploravam os medos de violência aleatória, a ameaça à família nuclear americana, e o temor perante a libertação sexual na juventude através de um assassino em série que perseguia e matava suas vítimas de forma brutal, frequentemente envolvendo um grupo de adolescentes em um local isolado. Nas obras desse subgênero, a representação desses criminosos implacáveis refletia ansiedades sobre a erosão da segurança e o crescente senso de vulnerabilidade da sociedade - ansiedades essas intensificadas pela captura de *serial killers* como Ted Bundy e John Wayne Gacy,

cujos crimes foram amplamente cobertos pela mídia, reforçando o medo de que o perigo estava mais próximo e era mais real do que se imaginava. Esse clima de insegurança foi ainda mais acentuado pelos eventos políticos e sociais da década, como o escândalo Watergate, que desestabilizou a confiança pública nas instituições governamentais, e o fim da Guerra do Vietnã, que expôs a fragilidade da segurança nacional e o impacto das crises internacionais na vida cotidiana dos americanos.

A década de 1980, por sua vez, foi marcada pelo excesso, consumismo e o surgimento da cultura corporativa. Os filmes de terror dessa época frequentemente retratavam as consequências da ganância desenfreada, do materialismo e o medo de perder a humanidade na busca por riqueza e poder. Filmes como *O Iluminado* (1980), *Eles Vivem* (1988) e *A Hora do Pesadelo* (1984) exploraram esses temas, refletindo as ansiedades de uma sociedade cada vez mais movida pela cultura do consumo.

*O Iluminado*, dirigido por Stanley Kubrick, é um exemplo notável de como os filmes de terror nos anos 1980 abordaram o medo do excesso e da perda do eu. O protagonista do filme, Jack Torrance, é um homem consumido por suas próprias ambições e desejos, que o levam à loucura". O ambiente isolado do Hotel Overlook, com seu interior opulento, mas decadente, serve como uma metáfora para a natureza vazia do sucesso material.

*Eles Vivem*, dirigido por John Carpenter, oferece uma crítica mais direta ao consumismo e ao controle corporativo. O filme segue um John Nada, um homem desempregado que descobre que a classe dominante é, na verdade, uma raça de alienígenas que controla a humanidade por meio de mensagens subliminares na publicidade e na mídia. A representação de um mundo onde as pessoas são manipuladas e controladas por forças invisíveis reflete o medo da perda da autonomia em uma sociedade dominada por interesses corporativos.

À medida que o mundo entrou na era digital nos anos 1990, os filmes de terror começaram a refletir as ansiedades em torno das novas tecnologias e o impacto que essas teriam sobre a sociedade. Filmes como *A Bruxa de Blair* (1999), *Pânico* (1996) e *Matrix* (1999) exploraram temas de vigilância, perda de privacidade e a mistura entre realidade e ficção, refletindo a crescente inquietação sobre os rápidos avanços tecnológicos. Para Andrew Tudor:

Por trás desse discurso se esconde o medo generalizado de que, alimentado pela ciência e pela tecnologia, o motor da mudança está fora

de controle, de que o 'progresso' pode não ser a força unicamente positiva que presumimos ser (1989, p.143, trad. nossa<sup>4</sup>).

*A Bruxa de Blair*, marco do gênero *found footage* - estilo caracterizado por filmagens que simulam ambas autenticidade e amadorismo, frequentemente gravadas pelos próprios personagens da narrativa - explorou os perigos das novas tecnologias. O uso de câmeras portáteis e da internet como veículos narrativos refletiu a crescente influência da mídia digital, servindo como uma advertência sobre a manipulação dos fatos e as múltiplas versões da realidade que emergem na era da pós-verdade.

*Matrix*, embora seja um filme de ficção científica, possui elementos de terror ao mergulhar no medo da perda do controle em um mundo dominado pela tecnologia. A representação de uma realidade simulada controlada por máquinas reflete ansiedades sobre as possíveis consequências da inteligência artificial e o medo de que a tecnologia pudesse, em última análise, superar e subjugar a humanidade.

Nos anos 2000, os filmes de terror expandiram seus limites para refletir eventos sociais e políticos relacionados aos acontecimentos de 11 de setembro. As obras desse período procuravam discutir temas como paranoia, terrorismo, sobrevivência e política global. Produções como *O Albergue* (2005) e a franquia *Jogos Mortais*, conhecidas pelo subgênero "torture porn", revisitavam cenas de "tortura de interrogatório" que geraram controvérsia durante a administração Bush-Cheney.

*Quarantine* (2008) e *Dawn of the Dead* (2004) exploram a destruição global por meio de guerras bioquímicas e biogenéticas, temas que se tornaram cada vez mais relevantes após os ataques de 11 de setembro. Além disso, os filmes de ficção científica e terror, como *Cloverfield* (2008) e *Guerra dos Mundos* (2005), recriam imagens de Nova York em cenários de devastação catastrófica, remetendo às imagens do *World Trade Center* após o ataque.

Os anos 2010 viram um ressurgimento dos filmes de terror socialmente conscientes que abordavam questões como raça, gênero e desigualdade econômica. Filmes como *Corra!* (2017) e *Nós* (2019) exploraram temas de identidade e opressão às minorias.

*Corra!*, dirigido por Jordan Peele, é um exemplo primário de como os filmes de terror nos anos 2010 abordaram as ansiedades sociais. O filme explora o medo da

---

<sup>4</sup> Trad. nossa: Behind it lurks the generalized fear that, powered by science and technology, the engine of change is out of control, that 'progress' may not be the unqualified force for good that we presume it to be (Tudor, 1989).

exploração racial e a mercantilização dos corpos negros em uma sociedade que afirma ser pós-racial. A trama gira em torno de um homem negro que se torna alvo de violência e manipulação por uma família branca aparentemente liberal. A narrativa proposta por Peele reflete os medos e tensões persistentes em torno da questão racial, construindo uma mensagem anti-racista através do terror. Como argumenta Stuart Hall:

A ficção popular é, em diferentes graus, tão instável e ambígua quanto a política popular descrita por Gramsci e, mais recentemente, por Laclau: um terreno fértil para conotações reacionárias e chauvinistas, mas também, em outras circunstâncias, para conotações potencialmente progressistas (1980, p.251, trad. nossa<sup>5</sup>).

*Nós*, também dirigido por Peele, mergulha na ideia de que somos nossos próprios piores inimigos. A representação de *doppelgängers* que se levantam para ocupar o lugar de seus semelhantes privilegiados reflete ansiedades sobre desigualdade de classe e o medo da perda de status em um mundo em que a divisão entre os que têm e os que não têm se torna cada vez mais óbvia.

## **2.2. Mulher x Mãe: A Construção do Ideal Materno**

A maternidade, tanto como instituição quanto como experiência pessoal, não é uma entidade fixa ao longo da história. Suas manifestações e compreensões evoluíram significativamente, refletindo transformações sociais, culturais e econômicas. Para compreender as concepções históricas associadas ao papel materno, Elisabeth Badinter (2011), em sua obra “Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno”, examina a noção de que a realização feminina está inerentemente ligada à maternidade. A autora expõe como esse papel tem sido historicamente idealizado e apresentado como um destino inevitável para as mulheres, argumentando que o “amor materno” não é um sentimento intrínseco à condição feminina, mas sim uma construção social profundamente enraizada por mitos históricos.

Em diferentes épocas, o valor atribuído à maternidade e à relação mãe-criança não foi constante. O que compreendemos hoje como amor materno é, na verdade, o produto de uma elaboração de sentido que vem se processando desde o final do século XVIII

---

<sup>5</sup> Trad. nossa: Popular fiction is, in varying degrees, as unstable and ambiguous as the popular politics described by Gramsci and, more recently, Laclau: fertile ground for reactionary and chauvinistic connotations, but also, in different circumstances, for potentially progressive ones (Hall, 1980)

(Badinter, 2011). Neste capítulo, serão postuladas três grandes erupções econômicas, políticas e tecnológicas que afetaram a figura histórica da mãe e produziram mudanças correspondentes nos discursos sobre a maternidade — a Revolução Industrial, a Primeira Guerra Mundial e a revolução tecnológica pós Segunda Guerra Mundial.

Até o final do século XVIII, “a ausência de amor era um valor social e familiar” (Shorter, 1977 apud Badinter, 1981, p.27, trad. nossa<sup>6</sup>) e a infância não tinha um lugar de destaque na sociedade até mais ou menos a mesma época (Ariés, 1977). Durante séculos na Europa, a criação dos filhos foi uma tarefa socialmente desvalorizada e frequentemente delegada a amas de leite, babás e internatos (Badinter, 1981).

Com a revolução industrial, “a emergência de uma nova classe social, a burguesia, criou a necessidade de redefinir os papéis sexuais masculinos e femininos para se adequar à nova situação econômica e social” (Kaplan, 1992 p.21, trad. nossa<sup>7</sup>). Nesse contexto, a criança também adquire uma importância central, pois seu desenvolvimento é visto como crucial para moldar o futuro homem/cidadão que ela se tornará (Kaplan, 1992). Esse discurso é refletido na obra “Emílio, ou da Educação” de Jean-Jacques Rousseau (1995). O filósofo iluminista reconfigura a divisão do trabalho em sua obra, ajustando-a às demandas do capitalismo emergente e estabelece a divisão público/masculino e privado/feminino. Essa dicotomia marca o início do discurso moderno sobre a maternidade.

Nessa divisão, a esfera pública associada ao homem, é o local em que ocorrem as atividades ligadas à produção, ao trabalho remunerado e à participação política. Enquanto a esfera privada, atribuída à mulher, é onde se desenvolvem as funções reprodutivas, de cuidados maternos e de manutenção do lar. Esse discurso, ao associar o feminino ao privado e ao doméstico, também contribui para a construção de uma identidade baseada na passividade, na obediência e na subordinação.

Em seu artigo "The Cult of True Womanhood: 1820-1860", Barbara Welter (1966) delineou as quatro qualidades básicas do que era uma ideologia consolidada de feminilidade: piedade, pureza, domesticidade e submissão. A semelhança dessas qualidades com as advogadas por Rousseau para a “mãe ideal” é evidente. Rousseau (1995) ainda destaca a importância do papel doméstico da mulher, ilustrando como os

---

<sup>6</sup> Trad. nossa: The absence of love was a social and family value (Shorter, 1977 apud Badinter, 1981).

<sup>7</sup> Trad. nossa: The emergence of a new social class, the bourgeoisie, arguably created the need to articulate appropriate male/female sex-roles for the changed situation (Kaplan, 1992).

ideais de gênero da época moldaram e foram moldados pelas exigências sociais emergentes, reforçando um padrão que continuaria a influenciar a percepção das mulheres e seu papel na sociedade ao longo do século XIX.

A erupção da Primeira Guerra Mundial desafiou pela primeira vez esses códigos. O conflito teve um impacto institucional generalizado, especialmente no que tange à estrutura familiar, evidenciado pela entrada abrupta de um grande número de mulheres no mercado de trabalho, mobilizadas para o esforço de guerra (Ermacora, 2014). O desfecho do conflito manifestou-se nas intensas lutas das mulheres pelo direito ao voto e, na década de 1920, em conquistas de liberdades significativas, notadamente para as das classes média e alta (Kaplan, 1992). Essas conquistas incluíram avanços na educação e, de maneira secundária, mas igualmente importante, na esfera das liberdades sexuais e sociais.

Sob uma perspectiva geracional, a Grande Guerra constituiu um ponto de inflexão. Isso é particularmente verdadeiro para mulheres e meninas mais jovens, que ganharam mais autonomia e encontraram suas experiências de trabalho durante a guerra de certa forma “libertadoras”, pois conseguiram escapar das restrições parentais e vivenciaram novos padrões de socialização. (Ermacora, 2014, p.31, trad. nossa<sup>8</sup>)

Esse período possibilitou uma reavaliação dos papéis femininos dentro das estruturas familiares e sociais. À medida que as mulheres assumiam responsabilidades que transcendiam os limites da esfera privada, elas começaram a questionar as normas rígidas de gênero que as confinavam ao papel de esposas e de mães. Ao final da guerra, o retorno à "normalidade" trouxe consigo um desejo de recuperar a ordem social anterior, mas as mudanças já implantadas no tecido social eram irreversíveis. As mulheres não estavam dispostas a renunciar às liberdades recém-adquiridas, e as décadas seguintes testemunhariam a continuidade das lutas por direitos civis e igualdade de gênero.

A Segunda Guerra Mundial e suas consequências marcaram um terceiro ponto de inflexão crucial nas narrativas culturais e sociais no que diz respeito à maternidade, sendo o “[...] resultado de uma complexa combinação de novos avanços científicos e tecnológicos, dos movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970, e de

---

<sup>8</sup> Trad. nossa: In a generational perspective, the Great War constituted a turning point. This is true in particular for younger women and girls, who attained more autonomy and found their wartime labour experiences in some way ‘liberating’ because they were able to escape from parental restraints and experienced new patterns of socialization (Ermacora, 2014).

transformações políticas e sociais” (Kaplan, 1995, p.24, trad. nossa<sup>9</sup>).

Em seu livro “Sociedade em Rede”, Castells (1999) descreve como o desenvolvimento das corporações multinacionais, a consolidação de uma elite financeira global e a rápida evolução das tecnologias, especialmente após a revolução eletrônica, provocaram transformações profundas nas relações sociais contemporâneas. Esses processos, impulsionados pela globalização e pela digitalização, não apenas reestruturaram a economia e a cultura, mas também exerceram um impacto significativo sobre a instituição da família nuclear.

As mudanças sociais são tão drásticas quanto os processos de transformação tecnológica e econômica. Apesar das dificuldades no processo de transformação das condições femininas, o patriarcalismo foi atacado e enfraquecido em muitas sociedades. [...] Houve uma redefinição fundamental das relações entre mulheres, homens, crianças e, conseqüentemente, da família, sexualidade e personalidade. (Castells, 1999 p. 40)

A posição feminina encontrava-se em um estado de transição, presa entre formas tradicionais, originárias do século XIX, e as novas configurações que emergem em resposta às demandas de uma sociedade em constante mutação. As tensões geradas por essa dicotomia refletem-se nas dinâmicas familiares, questionando a viabilidade e a relevância dos modelos tradicionais em um mundo cada vez mais marcado pela fluidez e pela transitoriedade das instituições sociais e econômicas (Bauman, 2000).

Nos anos 1980, o aumento significativo de mulheres da classe média envolvidas em trabalhos profissionais em tempo integral trouxe enormes repercussões para a antiga estrutura da família nuclear, resultando em alterações substanciais nos papéis de gênero tradicionais dentro dessas configurações. “À medida que as mulheres ingressaram nos mercados de trabalho ao redor do mundo, o ideal do ‘salário familiar’ perdeu terreno para a norma mais moderna e recente da família com dois salários” (Fraser, 2013, p.240, trad. nossa<sup>10</sup>). A ascensão das mulheres a posições de destaque em setores profissionais trouxe à tona a necessidade de novas abordagens para a divisão do trabalho e das responsabilidades familiares. Na classe média, pelo menos, o pai começou então a assumir parte das responsabilidades de cuidado dos filhos e das tarefas domésticas.

---

<sup>9</sup> Trad. nossa: These are, briefly, the result of a complex combination of new scientific/technological developments, the 1960s-1970s feminist movements, and political and social changes (Kaplan, 1995).

<sup>10</sup> Trad. nossa: As women have streamed into labor markets across the globe, the ideal of the family wage is losing ground to the newer, more modern norm of the two-earner family (Fraser, 2013).

Paralelamente, o desenvolvimento de tecnologias reprodutivas avançadas, como fertilização *in vitro*, inseminação artificial, congelamento e experimentação de embriões, e microinjeção de espermatozoides, aliado ao aumento da prática de barrigas de aluguel, desafiou dramaticamente a antiga centralidade da figura materna. Como explica Judith Butler:

O trabalho feminista sobre tecnologia reprodutiva gerou uma série de perspectivas éticas e políticas que não apenas dinamizaram os estudos feministas, mas também evidenciaram as implicações para a reflexão sobre gênero em relação à biotecnologia, à política global e ao status do humano e da vida em si (Butler, 2004, p.10-11, trad. nossa<sup>11</sup>).

Essa mudança final pode ser indicada pelo conceito de "mãe pós-moderna", que captura a complexidade e a diversidade das experiências maternas contemporâneas. Ele oferece uma perspectiva que reconhece as mudanças nas expectativas de gênero e nas práticas de reprodução, enquanto também destaca as cobranças e ansiedades que as mães enfrentam, em um mundo que cobra que sejam simultaneamente bem-sucedidas em suas carreiras e altamente envolvidas na criação dos filhos.

### **2.3. De Psicose à Imaculada: A Evolução da Mãe Monstruosa no Cinema**

Como discutido anteriormente, a representação da maternidade no cinema de horror proporciona uma perspectiva única para analisar as ansiedades e tensões sociais relacionadas a esse tema em diferentes períodos históricos (Harrington, 2018). Harrington considera que os filmes de terror não apenas refletem, mas também respondem às mudanças culturais, políticas e sociais, revelando dinâmicas de poder e medos coletivos. No livro *Dança Macabra* (2012), Stephen King discute o gênero:

[...] O gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. (King, 2012, p.12).

---

<sup>11</sup> Trad. nossa: Feminist work on reproductive technology has generated a host of ethical and political perspectives that have not only galvanized feminist studies but have made clear the implications for thinking about gender in relation to biotechnology, global politics, and the status of the human and life itself (Butler, 2004)

Nos primórdios do cinema de horror, particularmente nas décadas de 1920 e 1930, a figura materna frequentemente surgia como uma presença ausente ou idealizada, raramente ocupando o centro da narrativa de horror. Isso refletia a associação da maternidade com o âmbito privado, o que limitava a representação das funções maternas no cinema (Kaplan, 1995). Na década de 1940, filmes como *Gaslight* (1944) e *Rebecca* (1940) introduziram temas de controle psicológico e opressão feminina, que mais tarde seriam explorados de forma mais profunda em filmes de horror focados na maternidade.

A década de 1950 tem como exemplo significativo *The Bad Seed* (1956), dirigido por Mervyn LeRoy. A obra oferece uma abordagem inovadora à representação da maternidade no gênero de horror, explorando a ideia de uma criança malévola e a dinâmica complexa entre mãe e filha. A trama gira em torno de Rhoda Penmark, uma jovem menina cuja natureza aparentemente inata e maligna começa a revelar-se através de comportamentos violentos e manipuladores. A mãe de Rhoda, Christine Penmark, desempenha um papel central na narrativa, sendo inicialmente retratada como uma figura amorosa e dedicada, mas que se vê confrontada com a terrível possibilidade de que sua filha seja inerentemente maligna.

Na sociedade americana da década de 1950, havia uma forte pressão para que as mulheres se conformassem aos papéis tradicionais de esposas e mães dedicadas. Essa pressão visava consolidar a estrutura familiar como um pilar de estabilidade e ordem social em um cenário de devastação após a Segunda Guerra Mundial (McGregor, 2005). *The Bad Seed* é emblemático ao explorar a figura da mãe de uma forma que questiona o ideal maternal promovido no pós-guerra. A obra reflete o medo subjacente de que a conformidade e o idealismo da vida doméstica não seriam suficientes para conter o mal inerente ao ser humano.

No entanto, é a década de 1960 que marca um ponto de inflexão na representação da maternidade no cinema de horror, coincidindo com as profundas mudanças sociais impulsionadas pelo movimento feminista e pela contracultura (Arnold, 2013). A figura materna começa a ser explorada de maneira mais complexa, refletindo as novas inquietações em torno das transformações nos papéis de gênero e nas estruturas familiares. O cenário social e político da década de 1960 foi, portanto, aquele de crescentes tensões entre os movimentos feministas e estruturas patriarcais conservadoras. Como salienta Francesca Saggini:

Na minha reconstrução, o cenário cultural flutuante dos anos 60 lembra um campo tático, onde impulsos sociais opostos, muitas vezes marcados por questões de gênero, simultaneamente se chocam e se sobrepõem. Assim, o desejo feminino encontra a difusão social (e especificamente masculina), enquanto a crescente assertividade das mulheres é recorrente e disciplinadamente regulada pela autoridade (patriarcal) e conservadoramente recodificada em modelos consagrados de comportamento feminino adequado (Saggini, 2003, p.1)

*Psicose* (1960), dirigido por Alfred Hitchcock, foi paradigmático para o cinema de horror materno. Como afirma Erin Harrington, “[...] a apresentação mais famosa da figura da mãe perversa é aquela no filme *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock” (2004, p.184, trad. nossa<sup>12</sup>). O filme subverteu as expectativas do público ao retratar a mãe não como uma figura protetora e amorosa, mas como uma presença opressora e fantasmagórica que exerce controle absoluto sobre seu filho, Norman Bates. A ausência física de Mrs. Bates contrasta com sua presença psicologicamente opressora na vida de Norman, simbolizando uma maternidade castradora e dominadora. Essa representação reflete as normas tradicionais de gênero e as expectativas em torno da família nuclear que estavam sendo questionadas e reavaliadas (Arnold, 2013).

Ainda na mesma década, *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, aborda a gravidez como um espaço de terror psicológico. Situado em um contexto de intensos debates sobre direitos reprodutivos e a luta das mulheres por autonomia corporal, o filme explora a busca feminina pelo controle sobre questões relativas à sexualidade e à gravidez (Brady, 2021). A obra acompanha Rosemary, uma jovem grávida que vê suas escolhas e seu corpo manipulados por seu marido e seus vizinhos, que posteriormente se revelam membros de um culto satânico. Tal trajetória de perda de controle e manipulação psicológica levam Rosemary a questionar sua própria sanidade, tornando-a ainda mais vulnerável ao plano do culto de conceber o filho do diabo.

Nos anos 1970, o cinema de horror aprofunda a exploração das complexidades e ambivalências da maternidade, em meio a um cenário de crescentes tensões sociais, políticas e culturais. De acordo com Bruce J. Schulman:

A década reformulou o cenário político de forma mais dramática do que nos anos 1930. Em relações raciais, religião, vida familiar, política e cultura popular, os anos 1970 marcaram o ponto de inflexão mais

---

<sup>12</sup> Trad. nossa: [...] the most famous presentation of the wicked mother figure is that in Alfred Hitchcock's 1960 film *Psycho* (Harrington, 2004).

significativo da história moderna dos EUA, o início de nossa própria era (Schulman, 2001 p.2, trad. nossa<sup>13</sup>).

A década foi marcada por uma série de crises, como a Guerra do Vietnã, o escândalo Watergate e a crescente desconfiança em relação às instituições tradicionais, o que se refletiu na forma como a maternidade foi retratada no gênero de horror.

*Carrie* (1976), filme dirigido por Brian De Palma e baseado no romance de Stephen King, oferece uma análise perturbadora da dinâmica mãe/filha. A mãe de Carrie, Margaret White, é uma figura fanática religiosa que exerce um controle opressivo sobre sua filha, utilizando a religião como uma forma de justificar sua tirania. A maternidade aqui é retratada como um mecanismo de dominação, onde o amor materno se confunde com a repressão e a violência. A narrativa de *Carrie* explora como o excesso de controle materno pode ser destrutivo para o desenvolvimento da criança, simbolizado pelos poderes telecinéticos de Carrie que se manifestam como uma resposta à opressão materna e social.

Outro exemplo significativo é *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin. O filme explora a possessão demoníaca de uma jovem menina, Regan, e a luta de sua mãe, Chris MacNeil, para salvá-la. Chris MacNeil é retratada como uma figura emblemática da segunda onda do feminismo - uma atriz bem-sucedida, divorciada e mãe solteira (Marcus, 2001). Em concordância com Bianca Marcus: “com seu nome andrógino, ternos masculinos, cabelo curto e uma carreira em tempo integral, Chris é retratada como possuindo mais qualidades estereotipicamente masculinas do que femininas” (Marcus, 2001, p.1, trad. nossa<sup>14</sup>). Em resposta às mudanças sociais da década de 1970, *O Exorcista* emerge como um marco do conservadorismo reacionário, sugerindo que a maternidade solteira e a independência feminina são perigosas e ameaçam desestabilizar a família nuclear e os valores culturais, sociais e morais da América.

Na década de 1980, a maternidade continuou a ocupar um lugar central nos filmes de terror, refletindo as complexidades do cenário sociocultural e a atmosfera conservadora que marcaram o período. Enquanto os movimentos pelos direitos civis e pelas liberdades individuais faziam avanços significativos, uma vigorosa reação

---

<sup>13</sup> Trad. nossa: The decade reshaped the political landscape more dramatically than the 1930s. In race relations, religion, family life, politics, and popular culture, the 1970s marked the most significant watershed of modern U.S. history, the beginning of our own time (Schulman, 2001).

<sup>14</sup> Trad. nossa: With her androgynous name, masculine pantsuits, short haircut and full-time career, Chris is painted as having more stereotypically male than female qualities (Marcus, 2001).

conservadora emergia, permeando tanto a política quanto o cinema (Mehls, 2015). Nesse cenário contratual, filmes de terror utilizavam a figura materna como um símbolo das ansiedades culturais da época, incorporando temores relacionados à ordem social e às mudanças nos papéis de gênero às suas narrativas (Mehls, 2015). Essa dinâmica não só enfatiza a luta contínua em torno da identidade feminina, mas também pavimentava o caminho para a transição à terceira onda do feminismo, que ganharia força nos anos 1990.

Em *O Iluminado* (1980), dirigido por Stanley Kubrick, a personagem Wendy Torrance exemplifica como o modelo de família nuclear e os papéis tradicionais de gênero impõem uma pressão intensa sobre as mulheres para que elas sejam constantemente amorosas e submissas. Wendy, ao personificar a figura materna idealizada, é sobrecarregada pelas expectativas associadas a seu papel de matriarca da família e pela presença abusiva de Jack Torrance. Sua emancipação ocorre apenas quando ela nega seu lugar dentro das estruturas limitantes da família nuclear idealizada e tanto ela, quanto seu filho Danny, ambos inicialmente posicionados em papéis de submissão, se unem para confrontar a autoridade de Jack.

No clássico do subgênero slasher *Sexta-Feira 13* (1980), a maternidade é explorada através da figura de Mrs. Voorhees, cuja motivação para os assassinatos está profundamente enraizada no luto pela perda de seu filho, Jason. O filme subverte a noção de segurança associada ao papel materno, revelando uma violência que emerge da dor de Mrs. Voorhees pela sensação de falha em proteger seu filho. Esta narrativa ilustra como as normas de uma maternidade conservadora podem impactar psicologicamente as mulheres, apresentando uma figura materna que se torna monstruosa ao misturar-se com a memória do filho falecido.

Na década de 1990, o cinema de terror passou a abordar a maternidade de formas que refletiam as transformações sociais e culturais do período, especialmente à luz da terceira onda do feminismo (Mehls, 2015). Essa nova onda, segundo Robert Mehls, “[...] trouxe uma perspectiva mais inclusiva para o movimento, ao incorporar perspectivas não-brancas, teoria *queer* e um foco mais forte nas necessidades do indivíduo como prioridade (2015, p.95). Conseqüentemente, esse período cinematográfico trouxe à tona discussões sobre a diversidade das experiências femininas às telas e temas como autonomia, controle e identidade passaram a ser incorporados de maneira crescente nas produções da época.

No filme *The People Under the Stairs* (1991), de Wes Craven, a personagem *Mommy* é apresentada como uma mulher cuja insatisfação com a própria vida e frustração diante das tentativas fracassadas de ter filhos perfeitos a leva a sequestrar crianças da

vizinhança. O filme retrata uma visão distorcida e sombria da maternidade, com *Mommy* simbolizando a pressão para alcançar certo “ideal familiar”. Este tema adquire especial relevância em uma época em que o conceito de família nuclear começa a ser questionado como o padrão normativo e novas configurações familiares se tornam progressivamente mais aceitas (Sohoni, 1993; Harrington, 2018). A busca de *Mommy* pela família perfeita se revela opressiva e violenta, refletindo uma crítica à idealização da maternidade e aos desafios subjacentes à construção de um lar idealizado.

Em *Pânico 2* (1997), também de Wes Craven, Nancy Loomis encarna uma figura materna vingativa e violenta, que desafia as representações convencionais da mãe como uma entidade essencialmente cuidadora e altruísta. Após a morte de seu filho, o *Ghostface* original Billy Loomis, no primeiro filme da franquia, Nancy assume seu lugar como assassina, movida por um desejo distorcido de vingança. Sua caracterização revela uma complexidade que vai além dos estereótipos maternos, apresentando-a como uma personagem multifacetada, cujas ações são guiadas por uma combinação de dor, fúria e uma busca desesperada por justiça. Essa complexidade se alinha com as preocupações da terceira onda do feminismo, que critica a homogeneização das representações da maternidade e busca retratar uma gama mais ampla de experiências e emoções femininas (Mehls, 2015).

No século XXI, a representação da maternidade no cinema de horror passou a incorporar as complexas questões sociais e culturais da contemporaneidade. Esses filmes passam a abordar o papel materno de maneira mais crítica, desafiando normas sociais estabelecidas e expondo as pressões psicológicas enfrentadas pelas mães. As narrativas dos filmes de terror desse período frequentemente subvertem a idealização tradicional da maternidade, refletindo as tensões entre papéis maternos convencionais e as novas expectativas sociais (Harrington, 2018). Ademais, a crescente digitalização introduziu novas dimensões de medo e vulnerabilidade associadas à maternidade. A presença de dispositivos digitais, como câmeras de segurança, redes sociais e a inteligência artificial, é utilizada para criar uma atmosfera de constante vigilância e invasão da privacidade, o que Zuboff (2019) vai chamar de capitalismo de vigilância. Essa nova forma de se relacionar com as tecnologias possibilitou intensificar ansiedades e pressões sociais, criando novas vulnerabilidades e expectativas irreais para as mães na era digital (Lupton, 2013).

*Os Outros* (2001), dirigido por Alejandro Amenábar, desafia crenças e convenções profundamente enraizadas sobre família e maternidade, forçando o público a

questionar se as ideologias hegemônicas de gênero são danosas. Na narrativa, a protagonista Grace é uma mãe que vive isolada em uma mansão com seus dois filhos, ambos afetados por uma rara doença que os impede de serem expostos à luz do sol. À medida que eventos inexplicáveis começam a ocorrer, é revelado que Grace, em um estado de desespero, assassinou seus filhos e a si mesma, e que os personagens ao longo de todo o filme são, na verdade, fantasmas. A imposição de um papel materno exclusivo e isolado sobre Grace promove um ambiente de horror, na medida em que sua proteção excessiva impede o desenvolvimento normal de seus filhos. Assim, o filme critica, em consonância com as abordagens da terceira onda do feminismo, as noções tradicionais e limitantes de maternidade.

Em *Precisamos Falar Sobre o Kevin* (2011), Lynne Ramsay constrói uma narrativa que desafia a idealização da maternidade ao acompanhar a jornada de Eva, uma mãe que enfrenta a dolorosa realidade de que seu filho, Kevin, é responsável por um massacre escolar. A narrativa, permeada por flashbacks, expõe as ambiguidades da experiência materna, evidenciado pelo ressentimento que Eva nutre por Kevin. Desde o início, fica claro que Eva nunca quis ser mãe e sua relutância em abraçar esse papel, aliada à sua aparente ausência de instinto materno, a coloca sob o constante escrutínio e julgamento da sociedade. O filme questiona a noção de que a maternidade é inerentemente gratificante, ao expor as dificuldades de Eva em criar Kevin, agravadas pela falta de apoio de Franklin, o pai da criança. Ao final, torna-se evidente que a sociedade tende a responsabilizar as mães pelos atos dos filhos, independentemente das circunstâncias, resultando em uma condenação quase unânime de Eva por toda sua comunidade.

*O Babadook* (2014), dirigido por Jennifer Kent, aprofunda a exploração do terror psicológico associado à maternidade. A narrativa acompanha Amélia, uma mãe viúva que, desde a morte trágica de seu marido na mesma noite do nascimento de seu filho Samuel, vive imersa em um estado profundo de luto. O comportamento desafiador de Samuel agrava ainda mais seu já delicado equilíbrio emocional e é apenas através da figura do Babadook, uma entidade monstruosa que emerge de um livro infantil, que Amélia consegue explorar o sofrimento e a raiva que ela constantemente tenta ocultar. O filme destaca como a negação dos aspectos sombrios da maternidade – como a frustração, o cansaço e o medo – podem ser destrutivos, e é somente quando Amélia reconhece e confronta essas dores que ela consegue superar a entidade monstruosa.

*Hereditário* (2018), dirigido por Ari Aster, oferece uma análise profunda sobre traumas familiares e as angústias da maternidade. Através da personagem Annie, o filme explora como a maternidade pode se tornar uma experiência alienante, marcada por um conflito constante entre as expectativas sociais e familiares e a identidade e os desejos individuais da mãe. Junto a isso, a complexidade da relação de Annie com sua própria mãe e os traumas não resolvidos de sua infância são centrais para a trama e esses sentimentos são intensificados pela morte de sua filha. A dor da perda leva Annie a nutrir um ressentimento crescente em relação a seu filho, Peter, ignorando sua rápida deterioração mental. Em uma tentativa desesperada de se conectar com sua filha falecida, Annie eventualmente tenta invocá-la do além. O filme, nesse ponto, se transforma em uma exploração visceral do luto e dos desafios intrínsecos à maternidade, revelando os medos mais profundos de Annie e, de muitas outras mães: a sensação de nunca ter estado preparada para a maternidade e a angústia de se tornar cada vez mais semelhante à mãe que tanto despreza.

Finalmente, *Imaculada* (2024), dirigido por Michael Mohan, conta a história de Cecília, uma jovem americana que se mudou para a Itália para se juntar a um convento. Sua escolha de se juntar a um convento, onde deveria buscar espiritualidade e pureza, contrapõe-se ao horror de uma gravidez indesejada e inexplicável. A gravidez de Cecília não resulta de uma intervenção divina, mas de inseminação artificial. A falta de controle de Cecília sobre seu próprio corpo e a violação de sua autonomia destacam a crítica à ausência de agência das mulheres em relação às suas decisões e à sua corporeidade, especialmente em um contexto em que o direito ao aborto é constantemente questionado. A cena final, onde Cecília mata o bebê com receio de não ter gerado o “salvador”, mas uma espécie de “anticristo”, simboliza o colapso das expectativas e a frustração com os papéis e responsabilidades impostos pela maternidade não desejada.

### 3. A MATERNIDADE NO DIVÃ: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DA MATERNIDADE NO HORROR

O panorama traçado da maternidade e do cinema de horror no primeiro capítulo aponta como o gênero tem sido uma plataforma para investigar as pressões sociais, ansiedades e transformações históricas ligadas à figura materna. Longe de ser apenas um reflexo passivo de tensões culturais e individuais, o cinema de horror opera como um espaço criativo e simbólico onde essas questões podem ser examinadas e confrontadas. Ao analisar a maternidade nesse contexto, observa-se como o gênero dialoga com as forças psíquicas que regem o comportamento humano, funcionando como uma lente para explorar os aspectos sombrios e reprimidos das dinâmicas familiares.

Conceitos como pulsão de morte, retorno do reprimido e o “estranho” (*unheimlich*) são fundamentais para compreender o impacto psicológico do horror. Freud e seus sucessores indicaram como o gênero expõe conflitos internos por meio de símbolos e narrativas que remetem a traumas reprimidos. Assim, o cinema de terror transcende o entretenimento, atuando como uma ferramenta para confrontar o inconsciente e promover uma "purgação" emocional e psicológica. Ele oferece uma janela para as partes mais obscuras do eu, permitindo reflexões sobre os limites da psique humana e um confronto com nossas pulsões mais primordiais.

Paralelamente, a figura materna, na psicanálise freudiana, está associada a dinâmicas complexas de apego, separação e identidade. Nos filmes de horror, as mães podem ser tanto um porto seguro quanto uma fonte de ameaça, e tensões normalmente associadas ao papel são intensificadas, transformando-as em uma personificação de medos relacionados à fusão, controle e perda da individualidade. Julia Kristeva, com o conceito de abjeção, complementa essa análise ao mostrar como o corpo materno e seus fluidos evocam repulsa e desafiam a identidade. Lacan, com o arquétipo da mãe devoradora, e André Green, com a ideia da "mãe morta", também ajudam a compreender a figura materna como ameaçadora ou emocionalmente ausente no imaginário do horror.

Com esse contexto, o capítulo investiga como o cinema de horror utiliza a figura materna para abordar conflitos psíquicos e culturais ligados à maternidade. Por meio da análise de filmes do gênero, explora-se como essas obras subvertem a imagem tradicional da mãe, transformando-a em um símbolo de medos mais profundos. Mais do que entretenimento, esses filmes mostram que o horror é uma poderosa ferramenta de reflexão sobre questões psicológicas e sociais, especialmente no que diz respeito às relações entre mãe e filho, ao papel da maternidade e aos limites da individualidade.

### 3.1. Sombras do Eu: O Terror à Luz da Psicanálise

A psicanálise é um dos grandes legados do século XX, tendo transformado profundamente a nossa compreensão da natureza humana e de suas práticas. Na teoria da arte, a psicanálise tem o mérito de ter atraído atenção para a questão do significado intrínseco das criações artísticas. Antes, a teoria da arte se contentava na descrição histórica das obras e na reflexão filosófica sobre a beleza, a obra de arte em si era tratada como um dado, sem que se questionasse suas origens ou a razão de sua existência (Rank, 1975). Freud foi um dos primeiros teóricos a destacar como a produção estética está profundamente conectada à vida interior do artista (Rank, 1975). Para o “pai da psicanálise”, uma peça criativa significava algo, em primeiro lugar, para a pessoa que a criou e, através dela, para a humanidade como um todo. (Neves, 2024)

Em suas "Conferências Introdutórias sobre Psicanálise" (2014), Freud sintetiza sua visão sobre a função da arte, explicando como os neuróticos utilizam a fantasia para satisfazer desejos que, de outra forma, seriam reprimidos. Freud traça um paralelo entre essas ações dos neuróticos e o trabalho dos artistas — ambos procuram atender necessidades que não podem ser diretamente supridas. Segundo ele: “o artista também é, em germen, um introvertido que não se acha muito longe da neurose” (Freud, 2014, p.405). No entanto, a diferença entre artistas e neuróticos é a maneira como lidam com essas fantasias. Os artistas têm a capacidade de moldar suas fantasias de tal forma que sejam eficazes não apenas para si mesmos, mas também para outras pessoas. Assim, suas obras de arte podem ajudar o público a encontrar satisfação para suas necessidades reprimidas.

Na sétima arte, especificamente no cinema de horror, essa relação se torna mais clara. Nele, o padrão psicanalítico de reencenação do trauma é visivelmente explorado. O horror cinematográfico pode ser visto como uma forma de representar e lidar com os medos e traumas ocultos, permitindo ao público vivenciar seus medos de maneira controlada. Segundo Moretti:

Monstros cinematográficos podem representar medos de forma tangível, apresentando uma metáfora que 'se levanta e anda' (Moretti, 1982). Ver o monstro ser destruído pode nos permitir enfrentar nossos medos e sobreviver (Hamilton, 2020, p. 4, trad. nossa<sup>15</sup>).

---

<sup>15</sup> Trad. nossa: Cinematic Monsters may represent fears in a tangible way, presenting a metaphor that 'gets up and walks' (Moretti, 1982). Seeing the monster destroyed may enable us to face our fears and survive (Hamilton, 2020).

A análise empreendida por Freud em *Além do Princípio do Prazer* (2016) sobre um jogo observado em seu neto oferece uma perspectiva valiosa para compreender essa dinâmica. Enquanto o pai estava na guerra e a mãe envolvida em um caso extraconjugal, o menino passava o tempo sozinho com Freud. Nesse período, o médico observa um comportamento inicialmente estranho: a criança joga seus brinquedos para fora do berço e chora quando eles se vão, na esperança de que alguém os devolva. Freud chama isso de o jogo *fort-da*, que em alemão significa “aqui” e “lá”. A partir de suas observações, Freud teoriza que a criança joga seus brinquedos fora do berço numa tentativa de recriar a perda de seu pai e a recorrente ausência de sua mãe, que vai e vem devido ao caso extraconjugal.

Essa criança está constantemente enfrentando a perda: tem sua mãe, depois a perde. E, enquanto criança, não possui autonomia alguma sobre isso. Para lidar com essa sua falta de controle, tenta gerir seu trauma ao representá-lo por meio da reencenação de sua constante perda. O ato de jogar a bola fora do berço lhe dá um senso de controle sobre algo que, de fato, está além de suas possibilidades.

Para Freud, somos naturalmente agentes autocontidos, com um mundo interior que possui seus próprios impulsos e mecanismos (Neto, 2010). O trauma, que em grego significa "ferida", "perfuração", penetra essa nossa barreira, expondo-nos ao caos do mundo exterior e nos roubando a agência. O ato de reviver o trauma, para Freud, é uma tentativa humana de recuperar o controle que foi perdido durante o evento traumático (Neto, 2010).

Isso nos leva ao tema de filmes de terror, que basicamente são reencenações de traumas. Da mesma forma que um bebê traumatizado revive suas perdas de controle por meio de brincadeiras, os filmes de terror permitem que revivamos medos potenciais ou os horrores nebulosos do mundo moderno em um ambiente controlado. Portanto, como afirma Noel Carroll em sua obra "A Philosophy of Horror" (1990), assistir a filmes de terror é uma forma recreativa de lidar com as ansiedades do dia a dia.

Para que esse gênero seja eficaz em provocar medo, é importante entendê-lo à luz do conceito de *unheimlich* (ou "estranho") proposto por Freud. Para Freud, o *unheimlich* se refere a algo que é ao mesmo tempo familiar e profundamente desconcertante, gerando uma sensação de desconforto e estranhamento. No entanto, o que é não familiar por si só não é necessariamente estranho. O verdadeiro terror, segundo Freud, emerge quando algo que deveria permanecer oculto se revela — seja no campo da fantasia, nos medos reprimidos ou nos traumas não resolvidos (Freud, 1976). E, nesse retorno do reprimido,

cenar “outras”, às quais não temos acesso direto, se revelariam. É essa revelação que Freud denomina como o “estranho”.

Dentro do gênero de terror, existem muitas histórias ou narrativas diferentes. Cada tipo de filme conta sua história de maneiras distintas; no entanto, todos se preocupam em obter a mesma resposta emocional: o medo. Frequentemente, utilizam elementos que são reconhecíveis e comuns — como a casa, a família ou o espaço público —, mas os colocam em situações que os tornam perturbadores. Essa familiaridade deslocada gera um efeito de estranhamento que, segundo Freud, é o que provoca o medo (Freud, 1976).

Em seu texto, Freud adota uma estratégia interpretativa que parte da análise de diferentes significados e usos do termo *unheimlich* na língua alemã, antes de chegar à sua definição psicanalítica. Ele utiliza uma combinação de raciocínio lógico e análise de casos literários, mitológicos e clínicos para explorar a origem e as implicações desse conceito.

Freud começa com uma investigação sobre o significado do termo *unheimlich*, que está relacionado a algo que não é *heimlich* (o que é familiar, doméstico ou seguro). A palavra *heimlich*, por sua vez, tem uma gama de significados, incluindo o íntimo e o privado, mas também pode ter o sentido de algo oculto ou secreto. Dessa forma, o estranho (*das unheimlich*) é o que aparece familiar, mas ao mesmo tempo se revela de uma maneira que provoca desconforto, já que remete ao oculto ou ao reprimido.

Freud recorre também a exemplos literários e culturais para ilustrar o conceito de “estranho”. Para explicar seu conceito, Freud (1976) explora o fenômeno na ópera “O Homem de Areia”, de Hoffmann. Na narrativa, a personagem Olympia é interpretada por humanos, mas se move de forma mecânica e artificial, gerando incerteza sobre sua natureza — se é um ser vivo ou um autômato. Essa ambiguidade é responsável por provocar uma sensação de estranheza no espectador, mas, paradoxalmente, se revela atraente ao público. O sentimento de estranheza resulta em uma mistura de terror e curiosidade que torna esse estilo de história particularmente cativante.

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isto, como afirmamos, dissiparia rapidamente o peculiar efeito emocional da coisa. E. T. A. Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse artifício psicológico nas suas narrativas fantásticas (Jentsch Apud Freud, 1976, p.281).

Esse contraste entre o conhecido e o desconhecido, o previsível e o imprevisível, é central para a experiência do horror, pois afeta diretamente a percepção da realidade e a estabilidade emocional do público.

No filme *O Enigma de Outro Mundo* (1982), dirigido por John Carpenter, a trama se desenrola em uma estação de pesquisa isolada na Antártida, onde um grupo de cientistas descobre uma criatura alienígena capaz de assimilar a aparência de qualquer forma de vida. A presença desse ser inaugura um clima de paranóia entre os cientistas dessa base de pesquisa, já que qualquer um dos personagens pode ter sido substituído por uma réplica mortal. A obra explora a dissolução das fronteiras entre o familiar e o estranho, à medida que indivíduos conhecidos se transformam em ameaças disfarçadas. Essa capacidade de metamorfose alienígena provoca uma ruptura nas noções de identidade e previsibilidade, gerando um clima de desconfiança e paranoia. O que outrora parecia seguro e estável se converte em um perigo latente, minando a sensação de segurança tanto dos personagens quanto do espectador.

Já em *Barbarian* (2022), a sensação de segurança proporcionada pelo ambiente doméstico é subvertida. A protagonista, ao alugar uma casa aparentemente comum em Detroit, se vê diante de ameaças inimagináveis. O lar, um lugar normalmente associado à segurança e ao acolhimento, revela segredos ocultos, como portas secretas, cômodos desconhecidos e monstros escondidos nas paredes. Esse *trope*<sup>16</sup>, bastante utilizado no cinema de horror, coloca o lar como um lugar de perigo, desafiando a familiaridade e o conforto que ele costuma representar. Assim, o filme explora o medo do desconhecido dentro do que deveria ser um espaço de segurança.

Similarmente, em *Babadook* (2014), essa subversão de símbolos familiares e seguros também está presente. A protagonista, Amélia, deveria ser uma figura de acolhimento e proteção para o seu filho, mas seus traumas não resolvidos e luto pela morte de seu marido a transformam em uma fonte de ameaça. O monstro Babadook, uma representação de suas dores e conflitos psicológicos, começa a invadir a mente e a realidade de Amélia, fazendo-a agir de maneira violenta e perigosa e alimentando o medo que o filho sente da própria mãe. A figura materna, que normalmente seria um símbolo de amor incondicional, torna-se ambígua, oscilando entre o cuidado e a ameaça,

---

<sup>16</sup> Tropes são convenções ou elementos recorrentes no cinema e na literatura que ajudam a contar histórias de maneiras reconhecíveis e podem ser utilizados para transmitir ideias, emoções ou temas. Exemplos de tropes incluem: a final girl, a casa assombrada, a maldição familiar, a criança estranha, entre outros.

explorando o terror psicológico que surge quando o familiar se transforma em algo perigoso.

O filme *Kairo* (2001), dirigido por Kiyoshi Kurosawa, aborda questões relacionadas à solidão, desconexão social e o impacto alienante da tecnologia, especialmente no contexto da era digital. A narrativa centra-se em um grupo de jovens que, após o desaparecimento de um amigo, se depara com eventos sobrenaturais. Kurosawa constrói um ambiente opressivo, em que o terror é explorado através da alienação gerada pela tecnologia e a ideia da morte como mais uma forma de desconexão. O filme questiona, de maneira implícita, a relação entre humanidade, tecnologia e a perda do vínculo social.

Um exemplo notável do “estranho” em *Kairo* (2001) ocorre em uma cena em que uma entidade espectral surge em um espaço sombrio. A figura, embora humanóide, exhibe movimentos distorcidos, lentos e trôpegos, que rompem com as expectativas normalmente associadas ao corpo humano. A câmera, de maneira deliberadamente estática, sem cortes bruscos, mantém a atenção do espectador na gradual aproximação da entidade, intensificando o desconforto da cena. Os movimentos desconexos e a subversão da familiaridade corporal, junto ao tratamento visual da cena, intensificam a sensação de horror ao transformar o corpo em uma manifestação do desconhecido. Esse efeito desafia as expectativas do espectador, gerando uma reação visceral de medo e repulsa (ver figura 1).

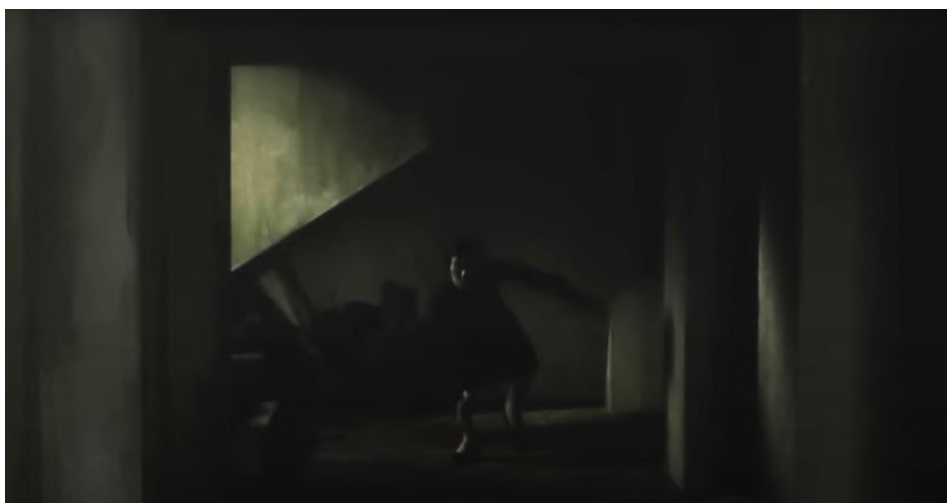


FIGURA 1: Filme “Kairo”, de Kiyoshi Kurosawa, 2001  
Fonte: Print da Tela do filme “Kairo”, 2001

A pulsão de morte complementa essa análise ao oferecer uma perspectiva sobre a natureza humana que vai além da busca por prazer e satisfação. Na teoria psicanalítica, a

pulsão de morte é entendida como a tendência à destruição, manifestando-se em comportamentos como agressão e repetição compulsiva de padrões de vida negativos. O conceito, inicialmente proposto por Sabina Spielrein em 1912, foi adotado por Sigmund Freud em 1920 em sua obra “Além do Princípio do Prazer”, definindo a pulsão de morte, Thanatos, como oposta a Eros, a afirmação da vida (Freud, 2016).

As forças da pulsão de vida e da pulsão de morte formam um sistema dual entrelaçado, fonte de toda criação (Freud, 2016). No contexto da arte, e especificamente do cinema de horror, essa pulsão se manifesta de maneiras variadas. A pulsão de vida aparece como o desejo de sobrevivência dos personagens, enquanto a pulsão de morte se revela através da violência, destruição e confrontação com o desconhecido (Freud, 2016).

*Cisne Negro* (2010), dirigido por Darren Aronofsky, explora a pulsão de morte de forma intensa e visceral através da obsessão e do desejo destrutivo de perfeição da bailarina Nina. Sua busca implacável pela excelência artística leva a um processo de auto aniquilação físico e mental, em que a fronteira entre realidade e fantasia gradualmente se dissolve. A pulsão de morte se manifesta na violência que inflige a si mesma e na deterioração de sua saúde mental. O filme retrata essa pulsão como um ciclo trágico, onde criação artística e destruição pessoal se entrelaçam inseparavelmente.

*A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George A. Romero, redefine o gênero zumbi, utilizando os mortos-vivos como uma representação da pulsão de morte. Os zumbis, seres sem consciência, simbolizam a implacável força destrutiva que busca o retorno ao inanimado. A pulsão de morte não se restringe apenas aos mortos-vivos, mas permeia também os sobreviventes, cuja luta pela sobrevivência revela sua crescente desumanização. As tensões entre eles evidenciam como, diante da ameaça iminente, os instintos de agressão e autodestruição emergem, desestabilizando qualquer noção de solidariedade. Romero explora, assim, como a violência afeta não só o corpo, mas também a alma humana.

### **3.2 Psicanálise e a Mãe Arquetípica: Uma Perspectiva Freudiana**

O cinema desempenha um papel fundamental na representação das mentalidades e valores das épocas e culturas em que é produzido (Hall, 1980). Os filmes de horror, em particular, ao abordar temas tradicionalmente considerados tabus, oferecem uma oportunidade única para analisar a perspectiva de uma sociedade sobre determinadas questões (Carroll, 1990). No que tange à maternidade, a mídia de horror tem atuado como

um reflexo da maternidade cultural, proporcionando um espaço de diálogo sobre esse tema, refletindo e influenciando, simultaneamente, as percepções acerca da experiência materna (Creed, 1993) Conforme discutido anteriormente, o cinema de horror não apenas dramatiza os medos intrínsecos à maternidade, mas também explora os conflitos psicológicos que permeiam essa experiência. Através da psicanálise, as narrativas de horror se revelam não apenas como entretenimento, mas como uma oportunidade para explorar as profundezas da psique e os desafios associados à maternidade.

Entre os conceitos já abordados, a abjeção, conceito proposto pela filósofa e escritora francesa Julia Kristeva em seu livro *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), é especialmente relevante na análise do horror materno. Segundo Kristeva, a abjeção refere-se a um estado psicológico de repulsa em relação a elementos que ameaçam o senso de identidade e a ordem estabelecida. Esse conceito está intimamente ligado a sentimentos de aversão, especialmente no que diz respeito a fluidos corporais, resíduos e cadáveres, que simbolizam a linha tênue entre vida e morte. A abjeção perturba a identidade e a ordem, frequentemente se relacionando com a maternidade, o feminino e a experiência do estranho.

Na obra de Kristeva, a abjeção é particularmente significativa quando examinada em relação à maternidade e ao corpo materno. Nas experiências iniciais da criança, especialmente na fase pré-edípica, ainda não há uma diferenciação completa entre a criança e a mãe. O início do processo simbólico de separação entre a criança e o corpo materno marca sua primeira experiência de abjeção, sendo fundamental para a formação de uma identidade distinta.

O corpo materno, nesse contexto, é visto como uma ameaça ao emergente senso de eu da criança. O medo de ser engolido ou reabsorvido pelo corpo materno provoca sentimentos de abjeção, evidenciando a luta da criança para estabelecer autonomia e uma identidade separada. A rejeição do corpo materno é um passo fundamental para a entrada na ordem simbólica, que é estruturada pela linguagem e pelas normas sociais. Esse ato de separação permite que a criança se alinhe com as estruturas sociais vigentes. Hal Foster, em “O retorno do real”, explora o corpo grávido ao falar do horror.

[...] Como ocorre frequentemente em filmes de terror e histórias de ninar, o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do abjeto, uma categoria do (não) ser definida por Julia Kristeva como nem sujeito, nem objeto, mas antes de se tornar o primeiro (antes da inteira separação

da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver entregue à condição de objeto). (Foster, 2005, p.176)

O filme *The Brood*, dirigido por David Cronenberg, aborda o conceito de abjeção proposto por Kristeva, especialmente em sua exploração do corpo materno. O filme se passa em uma clínica de terapia chamada "Psychoplasmics", que utiliza métodos experimentais para extrair traumas emocionais. Ao decorrer de seu tratamento, Nola, protagonista do filme, manifesta seu trauma e raiva dando à luz crianças monstruosas. Essas criaturas são manifestações literais de seu sofrimento interno, personificando o abjeto, ao dissolverem as fronteiras entre o eu e o mundo externo, bem como entre a vida e a morte, de forma semelhante ao conceito de Kristeva.

Ademais, a exteriorização do útero de Nola intensifica a relação entre o filme e o conceito de abjeção ao tornar explícita a ruptura das fronteiras entre corpo e identidade. O útero, normalmente símbolo de criação, proteção e vida, quando deslocado para fora do corpo, se torna um objeto estranho, uma anomalia que desafia as noções de pureza e integridade corporal. Essa exteriorização literaliza a invasão do que é interno, trazendo à tona aquilo que deveria permanecer oculto (ver figura 2). David Cronenberg, diretor da obra em questão e um dos principais nomes do subgênero *body horror*<sup>17</sup>, utiliza essa transformação física para explorar a interseção entre trauma, identidade e o corpo humano, traduzindo a dor emocional de sua protagonista em elementos corpóreos.



FIGURA 2: Filme “Os Filhos do Medo”, de David Cronenberg, 1979  
Fonte: Quadro extraído do filme “Os Filhos do Medo”, 1979

<sup>17</sup> O *Body horror* é um subgênero do terror que se concentra nas transformações grotescas e perturbadoras do corpo humano. Esse estilo explora temas de mutilação, deformidade, doenças e mudanças corporais que desafiam a integridade física e a identidade da pessoa. É frequentemente usado para abordar medos sobre a fragilidade do corpo e a perda de controle sobre ele.

Enquanto a abjeção revela os horrores que emergem da dissolução das fronteiras entre o eu e o outro, o complexo de Édipo não resolvido aprofunda esse desconforto ao explorar os desejos proibidos e as tensões dentro das relações familiares. Em ambos os casos, o terror nasce da ruptura de limites: entre identidade e alteridade, entre o familiar e o proibido.

O complexo de Édipo, introduzido por Sigmund Freud em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), é um conceito central na psicanálise que descreve um momento crítico do desenvolvimento psicosssexual da criança. Inspirado no mito de Édipo, o conceito retrata o desejo inconsciente do menino pela mãe e a rivalidade com o pai. Segundo Freud, esse conflito se resolve com a identificação do menino com o pai, motivada pelo temor da castração. Esse processo de internalização dos valores paternos forma a base do superego, orientando a moralidade e as normas sociais (Freud, 2014).

No entanto, a aplicação desse conceito às meninas revela limitações significativas na teoria freudiana. A resolução do complexo de Édipo feminino, segundo Freud, se dá pela aceitação da "inveja do pênis" e pela transferência do desejo pelo pai para outros homens. Para Freud, essa transição culminaria na maternidade como a "solução ideal", permitindo que a mulher substituísse simbolicamente o pênis pelo filho. Esse modelo normativo não apenas reforça o papel da maternidade como destino inevitável das mulheres, mas também ignora as nuances e as resistências que caracterizam as experiências femininas.

Essa perspectiva foi amplamente criticada por teóricas feministas, como Luce Irigaray e Julia Kristeva, que questionaram a centralidade do masculino e a submissão do desejo feminino à ordem patriarcal. Irigaray (1985), por exemplo, aponta que a psicanálise freudiana perpetua a subordinação das mulheres ao equiparar seu valor à capacidade de maternidade, desconsiderando outras possibilidades de subjetivação feminina. Da mesma forma, Kristeva argumenta que o vínculo materno transcende essa redução simbólica, operando em uma dinâmica muito mais complexa entre criação, separação e abjeção.

No contexto do cinema de horror, essas tensões aparecem de forma visceral. Em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, o complexo de Édipo não resolvido de Norman Bates é uma manifestação extrema dessa problemática. A relação com sua mãe, Norma, transcende o desejo edipiano típico, transformando-se em uma fusão opressiva de identidade. A figura materna internalizada domina Norman a ponto de suprimir sua

própria subjetividade. No entanto, o filme também aponta para as limitações da interpretação clássica do complexo de Édipo: ao centrar a violência no controle e na manipulação materna, reforça estereótipos sobre a mãe como figura castradora, ignorando as dinâmicas de poder e as imposições sociais que moldam essa relação.

Norma, assim como muitas outras mães no cinema de horror, personifica o arquétipo<sup>18</sup> da mãe controladora — ou mãe devoradora (Lacan, 1995). Esse arquétipo representa uma figura materna opressiva e destrutiva, que exerce um controle excessivo sobre seus filhos, sufocando sua individualidade e autonomia. Em contraste com a imagem da mãe nutridora, que simboliza amor e proteção, a mãe devoradora emerge como uma força que ameaça o desenvolvimento saudável da identidade dos filhos, que corre o risco de ser "engolido" pelos desejos maternos.

Quem seria, afinal, essa Mãe Devoradora, que abusa emocionalmente dos filhos sob o pretexto de amá-los em excesso, malogrando com isso a construção de sua identidade e autonomia? Quais seriam as implicações desse desvirtuamento do cuidado parental — aqui debilhado sob a perspectiva materna — na formação e consolidação da prole objeto de tamanha devo(r)ação? Que chances de desenvolvimento biopsíquico e social (proveito) estariam sendo espoliadas por essa mãe ou que perdas por ela poderiam ser evitadas no desempenho suficientemente bom da função parental? (Amarilla, 2021)

O filme *Carrie* (1976), dirigido por Brian De Palma e baseado na obra homônima de Stephen King, narra a trajetória de Carrie White, uma adolescente tímida e reclusa que é constantemente intimidada por seus colegas de classe e maltratada por sua mãe, Margaret White. Margaret é retratada como uma mulher dominadora, profundamente religiosa e cuja visão distorcida da realidade é imposta à filha. Além do controle psicológico, Margaret frequentemente recorre a métodos abusivos para disciplinar Carrie, incluindo o uso de violência física e verbal. A relação entre mãe e filha é central para a narrativa, revelando um nível de controle destrutivo que inviabiliza a formação de relacionamentos saudáveis e prejudica o desenvolvimento da autoestima de Carrie. Além disso, o constante abuso emocional faz com que Carrie não consiga expressar seus sentimentos de modo saudável ou obter apoio. A culminação dessa dinâmica devoradora se manifesta no desespero de Carrie e na explosão de seus poderes telecinéticos, que

---

<sup>18</sup> “Arquétipo é uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de 'ideia' no sentido platônico. [...] No concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos — ou melhor — primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (Jung, 2012, p.20-21)

simboliza não apenas uma forma de autodefesa, mas também uma reação à opressão extrema sofrida por ela ao longo dos anos (ver imagem 3).



FIGURA 3: Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976  
Fonte: Quadro extraído do filme “Carrie”, 1976

No filme *Cisne Negro* (2010) a dinâmica da mãe devoradora é explorada através da relação entre a protagonista, Nina, e sua mãe, Erica. A mãe de Nina é retratada como uma figura excessivamente controladora e projetiva, que impõe suas próprias aspirações e inseguranças a sua filha. Ao longo do filme, a presença constante da mãe e sua influência sobre a vida de Nina criam uma atmosfera de sufocamento. Erica tenta moldar Nina em uma bailarina perfeita, levando-a a uma busca obsessiva pela perfeição que contribui para a deterioração da saúde mental de Nina. À medida que a pressão aumenta, ela começa a experimentar alucinações e a perder o controle de sua identidade, simbolizando o efeito destrutivo da mãe devoradora em sua psique de seus filhos.

Por fim, o conceito da "mãe morta", proposto inicialmente por André Green (1988), transcende a mera ideia de perda física. Ele aborda a ausência emocional ou psíquica da figura materna, um aspecto que pode impactar profundamente o desenvolvimento psicológico de uma criança. Essa ausência não se limita à morte, mas também abrange situações em que a mãe não está presente de forma emocional, seja por desinteresse, incapacidade de oferecer apoio ou por estar fisicamente presente, mas psicologicamente distante (Green, 1988).

A presença da "mãe morta" na vida da criança pode gerar dificuldades significativas no desenvolvimento de um sentido de identidade. Quando a figura materna falha em proporcionar um ambiente seguro e acolhedor, a criança pode experimentar

sentimentos de desamparo e solidão, que dificultam não apenas a formação de sua própria identidade, mas também a capacidade de se relacionar com os outros (Green, 1988). A ausência da mãe torna-se um buraco negro na psique, gerando uma série de lacunas emocionais que podem ressoar ao longo da vida.

De fato vai encontrar a incapacidade de amar, não apenas por causa da ambivalência, mas porque seu amor continua tão hipotecado à mãe morta. O sujeito é rico, mas não pode dar nada apesar de sua generosidade, pois não dispõe de sua riqueza. Ninguém tomou sua propriedade afetiva, mas ele não pode gozar dela (Green, 1988, p. 255).

Um exemplo notável desse arquétipo no cinema de terror é encontrado em "Hereditário" (2018), dirigido por Ari Aster. O filme retrata uma família devastada pela perda de sua matriarca, Ellen, que não apenas morre, mas cuja ausência emocional se revela em dinâmicas disfuncionais e traumas geracionais profundos. Ellen é retratada como uma personagem controladora e enigmática, envolvida em cultos e práticas ocultas, cujo alcance sobre a família permanece forte, mesmo em sua ausência física.

Annie, a filha de Ellen, carrega o peso desse legado emocional e espiritual. Sua relação com a mãe falecida é marcada por ressentimento e distância, o que ecoa nas interações com seu próprio filho, Peter. Desde o início do filme, a relação entre Annie e Peter é marcada por tensão e ressentimento. Annie, traumatizada pela ausência afetiva de sua própria mãe, nunca consegue realmente se conectar emocionalmente com Peter. Essa desconexão reflete diretamente o conceito de "mãe morta", em que a mãe, apesar de fisicamente presente, não consegue oferecer o suporte emocional necessário para o desenvolvimento saudável de sua criança.

Peter, por sua vez, exibe claros sinais de desamparo e solidão, consequências da desconexão afetiva de sua mãe durante sua criação. Sua identidade é fragmentada, e ele luta para encontrar seu lugar na família, particularmente após a morte de sua irmã Charlie. A falta de segurança emocional proporcionada por Annie o deixa vulnerável a sentimentos de culpa, medo e alienação — traços, segundo Green (1988), frequentemente observados em crianças que não encontram suporte emocional adequado na figura materna.

Na cena do jantar (ver figura 4), a desconexão emocional entre mãe e filho é destacada. Annie expressa sua raiva reprimida contra Peter, evidenciando sua incapacidade de oferecer acolhimento e suporte após a trágica morte de Charlie. Desde a perda da irmã, Peter afunda em depressão, buscando desesperadamente o apoio emocional que nunca recebe. O que deveria ser um momento de união familiar, simbolizado pela mesa de jantar, transforma-se em um campo de batalha emocional, revelando a dinâmica tóxica e disfuncional entre mãe e filho. Annie projeta em Peter sua própria culpa e frustração, e sua figura de mãe protetora se dissolve em uma postura agressiva e hostil. Peter, por sua vez, reage com desespero e medo, sentindo-se vulnerável e emocionalmente atacado. A cena sublinha a incapacidade de Annie de fornecer o suporte emocional.



FIGURA 4: Filme “Hereditário”, de Ari Aster, 2018  
Fonte: Quadro extraído do filme “Hereditário”, 2018

Em outra cena, na qual Annie diz a Peter que desejava tê-lo abortado, a carga emocional é devastadora e reflete de maneira intensa o conceito da "mãe morte". Essa afirmação brutal revela não apenas a profundidade da frustração de Annie, mas também a desconexão absoluta entre mãe e filho, evidenciando um amor distorcido que é incapaz de oferecer o acolhimento necessário para criar uma criança. Esse momento exemplifica não apenas a recusa de Annie em relação à sua maternidade, mas é também uma forma de desumanizar Peter, afastando-o ainda mais de sua própria percepção de valor e pertencimento.

#### **4. MÃES MONSTRUOSAS: ROSEMARY, AMELIA E MARGARET**

A análise desenvolvida nos capítulos anteriores revela que a figura da mãe monstruosa, enquanto um elemento simbólico central no cinema de horror, tem sido abordada de maneira consistente para revelar as contradições e tensões que permeiam o papel materno. Mais do que uma subversão do ideal tradicional de maternidade, essas representações transcendem os limites narrativos para explorar aspectos psicológicos, sociais e culturais que envolvem a maternidade como experiência e como construção simbólica. Essas figuras maternas são tanto representações de cuidado quanto de ameaça, atuando como espelhos de ansiedades profundamente enraizadas no imaginário coletivo.

No universo do cinema de horror, Rosemary, Amelia e Margaret representam exemplos paradigmáticos de como o gênero explora as múltiplas camadas de significado associadas ao papel materno. Em suas histórias, os filmes desconstruem a ideia da mãe como protetora absoluta e mostram como as pressões sociais e pessoais podem transformá-la em um agente de medo e ruptura.

Com base nesse cenário, este capítulo tem como objetivo analisar a construção das "mães monstruosas" no cinema de horror a partir das narrativas de *O Bebê de Rosemary* (1968), *O Babadook* (2014) e *Carrie, a Estranha* (1976). A análise considera como essas figuras revelam as tensões entre expectativas idealizadas e realidades vividas, destacando como o cinema de horror atua tanto como um reflexo das ansiedades sociais quanto como uma crítica às pressões culturais em torno da maternidade.

##### **4.1. Enquadramento teórico-metodológico**

Para analisar filmes de terror que abordam a maternidade, propomos uma adaptação da metodologia de análise iconológica e o método indiciário, integrando-os com elementos específicos do cinema. Partindo da iconologia de Bazin (1989), podemos interpretar as imagens cinematográficas em três níveis de significados: o primário ou natural, que consiste na identificação e descrição dos elementos visuais presentes nas cenas (como a iluminação e os ângulos de câmera); o secundário ou convencional, que identifica os símbolos e significados culturais atrelados à imagem; e o terceiro nível, intrínseco, que busca revelar o que essas representações nos dizem sobre os valores e medos da sociedade. Dessa forma, Bazin compreende que as imagens revelam “toda uma proliferação de signos” (1989, p. 179), o que podemos entender como produção de

discursos acerca da maternidade.

A análise baseada no método indiciário, desenvolvida por Carlo Ginzburg (1989), oferece uma abordagem alternativa para investigar como o terror constrói narrativas sobre a maternidade. O método indiciário parte da ideia de que pequenos detalhes ou pistas aparentemente insignificantes podem revelar camadas mais profundas de sentido. Em vez de focar em estruturas discursivas amplas, como faz a análise de discurso, essa metodologia se concentra em fragmentos sutis que permitem uma leitura indireta dos significados presentes na obra. Ao aplicar o método indiciário ao terror, elementos como a dinâmica mãe/filho e objetos de cena se tornam reveladores de ansiedades e medos relacionados à maternidade, que muitas vezes não são diretamente articulados, visíveis apenas através de uma leitura minuciosa dos detalhes do *mise-en-scène*.

Com base nessa metodologia adaptada, a análise de filmes como "O Bebê de Rosemary" (1968), "O Babadook" (2014) e "Carrie, a Estranha" (1976) revela que o horror subverte as imagens idealizadas da maternidade, explorando medos profundos de controle, identidade e perda de autonomia. Dessa forma, o gênero se torna um campo fértil para a reflexão sobre as ansiedades contemporâneas relacionadas à maternidade e suas implicações psicológicas e culturais.

#### **4.2. O Bebê de Rosemary**

Dentre os filmes de terror que abordam a maternidade, destacamos "O Bebê de Rosemary" (1968), um filme de terror psicológico dirigido por Roman Polanski e baseado no romance homônimo de Ira Levin. Este clássico do terror acompanha Rosemary Woodhouse (Mia Farrow), uma jovem que se muda com seu marido, Guy Woodhouse (John Cassavetes), para o Bramford, um edifício antigo e sombrio em Nova York, envolto em eventos macabros. O enredo se desenrola em uma atmosfera de crescente paranoia, envolvendo temas como manipulação, controle e a perda da autonomia.

Assim que se mudam, eles são recebidos calorosamente pelos vizinhos, especialmente pela estranha e excêntrica senhora, Minnie Castevet (Ruth Gordon), e seu marido, Roman Castevet (Sidney Blackmer). Após algum tempo morando em Bramford, Guy propõe que eles tenham um filho, o que deixa Rosemary extremamente feliz. Eles planejam uma noite especial para tentar a gravidez, mas o que inicialmente parece um momento romântico se transforma em um pesadelo. Após consumir um doce oferecido por Minnie, Rosemary fica dopada e adormece. Em meio a visões confusas, ela acorda nua em uma cama rodeada por estranhos. Ao ver Guy se aproximando e iniciando uma

relação sexual com ela, sua figura se distorce em um monstro, e ela não consegue impedir o ato. No dia seguinte, Rosemary percebe marcas de unhas em seu corpo, e Guy disfarça a situação, alegando que não conseguiu se conter e a estuprou enquanto ela dormia.

Durante a gravidez, Rosemary começa a notar comportamentos estranhos em seu marido e nas pessoas ao seu redor. Guy, por sua vez, se torna cada vez mais envolvido com os Castevets, que têm um interesse particular no bebê que ela está esperando. A desconfiança de Rosemary aumenta quando ela descobre que os Castevets têm uma forte ligação com práticas de ocultismo e rituais de adoração ao diabo.

Esse cenário se torna ainda mais angustiante, pois a gravidez de Rosemary se revela pouco convencional; ela sofre de dores e sintomas incomuns que parecem ser ignorados por seus médicos e pelo próprio Guy, que, paralelamente, se torna cada vez mais distante e controlador, levando Rosemary a questionar sua sanidade e a lealdade de seu marido.

Rosemary prepara uma mala com a intenção de fugir de casa, convencida de que o culto formado por seus vizinhos e seu marido está à procura de seu bebê. No entanto, é trazida de volta ao seu apartamento pelo Dr. Hill, em quem acreditava poder confiar. Ao retornar, Rosemary entra em trabalho de parto e é sedada pelo seu médico. Ao acordar, descobre com horror que seu bebê faleceu.

Nos dias subsequentes, entretanto, ela ouve o choro de um bebê e desconfia que seu filho esteja vivo. Determinada a descobrir a verdade, Rosemary dirige-se ao apartamento dos Castevet. Ao entrar, depara-se com uma assembleia de bruxos reunidos em torno de um berço coberto. Ao se aproximar, fica chocada ao ver a aparência de seu bebê e percebe que foi escolhida para dar à luz ao filho do diabo. Apesar do temor inicial, o instinto materno prevalece ao ouvir o choro da criança, e Rosemary se aproxima para acalmá-lo, aceitando assim a criança que lhe foi imposta.

A trama de *O Bebê de Rosemary* reflete o cenário de mudanças sociais e culturais turbulentas da década de 1960. Lançado em 1968 e adaptado do romance de Ira Levin, publicado no ano anterior, a trama se passa entre 1965 e 1966. Esse período foi marcado por intensas transformações culturais, com movimentos contraculturais desafiando as normas da época - aqui podemos destacar os avanços da segunda onda do feminismo, a luta pelos direitos civis e a crescente liberação sexual feminina. Simultaneamente, havia um crescente descontentamento em relação às instituições, amplificado pela Guerra do Vietnã, que gerou protestos e uma crise de confiança nas autoridades. Além disso, na década de 1960 surgiram novas correntes religiosas, incluindo seitas satânicas, como a

Igreja de Satã, fundada por Anton LaVey em 1966. Situar a narrativa nesse período é proposital: no enredo, 1966 marca o nascimento do Anticristo, simbolizando o início de uma era de caos e destruição, o que se alinha com a fundação da Igreja de Satã e o clima de rebeldia social da época.

A escolha de ambientar a narrativa na cidade de Nova York também é significativa. A cidade, ao final da década de 1960, era vista simultaneamente como um ícone da modernidade e um símbolo da decadência moral (Smith, 1992). Como centro da efervescência intelectual e cultural da época, abrigava movimentos artísticos como a *pop art* de Andy Warhol e o expressionismo abstrato de Jackson Pollock, além de ser referência em avanços arquitetônicos e urbanísticos. Contudo, também enfrentava desafios sérios, como o aumento da criminalidade, pobreza e desigualdade, que contribuíam para uma imagem de desordem e insegurança. O edifício Bramford, onde Rosemary e seu marido Guy se instalam, personifica essa ambiguidade: uma fachada de sofisticação que oculta práticas sombrias.

O filme também reflete a crescente desconfiança nas instituições, um tema que, como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, caracterizou a década. Na obra, Rosemary é constantemente incentivada a confiar no Dr. Sapirstein, que, na verdade, se aproveita de sua vulnerabilidade em benefício do culto satânico do qual faz parte. Essa dinâmica pode ser vista como uma crítica à confiança cega em figuras de autoridade, algo que estava sendo questionado nos últimos anos da guerra do Vietnã, especialmente em relação ao governo e às autoridades médicas (Gitlin, 1987). Além disso, essa narrativa reflete a experiência das mulheres na época, que frequentemente se sentiam ignoradas ou desvalidas em questões de saúde, levando a um questionamento mais amplo sobre a credibilidade das autoridades médicas e sua capacidade de atender às necessidades especificamente femininas (Rosen, 2000).

O figurino de Rosemary apresenta pistas visuais que revelam sua transformação emocional e psicológica ao longo do filme. Nos primeiros momentos da narrativa, ela é frequentemente vista em uma paleta de cores suaves, adornada com padrões clássicos dos anos 60, que evocam a estética da época e constroem a imagem de uma mulher comum, à qual o espectador pode se identificar. O uso predominante de azul claro e branco a compara à Virgem Maria, simbolizando a inocência e a pureza de sua personagem.

Momentos antes de ser estuprada pelo diabo, Rosemary usa uma roupa vermelha. Essa peça, que se destaca pela sua elegância e sofisticação, carrega múltiplos significados. Primeiramente, o vermelho é frequentemente associado ao perigo. Ao vestir essa cor

momentos antes do ataque, a cena se torna um alerta tanto para a personagem quanto para o público sobre a ameaça iminente. O vermelho também remete à figura do diabo, que é frequentemente representado com essa cor. Além disso, a cor pode ser vista como um reflexo de sua feminilidade e sua sexualidade – particularmente ao seu ciclo menstrual.

Nos momentos finais do filme, torna-se evidente a possibilidade de se estabelecer uma comparação com a figura da Virgem Maria. Rosemary está vestida com um vestido de noite branco, simbolizando pureza e inocência, complementado por um robe azul, cor frequentemente associada à mãe de Jesus. Esse figurino é significativo, pois seu filho, no contexto do filme, é visto como um "messias" para o culto satânico. A referência à Virgem Maria, que evoca a idealização da maternidade, contrasta fortemente com a cena final, em que Rosemary segura uma faca, disposta a eliminar o filho do diabo. Essa ação choca com a imagem pacífica e maternal que a Virgem representa. (ver imagem 5)



FIGURA 5: Filme “O Bebê de Rosemary”, de Roman Polanski, 1968  
Fonte: Quadro extraído do filme “O Bebê de Rosemary”, 1968

O corte de cabelo curto que ela exibe no filme pode ser o ponto de virada em que ela afirma sua individualidade, representando um ato de rebelião em meio ao controle exercido por seu marido e pelo culto. Coincidentemente, após o corte, ela começa a expressar suas dores e preocupações acerca de sua gravidez. Entre as poucas decisões que toma ao longo da narrativa, o corte de cabelo se destaca como uma expressão de um novo senso de assertividade. Seu médico a acusa de não querer ser mais ela mesma, e seu marido diz que ela parece um menino. O cabelo curto em mulheres muitas vezes sinaliza um desafio às normas tradicionais de gênero, algo que incomoda os homens. Nos anos 60 e parte dos anos 70, Mia ocupava um espaço andrógino, que inspirou muitas mulheres a

se reinventarem e se rebelarem de diversas maneiras.

A maquiagem também é central para o desenvolvimento da trama. Inicialmente retratada de forma saudável, à medida que a gravidez avança, ela se torna pálida, doente e extremamente magra. Essa mudança física sugere que a saúde dela está sendo sacrificada pelo bebê que carrega, simbolizando o custo de carregar o "filho do demônio". O contraste entre sua aparência inicial e sua condição física ao final também reforça visualmente o tema do sacrifício pessoal e da perda de controle, elementos centrais no filme.

Em *O Bebê de Rosemary*, a relação de poder e controle masculino dentro do casamento é central, evidenciando a naturalização da violência sexual nesse contexto. Após ser violentada por uma entidade demoníaca, Rosemary acorda com diversos arranhões espalhados pelo seu corpo e seu marido, Guy, mente, alegando ter mantido relações sexuais com ela enquanto estava inconsciente. Para ele, tais ações são justificadas por uma visão distorcida de que o casamento lhe confere direito irrestrito sobre o corpo da esposa, independentemente de consentimento. A indiferença demonstrada por ele após o estupro demoníaco de Rosemary reforça a banalização da agressão, refletindo uma crítica social à impunidade e à apatia diante do abuso doméstico e sexual. A obra, assim, evidencia o controle sobre o corpo feminino e o silêncio que cerca essas formas de violência dentro do matrimônio, especialmente no contexto social da época de seu lançamento.

A ambição desmedida de Guy releva a relação de controle que permeia seu casamento e se manifesta não apenas na violência física e sexual, mas também na exploração emocional de Rosemary, com Guy sacrificando o bem-estar de sua esposa em prol de seu sucesso profissional. Ao agir dessa maneira, ele ilustra como o desejo por fama e reconhecimento pode corroer valores éticos e pessoais, refletindo uma crítica às dinâmicas de poder no show business. Sua decisão de "vender" Rosemary ao casal Castevet não só demonstra a deterioração de seus princípios, mas também evidencia o caráter desumanizador da busca desenfreada por status.

Nesse contexto, o filme simboliza as pressões de um sistema capitalista que valoriza o acúmulo de riqueza e o sucesso material acima das relações humanas e da integridade moral. A trama expõe, assim, o custo humano do desejo de ascensão social, contrastando com as ideologias comunistas do movimento contracultural dos anos 1960, que promoviam o compartilhamento e o bem-estar coletivo em oposição à competição individualista imposta pela lógica liberal capitalista.

A maior parte do horror presente no filme tem pouco a ver com cultos satânicos e elementos que poderiam ter uma aparência sobrenatural são tratados como sonho. O verdadeiro terror na obra provém, na realidade, da perda de autonomia e controle que acompanha a gravidez de Rosemary. A narrativa expõe a vulnerabilidade da protagonista, que se vê cercada por uma rede de manipulação e desconfiança, desafiando suas percepções do real e, conseqüentemente, sua própria lucidez. O ambiente familiar, que deveria ser um refúgio, transforma-se em um espaço opressivo, refletindo as ansiedades sociais em torno da maternidade e as pressões que as mulheres enfrentam.

À medida que sua experiência de maternidade se transforma em um pesadelo, o lar, que deveria ser um espaço seguro, torna-se ameaçador, refletindo a transição do familiar para o estranho, conforme discutido no segundo capítulo, a partir do conceito de Freud. Inicialmente, o ambiente é acolhedor, simbolizando a expectativa de um novo começo e a alegria da maternidade. No entanto, conforme a trama avança, esse espaço passa a refletir a crescente paranoia de Rosemary. Os cômodos da casa se tornam claustrofóbicos, preenchidos por sombras e objetos que sugerem segredos ocultos, intensificam a sensação de *unheimlich* (o estranho). Os vizinhos, que inicialmente se mostram amáveis, revelam-se figuras ameaçadoras envolvidas em um plano obscuro. Guy, que parecia um parceiro amoroso, gradualmente se transforma em alguém controlador e indiferente e o bebê, que geralmente tem suas representações associadas ao amor e continuidade, transforma-se em uma fonte de medo e dor, desafiando as expectativas tradicionais da maternidade. Esse processo de transformação do familiar em estranho evidencia como o horror psicológico no filme ressoa com as dinâmicas de controle e perda de identidade discutidas no conceito freudiano.

A gravidez, frequentemente vista como um símbolo de vida e renovação, é abordada de maneira sombria em *O Bebê de Rosemary*, transformada em uma experiência marcada pelo medo e desespero. O filme destaca como a maternidade pode ser distorcida por forças externas, revelando como o ambiente e as pessoas ao seu redor podem influenciar profundamente a experiência da mulher. Essa dinâmica pode acabar contribuindo para que haja uma sensação de vulnerabilidade e ameaça constante. No caso de Rosemary, essa vulnerabilidade se infiltra em sua própria gravidez, que se torna um campo de batalha psicológico constante. A presença de forças malignas não apenas compromete a relação dela com o seu bebê, mas também a mergulha em um estado de horror e sofrimento, revelando a intersecção entre a vida e a pulsão de morte, que se manifesta nas suas experiências e nas relações que a cercam.

A criança, concebida como resultado de um estupro ritualizado, sem o consentimento ou o controle de Rosemary, coloca a maternidade sob uma luz ambígua. O filho é o fruto de uma violação, em que Rosemary não pode exercer seu papel maternal tradicional, sugerindo uma ruptura no ciclo de identificação entre mãe e filho. A origem da criança está marcada pela violência e pela dor, afastando a possibilidade de um vínculo afetivo saudável. Embora o instinto maternal a leve a se aproximar da criança no final do filme, esse ato é carregado de horror e resignação. Ao aceitar a criança como sua, ela se vê forçada a reconhecer não apenas a perda de controle sobre seu corpo, mas também a transformação de sua identidade materna em algo monstruoso. Essa ambivalência evidencia uma crítica à idealização da maternidade, questionando se a condição de mãe realmente proporciona amor e proteção ou se, em algumas circunstâncias, ela pode se transformar em um ciclo de dor e subserviência.

### **4.3. O Babadook**

*O Babadook* é um filme de terror australiano lançado em 2014 que se destaca por sua abordagem psicológica e simbólica, explorando temas como maternidade e trauma. A trama segue Amelia (Essie Davis), uma mãe viúva, e seu filho Samuel (Noah Wiseman), cujas vidas são profundamente marcadas pela perda trágica do marido de Amélia, morto em um acidente de carro enquanto a levava ao hospital para dar à luz. Esse evento traumático ecoa ao longo da narrativa, impactando o estado mental de Amélia desde o início do filme.

O filme abre com uma sequência onírica, em que Amélia revive o momento da morte do seu marido na forma de um pesadelo. Ela é acordada por Samuel, que também é atormentado por terrores noturnos. O que se segue é uma cena aparentemente comum de interação parental: Amélia checa embaixo da cama e dentro do armário à procura de monstros. Contudo, o que deveria ser um gesto de conforto revela algo mais profundo. A exaustão de Amélia é evidente; ela cumpre a tarefa de maneira mecânica, desempenhando o papel materno de forma quase automática, sem o envolvimento emocional e a sensibilidade que convenientemente seriam esperados de uma mãe nestes momentos (ver figura 6).



FIGURA 6: Filme “O Babadook”, de Jennifer Kent, 2014  
 Fonte: Quadro extraído do filme “O Babadook”, 2014

Essa sequência constitui o núcleo temático do filme. Amelia incorpora um tipo de maternidade que raramente é retratada na cultura popular. Ao longo da narrativa, sua relação com seu filho é predominantemente apática, evidenciando uma atuação como mãe motivada por dever, não por amor. Seu comportamento é frio e, embora tente ajudar Samuel a enfrentar seus pesadelos, carece da ternura que normalmente se espera de uma figura materna.

Podemos aqui nos referir novamente ao conceito de “mãe morta”. Relembrando: segundo André Green (1988), essa expressão se refere não à morte literal da mãe, mas a um estado emocional de ausência psicológica, somada a uma incapacidade de fornecer afeto e reconhecimento ao filho. Essa dinâmica é evidente na relação entre Amelia e Samuel, onde Amelia, sobrecarregada emocional e fisicamente, é incapaz de conciliar sua dor com as exigências da maternidade. E essa expectativa de cuidado e nutrição lhe é imposta em todos os aspectos de sua vida – ela trabalha em um lar de idosos, assume o papel de chefe de família, ajuda sua vizinha idosa e cuida de seu filho. Amelia se vê envolvida em um ciclo de cuidados que a impede de lidar com sua própria dor, perpetuando seu trauma que a impede de se conectar verdadeiramente com Samuel.

A narrativa ganha contornos mais sombrios quando Samuel descobre um enigmático livro infantil intitulado *Mister Babadook*. Ao ler o livro para o filho, Amelia inadvertidamente invoca uma força maligna que personifica seus medos e traumas mais profundos - o Babadook, uma entidade sinistra de capa preta e garras longas. Conforme o enredo avança, torna-se ainda mais evidente que o Babadook não é apenas uma figura sobrenatural, mas uma metáfora para o luto e a repressão emocional. A dor não elaborada

de Amelia, decorrente da perda do marido e das dificuldades da maternidade, a leva a um colapso progressivo, revelando sua crescente hostilidade em relação a Samuel. Sua negação constante dos próprios sentimentos a aproxima cada vez mais do Babadook, até o ponto em que é possuída pela entidade, ameaçando diretamente a segurança de seu filho.

O Babadook pode ser entendido como uma espécie de *doppelgänger*<sup>19</sup> de Amelia – uma personificação de seus sentimentos de aversão em relação ao Samuel. Essa entidade emerge como uma encarnação simbólica dos sentimentos negativos que Amelia desconta em seu filho, resultantes de traumas e emoções com as quais ela não conseguiu lidar. Assim, o Babadook pode ser interpretado à luz do conceito freudiano (2016) do "retorno do reprimido", funcionando como uma externalização das emoções reprimidas de Amelia, evidenciando a complexidade da sua psique e os desafios que enfrenta na relação materna.

O conceito de "retorno do reprimido", também discutido no segundo capítulo, é central na psicanálise freudiana e se refere ao processo pelo qual conteúdos mentais que foram reprimidos – ou seja, empurrados para o inconsciente devido ao seu caráter perturbador ou inaceitável – acabam voltando à consciência de forma indireta e distorcida. Segundo Freud (2016), quando desejos, impulsos ou lembranças são reprimidos por serem incompatíveis com a moral ou com as normas sociais, eles não desaparecem completamente; em vez disso, permanecem no inconsciente, esperando uma oportunidade para retornar.

Para Amelia, o Babadook representa tudo o que ela tenta suprimir: sua raiva, culpa, ressentimento e luto. À medida que Amelia nega e resiste a esse retorno, o monstro se torna progressivamente mais poderoso e invasivo, tomando controle de suas ações e comportamento. Isso reflete, novamente, a ideia freudiana de que, quanto mais tentamos suprimir os conteúdos do inconsciente, mais fortes eles retornam. O confronto final entre Amelia e o Babadook simboliza a luta interna da personagem para encarar e aceitar esses seus sentimentos reprimidos. No entanto, ela nunca se livra completamente do Babadook; em vez disso, o mantém “domesticado” no porão, simbolizando a necessidade de aceitar e conviver com esses aspectos sombrios de sua psique em vez de negá-los.

Desse modo, o filme critica a idealização da maternidade, mostrando-a como uma

---

<sup>19</sup> Um *doppelgänger* é um termo alemão que significa “duplo ambulante” e se refere a uma versão alternativa de uma pessoa, muitas vezes com uma conotação sobrenatural. A ideia tem raízes na mitologia e folclore, onde encontrar um *doppelgänger* pode ser considerado um presságio de má sorte ou morte. Em um contexto psicológico, pode simbolizar a dualidade da identidade e os conflitos internos de uma pessoa.

experiência complexa e ambivalente, que inclui aspectos sombrios que são frequentemente invisíveis ou negados. A narrativa aqui apresentada sugere que o *Babadook* é também uma manifestação da ansiedade de Amelia em relação à maternidade enquanto experiência de autossacrifício e, muitas vezes, de despersonalização. Ao representar a maternidade como uma constante pressão para suprimir desejos e dores individuais, *O Babadook* reflete a angústia de muitas mães que enfrentam a dificuldade de conciliar suas próprias necessidades e identidades com as exigências intensas de ser mãe.

Recorrendo novamente ao paradigma indiciário de Ginzburg (1989), outro indício dessa relação está na ambientação sombria da casa de Amelia, sempre em tons de cinza e azul escuro. Essa paleta de cores mais frias transmite uma sensação de opressão e aprisionamento, espelhando seu estado mental abalado e sua falta de escape emocional. Conforme o filme avança, os espaços da casa se tornam cada vez mais caóticos e desorganizados, refletindo a deterioração da estabilidade mental de Amelia e a sensação de descontrole sobre sua própria vida e sobre a criação de seu filho. Essa atmosfera claustrofóbica pode simbolizar o isolamento de mães ao enfrentarem as exigências do cuidado materno, uma carga emocional que, no caso de Amelia, é potencializada por sua falta de suporte social ou familiar (ver figura 7).



FIGURA 7: Filme “O Babadook”, de Jennifer Kent, 2014  
Fonte: Quadro extraído do filme “O Babadook”, 2014

Além do conceito do retorno do reprimido, previamente discutido, o filme *O Babadook* também pode ser analisado através do conceito freudiano de “o estranho”. Como abordado no subcapítulo “Sombras do Eu: O Terror à Luz da Psicanálise”, Freud (1976) define “o estranho” como uma sensação peculiar de familiaridade que se torna perturbadora. É algo conhecido que se revela de forma inesperada, provocando medo e

angústia. O estranho surge quando algo reprimido ou esquecido retorna à consciência, revelando um lado obscuro e desconhecido de si mesmo. Essa experiência, paradoxalmente familiar e estranha ao mesmo tempo, perturba o senso de segurança e identidade do indivíduo.

No contexto de *O Babadook*, a figura do monstro é quem representa essa noção de "estranho" - uma manifestação de aspectos internos de Amelia que se tornaram assustadores e irreconhecíveis para ela mesma. Esse estranhamento, todavia, não se limita apenas a Amelia; ele também reflete a posição simultaneamente humana e não-humana da figura do Babadook. O momento em que Amelia atende o telefone e ouve a voz do Babadook ilustra perfeitamente esse conceito, pois provoca uma sensação de desconforto que ultrapassa o medo imediato. A voz do Babadook, com sua ambiguidade humana/não-humana, evoca uma inquietação que ressoa nas camadas mais profundas do inconsciente de Amelia – e do espectador. Ao prolongar certas sílabas e palavras com um ritmo hipnótico, o Babadook traz à tona um medo primordial, como se emergisse das profundezas do inconsciente, revelando a parte de Amelia que ela tenta negar.

A insistência rítmica do Babadook ao repetir sons como "dook-dook" torna o medo ainda mais visceral, pois transforma o som em um lembrete insistente da presença do monstro e, simbolicamente, do luto e da raiva reprimidos de Amelia. Freud (1976) explica que essa qualidade do “estranho” surge quando aquilo que foi reprimido ameaça romper as barreiras do inconsciente, produzindo desconforto. No caso de Amelia, a voz do Babadook, que parece sussurrar diretamente ao espectador, reflete sua incapacidade de fugir desses sentimentos sombrios que tentam, a todo custo, emergir à superfície. Esse elemento sonoro do filme nos aproxima da experiência psíquica de Amelia, como se compartilhássemos do seu conflito interno, enfrentando o monstro externo e o horror do próprio inconsciente.

No desfecho de "O Babadook", o protagonista não se livra do monstro; em vez disso, aprende a conviver com ele de forma mais saudável. A imagem de Amelia e Samuel coletando vermes para alimentar o Babadook simboliza a aceitação de seus sentimentos mais profundos e reprimidos sobre a maternidade. Essa abordagem ressoa com a ideia de Cohen de que "monstros são nossos filhos" (1996, pág. 20). Através do reconhecimento do Babadook como a manifestação monstruosa de sua dor, Amélia assume responsabilidades quase maternas em relação a ele, alimentando-o, proporcionando-lhe um lar e acalmando-o em seus momentos de “crise”. Essa nova relação não apenas redefine a dinâmica entre Amelia e seu filho, mas também a percepção que ela tem de si

mesma como mãe. A cena em que ela explica aos assistentes sociais que finalmente celebrou o aniversário de Sam, que é também o aniversário da morte de seu ex-marido, mostra sua transparência e disposição para enfrentar o passado. Ao plantar rosas negras, um símbolo universal de luto, sobre o local onde o cachorro foi enterrado, ela demonstra um enfrentamento real do seu processo de luto.

#### **4.4 Carrie, a Estranha**

*Carrie, a Estranha* (1976), filme dirigido por Brian De Palma e adaptado do romance homônimo de Stephen King, é um marco do terror psicológico. A obra acompanha Carrie White (Sissy Spacek), uma adolescente tímida e socialmente isolada, vítima de bullying pelos colegas de escola e constantemente subjugada pela influência opressiva de sua mãe, Margaret White (Piper Laurie), uma figura materna marcada pelo fanatismo religioso e pela negação da individualidade de sua filha.

O filme explora temas universais como o bullying, a opressão familiar e a busca por aceitação, mas o faz através de uma lente sombria e perturbadora, imortalizando Carrie como uma das figuras mais trágicas e complexas do gênero. A história de Carrie White é um estudo psicológico da repressão e da violência emocional, que, ao ser amplificado pelas suas habilidades paranormais, mostra o impacto devastador que tais práticas podem ter sobre a psique humana.

Ainda no início da obra, Carrie tem sua primeira menstruação na escola, momento que se torna uma representação de sua vulnerabilidade e da falta de educação sobre o corpo feminino. Sua ignorância a deixa exposta à crueldade de seus colegas, que zombam dela, transformando um momento natural de crescimento feminino em uma cena humilhante. A abjeção, conceito proposto por Julia Kristeva e elaborado no segundo capítulo deste trabalho, encontra expressão marcante nessa cena inicial do filme icônico, onde o corpo feminino em transformação se torna um espaço de repulsa e exclusão. A menstruação da personagem, um marco biológico natural, é retratada como algo grotesco e incompreensível, transformando o vestiário escolar em um teatro de humilhação. Esse episódio, no qual suas colegas jogam absorventes nela enquanto gritam insultos, reflete a repulsa social pelo que é percebido como estranho ou fora de controle. Como discutido no segundo capítulo, a abjeção emerge quando fronteiras identitárias são violadas, expondo algo que deveria permanecer oculto. Aqui, o sangue menstrual simboliza o choque cultural diante do corpo feminino e seus processos naturais, reforçando a marginalização de Carrie. Essa cena sintetiza a tensão entre o biológico e o social,

evidenciando como o cinema de horror explora a feminilidade como um espaço de conflito e medo.

Margaret, por sua vez, vê a menstruação como uma prova do pecado original e uma manifestação do mal. Ela vê a menarca de Carrie como um ato pecaminoso e, como castigo, a confina em um armário escuro - uma espécie de prisão física e emocional. Esse armário, que Margaret chama de "o lugar do pecado", é um espaço de humilhação e solidão, onde Carrie é deixada por longos períodos como punição por sua suposta imoralidade. Essa prática não apenas intensifica o isolamento e a dor emocional de Carrie, mas também simboliza a repressão de sua identidade e feminilidade (ver imagem 8).

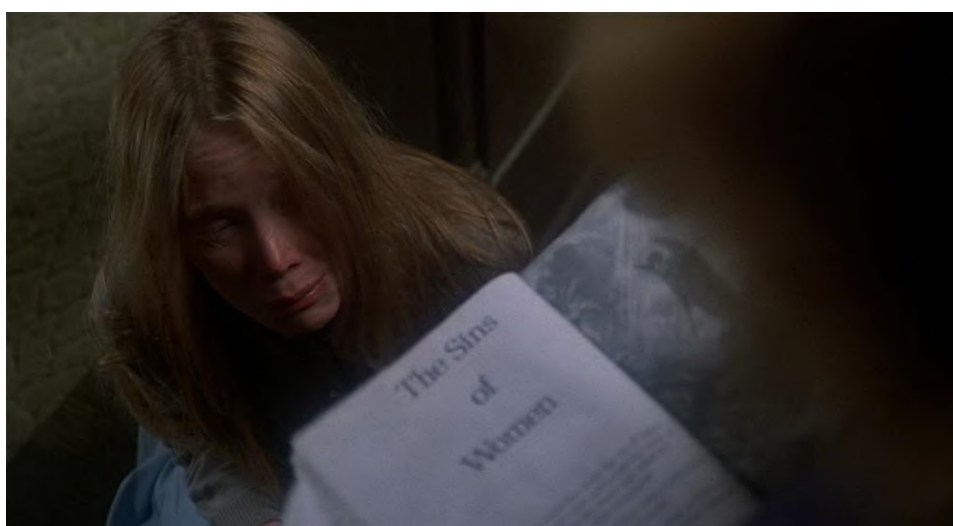


FIGURA 8: Filme "Carrie, a Estranha", de Brian de Palma, 1976  
Fonte: Quadro extraído do filme "Carrie, a Estranha", 1976

O uso do sangue como símbolo de transformação e vergonha é central em *Carrie*. Ao longo do filme, o sangue surge em momentos de profunda vulnerabilidade, representando não apenas sua transição para a vida adulta, mas também os aspectos do corpo feminino que a sociedade busca controlar e reprimir. O ápice dessa metáfora se dá no clímax da narrativa, durante o baile de formatura, quando Carrie é banhada em sangue de porco, em um momento de humilhação pública.

Esse contexto de vulnerabilidade é complexificado pela figura de Margaret White, cuja relação com Carrie pode ser analisada através do arquétipo da mãe controladora, ou mãe devoradora, conceito proposto por Jacques Lacan (1995) e discutido no segundo capítulo deste trabalho. No contexto lacaniano, essa figura representa a mãe que, em sua relação com o filho, exerce um controle excessivo, restringindo a autonomia e a identidade do indivíduo. Essa dinâmica se manifesta em um amor possessivo e castrador, no qual a mãe se coloca como a única fonte de valor e significado, levando à anulação da

individualidade do filho.

Margaret encarna esse arquétipo ao impor uma moralidade rígida e dogmas religiosos que sufocam Carrie, negando-lhe a liberdade de explorar sua própria identidade e sexualidade. O uso constante de punições e humilhações, como os castigos físicos e as reprimendas verbais, reflete a necessidade de Margaret de manter o controle sobre a filha, transformando o que deveria ser amor em uma forma de domínio. Em vez de apoiar o crescimento e a autonomia de Carrie, Margaret a mantém em um estado de dependência emocional, criando uma relação que é mais de subjugação do que propriamente de afeto.

Essa dinâmica é agravada pela internalização, por parte de Carrie, das visões negativas que lhe são impostas ao longo de sua vida. As críticas constantes e os ensinamentos punitivos de sua mãe não apenas moldam sua percepção de si mesma, mas também consolidam uma autoimagem distorcida e um senso de inadequação em relação ao mundo ao seu redor. Lacan (1995) sugere que a relação com a mãe devoradora pode levar a um estado de alienação e trauma, o que é visível na experiência de Carrie. Ela é isolada de seus colegas, não apenas devido à sua condição social e ao bullying que sofre, mas também porque sua identidade é moldada pela negativa, pela culpa e pela vergonha que sua mãe lhe impõe. Essa alienação é um traço característico do trauma, refletindo como Carrie é privada de uma vivência saudável de sua adolescência. Essa privação compromete profundamente seu desenvolvimento emocional, deixando-a incapaz de se conectar de forma equilibrada consigo mesma e com o mundo ao seu redor.

A dinâmica familiar de Carrie ganha camadas de complexidade ao ser interpretada sob a perspectiva de um complexo de Édipo feminino não resolvido. Contudo, como já discutido, a teoria freudiana, ao posicionar a figura paterna como central para a resolução desse conflito, ignora possibilidades de desenvolvimento saudável que não dependem da presença ou idealização do pai.

A solução freudiana — que sugere que essa resolução ocorre através da internalização do papel materno como meio de superar a "inveja do pênis" e a falta simbólica do pai — ignora que a ausência ou a figura substituta do pai não necessariamente resulta em disfunção ou em um desenvolvimento patológico. Na realidade, muitas mulheres podem construir identidades plenas e saudáveis em relações com suas mães, mesmo sem uma figura paterna presente. A construção da identidade feminina pode, de fato, ser enriquecida por um vínculo positivo e empoderador com a mãe, sem a necessidade de se conformar ao ideal paterno como meio de "resolução" psíquica.

No caso de Carrie, a ausência de uma figura paterna não deveria ser vista como o principal impedimento ao seu desenvolvimento emocional. A verdadeira questão está na relação opressiva que ela mantém com sua mãe, Margaret, cuja figura autoritária e controladora suprime a autonomia de Carrie. Margaret não apenas impõe expectativas irreais sobre a filha, mas também perpetua uma dinâmica simbiótica que anula qualquer chance de expressão individual. Em vez de proporcionar um vínculo enriquecedor, Margaret utiliza o medo e a repressão como ferramentas de controle, intensificando a alienação de Carrie e exacerbando o trauma que define sua trajetória.

A cena final de *Carrie, a Estranha* é marcada por um confronto direto entre mãe e filha, no qual Carrie, ao se rebelar contra Margaret, rompe definitivamente os laços de opressão que a prenderam desde a infância. Esse momento de rebelião não é apenas uma luta física, mas uma poderosa afirmação de sua identidade e autonomia, que foram negadas por tanto tempo. Esse embate revela a complexidade dessa relação mãe-filha, em que o amor é distorcido pelo desejo de controle. Margaret, em sua visão de pureza e moralidade extrema, acredita que suas ações são uma forma de “salvar” Carrie de um mundo corrupto; e é esse desejo de controle que a leva a um ato final de violência. Sua tentativa de eliminar a filha, que, naquele momento, representa tanto seu medo do que a liberdade e a sexualidade de Carrie podem implicar, acaba resultando em sua própria destruição.

A obra é, nesse sentido, um alerta quanto aos ciclos de violência que permeiam a vida de Carrie. A narrativa destaca a fragilidade de sua saúde mental diante de anos de trauma e isolamento. A transformação de Carrie em uma figura de terror é uma reflexão sombria sobre como a sociedade pode empurrar indivíduos vulneráveis a limites extremos, levando-os a se tornarem não apenas vítimas, mas também perpetradores de violência. Assim, *Carrie, a Estranha* não apenas retrata o sofrimento de uma jovem, mas também nos provoca a refletir sobre as implicações mais amplas da crueldade humana e da falta de empatia.

O baile de formatura representa o ápice da crueldade que Carrie enfrenta e solidifica o uso da cor vermelha como um símbolo do conflito central da narrativa. O sangue, que aparece em momentos cruciais da obra, especialmente na icônica cena do baile, não só representa a humilhação enfrentadas por Carrie, mas é um catalisador para sua transformação. Ao cobrir Carrie com sangue de porco na frente de todos os demais alunos da escola, a cena revela não apenas a brutalidade de seus colegas, mas também a intensidade de sua dor. Como afirma Manguel (2001), “a cor vermelha tem em seu sentido

o perigo e, de certa forma, remete ao sangue”, sublinhando o modo como a cor se torna uma representação da eventual vingança da protagonista.

Além de simbolizar o sofrimento, o vermelho também serve para contrastar a inocência de Carrie, que é frequentemente envolta em cores mais suaves, como rosa, azul claro e branco, acentuando sua vulnerabilidade. Essas cores suaves reforçam a imagem de Carrie como uma jovem frágil e ingênua, que, apesar das dificuldades que enfrenta, ainda retém sua inocência. Margaret, sua mãe, complementa essa construção visual ao sempre usar roupas escuras, predominantemente em preto, simbolizando sua natureza repressiva, controladora e sufocante. Essa oposição entre as cores de Carrie e Margaret não só reforça a dinâmica de poder entre as duas, mas também contribui para a construção de um ambiente onde a opressão e a violência emocional são palpáveis. (ver imagens 9).



FIGURA 9: Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976  
Fonte: Quadro extraído do filme “Carrie, a Estranha”, 1976

Quando o vermelho aparece, principalmente durante a humilhação no baile de formatura, ele não só intensifica a dor e a violência sofridas por Carrie, mas também marca sua transformação. Esse contraste entre as cores suaves de sua vestimenta de formatura e o vermelho que a envolve simboliza a transição de Carrie de uma vítima passiva para uma figura de vingança. Essa simbologia das cores – o vermelho do sangue e da vingança, o branco da inocência e o preto da repressão – constrói visualmente o embate central da obra. No desfecho, esses elementos se entrelaçam, ressaltando como o vermelho emerge como uma representação da libertação emocional de Carrie, ao mesmo tempo que manifesta a violência resultante de anos de repressão e isolamento (ver imagem 10).



FIGURA 10: Filme “Carrie, a Estranha”, de Brian de Palma, 1976  
 Fonte: Quadro extraído do filme “Carrie, a Estranha”, 1976

Tal qual em *O Babadook*, o retorno do reprimido é um dos principais motores narrativos do *Carrie*, manifestando-se nas reações da protagonista e nas interações com aqueles ao seu redor. Como já visto, o conceito freudiano do retorno do reprimido refere-se à ideia de que desejos, memórias ou impulsos suprimidos e recalcados emergem de forma inesperada e muitas vezes destrutiva, uma vez que o inconsciente encontra meios de se manifestar (Freud, 2016). O retorno do reprimido pode acontecer de várias maneiras, como em sonhos, lapsos de linguagem (atos falhos), sintomas neuróticos ou até comportamentos que parecem desproporcionais ou inexplicáveis.

Em *Carrie*, o retorno do reprimido se manifesta simbolicamente por meio dos poderes telecinéticos da protagonista. Criada por uma mãe profundamente religiosa e autoritária, Carrie vive em um ambiente opressor que reforça sua alienação e a impede de expressar-se de forma saudável. A isso se soma o bullying constante das colegas de escola, que intensificam sua sensação de inadequação. Seus poderes emergem, então, como um canal de expressão do inconsciente reprimido de Carrie, sendo acionados em momentos de intensa emoção - como na icônica cena do baile. Quando ela finalmente libera esses seus impulsos, eles surgem de forma avassaladora e destrutiva, revelando o poder devastador que o inconsciente pode ter quando reprimido de forma prolongada.

A pulsão de morte é outro elemento central na análise psicanalítica do personagem-título e dos eventos que a rodeiam. Segundo Freud (2016), essa pulsão representa uma tendência à autodestruição, expressa em comportamentos de agressão e repetição compulsiva de padrões negativos, além do desejo de retorno ao estado inorgânico. Em contraste com a pulsão de vida, que visa preservar e prolongar a

existência, a pulsão de morte impulsiona Carrie a uma negação de si mesma e ao desejo de escapar de sua própria identidade, especialmente na relação com a mãe. O desfecho trágico, em que mãe e filha morrem em um ato de violência mútua, evidencia a intensidade desse conceito: Carrie internaliza o sofrimento a ponto de sua autodestruição, levando consigo todos os que participaram de seu tormento. Seu último ato é um de completo aniquilamento, destruindo sua casa com as duas ainda dentro.

Anteriormente, ainda no auge do baile de formatura, Carrie experimenta um momento de genuína felicidade, representativo da pulsão de vida — a busca por afeto, por se sentir parte de um grupo e, de certo modo, reconstruir sua identidade. Mas o ato de humilhação pública com o balde de sangue transforma um momento de aceitação e pertencimento em um catalisador de destruição. Através desse massacre, Carrie elimina a própria possibilidade de reconciliação com o mundo exterior, selando seu final trágico.

Seu desfecho trágico encerra uma jornada de trauma, repressão e violência. O confronto final entre Carrie e Margaret aprofunda a complexidade da relação entre mãe e filha. Ao desafiar sua mãe, Carrie rompe com a figura materna opressora, representando uma tentativa de emancipação. A destruição da casa, que acontece quando os poderes telecinéticos de Carrie se manifestam com uma intensidade incontrolável, simboliza o colapso de uma estrutura repressiva e o fim de um ciclo de violência. No entanto, essa libertação exige o preço mais extremo — o sacrifício da própria existência.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia, foram exploradas as representações da maternidade no cinema de horror contemporâneo, observando como essas representações refletem e intensificam questões psicanalíticas e sociais complexas. Analisamos filmes que subvertem o conceito idealizado de maternidade e que inserem a figura materna em cenários de medo, angústia e tensão, colocando em evidência os conflitos, ansiedades e repressões associados ao papel materno. A análise psicanalítica aplicada revela camadas profundas nas representações da maternidade monstruosa e aponta para a forma como o cinema de horror funciona como um espelho das inquietudes culturais e individuais, oferecendo uma maneira de confrontar simbolicamente os desafios inerentes à identidade feminina e às expectativas sociais em torno da maternidade.

A partir das obras estudadas, como *O Bebê de Rosemary*, *Carrie*, *a Estranha* e *Babadook*, é possível perceber que o cinema de horror não só retrata a figura materna de maneira ambivalente e complexa, mas também utiliza a maternidade como veículo para expor medos primordiais. Essa abordagem, aliada à estética perturbadora do horror, coloca a maternidade sob um ponto de vista visceral e intenso, muitas vezes desafiando as normas e ideais de feminilidade impostos pela sociedade. O gênero de horror, ao se debruçar sobre temas como o luto, a raiva reprimida, o isolamento e a luta pela autonomia, convida o público a questionar o que significa ser mãe em um mundo que impõe às mulheres uma infinidade de expectativas e pressões.

A psicanálise contribuiu significativamente para a análise da figura materna no cinema de horror, sobretudo ao empregar conceitos de Freud e de outros teóricos. A ideia do “estranho” (ou *unheimlich*) de Freud (1976), que se refere a algo familiar, mas ao mesmo tempo profundamente desconcertante, revela-se central na construção da imagem materna nesses filmes. A mãe no cinema de horror contemporâneo é tanto a cuidadora quanto a destruidora, representando uma dualidade que evoca o que foi reprimido e desestabiliza a sensação de segurança do espectador. Esse conceito é amplamente aplicado em filmes que trabalham com o tema da mãe monstruosa, onde o que deveria ser uma relação de afeto e proteção se torna fonte de opressão e medo.

Outro ponto relevante é o uso do conceito da “mãe morta” de André Green (1988). A mãe que está presente fisicamente, mas ausente emocionalmente, gera uma falta simbólica no filho, que internaliza a figura de uma mãe psicologicamente morta, marcando o desenvolvimento de sua identidade com sentimentos de abandono e rejeição.

Esse conceito é explorado em filmes como *Hereditário*, onde a protagonista Annie carrega traumas intergeracionais e o luto por relações rompidas, culminando em uma maternidade repleta de ressentimentos e medos. A análise desse tipo de representação destaca como o cinema utiliza a ausência emocional da mãe para ilustrar as consequências psicológicas profundas e muitas vezes irreversíveis na psique de seus filhos, revelando o terror que a falha materna pode significar para o desenvolvimento do indivíduo.

Além disso, o conceito do “complexo de Édipo” (Freud, 2014) foi explorado como uma forma de interpretar a tensão entre mãe e filho ou filha, que muitas vezes aparece em filmes de horror como uma relação que impede a separação necessária para o desenvolvimento da identidade. *Carrie, a Estranha*, por exemplo, explora o excesso de controle da mãe como uma forma de dominação que reprime a sexualidade e a autonomia da filha, revelando o impacto psicológico e social desse conflito na transição para a vida adulta. A análise dessas narrativas reforça a ideia de que a mãe, no cinema de horror, não é apenas a figura de autoridade, mas também o objeto de resistência e temor, tornando-se um obstáculo para a independência e o crescimento individual dos filhos.

Em termos de contribuição para o campo de estudos feministas e de gênero, a pesquisa enfatizou como o cinema de horror desafia e desconstrói o arquétipo da mãe altruísta, ampliando a visão sobre as responsabilidades e limitações impostas às mulheres na maternidade. A maternidade monstruosa no cinema surge como uma forma de resistência simbólica aos ideais de feminilidade passiva e abnegada, apresentando mães que, longe de serem perfeitas ou benevolentes, expressam raiva, desespero, tristeza e outros sentimentos tradicionalmente reprimidos. Esse tipo de representação convida o público a refletir sobre a natureza complexa do papel materno e sobre a maneira como as mulheres são pressionadas a corresponder a expectativas inatingíveis. Os filmes analisados apresentam figuras maternas que transcendem a dicotomia do bem versus mal, criando personagens ambivalentes e humanizadas, cujas ações são guiadas por uma gama de sentimentos e experiências que rompem com o mito da maternidade ideal.

Por fim, a contribuição desta monografia reside não apenas na análise de filmes de horror como *O Bebê de Rosemary*, *Babadook* e *Hereditário*, mas também na aplicação de conceitos psicanalíticos e na abordagem crítica dos papéis femininos impostos socialmente. O cinema de horror, ao subverter o ideal de maternidade, transforma a figura materna em um reflexo das ansiedades e medos culturais, sendo um meio poderoso de questionamento e de representação das complexidades da maternidade contemporânea. Nesse sentido, o horror funciona não apenas como entretenimento, mas como um espaço

de investigação das forças inconscientes que moldam o comportamento humano, possibilitando que o público explore, em um ambiente controlado, as tensões que definem as relações maternas e os dilemas existenciais e sociais enfrentados pelas mulheres.

Embora esta pesquisa tenha abordado diversos aspectos das representações maternas no cinema de horror, há limitações inerentes à escolha de filmes específicos e à abordagem psicanalítica adotada. Estudos futuros poderiam expandir o escopo da análise para incluir representações da maternidade em outros gêneros cinematográficos ou explorar como o tema da maternidade monstruosa é abordado em diferentes contextos culturais e sociais, para além de filmes estadunidenses. Além disso, pesquisas que incorporem abordagens interdisciplinares, combinando psicanálise com teorias feministas contemporâneas, poderiam oferecer novas perspectivas sobre as representações da maternidade e suas implicações para a identidade feminina.

Em conclusão, o cinema de horror contemporâneo traz à tona os aspectos mais sombrios e reprimidos da maternidade, utilizando o medo e a tensão como ferramentas para explorar a ambiguidade e a complexidade desse papel na vida das mulheres. Através da figura da mãe monstruosa, o gênero desafia as concepções tradicionais e idealizadas de maternidade, expondo as pressões e os conflitos internos que moldam a experiência materna. Ao fazer isso, o cinema de horror revela as fissuras nas expectativas sociais e os efeitos dessas exigências sobre a subjetividade das mulheres, contribuindo para uma compreensão mais ampla e crítica da maternidade na cultura contemporânea.

## 6. REFERÊNCIAS

- AMARILLA, Silmara Domingues Araújo. **Mães que devoram: um ensaio sobre a perda de uma chance no âmbito dos vínculos materno-filiais**. Revista IBERC, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 65-82, jan./abr. 2021.
- ARIÈS, Philippe. **Centuries of Childhood: A Social History of Family Life**. Nova York: Vintage Books, 1962.
- ARNOLD, Sarah. **Pregnancy in the Horror Film: Reproduction and Maternal Discourses**. In: GIBSON, Rachel; HASSAN, Robert (orgs.). *Maternal Horror Film*. Palgrave Macmillan, 2013. p. 154-180.
- BADINTER, Elisabeth. **Mother Love. Myth and Reality. Motherhood in Modern History**. Nova York: Collier Macmillan Canada Inc., 1981.
- BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BIAGI, Orivaldo Leme. **O imaginário da Guerra Fria**. Revista de História Regional, [S. l.], v. 6, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119>. Acesso em: 9 ago. 2024.
- BRADY, Miranda J. **“I think the men are behind it”: Reproductive labour and the horror of second wave feminism**. Feminist Media Studies, v. 23, n. 2, p. 606–620, 2021.
- BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. Londres: Routledge, 2004.
- CARROLL, Noël. **The philosophy of horror, or paradoxes of the heart**. Londres: Routledge, 1990.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster Culture (Seven Theses)**. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3-25.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Londres: Routledge, 1993.
- ECO, Umberto (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ERMACORA, Matteo. **Women Behind the Lines: The Friuli Region as a Case Study of Total Mobilization, 1915–1917**. In: BÄHR, Andrea; LÖHNE, Christa; WINKEL, Heike (Eds.). *Gender and the First World War*. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.
- FRASER, Nancy. **Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to the Rise of the Social Right**. Londres: Verso, 2013.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, Sigmund. Freud: **Amor, sexualidade, feminilidade**. Organização de Élisabeth Roudinesco. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17, p. 275-314.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 13, Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carorni. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GITLIN, Todd. **The Sixties: Years of Hope, Days of Rage**. New York: Bantam Books, 1987.
- GREEN, A. **A mãe morta**. In: GREEN, A. Narcisismo de vida, narcisismo de morte. São Paulo: Escuta, 1988. p. 239-273.
- HALL, Stuart. **Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972–79**. Londres: Routledge, 1980.
- HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 1997.
- HAMILTON, J. **Monsters and posttraumatic stress: an experiential-processing model of monster imagery in psychological therapy, film and television**. Humanities and Social Sciences Communications, v. 7, art. 142, 2020.
- HARRINGTON, Erin. **Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror**. Abingdon: Routledge, 2018.
- HEGEL, Friedrich. **Filosofia da História**. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- IRIGARAY, Luce. **Speculum of the Other Woman**. Traduzido por Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy; Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- KAPLAN, Ann. **Motherhood and Representation**. Nova York: Routledge, 1995.
- KING, Stephen. **Dança Macabra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia

University Press, 1982.

LACAN, Jacques. **O Seminário - Livro 4: A Relação de Objeto**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LUPTON, Deborah. **The Social Worlds of the Unborn**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCUS, Bianca. **A single woman: rebellion against and reinforcement of traditional gender roles in *The Exorcist***. *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*, v. 2, n. 1, p. 1-15, 2011. University of Western Ontario.

McGREGOR, Gaile. **Domestic Blitz: A Revisionist History of the Fifties**. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

MEHLS, Robert. In. **History No One Can Hear You Scream: Feminism and the Horror Film 1974-1996**. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Pós-Graduação, Universidade do Colorado, Colorado Springs, 2015.

MOSCOVICI, Serge. **Social Representations: A Theory of Social Knowledge**. London: Sage Publications, 2007.

NETO, Esperidião. **O conceito de repetição na psicanálise freudiana: ressonâncias clínicas na re-elaboração simbólica do repetido**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) — Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2010.

NEVES, Fabrício. **Psicanálise e a Arte: Entendendo a Criatividade Através do Inconsciente**. 2023. Disponível em: <https://psicanaliseblog.com.br/psicanalise-e-a-arte-entendendo-a-criatividade-atraves-do-inconsciente/>. Acesso em: 18 set. 2024.

RANK, Otto. **Art And Artist: Creative Urge and Personality Development**. Nova York: Agathon Press, 1975.

ROSEN, Ruth. **The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America**. New York: Viking, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio, ou Da Educação**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RUSSEL, Jamie. **Zumbis: o livro dos mortos**. São Paulo: Leya Cult, 2010.

SHORTER, Edward. **The Making of the Modern Family**. Nova York: Basic Books, 1977.

SMITH, Neil. **New city, new frontier: the Lower East Side as the wild, wild west**. In: SORKIN, Michael. *Variations on a theme park: the new American city and the end of public space*. New York: Hill and Wang, 1992. p.61-93.

SOHONI, Neera Kuckreja. **The changing family and women's issues in the 1990s**. In: *Feminist Issues*, v. 13, p. 55–76, 1993.

TUDOR, Andrew. **Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie.** Oxford: Basil Blackwell, 1989.

WELTER, Bárbara. **The Cult of True Womanhood: 1820-1860.** American Quarterly, v. 18, n. 2, p. 151-174, 1966.

WOOD, Robin. **The American nightmare: horror in the 70s.** In: JANCOVICH, Mark (Ed.). Horror: the film reader. Londres: Routledge, 2002.

ZUBOFF, Shoshana. **The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power.** 1. ed. Nova York: PublicAffairs, 2019.