



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

**REPRESENTAÇÕES DA FIGURA MATERNA NO  
CINEMA DE TERROR: A NARRATIVA DE “O  
BABADOOK”**

**CIBELE PIXININE BATISTA**

Rio de Janeiro

2019



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

**REPRESENTAÇÕES DA FIGURA MATERNA NO  
CINEMA DE TERROR: A NARRATIVA DE “O  
BABADOOK”**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social – Jornalismo.

**CIBELE PIXININE BATISTA**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Rego Junqueira**

Rio de Janeiro

2019

## FICHA CATALOGRÁFICA

BATISTA, Cibele Pixinine.

Representações da figura materna no cinema de terror: A narrativa de “O Babadook”. Rio de Janeiro, 2019.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo),  
Escola de Comunicação – ECO –, Universidade Federal do Rio de  
Janeiro – UFRJ.

Orientadora: Maria Helena Rego Junqueira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Representações da figura materna no cinema de terror: A narrativa de “O Babadook”** elaborada por Cibele Pixinine Batista.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Rego Junqueira  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Fundamentos da Comunicação – ECO/UFRJ

Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo  
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Expressão e Linguagem – ECO/UFRJ

Profa. Dra. Tatiane Cruz Leal Costa  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ  
Fundação Oswald Cruz - FIOCRUZ

Rio de Janeiro

2019

## AGRADECIMENTOS

Ao longo da vida, tive o privilégio de contar com o carinho e o apoio de pessoas incríveis que me ensinaram a importância de amar ao próximo e de trabalhar em prol de nossos sonhos sem nunca esquecer quem está ao nosso redor. Por isso, me coloco na obrigação de fazer breves agradecimentos.

Primeiramente a Deus e a Nossa Senhora por me acompanharem, sobretudo, nesses últimos quatro anos nos quais minha vida virou de cabeça para baixo inúmeras vezes. Atravessar o país não foi fácil, por essa razão, estendo minha gratidão a meus amados pais e a minha família, tanto aquela que permanece em Santarém quanto a que me acolheu no Rio de Janeiro. Sem o carinho, os conselhos e o apoio incondicional de vocês, eu não teria finalizado com sucesso essa etapa da minha vida. Obrigada por terem ouvido com paciência as mesmas reclamações várias vezes.

Não poderia deixar de falar do maravilhoso círculo de amizades que me rodeia. Ter a sensação de que nada mudou, mesmo após meses longe de casa, é uma dádiva que meus amigos do Colégio Dom Amando me proporcionavam sentir todas às vezes que eu retornava à Santarém nas férias. Se não fossem os áudios e as conversas no whatsapp, eu não teria “sobrevivido”. Agradeço, especialmente, à Clara Aguiar, Júlia Farias e João Lima por todo amor e confiança depositados em mim!

A cidade – nem sempre – maravilhosa também não poderia ficar de fora, já que aqui conheci várias pessoas especiais que deixaram suas marcas de luz e alegria na minha trajetória: Ix Chel Barbosa, Julia Sena, Maria Eugênia, Yasmin Dourado e tantos outros. Foi graças a vocês que a Escola de Comunicação se tornou um dos meus lugares favoritos no mundo. Obrigada pelos passeios, pelos trabalhos bem feitos e pelas risadas.

Da mesma forma, agradeço todas as professoras e professores que fizeram parte da minha vida como estudante desde os meus primeiros anos no Ensino Infantil até a minha jornada no Ensino Superior. Destaco o papel primordial que o Colégio Dom Amando teve em minha formação como aluna e cidadã, sem esquecer, é claro, de agradecer o enorme privilégio que tive ao ingressar na maior universidade do Brasil, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Meu único desejo é que todos os estudantes do país pudessem experimentar, assim como eu, um ensino superior gratuito e de qualidade.

Manifesto também minha gratidão a todos os profissionais da Escola de Comunicação, em particular, às professoras Fernanda da Escóssia, Raquel Paiva e Suzy

dos Santos, que me ensinaram tanto. Não poderia esquecer de agradecer também à professora Gabriela Nóra pelo companheirismo e enorme apoio, em especial, ao longo deste último semestre. Todas as aulas e as conversas que tivemos serviram para aprimorar este trabalho e ensinaram-me muito sobre a vida.

Reitero meu muito obrigado à minha orientadora Profa. Dra. Maria Helena Junqueira. Sem dúvida, o seu suporte e paciência foram um dos principais responsáveis pelo bom desenvolvimento e pela satisfatória conclusão desta monografia. Finalmente, reconheço também à enorme disposição do Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo e da Profa. Dra. Tatiane Cruz Leal Costa em participar da banca examinadora.

Mas acredito que essa poetisa que nunca escreveu uma linha e foi enterrada no cruzamento ainda está viva. Ela está viva em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando louça ou colocando os filhos na cama. Mas ela está viva, pois os grandes poetas nunca morrem; são presenças duradouras, precisam apenas de uma oportunidade para andar entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, acredito, está agora ao alcance de vocês.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 1ª Ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

BATISTA, Cibele Pixinine. **Representações da figura materna no cinema de terror:**

**A narrativa de “O Babadook”**. Orientadora: Maria Helena Rego Junqueira.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro:

ECO/UFRJ, 2019.

## **RESUMO**

Este trabalho se propõe a refletir sobre as figuras maternas exploradas pelos filmes de terror. Desta forma, busca-se identificar e analisar as principais representações de figuras maternas utilizadas por esse gênero cinematográfico, além de compreender como essas narrativas estão ou não em consonância com seus respectivos contextos socioculturais. Tendo como objeto o filme “O Babadook” (2014), foi realizada a análise da personagem materna da narrativa, buscando identificar as características que ela carrega, bem como o contexto e as influências da obra. Foi possível notar, por exemplo, que a protagonista, apesar de manter diversos aspectos comumente utilizados pelo cinema de horror em suas personagens femininas, também carrega em si novos discursos que podem ser associados ao contexto atual de contestação da maternidade romantizada. O trabalho está fundamentado na revisão bibliográfica de autores que abordam questões relativas à representação feminina no cinema como Laura Mulvey (1983). Além disso, a pesquisa também se apoia em trabalhos que traçam a relação entre o cinema de terror e a construção da figura materna, dentre os quais se destaca o conceito de “horror materno”, de Sarah Arnold (2013).

**Palavras-chave:** terror; cinema; gênero; maternidade.



# SUMÁRIO

- 1. Introdução**
  
- 2. Representações Femininas no Cinema**
  - 2.1. Cinema: uma tecnologia de gênero**
  - 2.2. Corpos femininos, olhares masculinos**
  - 2.3. Por que falar sobre a figura materna no cinema?**
  
- 3. Horror e Maternidade**
  - 3.1. O materno monstruoso**
  - 3.2. Análise da figura materna de “O Babadook” (2014)**
  
- 4. Eu amo meus filhos, mas odeio ser mãe: A narrativa de “O Babadook” (2014)**
  - 4.1. Maternidade e prazer: santa ou prostituta?**
  - 4.2. Emoções desviantes: a origem do monstro Babadook**
  
- 5. Conclusão**
  
- 6. Referências Bibliográficas**
  
- 7. Anexos**
  - 7.1 Anexo A – Cena de “Psicose” (1960)**
  - 7.2 Anexo B – Cena de “Sexta feira 13” (1980)**
  - 7.3 Anexo C – Cena de “Carrie, a Estranha” (1976)**
  - 7.4 Anexo D – Cena de “O Chamado” (2002)**
  - 7.5 Anexo E – Cena de “A Órfã” (2009)**
  - 7.6 Anexo F – Cena de “O Babadook” (2014)**
  - 7.7 Anexo G - Cena de “O Babadook” (2014)**

## 1. Introdução

“Nunca fizera muitos amigos, de tão ocupada que vivera acumulando as alegrias de ser mãe”. Retirada do livro “As alegrias da Maternidade” (2018)<sup>2</sup> da nigeriana Buchi Emecheta, esta frase demonstra com ironia como o peso da maternidade pode consumir a vida de uma mulher. Assim como outros discursos midiáticos, o cinema pode reforçar ainda mais essa visão, ajudando a silenciar as experiências de indivíduos já marginalizados. É isso que comumente acontece, já que a figura da mãe recebe ainda pouca atenção das narrativas cinematográficas.

Tendo essa inquietação em mente, esta pesquisa se propõe a estudar as representações de figuras maternas em uma vertente específica, o cinema de terror. Busca-se, assim, identificar e analisar as principais representações que giram em torno da maternidade e que são utilizadas por esse gênero cinematográfico. Além disso, pretende-se também compreender de que forma as narrativas de terror estão em consonância com os seus respectivos contextos socioculturais de produção.

De forma mais específica, será realizada a análise da personagem materna de “O Babadook” (2014), filme australiano escolhido como objeto deste trabalho. As características da protagonista serão examinadas, bem como comparadas com as de outras figuras clássicas do cinema de terror. Ademais, o contexto e as influências da obra também serão investigados, levantando assim um paralelo com as principais discussões presentes no subtexto da narrativa. É necessário ressaltar que a seleção deste filme não foi aleatória e levou em consideração alguns critérios como, por exemplo, o fato de ser uma produção que foge do circuito americano e que foi criada e dirigida por uma mulher.

Esta monografia poderá contribuir para o campo dos estudos de gênero, ao fornecer novas reflexões e interpretações sobre a representação feminina no cinema de terror, questionando as relações de poder e identidade que permeiam essa construção. Por ser um gênero pouco valorizado e, muitas vezes, entendido como “puro entretenimento”, o terror ainda é tema de poucas pesquisas acadêmicas, em especial, dentro do contexto brasileiro. Nesse sentido, este trabalho poderá preencher, ainda que de forma inicial, uma lacuna quanto a essa questão.

Atualmente, os discursos midiáticos – não apenas o cinema – vem questionando o ideal da maternidade e mostrando novas perspectivas sobre essa experiência feminina. É nesse contexto mais amplo que a trama de “O Babadook” (2014) está incluída e, por isso, examiná-

---

<sup>2</sup> EMECHETA, Buchi. **As Alegrias da Maternidade**. 2º Ed. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

la se mostra extremamente atual e pertinente ao campo da Comunicação. É importante compreender como essas construções de gênero propostas pelo audiovisual estão inseridas no contexto comunicacional de produção de discursos e sentidos. Demonstrar que as narrativas produzidas pelo cinema de horror não são neutras, ao contrário, são reflexo do contexto no qual foram produzidas aparece como motor das discussões levantadas.

Tendo em vista tais considerações, o trabalho será organizado em três capítulos que contextualizarão as discussões acerca do tema. No primeiro capítulo, será abordado brevemente o contexto da indústria cinematográfica, para que assim seja possível compreender a posição ocupada pelas mulheres, tanto atrás quanto na frente das câmeras. A fim de auxiliar esse entendimento, serão expostos dados de pesquisas recentes, além da arguição de pesquisadoras da Teoria Feminista do Cinema. Fortalecida nos anos de 1970 e 1980, a crítica feminista possibilitou a abertura das discussões relacionadas às desigualdades entre homens e mulheres. Essa conjuntura é o pano de fundo para os primeiros debates sobre a representação feminina no cinema, que buscavam elaborar sobre como o feminino vinha sendo construído nas telas. O olhar masculino era, então, entendido como predominante sobre os corpos femininos que acabavam não sendo sujeitos de suas próprias histórias.

Pensando nisso, a Teoria Feminista do Cinema, bem como algumas de suas principais representantes, como Teresa de Lauretis (1994), será utilizada como base para o desenvolvimento da argumentação sobre a dinâmica do cinema hollywoodiano, levando em conta que o olhar masculino permanece como um fator decisivo na produção dos filmes até hoje. Essa abordagem será realizada a partir de um dos conceitos defendidos por Lauretis, que considera o cinema como uma tecnologia de gênero, responsável, portanto, pela elaboração constante da representação dos gêneros. Nesse momento, será necessário também abordar o conceito de representação, a partir do trabalho de Stuart Hall (2016), com o objetivo de compreender como as representações femininas tem efeito no público e na construção de um imaginário social. Outro aspecto igualmente importante e que será considerado é o efeito do protagonismo masculino na articulação do olhar dentro da narrativa cinematográfica. Para isso, será seguido o pensamento de Laura Mulvey (1983) que, em seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, trabalha com o conceito de voyeurismo masculino.

Ainda neste capítulo, será introduzida também a questão da maternidade e como ela vem sendo representada pela indústria cinematográfica. A experiência materna – seja como sinal de realização pessoal, arrependimento ou até mesmo ausência – ocupa um lugar de destaque, tanto na vida das mulheres reais quanto na trajetória que lhe é atribuída pelo cinema. Desta forma, as visões de feministas como Simone de Beauvoir (1970) e bell hooks (2018) serão

abordadas, a fim de dar base para explorar a relação entre as mães da ficção e as narrativas sociais e históricas. É fundamental esclarecer que a visão sobre maternidade que irá pautar este trabalho está delimitada por uma perspectiva branca, ocidental e burguesa, levando em conta a posição sociocultural da pesquisadora, a origem da maioria das referências bibliográficas e o contexto de produção do objeto analisado. Mesmo assim, o reconhecimento da existência de outras vivências e experiências é validado e servirá como norte para pontuar visões vindas de pessoas com contextos diferentes. Ademais, o pensamento do psicanalista Joel Birman (2016) e de Silvia Nunes (2000) também será explorado, tendo em vista a necessidade de compreensão do contexto de surgimento do ideal da maternidade, que permanece de alguma forma ativo até os dias de hoje.

A partir do segundo capítulo, o campo do terror entrará em cena. Dentre as imagens do feminino presentes nos filmes de terror, a figura da mãe tem muita relevância, pois entrelaça conceitos comuns das narrativas do medo como, por exemplo, o da anormalidade e o da monstruosidade. Não é de hoje que as mães aparecem nas histórias desse gênero e ocupam um lugar passível de análise. Nesse sentido, será explorado o conceito de monstruosidade feminina lançado pela pesquisadora Barbara Creed (1993), que relaciona a ideia de abjeção à figura materna dos filmes de terror. Ao focar nesse retrato da maternidade serão examinadas mais de perto as aferições de Sarah Arnold (2013) que, após analisar diversos longas do gênero, identificou a existência de duas representações principais.

Além disso, neste capítulo também serão elencados alguns exemplos de filmes de terror que se encaixam nas proposições de Arnold e apresentam figuras maternas emblemáticas. Essa seleção servirá para ilustrar os conceitos até aqui trabalhados e facilitar a compreensão dos contextos anteriores à produção de “O Babadook” (2014). Neste momento, começará também a análise mais atenta à figura materna do objeto desta monografia. É necessário salientar que esta análise terá como foco a narrativa desenvolvida em torno da personagem, destacando as características que ela apresenta e como se dão as relações entre os personagens ao longo do filme. Não serão analisadas questões técnicas como, por exemplo, a composição das cenas ou a trilha sonora, visto que elas iriam requerer habilidades específicas para além do campo da presente proposta.

O último capítulo pontuará dois assuntos centrais: a sexualidade da mulher-mãe e as exigências da maternidade, tudo isso relacionando o discurso e a abordagem presentes no roteiro de “O Babadook” (2014). O contexto atual – no qual as redes sociais aparecem como lugares propícios para a constituição de novas vivências e subjetividades – será ilustrado por meio de exemplos reais. O pensamento de Joel Birman novamente será retomado, desta vez,

em companhia das proposições de Orna Donath (2017) com relação à disseminação de novos discursos sobre “o outro lado da maternidade”. Serão trazidas à tona também as discussões sobre qual o lugar que o erotismo ocupa na vida da mulher, bem como a maneira que isso é retratado na narrativa fílmica. Finalmente, o ponto de vista da estudiosa Alison Jaggar (1997) será abordado com o objetivo de demonstrar que as exigências que recaem sobre mães perpassam uma rígida regulação das emoções. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como o discurso levantado pela protagonista de “O Babadook” (2014) foge do ideal romantizado da maternidade e pode funcionar como validador de novas maneiras de enxergar a questão.

## 2. Representações femininas no cinema

“E aqui estão todos os homens indicados”<sup>3</sup>. A fala da atriz Natalie Portman na edição de 2017 do Globo de Ouro, uma das principais premiações da indústria cinematográfica americana, foi uma crítica à ausência de representatividade feminina na categoria de Melhor Direção do evento. Mas não foi por falta de opção que as mulheres ficaram de fora da lista de indicados, pois havia pelo menos dois nomes fortes – sucessos de bilheteria e na crítica especializada – a serem considerados pelos votantes da Associação de Correspondentes Estrangeiros: a estreante Greta Gerwig pelo comentado “Lady Bird – A hora é de voar” (2017) e Dee Rees que dirigiu “Mudbound – Lágrimas sobre o Mississippi” (2017). Mas para além de uma crítica pontual, é possível ampliar o significado da frase de Portman, traçando um paralelo com o atual contexto vivido pelas mulheres em todas as esferas do cinema mundial.

Discutir sobre cinema, destacando os aspectos relativos ao gênero, é falar de um universo ainda muito dominado por figuras masculinas, tanto atrás quanto na frente das câmeras. Essa afirmação pode ser ratificada graças ao estudo da Universidade de San Diego, que demonstra que dos 100 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos, em 2018, apenas 31% foram protagonizados por mulheres. As chances de aumentar ou não esse protagonismo dependem da presença feminina nas equipes de direção e produção, pois, ainda para o estudo, em longas dirigidos por mulheres, as atrizes ocupam 57% dos papéis de protagonistas (esse número cai drasticamente para 21% quando a equipe é formada exclusivamente por homens)<sup>4</sup>.

Em uma relação de reciprocidade, a desigualdade no ambiente de trabalho se reflete na falta de reconhecimento das mulheres em premiações do meio cinematográfico. A cerimônia do Globo de Ouro, relatada no início deste trabalho, é só mais um exemplo entre tantos outros. Em 91 anos de existência, o Oscar, mais famosa cerimônia do cinema mundial, premiou apenas oito mulheres negras na categoria de Melhor Atriz Coadjuvante e em uma das mais cotadas categorias da noite, a de Melhor Atriz, Halle Berry foi a primeira e até agora única atriz negra a conquistar essa honra em 2002<sup>5</sup>.

Mas para além dos holofotes e das câmeras, as atrizes de Hollywood também sentem a disparidade de gênero nos bolsos, já que a diferença salarial é uma realidade vivida por

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/01/todos-os-homens-indicados-natalie-portman-usa-globo-de-ouro-para-falar-de-representatividade/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-grossing-films-of-2018/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://afrokut.com.br/blog/18-negros-vencedores-do-oscar/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

muitas. Anualmente, a Revista Forbes publica a lista de atrizes e atores mais bem pagos do cinema mundial. Em 2018, a americana Scarlett Johansson figurou no primeiro lugar feminino com uma quantia de 40,5 milhões de dólares. Porém, quando incluímos homens na lista, Johansson cai para a 8ª posição e o líder se torna George Clooney com uma soma de 239 milhões de dólares, quase seis vezes mais do que a atriz<sup>6</sup>.

Quando levamos em conta a experiência de mulheres que decidiram ocupar cargos atrás das câmeras, percebemos que os obstáculos permanecem os mesmos, pois as faltas de oportunidade e de reconhecimento afetam também o desempenho de seus trabalhos. Mais uma vez a cerimônia do Oscar aparece como exemplo, já que até a última edição, ocorrida em fevereiro de 2019, somente cinco mulheres no total haviam sido indicadas para Melhor Direção, permanecendo excluídas dessa lista negras e latino-americanas. Foi somente em 2010, que o prêmio de direção foi entregue a uma mulher, Kathryn Bigelow pelo filme “Guerra ao Terror” (2008)<sup>7</sup>. Se focarmos nas categorias mais técnicas como a de figurino ou design de produção, basta uma rápida pesquisa para notar que a dominância ainda é masculina. É por isso que feitos como o de Ruth E. Carter e de Hannah Beachler, primeiras mulheres negras a conquistar o Oscar, respectivamente, de Figurino e Design de Produção<sup>8</sup>, podem ser considerados históricos.

Apesar da proeminência de figuras como Anna Muylaert, diretora do aclamado “Que horas ela volta?” e a atriz Alice Braga que também vêm ganhando destaque no cenário internacional, trazer esta reflexão para o território brasileiro é se deparar com uma situação muito parecida à vivenciada nos Estados Unidos. Dos filmes lançados no ano de 2017, apenas 16% foram dirigidos por mulheres, o que significa que das 104 distribuidoras do Brasil em funcionamento, 61 não lançaram nenhum filme com direção feminina, de acordo com uma pesquisa realizada pela Agência Nacional do Cinema (Ancine)<sup>9</sup>.

## 2.1. Cinema: uma tecnologia de gênero

Para a reflexão proposta neste trabalho é importante que abordemos o conceito de gênero, pois trazê-lo para a discussão significa levar em conta as diferenças de poder

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://forbes.uol.com.br/listas/2018/07/11-atores-e-atrizes-mais-bem-pagos-de-2018/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://mulhernocinema.com/oscar/conheca-todas-as-mulheres-que-ja-foram-indicadas-ao-oscar-de-direcao/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://mulhernocinema.com/noticias/ruth-e-carter-e-a-primeira-mulher-negra-a-ganhar-o-oscar-de-figurino/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://mulhernocinema.com/numeros/mulheres-dirigiram-16-dos-filmes-brasileiros-lancados-nos-cinemas-em-2017/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

existentes nas relações entre o masculino e o feminino, tanto no âmbito social, quanto no cultural e no da linguagem. Pensando nisso, este trabalho será guiado pela visão de Teresa de Lauretis, pioneira dos estudos da Teoria Feminista do Cinema. Em seu artigo “Tecnologia de Gênero”, lançado em 1987, ela faz uma crítica à visão mais tradicional que relacionava diretamente o conceito de gênero apenas à diferença sexual.

É no contexto da segunda onda feminista que está incluído esse pensamento, que encontrava base nos trabalhos de Simone de Beauvoir, reconhecida como umas das precursoras do feminismo. Em seu livro mais famoso, “O Segundo Sexo”, a filósofa discute como a dominação masculina, dita universal, estava no cerne da construção da noção de feminilidade. Por isso, a mulher seria sempre colocada em uma posição – política e social – inferior ao homem.

A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. O homem representa há um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos [...]. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (BEAUVIOR, 1970, p.10).

A partir dos anos 80 – quando a crítica de feministas negras e das classes operárias sobre como a ênfase na identidade “mulher” estava apagando suas próprias pautas ganhou mais destaque – novas propostas para pensar sobre o gênero foram surgindo como, por exemplo, a levantada por Judith Butler. No livro, “Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade”, ela destaca o caráter coercitivo e regulador da construção de um sujeito único, “a mulher”. A argumentação de Butler se baseia na concepção de que uma identidade única para o feminismo traduziria, na verdade, mais uma tentativa de colonizar as culturas não ocidentais.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços pré-definidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p.18).

Dialogando com a argumentação de Butler, Teresa de Lauretis aponta também as limitações do pensamento tradicional, pois ele reforçaria uma oposição universal criada pelo patriarcado e anularia as vivências diferentes entre as próprias mulheres. Além disso, ele



limitaria as discussões feministas dentro de uma estrutura que não enxerga as multiplicidades do indivíduo.

A visão defendida por Lauretis é baseada no pensamento do filósofo Michael Foucault. Para ele, a sexualidade estaria totalmente ligada a fatores culturais e políticos, sendo construída pela classe dominante a partir de seus próprios valores. O autor lança mão do termo “tecnologia sexual” para caracterizar as ferramentas desenvolvidas pela classe burguesa no final do século XVIII para assegurar sua hegemonia. Estariam dentro desse aparato: os discursos sobre a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle da procriação e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo (FOUCAULT, 1999).

Entretanto, Teresa de Lauretis, com uma perspectiva feminista sobre a questão, vai além de Foucault, pois considera em sua tese as tensões e disputas de poder existentes entre homens e mulheres. Assim, a autora propõe a seguinte definição para gênero:

Pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos e epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p.208).

Ao propor que o gênero seja entendido como uma representação, não do indivíduo, mas de uma relação social que, apesar de pertencer ao campo das ideias, produz efeitos concretos nas interações sociais, o pensamento de Lauretis implica que a construção da representação do gênero seja constante. A produção acadêmica, a desconstrução proposta pelo feminismo e os aparelhos ideológicos do Estado como, por exemplo, a escola e a mídia (ALTHUSSER apud LAURETIS, 1994) são, portanto, apontados pela autora como responsáveis por esse processo de elaboração.

Desta forma, torna-se necessário para a nossa argumentação entender o conceito de representação como um processo pelo qual as pessoas – de uma cultura específica – usam a linguagem para produzir sentido (HALL, 2016). Seguindo a mesma linha de raciocínio de Lauretis (1984), que nos propõe estudar o cinema, não somente como um mecanismo de representação de imagens, mas como uma atividade semiótica, ou seja, de produção ativa de significado, o pesquisador jamaicano Stuart Hall enxerga também esse processo de forma complexa:

Não existe uma simples relação de reflexo, imitação ou correspondência direta entre a linguagem e o mundo real. O mundo não é precisamente refletido, ou de alguma outra forma, no espelho da linguagem: ela não

funciona como um espelho. O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas representacionais (HALL, 2016, p. 54).

Quando damos enfoque, por exemplo, ao cinema de terror, é necessário levar em conta o contexto e as mudanças históricas da época de lançamento do objeto analisado, já que os filmes desse gênero normalmente trabalham com temáticas e pontos particulares de pressão social. Sobre isso, Kendall Phillips (apud LAROCCA, 2016) argumenta que os filmes de terror, mais do que qualquer outro gênero, marcam a consciência cultural de gerações, pois através de suas personagens e cenas exercem impacto na vida das pessoas, que carregam tais histórias ao longo de toda a vida.

Alguns se tornam causa ou critério de medo de uma geração inteira, principalmente por conseguirem capturar angústias e temores culturais de forma que os medos e ansiedades coletivas pareçam projetadas nas telas do cinema (PHILIPS apud LAROCCA, 2016, p. 59).

É pensando nisso que o cinema deve ser analisado levando em conta o seu viés ideológico, já que a linguagem cinematográfica – montagem, roteiro, iluminação e etc. – é manipulada em prol da criação de significados que, normalmente, conversam com as normas sociais vigentes (MULVEY, 1983). Isso ocorre, por exemplo, no cinema clássico norte-americano, objeto central dos estudos da Teoria Feminista do Cinema. De acordo com Laura Mulvey, uma das precursoras dessa área, o inconsciente da sociedade capitalista e patriarcal é um dos principais pilares que sustenta o fazer cinema, em especial, o do cinema de Hollywood.

Mas para além de projetar e produzir valores sociais, o cinema também produz sentimentos e sensações no público. Quando entramos em uma sala de exibição e as luzes se apagam, o mundo lá fora parece desaparecer e a presença de uma pessoa ao nosso lado é quase esquecida, somos imersos em uma nova narrativa, que apesar de sabermos que faz parte de uma ficção, nos envolve emocionalmente. Isso também ocorre com os filmes de terror, já que eles normalmente trabalham com temas assustadores que não possuem espaço em outros gêneros, mas que também suscitam emoções no público (PHILIPS apud LAROCCA, 2016).

Esse processo de identificação afetiva das imagens por parte do público é denominado de processo de “projeção-identificação” (ASTRE apud GUBERNIKOFF, 2009), no qual a tela funciona como um espelho para os espectadores. Teresa de Lauretis (1984) também comenta sobre esse processo que, para ela, produz formas de subjetividade que, apesar de estarem ligadas ao contexto social, são interpretadas de maneira única por cada indivíduo:

Como o espectador é interpelado pessoalmente pelo filme e está subjetivamente comprometido no processo de recepção, estão ligados às imagens não somente os valores sociais e semânticos, como também, o afeto e a fantasia. Podemos, então, entender a representação cinematográfica mais especificadamente como um tipo de projeção da visão social sob a subjetividade. Em outras palavras, é dito que a associação que o cinema faz entre fantasia e imagem afeta o espectador como uma produção subjetiva e, por isso, a narrativa do filme inscreve e orienta o desejo do espectador (LAURETIS, 1984, p. 08, tradução nossa).<sup>10</sup>

De acordo com Giselle Gubernikoff (2016), mestre e doutora em Artes com especialidade em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP), essa mistura entre ficção e realidade e a relação entre verossimilhança e identificação ocorre, dentre outros motivos, graças à ambientação (salas escuras, som alto) e aos elementos próprios da linguagem cinematográfica. O uso, por exemplo, de estereótipos comuns na sociedade como o da dona-de-casa ou do herói masculino forte geram a sensação de que a história contada é real. Além disso, a autora também explica que a forma como o discurso fílmico é elaborado, sem um narrador ou intermediário, também facilita que a história pareça verdadeira.

Para as mulheres, o processo de identificação acontece quando elas se reconhecem nos estereótipos femininos exibidos ou nas próprias atrizes em cena. Como modelos de comportamento e aparência, tanto as personagens femininas quanto as divas do cinema orientam os sonhos e as expectativas em prol da manutenção de uma ordem social pré-determinada. “O cinema dominante envolve a espectadora feminina, que é orientada em seu desejo em direção a uma ordem social e a uma posição do significado de uma imagem” (GUBERNIKOFF, 2009, p.130).

O *star system*, modelo de produção que dominou o cinema de Hollywood nos anos 20, ajudou a moldar as bases do cinema clássico e criou um modelo ideal de feminilidade, a partir das figuras das divas. É Edgar Morin, sociólogo francês, no volume 01 de seu livro “Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo”, que explora o conceito de “olimpianos modernos”, pessoas comuns que foram catapultadas pela cultura de massa para a condição de grandes ídolos e divas, que reforçavam padrões estéticos, de consumo e comportamento. Morin mostra que nas produções cinematográficas, tudo é pensado de forma minuciosa, com

---

<sup>10</sup> Texto original: *Because the spectator is personally addressed by the film and subjectively engaged in the viewing process, not only semantic and social values, but affect and fantasy as well, are bound to images. Cinematic representation can then be understood more specifically as a kind of mapping of social vision into subjectivity. In other words, cinema's binding of fantasy to significant images affects the spectator as a subjective production, and so the movement of the film actually inscribes and orients desire.*

destaque para a maquiagem e o figurino, a fim de atrair o público, que passa a enxergar as estrelas do cinema como modelos passíveis de imitação.

Conjugando a vida cotidiana e a vida olimpiana, os olímpianos se tornam *modelos de cultura* no sentido etnográfico do termo, isto é, modelos de vida. São heróis modernos. [...] De fato, os olímpianos, e, sobretudo as estrelas, que se beneficiam da eficácia do espetáculo cinematográfico, isto é, do realismo identificador nos múltiplos gestos e atitudes da vida filmada, são os grandes modelos que trazem a cultura de massa e, sem dúvida, tendem a destronar os antigos modelos (pais, educadores, heróis nacionais) (MORIN, 1997, p. 107, grifos do autor).

## 2.2. Corpos femininos, olhares masculinos

O argumento é que todos – os poderosos e os sem poder – estão presos, *embora não de forma igual*, na circulação do poder. Ninguém – nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes – consegue ficar completamente fora do seu campo de operação (HALL, 2016, p. 197, grifos do autor).

A citação acima de Stuart Hall discorre sobre a conexão entre o poder, a representação e a diferença. É no processo de estereotipagem que se dá essa relação, já que a elaboração de estereótipos funciona como uma estratégia de cisão e exclusão, auxiliando a manutenção da ordem social e do poder vigente. Ainda de acordo com o autor, ao criar estereótipos – como os estudados aqui referentes à percepção do feminino – classificamos as pessoas segundo uma norma; reduzimos e essencializamos suas características. A estereotipagem “estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”” (HALL, 2016, p. 192).

De Marilyn Moroe, passando por Audrey Hepburn e Betty Davis até personagens comuns nos dias atuais como as *femme fatales*<sup>11</sup>, as super-heroínas e as mães monstruosas<sup>12</sup>. Apesar de observarmos toda essa crescente diversidade de imagens femininas – muitas vezes conflitantes entre si – que vêm sendo produzidas por Hollywood, os homens continuam dominando a cena e o olhar no cinema. Isso se reflete diretamente na natureza e na recorrência dos estereótipos mais destinados às atrizes.

<sup>11</sup> Estereótipo feminino muito usado na literatura e no cinema. A mulher fatal transita entre o bem e o mal sempre com uma postura misteriosa e sedutora frente ao protagonista masculino.

<sup>12</sup> Representa a figura da mãe má, controladora e sádica comum em filmes de terror. Conceito estudado pela pesquisadora Sarah Arnold que será mais explorado no próximo capítulo.

O protagonismo feminino não se estende a todo tipo de filme. É o que demonstra o estudo da Universidade de San Diego, que aponta a existência de gêneros mais propícios à participação das mulheres. Em filmes de comédia, elas representam 32% dos protagonistas, esse índice cai para 29% em filmes de drama e para 19% nos longas de terror, já que no gênero de ação, comumente reconhecido como um território masculino, as protagonistas femininas representam apenas 7%<sup>13</sup>.

Além da existência de “filmes de mulheres” e “filmes de homens”, é possível notar que nas narrativas de Hollywood a natureza do personagem depende do gênero da pessoa que irá interpretá-lo. Em se tratando de personagens femininas, suas tramas envolvem preferencialmente assuntos pessoais e familiares, destacando, por exemplo, qual o status de relacionamento em detrimento da identificação de suas profissões. Isso é demonstrado pelo estudo americano, que revela que nos personagens masculinos as suas carreiras profissionais recebem mais destaque e é entendida como a meta principal de suas vidas<sup>14</sup>.

Repetindo esse mesmo padrão, as mulheres costumam interpretar papéis mais voltados ao contexto familiar e pessoal como o de mães ou filhas e possuem objetivos traçados dentro dessas esferas, já que aos homens são delegados papéis relacionados ao trabalho. No que tange a vida profissional, 76% dos homens possuem um emprego e aparecem nos filmes exercendo suas ocupações, o mesmo ocorre com somente 38% das mulheres.

Quando focamos em um tipo de representação como, por exemplo, a de líder, ou seja, uma pessoa que ocupa posição de liderança em uma empresa, no governo ou em um grupo, vemos que ela ainda é destinada aos homens. Apenas 26% das figuras de líderes foram interpretadas por mulheres nos filmes analisados pela pesquisa em 2018<sup>15</sup>.

A partir da exposição de todos esses dados fica demonstrado a existência de delimitações claras sobre qual tipo de papel pode ou não ser ocupado pelas mulheres. As personagens femininas no cinema americano aparecem, assim, subordinadas aos estereótipos da vida real e principalmente ao protagonismo masculino que controla as ações e articula o olhar dentro da narrativa. De acordo com a estudiosa Laura Mulvey em seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, a figura da mulher representada pelo cinema é sempre moldada pelas perspectivas masculinas:

<sup>13</sup> Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-grossing-films-of-2018/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-grossing-films-of-2018/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-grossing-films-of-2018/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

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

Donos do olhar, os homens projetam suas fantasias nas figuras femininas, que são transformadas em objetos de apelo sexual para serem exibidas e olhadas tanto pelos personagens masculinos na tela quanto pelo público. Sua principal função não estaria então no desenvolvimento da narrativa, mas sim no impacto erótico do visual (MULVEY, 1983). Os estereótipos da “mulher sexy” e das *femmes fatales*, ainda tão comuns na indústria cinematográfica, exemplificam bem essa questão.

Se analisarmos, por exemplo, a franquia de James Bond, podemos notar que a principal categoria de personagem feminina que aparece em cada um dos 24 longas se enquadra nas proposições feitas por Mulvey, ou seja, representam mulheres que servem para legitimar as características heroicas e viris do agente 007. Apesar de a franquia apresentar também outros tipos de perfis femininos, as *bond girls* ocupam o lugar de grande símbolo dos filmes. De personalidade pouco desenvolvida, essas mulheres existem na narrativa apenas para apoiar a trajetória do próprio protagonista.

No filme “007 – Cassino Royale” (2010)<sup>16</sup>, a atriz Eva Green encarna a pureza da mocinha e o erotismo da *femme fatale* em uma só personagem. Vespa Lynd aparece, a princípio, sob uma ótica de mistério e sensualidade com roupas e em ângulos de câmera que destacam seu corpo, para, logo em seguida, ser seduzida por James Bond e permanecer ao lado dele até o momento de sua morte no fim da trama. As cenas de nudez e de caráter erótico protagonizadas por Vespa Lynd não são exclusividade dos filmes de James Bond ou do gênero de ação. De acordo com uma pesquisa realizada pela *New York Film Academy*<sup>17</sup>, que levou em conta os longas produzidos entre 2007 e 2012, 28,8% e 26,2% das atrizes em cena aparece, respectivamente, em roupas “provocativas” ou parcialmente nuas, o que só se repete com 7% e 9,4% dos personagens masculinos nas mesmas condições.

Somando a hipersexualização do corpo feminino, as representações das mulheres no cinema também são prejudicadas devido ao menor tempo de fala destinado às atrizes. As

---

<sup>16</sup> 007 – Cassino Royale. Direção: Martin Campbell. Produção: Michael G. Wilson; Barbara Broccoli. Intérpretes: Daniel Craig; Eva Green; Mads Mikkelsen e outros. Roteiro: Neal Purvis; Robert Wade e Paul Haggis. Estados Unidos e Reino Unido: EON Productions, 2006. 1 DVD (114 min.), widescreen, cor.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://treinaweb.com.br/blog/a-desigualdade-de-genero-no-cinema/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

mulheres equivalem a 35% dos personagens com falas nos filmes de 2018, enquanto os homens somam 65% desse percentual<sup>18</sup>.

Através do Teste Bechedel é possível medir de forma rápida essa disparidade. Criado pela cartunista Alison Bechedel, o teste vem sendo usado, desde os anos 2000, como uma métrica para ponderar o tratamento que é dado às personagens femininas nos filmes de Hollywood. Para “passar” no teste, o filme deve mostrar duas personagens femininas devidamente nomeadas conversando entre si por mais de um minuto sobre qualquer tema que não esteja relacionado a um homem. Apesar de possuir limitações – o teste não leva em conta possíveis falas sexistas ditas pelas mulheres – ele já demonstra que obras clássicas como “Forrest Gump: O contador de histórias” (1994) e “De volta para o futuro” (1985) seriam reprovadas por um quesito aparentemente tão simples quanto este.

A despeito da permanência de tantos obstáculos como os demonstrados anteriormente, é impossível negar que, mesmo a passos lentos, as mulheres cada vez mais estão subvertendo a posição de objeto passivo e tornando-se sujeitos construtores de suas próprias histórias no cinema. Seja ocupando funções nos bastidores da indústria cinematográfica ou lutando frente à mídia ao lado de movimentos como o *MeToo* e o *Time’s Up*<sup>19</sup>, as mulheres vêm quebrando antigos estereótipos e aumentando sua a força como sujeitos ativos em Hollywood.

Já na década de 1980, Laura Mulvey apontava para uma possível rota de fuga da hegemonia masculina: o cinema alternativo. Para a autora, o cinema alternativo poderia atuar como uma reação contrária ao inconsciente patriarcal que coloniza a imagem das mulheres, determinando quais papéis ou características mais combinam com o conceito de feminilidade que defendem (MULVEY, 1983). Desafiando e propondo novos preceitos, as produções independentes poderiam trazer para a cena personagens femininas multifacetadas, pontos de vista até então ignorados e outras formas de sexualidade que fogem da heteronormatividade do cinema de Hollywood.

É nesse contexto que está inserido “O Babadook” (2014), longa de terror psicológico que será o objeto de análise do capítulo 3 deste trabalho. Produção australiana que recebeu

<sup>18</sup> Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-grossing-films-of-2018/>. Acesso em: 22 de março de 2019.

<sup>19</sup> Em 2017, o movimento *MeToo* ganhou enorme visibilidade após as denúncias de assédio sexual contra o produtor Harvey Weinstein. A hashtag *#metoo* viralizou no Twitter e muitas atrizes demonstraram apoio à causa. Apesar de ambos os movimentos lutarem contra a violência sexual, a atuação do movimento *Time’s Up* tem como foco a indústria cinematográfica americana e as desigualdades no ambiente de trabalho.

grande destaque no Festival Sundance de Cinema<sup>20</sup> no ano de 2014, o filme explora os nuances da maternidade, por meio da história de Amelia e Samuel Vanek, mãe e filho que são obrigados a enfrentar uma entidade sobrenatural dentro de casa. “O Babadook” é o primeiro trabalho da australiana Jennifer Kent, diretora e roteirista do longa, e só conseguiu sair do papel graças a um financiamento coletivo, que reuniu um modesto orçamento, em comparação as produções hollywoodianas do gênero, de cerca de 2 milhões de dólares.

A figura materna e sua associação com um estado de loucura latente é um conceito já bastante explorado pelos filmes de terror, porém, o longa de Kent trilha seus próprios caminhos, ao abordar questões tabus como, por exemplo, a enorme carga emocional depositada nas mães. Tudo isso somado ao desenvolvimento de uma protagonista complexa que recusa a unidimensionalidade do papel de “mãe megera” e se mostra multifaceta ao enfrentar tanto perigos sobrenaturais quanto questões sociais e do cotidiano. Para além da criação de uma vilã, ao rejeitar o ideal da maternidade, “O Babadook” reconhece a existência de uma nova perspectiva, até então apagada e que deve ser trabalhada: a da mãe.

### **2.3. Por que falar sobre a figura materna no cinema?**

Ao debruçar-me no estudo da figura materna e da maternidade nos filmes, levo em consideração o lugar de destaque ocupado pelas experiências de maternidade, tanto na vida das mulheres reais quanto na trajetória que lhe é atribuída pelo cinema. Seja como um ideal de realização feminina ou como símbolo de opressão ou até mesmo como estandarte de poder, a maternidade deve ser entendida, não somente como o processo biológico de gerar uma criança, mas principalmente como uma experiência embutida em uma dinâmica socio-histórica, que envolve desde a prestação de cuidado até o envolvimento afetivo com o filho (CORREIA, 1998).

A partir da metade do século XVIII, com o advento da sociedade burguesa, há a criação de uma ligação fundamental entre o sexo feminino e a maternidade. Graças à crescente preocupação com relação à saúde e bem-estar da população e atrelado também aos interesses capitalistas, é delegada à mulher a responsabilidade de criar e educar filhos sadios (NUNES, 2000). Se antes desse período a imagem da mulher, em sua maioria, estava atrelada

---

<sup>20</sup> Fundado em 1978 com o intuito de apoiar novos cineastas, o festival é focado em produções independentes e hoje representa o maior evento do gênero



a corrupção carnal e a devassidão (vide como exemplo a figura de Eva e das feiticeiras)<sup>21</sup>, agora esses aspectos cederam lugar a um novo perfil feminino:

Ocorre então uma inversão de valores que permite que atributos como fragilidade, sensibilidade e dependência passem a ser tratados como positivos. Para que as mulheres pudessem assumir os encargos da maternidade, foi preciso uma mudança radical em sua imagem. A mulher não é mais identificada a uma criatura diabólica. Ela se transforma numa pessoa doce e sensata, de quem se espera comedimento e indulgência (NUNES, 2000, p. 28).

Segundo o pesquisador e psicanalista Joel Birman, essa nova concepção determinava essências diferentes e irredutíveis para homens e mulheres, o que lhes conferia lugares e finalidades sociais diversas. O poder das mulheres foi restringido ao espaço doméstico, já que a sua devoção total à maternidade e a reprodução garantiria a continuidade da sociedade. Dessa forma, a maternidade passou a ser entendida como um imperativo do ser mulher: “O que caracterizaria a figura da mulher seria então o dom para a maternidade que definiria sua finalidade biológica e delinearía, pois, suas modalidades de inserção no campo social” (BIRMAN, 2016, p. 55).

Entretanto, é importante destacar que essa imagem de dona de casa e “anjo do lar” era apenas aplicada a mulheres brancas e de classe média. A vivência das mulheres negras e da classe operária não se configurava nesse padrão. A feminista e teórica, Angela Davis (2016), afirma que a feminilidade negra era enxergada de outra forma, já que a ideologia da época não incluía as mulheres negras, que continuavam a serem vistas como meros instrumentos de reprodução.

Na propaganda vigente, “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia (DAVIS, 2016, p. 34).

Seguindo como base essas normas e ideias advindas do fim do século XVIII e aplicadas somente ao contexto das mulheres brancas e burguesas, o cinema dita a aparência, a atitude e o comportamento “normais” de uma mãe. É justamente nisso que reside à necessidade de dirigir um olhar mais atento a representação materna, já que os filmes ainda

---

<sup>21</sup> Na Idade Média, existia também outro modelo de feminilidade que se contrapunha aos citados no texto, o da Virgem Maria. Contudo, esse ideal era considerado impossível de ser alcançado pelas mulheres comuns (NUNES, 2000).

constroem uma visão muito idealizada da maternidade, que mantém noções do patriarcado (KAPLAN apud PASCOE, 1998). As mães do cinema são delimitadas por uma noção de sacrifício e amor infinito, o que, de acordo com Ann Kaplan (apud PASCOE, 1998), faz com que possíveis contradições e ambivalências da personagem sejam ignoradas.

Ser caracterizada como uma mãe boa ou má depende diretamente de seus comportamentos na narrativa. Contudo, fica claro por meio da análise desenvolvida por Kaplan que as “mães boas” mantêm posições de subserviência e reforçam a tradicional função doméstica da mulher. Além disso, mesmo as mães sendo figuras recorrentes, os seus pontos de vistas são pouco explorados nos filmes.

A mãe dos filmes foi objetificada pela maneira como os homens olham para ela e pelo modo como ela reage a outros personagens. Assim, seus próprios desejos e necessidades podem ser ignorados sem chamar atenção explicitamente para a desigualdade de sua situação (KAPLAN apud PASCOE, 1998, p. 16, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Contudo, a autora também aponta que a partir dos anos 1970, houve uma ligeira mudança na representação da figura materna. Impulsionadas pelo movimento feminista, as personagens ganharam mais complexidade, trazendo a tona algumas preocupações e ansiedades sociais desse período. A tomada de consciência, o desejo por mais visibilidade e a insatisfação das mulheres foram verbalizadas através do discurso feminista de autoras como Simone de Beauvoir. A filósofa francesa utiliza o termo “servidão da maternidade” para se referir ao destino biológico imposto a toda mulher, que deve abdicar de sua própria individualidade em prol da sobrevivência da espécie. Nisso, a sina feminina se distingue totalmente do destino do homem, que a todo o momento afirma a si mesmo e a sua sexualidade (BEAUVIOR, 1970).

É claro que a visão de Beauvoir – hoje considerada como mais radical – nunca foi hegemônica, já que a partir da década de 1980 as próprias pensadoras feministas passaram a desafiar a desvalorização feminista da maternidade, que até então era vista como um obstáculo às carreiras ditas mais libertadoras. A intelectual negra bell hooks<sup>23</sup>, por exemplo, criticava a depreciação do trabalho da maternidade realizado pelas mulheres dentro do ambiente familiar:

<sup>22</sup> Texto original: *The film mother was objectified by the way in wich men looked at her and in the way she respond to other characters. By these means, her own desires and needs could be ignored without explicitly drawing attention to the inequity of her situation.*

<sup>23</sup> Registrada como Gloria Jean Watkins, a escritora bell hooks utiliza esse pseudônimo para fazer uma homenagem à sua bisavó materna. A escritora determinou que ele seria grafado em letras minúsculas de forma proposital com a intenção de destacar, não a sua identidade autoral, mas sim o conteúdo de suas ideias.

Enquanto o trabalho pode ajudar mulheres a ter um grau de independência financeira ou até mesmo ser financeiramente autossuficiente, para a maioria das mulheres, ele não atendeu de maneira adequada às necessidades humanas. Como consequência, a busca das mulheres por um trabalho que proporciona realização, em um ambiente de cuidado, levou a reforçar a importância da família e os aspectos positivos da maternidade (HOOKS apud HOOKS, 2018, p. 114).

Enfim, as visões do feminismo divergem, porém, o que temos que ter em mente é que as mudanças sociais engendradas pelo movimento como, por exemplo, a luta por direitos reprodutivos tiveram (e ainda têm) reflexo nas representações maternas postas pelo cinema. É nesse contexto de transformações e polifonia de vozes que o cinema de terror está inserido. A partir do próximo capítulo, veremos como os filmes desse gênero construíram suas personagens femininas e se apropriaram da figura materna, impondo-lhe novas características que dialogam com os medos e as ansiedades próprios de suas respectivas épocas. Veremos também como o cinema de terror pode ser usado para criar novos caminhos para a desconstrução do ideal romantizado da maternidade.

### 3. Horror e Maternidade

Quem nunca “ficou de cabelo em pé” quando se viu envolvido em uma situação assustadora ou, até mesmo, ao consumir alguma narrativa de horror em livros ou filmes? Porém, mais do que uma simples hipérbole de uso popular, a expressão “ficar de cabelo em pé” remonta às origens linguísticas da palavra “horror” que, derivada do latim, significa literalmente ficar com o cabelo em pé ou eriçar os pelos do corpo (CARROLL apud LAROCCA, 2016).

O horror, entendido como um sentimento universal e uma prática cultural constante, permanece no cerne de todas as narrativas relacionadas ao medo, sejam elas de cunho midiático ou não. Os elementos que hoje compõem as histórias do campo do entretenimento como, por exemplo, as figuras mitológicas ou sobrenaturais foram por muitos séculos associados apenas a crenças e práticas religiosas (WORLAND, 2007). Ao fazer essa transição para o gênero narrativo, o horror se tornou seu principal motor. De acordo com o pesquisador americano Noël Carroll, o sentimento de “horror artístico” é responsável por gerar a sensação de medo no público frente ao elemento ameaçador em cena. (CARROLL apud LAROCCA, 2016).

Segundo Rick Wordland (2007), na obra *“Horror film: an introduction”*, as primeiras influências do cinema de terror remontam a literatura gótica inglesa do século XVIII. Aspectos como os limites éticos e as consequências negativas da ciência, a finitude da alma humana e o erotismo do vilão se tornaram temáticas basilares para o cinema de terror, a partir de obras literárias como “Frankenstein – O prometeu moderno” (1818) de Mary Shelley, “O médico e o monstro” (1886) de Robert Louis Stevenson e “Drácula” (1897) de Bram Stoker.

Apesar do sentimento de horror permear todas essas narrativas, quando analisamos a figura do monstro, percebemos que ela depende da cultura na qual o filme está inserido. Wordland argumenta que a categoria dos monstros engloba diversos tipos de antagonistas, que têm como característica comum o fato de não se encaixarem na ordem social vigente. Ainda para o autor, ao violarem o esquema e o saber comum, esses personagens são condenados à exclusão da hierarquia social. Isso justifica, por exemplo, o uso da loucura na construção de vilões e personagens perigosos, já que o louco constitui o sujeito que deve ser excluído da sociedade, devido à sua imprevisibilidade e por fugir da normalidade e da lógica.

É necessário destacar também que o gênero do terror, assim como comentado no capítulo anterior sobre o fazer cinematográfico em geral, atua na produção de subjetividades e

na construção de suas narrativas, a partir de discursos e representações sociais já vigentes. Assim, medos sociais e inseguranças como, por exemplo, questões que envolvem raça, classe social ou até mesmo a posição da figura feminina aparecem de alguma forma refletidas nos filmes. De acordo com Ann Kaplan (apud LAROCCA, 2016), ao levar em conta a posição das personagens femininas, é possível perceber que grande parte da produção cinematográfica trabalha com estereótipos que são usados para controlar a mulher em cena, seja através da violência sexual, do matrimônio ou até do *status* de louca.

Historicamente o rótulo da loucura vem sendo utilizado para separar e desacreditar indivíduos ou grupos tanto na vida real quanto na ficção. No clássico “A história da loucura”, Michel Foucault discorre sobre a relação entre os discursos sobre a loucura e os mecanismos de poder. É a partir da Idade Moderna e consequente ascensão da racionalidade, que o louco<sup>24</sup> – substituindo o lugar do leproso – se torna um sinal de contradição, sendo tratado como uma ameaça à razão:

Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá ainda numa época em que, há anos, os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso; é o sentido dessa exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado (FOUCAULT, 1972, p. 9).

Assim como as crianças e o homem “primitivo”, a mulher também figurava na categoria desses indivíduos “involuídos” ou “loucos”, ou seja, aqueles que ainda não completaram o processo de evolução e racionalidade da civilização. Como um fenômeno do universo feminino, o status de histérica acompanha a mulher há muito tempo. Ainda na Antiguidade, a histeria remetia ao deslocamento do útero, já na Idade Média a explicação era dada através da crença em possessões diabólicas (BIRMAN, 2016). A partir do século XVIII, a histeria começou a ser associada ao sistema neurológico e não mais ao sexo do paciente. Contudo, como afirma também o autor, estigma social sobre o corpo da mulher permaneceu.

Apesar de todos os pesares, a histeria ainda marcava as mulheres, sendo uma das personagens nefastas em que se delineava um dos horizontes possíveis para estas. Horizonte terrível, bem entendido, já que indicava sempre para as mulheres um destino bastante tenebroso. Além disso, supunha-se ainda que existiria uma espécie de identidade de natureza entre ser mulher e poder se tornar enfim histérica em algum momento de sua existência (BIRMAN, 2016, p. 83).

---

<sup>24</sup> É importante lembrar que a figura do louco pouco tem a ver com o laudo médico das doenças mentais, entrando nesse escopo: “vagabundos”, “pobres”, “presidiários” e “cabeças alienadas” (FOUCAULT, 1978).

Esse estereótipo feminino de “louca”, “instável” ou “histérica” pode ser identificado até hoje como características comuns nas representações que o cinema de terror elabora com relação à feminilidade. Porém, para a pesquisadora Gabriela Larocca, outro aspecto deve ser também relacionado a essa representação negativa das mulheres: o contexto estadunidense conservador dos anos de 1970. Os movimentos sociais e de contracultura dos anos 1960 e 1970 não conquistaram seus objetivos de forma desimpedida e sem resistência. A partir do fim da década de 1970, os Estados Unidos presenciaram o fortalecimento de grupos conservadores e religiosos, que assumiram posicionamentos contrários a diversas conquistas que haviam sido realizadas nas décadas anteriores. Esse período ficou conhecido como *backlash*.

A autora afirma ainda que a oposição à emancipação e à sexualidade feminina, que estava em voga na época, marcou as produções do gênero. Para ela, as mulheres ganharam o status de vilões e antagonistas, distanciando-se do papel de vítimas, devido à suposta diferença de seus corpos e de sua sexualidade, que era considerada “desenfreada” e sem controle. (LAROCCA, 2016)

Ao se propor estudar as representações negativas e abjetas do feminino perpetuadas pelo cinema de terror, a crítica americana Barbara Creed lançou as bases para entender essa produção através das ideias de monstruosidade e anormalidade. Em seu livro “*The Monstrous-Feminine: film, feminism and psychoanalysis*”, Creed desenvolve o conceito de “monstruoso feminino”, a partir do qual figuras mitológicas de monstros femininos (como sereias, vampiras e bruxas) são empregadas pelo cinema de terror para atrair e chocar o público masculino. No seguinte trecho, a autora destaca o porquê da ênfase no gênero feminino para a criação de monstros:

A razão por que o monstruoso-feminino assusta a audiência é bem diferente do motivo pelo qual o monstro macho faz o mesmo. Um novo termo é necessário para especificar essas diferenças. Como todos os outros estereótipos femininos, da virgem até a prostituta, a mulher é definida nos termos de sua sexualidade. A expressão “monstruoso-feminino” dá ênfase na importância do gênero na construção de sua monstruosidade (CREED, 1993, p. 3, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Daí surgiriam imagens como a da bruxa, a da vampira, que longe de representarem desejos femininos (ou espelharem uma visão feminista), apenas refletem os próprios medos

---

<sup>25</sup> Texto original: *The reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience. A new term is needed to specify these differences. As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase 'monstrous-feminine' emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity.*

do espectador masculino. Ainda para a autora, a monstruosidade feminina estaria relacionada ao corpo reprodutivo e sexual da mulher, por isso, a figura da mãe é essencial nesse processo.

Toda a arguição feita por Creed é baseada no pensamento de Julia Kristeva, que discorre sobre como o cinema de terror utiliza o conceito de abjeção feminina. Para ela, a abjeção se refere a tudo aquilo que não respeita limites ou regras, pelo contrário, rompe sistemas e identidades, gerando, assim, o que o cinema de terror denominaria de monstruosidade. Apesar de o abjeto poder ser experimentado de diversas formas, a mulher, em especial, a mãe é uma das principais representações da abjeção retratadas pelo cinema, já que remete a primeira experiência de abjeção de todo o indivíduo. No texto, Creed escreve:

Kristeva argumenta que todos os indivíduos experimentam abjeção no momento de suas primeiras tentativas de se afastar da mãe. Ela vê a relação mãe e filho como marcada por um conflito: a criança luta para se libertar, mas a mãe reluta em deixá-la. [...] No momento em que a criança tenta fugir, a mãe se torna abjeta. (CREED, 1993, p.67, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Em muitas ocasiões, o modelo ideal de feminilidade e de maternidade representado pelo cinema traça o caminho para a normatização da experiência materna, que passa a ser vista sob uma única ótica positiva, como algo natural e desejável por todas as mulheres. Contudo, os estereótipos que surgem com o cinema de terror começam a explorar a natureza ambivalente da experiência materna, ao mostrar que a mulher-mãe pode assumir uma postura disfuncional. Como reafirmado por Kellner, “a imagem da mulher-mãe representa uma norma e quando esse papel não é cumprido ela pode ser impelida a extremos “psicóticos” e “perversos”, segundo o discurso médico e também psicanalítico” (KELLNER apud LAROCCA, 2016, p.146).

Ao refletir sobre os retratos criados pelo cinema de terror em torno da maternidade, é inevitável não pensar também na representação do período da gravidez. Diversos filmes de terror utilizam a narrativa de que um suposto embate entre o Bem e o Mal pode se situar no corpo feminino, mais especificadamente, em seu útero (MARTINS apud LAROCCA, 2016).

De acordo com Barbara Creed (1993), a suposta relação entre o útero e a monstruosidade já vem sendo desenhada desde o período da Renascença – quando o útero era representado com chifres que destacavam seu caráter animalesco – tendo sido incorporada e reatualizada pelo cinema de terror. Seguindo a mesma lógica de pensamento, Sarah Arnold

---

<sup>26</sup> Texto original: *Kristeva argues that all individuals experience abjection at the time of their earliest attempts to break away from the mother. She sees the mother-child relation as one marked by conflict: the child struggles to break free but the mother is reluctant to release it. In the child's attempts to break away, the mother becomes an 'abject*

destaca também que o corpo feminino é repetidamente marcado e representado como impuro e pertencente ao mundo natural. Na citação abaixo, a autora demonstra como a função reprodutiva da mulher foi estabelecida como uma área determinante de diferenças e convencionalmente assinalada como portadora de influências malignas e ocultas.

Em outras palavras, a gravidez é representada com relação ao horroroso e ao abjeto. Os filmes de terror sobre gravidezes monstruosas e nascimentos associam o corpo feminino à permeabilidade, a corruptibilidade e a poluição. O corpo grávido perturba a fronteira entre o eu e o outro atingindo, portanto, a própria identidade (ARNOLD, 2013, p. 154, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Assim, a gravidez passa a ser representada como uma energia negativa, sendo a origem de ameaças com poderes sobrenaturais. De um processo natural, ela é transformada em algo assustador e a mulher passa a ocupar o lugar de potencial canal para o Mal. Um dos exemplos mais clássicos que aborda esse aspecto é o filme “O Bebê de Rosemary” (1968)<sup>28</sup>. No longa de Roman Polanski, a capacidade feminina de ser fecundada, ou seja, de hospedar outro ser vivo remete diretamente à possibilidade de ser então a via pela qual o demônio ou seus descendentes podem encarnar. Como demonstrado por Erin Harrington, apesar de Rosemary dar nome ao filme, fica claro ao longo da narrativa que o foco está somente no bebê.

Como Rosemary perde o controle do seu corpo e de sua casa, os elementos formais do filme servem para confinar Rosemary dentro de um espaço cinematográfico que a torna infantil. Uma vez que a criança é levada embora, o valor de Rosemary é mantido somente por causa do que ela pode prover para a criança: leite materno e sua influência como mãe (HARRINGTON, 2014, p. 106, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Mesmo antes da gravidez, a jovem é retratada sempre tendo como ponto de referência o seu casamento e o desejo de ser mãe. Rosemary, como um indivíduo autônomo, é quase que completamente anulada, pois ela é encarada por todos ao seu redor, incluindo o marido e os

---

<sup>27</sup> Texto original: *In others words, pregnancy is represented in terms of the horrific and the abject. Horror films about monstrous pregnancies and births often associate the pregnant body with permeability, corruptibility and pollution. The pregnant body disturb the border between self and other and, therefore, identity itself*

<sup>28</sup> O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Intérpretes: Mia Farrow; John Cassavetes e outros. Roteiro: Roman Polanski. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968. 1 DVD (136 min.), widescreen, cor.

<sup>29</sup> Texto original: *As Rosemary loses control of her body and her home, the film's formal elements serve to confine Rosemary within cinematic space that makes her childlike. Once the child is born and taken away and the disruption to Rosemary's body has abated she retains value, but only for what she can provide her child: mother's milk, and a maternal influence.*



vizinhos, como uma incubadora, como um meio para alcançar determinados propósitos (HARRINGTON, 2014).

É interessante destacar também que a narrativa insiste em manter Rosemary no papel de mãe até o final. Apesar de ter sofrido tanto – foi enganada e estuprada pelo marido e pelos vizinhos que fazem parte de uma seita satânica – e mesmo descobrindo que o seu filho é, na verdade, um ser demoníaco, Rosemary não consegue resistir aos seus instintos maternos. Quando ouve a criança chorando, apesar do choque e da repulsa que a sua aparência lhe causou, ela cede e toma o lugar que lhe pertence, ao lado do berço, ninando o seu filho.

### 3.1. O materno monstruoso

A famosa cena do assassinato no chuveiro do filme “Psicose” (1960)<sup>30</sup> é considerada por muitos críticos um marco revolucionário para o cinema de terror, principalmente, no quesito técnico, já que a fotografia e a trilha sonora foram utilizadas por Alfred Hitchcock como nunca antes<sup>31</sup>. Mas não é somente nesta cena que reside a maestria do diretor, pois a história do protagonista Norman Bates permanece até hoje viva na mente do público e é fonte de inspiração para diversos outros projetos audiovisuais<sup>32</sup>.

A partir de “Psicose”, o cinema de terror seguiu novos rumos. Em primeiro lugar, os monstros sobrenaturais cederam lugar para os assassinos de carne e osso: psicopatas ou predadores sexuais. O cenário gótico e distante da realidade foi substituído por tramas com intensa carga melodramática que se passam em ambientes mais familiares e burgueses e têm como foco, por exemplo, relações familiares disfuncionais. O abandono da restrição de conteúdo e a adoção de um sistema de classificação de filmes menos rigorosa, possibilita também a exploração de cenas de violência mais gráficas, explícitas e sexualizadas, em especial, direcionadas às mulheres. (WORLAND, 2007).

David Green (apud CANEPA, 2015) aponta que nesse momento de transição – entendido como o período de nascimento do cinema de terror moderno – a experiência da maternidade é incorporada pelo gênero e se torna o centro das narrativas de “horror perséfone”, aquele focado nos conflitos entre mães e filhos. É esse o caso de “Psicose” que

<sup>30</sup> PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh e outros. Roteiro: Joseph Stefano. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 DVD (109 min.), widescreen, preto e branco.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://www.cinefiloemserie.com.br/2018/03/critica-7852.html>. Acesso em: 7 de maio de 2019.

<sup>32</sup> “Psicose” deu origem a outros três filmes de que deram continuidade a história de Norman Bates, além de um remake feito em 1998 e uma série de TV chamada “Bates Motel” (2013 -2017).

tem como premissa o assassinato de Marion Crane, uma secretária que ao fugir com 40 mil dólares acaba se hospedando em um motel de beira de estrada administrado pelo solitário Norman Bates. Após 59 anos do lançamento do filme, não é segredo que Crane é morta nos primeiros 40 minutos do longa por Norman tomado pela personalidade de sua própria mãe morta, Norma.

Para além da figura psicótica de Norman, a onipresença e onipotência da figura materna é um elemento que também chama atenção. No filme, Norma Bates já está morta – ela é apenas um cadáver mumificado no porão – mas mesmo assim, ela continua exercendo influência na vida do filho e no rumo da narrativa. Norman desenvolveu uma segunda *persona*, na qual assume a identidade da própria matriarca e assassina jovens mulheres que considera vulgares ou pecaminosas (VER ANEXO A).

Nesse sentido, Norma é caracterizada – pelo discurso de personagens masculinos – como uma mãe extremamente controladora, possessiva e sádica. O público só tem acesso a essa perspectiva masculina sobre Norma, o que resulta na criação de uma personagem que, apesar de ser importante para a história, é pouco aprofundada e possui apenas uma faceta, a da mãe má. Essa argumentação tem como base também os estudos da pesquisadora Sarah Arnold que, em seu livro “*Maternal horror film: melodrama and motherhood*”, afirma:

Em termos de como o filme a construiu e de como Norman a construiu, nós podemos assumir muito sobre ela: ela era violenta, arrogante e paternalista. No entanto, continua a ser verdade que não existe Sra. Bates; ela é puramente uma representação. Uma das mais memoráveis mães do cinema de terror é, na verdade, alguém que não diz muito sobre a representação materna e o imaginário maternal nos filmes de terror (ARNOLD, 2013, p. 01, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Norma Bates se encaixa perfeitamente na categoria da mãe má definida por Sarah Arnold como uma das mais comuns representações criadas pelo cinema de terror quando o assunto é maternidade. Após a análise de diversos filmes de terror americanos, Arnold defende que existem duas representações básicas da função materna, que longe de mostrarem uma “verdadeira” visão da maternidade, foram criadas levando em conta as desigualdades

---

<sup>33</sup> Texto original: *In terms of how the film has constructed her and from how Norman has constructed her, we can already assume much about her: she was violent, overbearing, patronising. Yet it remains the case that there is no Mrs Bates; she is purely a representation. That one of the most memorable mothers of horror cinema is someone who was never truly there says much about maternal representation and the maternal imaginary in the horror film.*

entre os gêneros e a oposição máxima entre o autossacrifício e o egoísmo. São elas: a mãe boa e a mãe má<sup>34</sup>.

A mãe má, segundo Arnold, é o principal símbolo do horror materno. Esse tipo de representação remete justamente à visão negativa da feminilidade que estava em alta nos Estados Unidos da década de 1970. Ela é a encarnação da abjeção e da monstruosidade que toma conta da narrativa e, por isso, deve ser punida. Assim como Norma, as matriarcas que figuram nessa categoria são ciumentas e, por se identificarem por demais com seus filhos, querem ter o controle de suas vidas. Elas são narcisistas e egoístas e normalmente passam as suas neuroses para seus descendentes. Ainda para a autora, esse quadro explícito o quão delimitado é o poder atribuído à mulher-mãe. Poder esse restrito ao ambiente doméstico-familiar e a normas patriarcais.

É possível identificar outro exemplo que se encaixa no pensamento de Arnold na narrativa de “Sexta Feira 13” (1980)<sup>35</sup>. Neste filme, a mãe do antagonista Jason é a verdadeira assassina. Em um ato de vingança contra a morte do filho, Pamela Voorhees persegue e mata um a um os adolescentes que participam da reabertura do acampamento *Crystal Lake*, local do afogamento de Jason.

A princípio a personagem é mostrada como uma mulher bondosa de cerca de 40 anos que, com uma voz bondosa e de tom maternal, decide ajudar a jovem protagonista. Porém, aos poucos essa máscara vai desaparecendo e ao relatar a morte do filho, a personagem assume uma fisionomia descontrolada e maníaca. Sua personalidade psicótica vem à tona quando começa a “conversar” com o filho falecido e a culpar todos ao seu redor pela morte dele. Como bem levantado por Gabriela Larocca, a linha tênue entre a normalidade e a loucura é o fio condutor da personagem:

Podemos afirmar que a Sra. Voorhees perpetua um aspecto negativo da maternidade, assumindo a postura de mãe “louca” e violenta, representando o estereótipo de que as mulheres são seres capazes de descambar para a “loucura” e “anormalidade” quando não conseguem a realização plena de sua pretensa natureza feminina [...]. No caso da personagem, quando a função da maternidade é interrompida por um acidente trágico ela atravessa a fronteira entre a “normalidade” e a “anormalidade”, entre o patológico e o

<sup>34</sup> As reflexões de Sarah Arnold têm como premissa conceitos psicanalíticos. Para a sua análise, a autora busca comparar o papel das mães nas narrativas fílmicas com a narrativa da maternidade desenvolvida pela Psicanálise, daí a origem dos conceitos de mãe boa e mãe má. É interessante citar que a Psicanálise foi utilizada como uma lente para análise dos filmes de terror por outros autores trabalhados aqui como, por exemplo, Barbara Creed.

<sup>35</sup> SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Intérpretes: Betsy Palmer; Adrienne King e outros. Roteiro: Victor Miller. Estados Unidos: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 DVD (96 minutos), widescreen, colorido.

saudável, sendo retratada como um ser maligno e perigoso (LAROCCA, 2016, p.146).

Ao contrário de “Psicose”, neste filme é a presença do filho morto que impele a mãe em sua matança, tanto que na cena final a Senhora Voorhees toma para si a identidade de Jason ao se preparar para matar a última garota. Ao erguer uma faca, ela adota uma voz infantil e masculina a repetindo a frase: “Mate ela, mamãe! Não a deixe escapar! Não a deixe viver!”<sup>36</sup> (VER ANEXO B).

Por último, outra produção influenciada por “Psicose” (1960) e que, portanto, mantém a herança que une sexualidade e anormalidade em uma narrativa de terror é o longa “Carrie, a estranha” (1976)<sup>37</sup>. Na trama, a relação problemática entre mãe e filha é uma mais vez explorada por meio das personagens Carrie e Margareth White.

Margareth é caracterizada desde o início como uma fanática religiosa que causa desconforto na vizinhança e educa sua filha Carrie de forma extremamente autoritária. Desde os seus trajes – vestimentas sempre pretas – até as suas crenças – como acreditar que a menstruação seria uma maldição herdada do pecado original – a personagem é construída como uma mulher repressora e psicótica.

A Sra. White reforça o medo e a desconfiança associados historicamente ao corpo e à sexualidade feminina, provenientes de uma mitologia judaico-cristã que constrói uma imagem ambígua da mulher associada ao pecado e oscilando entre a figura negativa de Eva e a redenção por meio da Virgem Maria. (MARTINS apud LAROCCA, 2016, p.138).

Com relação ao relacionamento com Carrie, ele é pautado sempre por um clima negativo e opressor com alguns rompantes de violência. Margareth controla a vida da filha, tendo como pilares as suas crenças extremistas que enxergam tudo pela lente do pecado e do castigo. É até mesmo por isso que ela omite diversas questões acerca da sexualidade e reprodução que afetam o desenvolvimento de Carrie. Em uma das cenas do longa, ela tranca Carrie no armário embaixo da escada e obriga a filha a se ajoelhar e rezar, argumentando que se a jovem tivesse permanecido pura e sem pecados, a “maldição do sangue”, ou seja a menstruação, não teria vindo.

<sup>36</sup> Trecho retirado do filme SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Intérpretes: Betsy Palmer; Adrienne King e outros. Roteiro: Victor Miller. Estados Unidos: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 DVD (96 minutos), widescreen, colorido.

<sup>37</sup> CARRIE, a Estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Intérpretes: Sissy Spacek; Piper Laurie e outros. Roteiro: Lawrence D. Cohen. Estados Unidos: United Artists, 1976. 1 DVD (98 minutos), widescreen, colorido.

No clímax do filme, Margareth se iguala à Pamela Voorhees e a Norman Bates travestido, ao esfaquear a filha pelas costas em uma tentativa de purificação e sacrifício (VER ANEXO C). Mais uma vez a loucura é exteriorizada através da violência e a figura materna assume a função convencionalmente exercida pelo assassino.

No outro lado da moeda, está o estereótipo da mãe boa que conversa com os discursos sobre maternidade herdados do século XVIII. Nesse sentido, Sarah Arnold defende que essa representação dá enfoque a aspectos ditos maternos como, por exemplo, o autossacrifício, a abnegação e a devoção irrestrita aos filhos. Nesse sentido, é possível destacar alguns filmes de terror que adotam essa postura, como é o caso da mãe boa representada em “O Chamado” (2002)<sup>38</sup>.

Baseado em uma produção japonesa, “O Chamado” apresenta a personagem Rachel Keller, uma típica mãe moderna norte-americana que tem que conciliar a carreira profissional com o cuidado do filho Aidan, sem a presença de uma figura paterna. Quando os dois se veem envolvidos na trama de Samara – o espírito de uma garotinha que mata suas vítimas ao fim de sete dias – a mãe move céus e terras para livrar seu o filho dessa sina. Rachel até mesmo “troca de lugar” com o filho para poupá-lo da morte.

A maternidade devotada de Rachel ganha destaque em contraste à outra figura materna do filme: a mãe de Samara. Caracterizada como uma mulher instável emocionalmente e agressiva, o público descobre que foi ela a responsável pela morte da garota, jogando-a em um poço. Além disso, o desfecho da história também perpassa pela aceitação total de uma maternidade plena por parte de Rachel, já que para salvar seu filho, ela decide também salvar a alma de Samara. Com uma postura bastante maternal, Rachel resgata o cadáver da garota, dando um suposto fim ao seu sofrimento<sup>39</sup> (VER ANEXO D).

A mesma representação materna aparece em “A Órfã” (2009)<sup>40</sup>, mas dessa vez a mãe boa é vista como louca quando ousa questionar a inocência e a pureza de uma de suas filhas. Na trama, Kate Coleman, após sofrer um aborto, decide adotar outra criança, a pequena russa Esther. A recém-chegada, a princípio, parece se encaixar perfeitamente na vida já estabelecida do casal e de seus outros dois filhos, contudo, Kate começa a desconfiar que haja algo errado

<sup>38</sup> O CHAMADO. Direção: Gore Verbinski. Produção: Walter F. Parkes; Laurie MacDonald. Intérpretes: Naomi Watts; Martin Henderson e outros. Roteiro: Ehren Kruger. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2002. 1 DVD (115 minutos), widescreen, colorido.

<sup>39</sup> Na continuação de “O Chamado”, realizada no ano de 2005, o espírito de Samara tenta ocupar o lugar do filho legítimo de Rachel, possuindo seu corpo. Fica claro que Samara enxerga as atitudes tomadas por Rachel no primeiro filme como um sinal de que ela seria uma mãe ideal para a garota.

<sup>40</sup> A ÓRFÃ. Direção: Jaume Collet-Serra. Produção: Joel Silver; Susan Doney e outros. Intérpretes: Vera Farmiga; Peter Sarsgaard e outros. Roteiro: David Leslie Johnson. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2009. 1 DVD (123 minutos). Widescreen, colorido.

com aquela criança. Ao revelar sua desconfiança, a mãe é taxada de ciumenta e louca pelas outras pessoas. Ela é logo retratada como desequilibrada, tendo todo o seu discurso anulado (VER ANEXO E).

“A Órfã” subverte a imagem das crianças como seres puros e inocentes, ao introduzir a personagem de Esther, que mais tarde o público descobre se tratar, na verdade, de uma mulher adulta com nanismo. Então, para proteger sua família, em especial a sua filha, do perigo que Esther representa, a mãe se vê obrigada a lutar, chegando ao extremo de matar a antagonista.

### 3.2. Análise da figura materna em “O Babadook” (2014)

As duas representações trabalhadas até aqui são bastante essencialistas e acabam deixando de lado os nuances e as complexidades que poderiam ser incorporados às personagens maternas. O objeto analisado neste trabalho, o filme “O Babadook” (2014) mescla na mesma personagem características das duas categorias e ao explorar também problemáticas até então esquecidas busca fazer um retrato, no mínimo, mais ambivalente sobre a experiência materna e suas complexidades. Nesse sentido, Jennifer Kent, diretora e roteirista do longa, comentou em uma entrevista para o site do *The Guardian* sobre as suas pretensões ao colocar em prática o seu projeto:

Nós todas, como mulheres, somos educadas e condicionadas a pensar que a maternidade é uma coisa fácil que “apenas acontece”. Mas esse nem sempre é o caso. Eu queria mostrar uma mulher real que estava submersa naquele ambiente. Eu pensei que talvez fosse criticada por outras mulheres, por mães, porque eu não sou uma mãe. Mas o oposto aconteceu; eu vivenciei um suspiro coletivo das mães que estavam vendo ali uma mãe sendo representada como um ser humano. Claro, é uma situação extrema, mas o que eu percebi é que muitas mulheres experimentaram os mesmos sentimentos que Amelia [a protagonista do filme] em algum momento ao longo dos seus caminhos (tradução nossa) <sup>41</sup>.

Para demonstrar que o principal ponto de vista da narrativa será o materno, o filme já inicia com uma sequência que ilustra um dos pesadelos de Amelia. Há seis anos, enquanto ainda estava grávida, ela e o marido sofreram um acidente de carro, o que resultou na morte

<sup>41</sup> Texto original: *We're all, as women, educated and conditioned to think that motherhood is an easy thing that just happens. But it's not always the case. I wanted to show a real woman who was drowning in that environment. I thought that maybe I would be criticised by women, by mothers, because I'm not a mother. The opposite has happened; I've experienced a collective sigh of relief that women are seeing a mother up there that's human. Sure, it's an extreme situation but what I realise is that a lot of women have felt those feelings that Amelia goes through at some point along the way.* Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/18/the-babadook-jennifer-kent>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

de seu companheiro, Oskar. É essa trágica cena que lhe assombra todas as noites. Mas se nem nos seus sonhos a mulher tem paz, a situação está longe de melhorar quando está acordada. No meio da noite, ela é arrancada de seus próprios pesadelos por seu filho único Samuel que também não consegue dormir tranquilamente. Os dois passam então a perambular pela casa, procurando dentro de armários e em baixo das camas o monstro que assusta os sonhos do pequeno. Mesmo visivelmente cansada, Amelia faz as vontades do filho, lê histórias de ninar e permite que ele fique em sua cama. Quando o garoto finalmente adormece, Amelia vira para o outro lado da cama, se encolhe e afasta as pernas e os braços da criança que estavam encima dela. Uma distância separa os dois. É esse prólogo que define o tom de “O Babadook”.

Ao longo da trama, o público vai conhecendo a rotina dos solitários Amelia e Samuel. A mãe, que cria o filho sem nenhuma rede de apoio, trabalha exaustivamente dentro e fora de casa. Nesse sentido, ela encarna perfeitamente a máxima que associa às mulheres ao dever do cuidado, já que ela cuida de todos ao seu redor: os idosos da casa de repouso na qual trabalha, o seu próprio filho e até a sua vizinha idosa.

Enquanto isso, o pequeno Samuel de seis anos é apresentado como um “garoto-problema”. Hiperativo, a criança exige atenção da mãe o tempo todo, seja por causa dos problemas na escola ou da “peraltice” nos passeios e em casa. Apesar de o garoto ser uma fonte contínua de irritação, ao mesmo tempo, ele parece também ser muito carente e cuidadoso com a mãe. Ao encontrar um livro ilustrado chamado “O Babadook”, Samuel reconhece o monstro que diariamente aparece em seus sonhos. Com a certeza de que Babadook deseja matá-lo, o menino se torna ainda mais antissocial, começa a fabricar armas caseiras e a praticamente enlouquecer a mãe. Sobre a construção desse personagem, a diretora Jennifer Kent comenta:

Este papel teve que ser pensado de forma bem equilibrada. O filme todo, pra mim, precisava passar pelos olhos de Amelia, então, tivemos que sentir o que ela estava sentindo, que era essa tensão de “eu odeio esse garoto, mas também o amo”. Esse era o seu ponto de vista. Precisávamos pensar que ele estava fora de controle e aquela história de monstro podia ser uma patologia, mas quando vai ficando mais obscuro, você diz para si mesmo: “Oh, merda! Essa criança estava dizendo a verdade! ”. Eu sempre estive ciente do equilíbrio entre irritação e empatia que Samuel causaria (tradução nossa)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Texto original: *That role had to be finely calibrated. The whole film, to me, needed to be through Amelia's eyes, so we had to feel what she was feeling, which was this push-pull of, "I hate this kid," and, "But I also love him." That's her point-of-view. And we also needed to feel like he was out of control and that this whole monster thing is some just pathological thing, but then when it turns darker, you say to yourself, "Oh, shit—that kid is telling the truth!" I was always aware of the balance of irritation and empathy for Sam.* Disponível em: <https://www.complex.com/pop-culture/2014/11/interview-the-babadook-jennifer-kent>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

Amelia, a figura materna em “O Babadook”, é representada ao mesmo tempo como dedicada e egoísta, abnegada e paranoica. De tal modo, desde o início, é possível perceber que naturezas diferentes coexistem na personagem. Amelia se dedica totalmente à criação do filho, deixando de lado os seus próprios desejos e necessidades: ela não tem amigos ou interesses amorosos e o seu escasso tempo de lazer é gasto assistindo os antigos filmes de fantasia prediletos do filho. Além disso, a sua vaidade também parece ter sido deixada de lado, já que ela está sempre sendo lembrada pelas pessoas sobre a sua aparência cansada e desarrumada.

Mesmo assim, sinais de irritação e impaciência aparecem no tratamento que Amelia dá ao seu filho. Ainda no começo da trama, ela já demonstra ser uma mulher que está no seu limite psicológico e emocional. Apesar de seus esforços, fica claro que ainda assim ela é interpretada muitas vezes como uma mãe egoísta e falha pelos personagens secundários. As interações que têm com a sua irmã Claire são bons exemplos dessa situação. Em uma cena, Amelia é acusada pela irmã de não celebrar o aniversário do garoto da forma apropriada e na data certa, o que estaria colaborando para que Samuel se tornasse uma criança insuportável e infeliz. Em outro momento, Amelia é também julgada pelos coordenadores da escola de Samuel, que lhe acusam de ser uma mãe irresponsável, devido do comportamento agressivo do filho.

Essa situação piora ainda mais quando Samuel é expulso da escola – após ferir um colega com uma pistola de pregos feita para destruir o Babadook – e acaba também agredindo a prima – o que estraga de vez a relação entre as irmãs. Ao se ver completamente sozinha e trancada em casa com o filho, Amelia começa a adotar um comportamento confuso e agressivo. Desesperada por descanso, ela pede ajuda a um pediatra, que prescreve um calmante de uso contínuo para Samuel. O medicamento funciona para diminuir a agitação do menino, mas sua quietude evidencia a apatia e a tristeza da mãe, que se torna o alvo preferencial do monstro.

É interessante pensar que toda a história desenvolvida em torno do Babadook pode ser interpretada como uma alegoria à depressão e ao luto. Amelia não teve tempo para se recuperar da morte de Oskar, pois tinha a obrigação de cuidar sozinha do recém-nascido Samuel. Mesmo após o período pós-parto, ela continua associando as mudanças decorrentes do novo estado de maternidade à morte súbita de seu companheiro. Samuel é colocado, então, em um lugar controverso em sua vida, pois desperta nela emoções como culpa, rejeição e medo. Uma das falas de Jennifer Kent corrobora essa visão:



Eu entendo que “O Babadook” esteja sendo vendido como um filme de terror. Os filmes precisam ser vendidos em todo o mundo e precisam atingir um público adequado, mas, para mim, ele não se trata de um filme de terror no sentido estrito. Sempre me senti atraída pela ideia do pesar, de sua supressão e de como isso afetaria uma pessoa. Eu gosto de histórias que são intensificadas e possuem uma qualidade mítica, e é por isso que eu não apenas as mantive no campo psicológico – elas saltam para esse outro reino da mitologia sobrenatural. Mas no cerne disso, essa é uma história sobre o relacionamento entre mãe e filho (tradução nossa).<sup>43</sup>

No clímax da narrativa, Amelia é possuída por Babadook e começa a tentar assassinar o seu próprio filho. A partir daí, ela incorpora algumas características típicas das mães más do cinema de terror como, por exemplo, o comportamento extremamente agressivo e controlador (VER ANEXO F). Aliás, esse momento do enredo remete também a outra representação comum nos filmes de terror: a mulher possuída. Estudada por Babara Creed (1993), essa figura é utilizada a fim de tornar a possessão uma justificativa para legitimar um comportamento feminino depravado e monstruoso. Neste caso, o exemplo mais famoso é o filme “O Exorcista” (1973), que também é referenciado em “O Babadook”. A cena na qual Amelia vomita um líquido negro na tentativa de expulsar Bababook de seu corpo lembra muito o momento no qual a jovem Regan, protagonista do longa de 1973, vomita um líquido verde na direção do padre que está tentando exorcizá-la. Além disso, quando Amelia e Samuel estão tentando fugir do monstro, a cama do quarto em que estão começa a balançar de forma muito similar ao que acontece com Regan.

Quando a entidade está prestes a alcançar o seu objetivo de matar Samuel, o garoto consegue impedi-la, usando suas armas artesanais contra a própria mãe, e expulsando enfim o monstro de seu corpo. Ao recobrar a consciência, Amelia luta então para proteger o garoto do último ataque do Babadook. Com as forças renovadas, ela grita para o monstro: “Você não é nada! Esta é a minha casa! Você está invadindo a minha casa! Se você tocar no meu filho de novo, eu te mato!”<sup>44</sup> (VER ANEXO G).

Após essa cena final, a história avança para um futuro próximo no qual Amelia e Samuel comemoram, pela primeira vez, o aniversário do garoto. A mãe está novamente vestida com o seu uniforme de trabalho, porém, dessa vez carrega uma fisionomia muito mais

---

<sup>43</sup> Texto original: *I understand that The Babadook is being sold as a horror film. Films need to be sold throughout the world, and they need to reach an appropriate audience, but, for me, I never approached this as a straight horror film. I always was drawn to the idea of grief, and the suppression of that grief, and the question of, how would that affect a person? I like stories that are heightened and have a mythical quality, which is why I didn't just keep it in the psychological realm—it skips over into this other realm of supernatural mythology. But at the core of it, it's about the mother and child, and their relationship.* Disponível em: <https://www.complex.com/pop-culture/2014/11/interview-the-babadook-jennifer-kent>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

<sup>44</sup> Trecho retirado do filme “O Babadook” (2014).

saudável e serena. Assim como o monstro Babadook – agora aprisionado no porão – todas as inseguranças, dúvidas e medos da mãe parecem ter sido controlados. Ela e Samuel demonstram finalmente estar se dando bem.

#### 4. Eu amo meus filhos, mas odeio ser mãe: A narrativa de “O Babadook” (2014)

Primeiramente, eu quero deixar bem claro que eu amo meus filhos, mas to detestando ser mãe. E acho que isso não vai melhorar nem quando ele tiver a minha idade atual [...]. Eu aplaudo de pé todas as mães, sem exceção, mas acho irracional e sadomasoquista gostar dessas coisas. Então, sim, detesto ser mãe <sup>45</sup>.

O trecho acima faz parte de um longo depoimento escrito pela carioca Juliana Reis em seu perfil do Facebook, que teve mais de 116 mil curtidas e mais de 21 mil compartilhamentos<sup>46</sup>. Na época, a rede social estava tomada por postagens sobre o “Desafio da Maternidade”, uma “brincadeira” que pedia para que as mulheres que fossem mães compartilhassem fotos com seus filhos, mostrando como a maternidade as deixava feliz. Essa onda faz parte do “*new momism*”, uma visão pós-feminista formulada em parte pelo capitalismo e pelas políticas neoliberais, que celebra a maternidade, promulgando através da mídia valores altamente romantizado com relação à maternidade. De acordo com o livro “*The mommy myth: The idealization of motherhood and how it has undermined all women*” (2004) escrito por Susan Douglas e Meredith Michaels, existe uma pressão social que insiste em falar que a mulher não será verdadeiramente completa a não ser que ela tenha filhos. Nesse sentido, as mulheres são compelidas a dedicar o seu emocional, físico e psicológico de forma integral para os seus filhos (DOUGLAS & MICHAELS, 2004).

Apesar de o desafio ter viralizado, respostas contrárias logo surgiram e começaram a questionar a visão idealizada que ali estava sendo reforçada, mostrando que a experiência materna também abarca momentos e sentimentos controversos. Demarcar a diferença entre os sentimentos relacionados à maternidade, por um lado, e os sentimentos com relação aos filhos, por outro, é também um dos pontos chaves da narrativa de “O Babadook” (2014).

Através da personagem de Amelia, o público é apresentado a um conflito emocional que não é exclusividade de uma narrativa de ficção, ao contrário, ele vem ganhando cada vez mais espaço nos discursos midiáticos. Como já dito anteriormente, as produções cinematográficas não são neutras, é por isso que muitas das atuais discussões sobre maternidade se mostram presentes em filmes dos mais variados estilos, desde dramas como “Tully” (2017) até longas de comédia, como “Perfeita é a mãe!” (2016).

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/100001836539100/posts/1030225017048706/?app=fbl>. Acesso em: 25 de maio de 2019.

<sup>46</sup> Dados averiguados em: 25 de maio de 2019.

O meio digital, em especial as redes sociais, vem se tornando espaços de enorme discussão sobre os mais diversos assuntos, dentre eles, a maternidade. Para Douglas e Michaels, a internet reflete bem as tensões culturais existentes quando o assunto é maternidade, já que no mesmo ambiente coexistem discursos tão diferentes.

Existem sites para mães que servem como um fórum para as mulheres colocarem em prova o conhecimento de especialistas e as afirmações utópicas de profissionais de marketing e anunciantes, mas muitos sites de mães estão cheios de anúncios mentirosos sobre segurança dos bebês e links para sites fitness que vendem vídeos para tonificação pós-parto. Pior ainda, e em total oposição à noção de irmandade, exceto com aquelas que são exatamente como você, estão os sites que são movidos pela mentalidade de “nós vs. vocês”, criando uma “guerra entre mães”. (DOUGLAS & MICHAELS, 2004, p. 313, tradução nossa) 47.

Se por um lado, o “Desafio da Maternidade” e tantos outros conteúdos online fazem parte de uma narrativa que romantiza a maternidade, por outro a postagem de Juliana Reis não está sozinha, pois ela aparece em consonância com diversas outras vozes femininas que têm usado as redes sociais para explorar temas, até então considerados tabus. É preciso salientar que as reações a esse tipo de discurso dissonante nem sempre são positivas, existindo ainda um contexto muito forte de censuras e condenações. No caso de Juliana, apesar de ter recebido milhares de mensagens de apoio, o seu posicionamento também foi muito criticado. A carioca teve seu perfil denunciado por outros usuários e, em seguida, bloqueado pelo Facebook. Em um texto escrito após a polêmica, ela afirma que ninguém conseguirá “calar as mães” e reitera que o seu descontentamento com a maternidade não se reflete no amor pelo filho<sup>48</sup>. Tudo isso demonstra que esses discursos emergentes – baseados em vivências pessoais e do dia-a-dia – podem ter potencial de abalar a hegemonia discursiva e performática das redes sociais que, muitas vezes, ainda conservam antigos mitos sobre a maternidade.

Seguindo o mesmo caminho, diversas atrizes e outras personalidades internacionais e nacionais também compartilham suas experiências como mães nas redes sociais. Dividindo com seus seguidores detalhes da rotina, dificuldades e impasses, elas acabam contribuindo para quebrar estereótipos. A atriz Rafa Brites faz uso de sua conta no Instagram para abordar as suas reflexões sobre a criação de seu primeiro filho. Em diversos posts, ela já comentou

---

<sup>47</sup> Texto original: *There are Mom Web sites that serves as forum for women to challenge the received wisdom of experts and the utopian claims of marketers and advertisers, but many more mom web sites are plastered with ads for bionic baby bouncers and links to fitness sites that themselves hawk postpartum toning videos. Worse still, and in total opposition to the notion of sisterhood, except with those who are exactly like you, are the sites that are driven by an us-them, “mommy wars” mentality.*

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulher-querejeitou-desafio-da-maternidade-tem-perfil-no-facebook-bloqueado-e-defende-nao-e-depressao/>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

sobre a sensação de solidão como mãe, além das exigências de aparência e comportamento adequados. Em um post com mais de 40 mil curtidas e centenas de comentários, a atriz comenta:

[...] Afinal, é lindo, não? É altruísta, é heroico ser mãe. Mas é também uma bela muleta. Ser mãe nos dá a licença para não sonhar. Facilmente, essa missão ganha de todos os outros planos. E, assim, com um sentimento de sacrifício, de entrega mártir, de amor, vamos nos esquecendo de quem somos [...].<sup>49</sup>

Outra personalidade que externou seus medos e inseguranças com relação à maternidade foi a tenista norte-americana Serena Williams. Em 2018, após o nascimento de sua primeira filha, ela utilizou o Instagram para desabafar sobre as dificuldades de conciliar a vida profissional e a materna:

Eu trabalho muito, eu treino e estou tentando ser a melhor atleta que posso. No entanto, isso significa que, embora eu esteja com ela todos os dias de sua vida, eu não estou tão perto como eu gostaria. A maioria de vocês, mães, lida com a mesma coisa. Tanto para as mães que ficam em casa, como para as que trabalham encontrar esse equilíbrio com as crianças é uma verdadeira arte (tradução nossa)<sup>50</sup>.

De acordo com a pesquisadora Margareth Rago (apud SOUZA & POLIVANOV, 2017), ao discutirem sobre as suas próprias vivências, as mulheres estão afirmando modos alternativos de inscrição no mundo e constituindo novas subjetividades. Desta forma, defende ainda a autora, elas estariam estreando novos discursos que ajudariam a quebrar concepções há tanto tempo consagradas como as únicas possibilidades existentes. Também para Orna Donath, em seu livro “Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade” (2017), a mulher ao expressar o desejo de não ser mãe – longe de querer eliminar os filhos – pode ter encontrado uma forma de reivindicar a sua individualidade e validar suas experiências emocionais.

Portanto, “O Babadook” (2014) surge como uma possibilidade para enxergar novos caminhos na forma como a mulher encara a experiência materna. Como um produto da sua

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bqzcvv3n51y/?igshid=1gfp0gkrspdhi>. Acesso em: 25 de maio de 2019.

<sup>50</sup> Texto original: *I work a lot, I train, and I'm trying to be the best athlete I can be. However, that means, although I have been with her every day of her life, I'm not as round as much as I would like to be. Most of you moms deal with the same thing. Whether stay-at-home or working, finding that balance with kids is a true art.* Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BmJ3KMzFRZw/?igshid=1gy0g5eu46k3h>. Acesso em: 25 de maio de 2019.

própria época, a representação do filme carrega diversas questões que estão em voga na mídia e nas redes sociais. Dentre eles, serão analisadas neste capítulo duas questões principais: a sexualidade e o prazer materno e as exigências demandadas pela maternidade.

#### 4.1. Maternidade e prazer: santa ou prostituta?

A trama de “O Babadook” (2014) tem início com a apresentação da rotina exaustiva da protagonista Amelia, que se divide entre a criação do filho Samuel e o trabalho para sustentar a vida solitária dos dois. A esfera amorosa e os momentos de lazer simplesmente não fazem parte da vida da mulher, pois as demandas da maternidade solo a consomem. Nos raros momentos de descanso, quando Amelia, longe do filho, toma iniciativas direcionadas ao prazer como, por exemplo, flertar, masturbar-se ou tomar um sorvete, a presença de Samuel permanece mais forte do que o seu desejo de individualidade e prazer.

Ao observar tudo isso, fica claro que o filme a princípio reafirma uma posição clássica que coloca a maternidade e o prazer em polos opostos. Trabalhando os conceitos de Freud, o autor Joel Birman (2016) argumenta que a figura da mulher era entendida como possuidora de uma natureza dupla, ao mesmo tempo, um agente civilizatório e anticivilizatório. Essa crença fazia referência justamente à polarização entre maternidade e erotismo, já que se a maternidade servia para o progresso social, o erotismo seria o elemento que poderia desvirtuar esse processo.

Formulada no século XIX, a dicotomia entre maternidade e prazer está baseada na concepção da sexualidade feminina como algo restrito à reprodução da espécie. Por isso, afirma o autor, a dimensão desejante do corpo da mulher – prazer, desejo e erotismo – foi anulada, já que não poderia atrapalhar o seu destino reprodutivo. É interessante citar que, para Birman, essa crença dominante no século XIX resgatava antigos preceitos cristãos, pois transformava o erotismo em algo extremamente negativo. Na Idade Média, o cristianismo desvinculou as concepções de prazer e reprodução, silenciando e até mesmo demonizando o prazer feminino. (BIRMAN, 2016)

A escolha de outros destinos, para além da virtuosa maternidade, e que assumiam o erotismo como uma escolha válida foi logo caracterizada como perigosa e desviante. Era esse o aspecto da subjetividade feminina que deveria ser combatido, tanto por meio morais quanto médicos:

A mulher desejante e aquela que não assumisse devidamente o papel crucial da maternidade seriam figurações da **mulher perigosa**, que deveria então ser

cuidada e corrigida medicamente em nome da higiene social, para que se impedisse, enfim, a degeneração da espécie (BIRMAN, 2016, p. 65, grifos do autor).

Segundo Birman, as figurações de mulheres consideradas perigosas incluíam a prostituta, a ninfomaníaca, a infanticida e a histérica. Essa “cartografia do mal” referia-se as mulheres que haviam recusado a maternidade e assumido suas sexualidades como algo positivo. Esses comportamentos que não correspondiam ao ideal da maternidade eram também patologizados, ficando por conta das áreas da sexologia e da psiquiatria atuarem como reguladores da sexualidade feminina (NUNES, 2000).

A anulação do gozo feminino aparece em “O Babadook” (2014), quase como uma regra. Como mencionado, nas cenas em que Amelia busca algum tipo de prazer, ela não consegue satisfação plena. Além disso, ela também é culpabilizada por buscar prazer longe do filho como, por exemplo, na cena em que decide tomar sorvete. Exausta de trabalhar e de cuidar de Samuel, Amelia sai mais cedo da clínica onde trabalha e, em vez de ir para casa, vai até o shopping tomar um sorvete. Em um dos poucos momentos em que aparece sozinha, o ângulo da câmera enfatiza seu sentimento de solidão e isolamento. Antes mesmo de terminar o sorvete, ela descobre que o filho se meteu em problemas e acaba sendo acusada de displicência pela irmã.

A solidão que acompanha Amelia também é demonstrada devido à falta de interesses românticos em sua vida. Fica claro para o público que o filho Samuel substituiu totalmente a presença do marido, não deixando espaço para outros homens entrarem na vida de Amelia. A ausência paterna é um aspecto compartilhado por muitos filmes de terror. Assim como em “O Babadook” (2014), as outras produções cinematográficas citadas ao longo deste trabalho também omitem a participação dos pais na criação dos filhos, seja porque eles morreram ou porque abandonaram suas companheiras. Esse fato abre margem para refletir que as mães dos filmes de terror – assim como muitas mães na vida real<sup>51</sup> – não possuem uma rede de apoio para a criação dos filhos, devendo, portanto, incorporar a postura e o papel usualmente associados à figura paterna. De acordo com Orna Donath, a ausência paterna auxilia na manutenção da crença em uma “amamentação infinita”. Ou seja, enquanto os pais estão

---

<sup>51</sup> Somente no Brasil, o número de famílias compostas por mães solas cresceu mais de um milhão em 10 anos, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Mesmo a presença física do pai pode converter-se em uma ausência simbólica, já que 83,6% das crianças brasileiras com menos de quatro anos possui como primeira responsável uma mulher, ainda que ela esteja inserida no mercado de trabalho. Disponível em: [https://m.huffpostbrasil.com/amp/2018/09/18/7-numeros-da-realidade-das -mulheres-que-criam-filhos-sozinhas-no-brasil\\_a\\_23531388](https://m.huffpostbrasil.com/amp/2018/09/18/7-numeros-da-realidade-das-mulheres-que-criam-filhos-sozinhas-no-brasil_a_23531388). Acesso em: 30 de maio de 2019.

“autorizados” a escapar das obrigações com os filhos, as mães não conseguem se desvincular da responsabilidade de criar suas proles.

Ao longo da narrativa, é possível perceber que a protagonista deseja algum tipo de aproximação romântica –quando ela assiste filmes de romance ou quando ela flerta com um colega de trabalho – contudo, tudo isso é logo impedido pelo imperativo que aqui representa a maternidade. É interessante citar que o filme reproduz a crença social de que Amelia deveria estar satisfeita com a companhia do filho, em detrimento, de um possível relacionamento com qualquer outro homem. Em uma cena, quando Amelia e Samuel estão no supermercado, uma personagem coadjuvante, representando uma mãe, questiona o menino se ele vai encontrar o pai. Ao ser surpreendida com a resposta direta de Samuel de que o pai está morto, ela reage afirmando: “A sua mãe tem muita sorte de ter você então, né?”<sup>52</sup>.

Ao mesmo tempo, existe uma pressão social para que Amelia supere a morte do marido e volte a ser a mulher “de antes da maternidade”. Na cena do aniversário da sobrinha, quando Amelia está na cozinha acompanhando a conversa de um grupo de mães, ela é questionada do porquê ainda não conseguiu voltar à sua rotina de antes do nascimento de Samuel – trabalhando em uma editora de livros infantis e tendo uma vida social ativa. Aliás, a personagem de Claire, irmã da protagonista, ocupa na narrativa esse papel de estar sempre exigindo que a irmã, não somente dê conta sozinha da criação de Samuel, como também supere totalmente a morte do marido, volte ao antigo emprego e recupere a vaidade e o vigor físico. Isso fica claro em um dos diálogos entre as duas personagens:

Claire: Amelia quando alguém fala no Oskar você se perde toda.

Amelia: Não é verdade!

Claire: Vai fazer sete anos. Não é hora de superar?

Amelia: Eu superei. Não o menciono. Não falo nele. Que esforço seu é este, Claire? Ouço sobre a sua vida todos os dias e você nunca pergunta sobre a minha.

Claire: Eu pergunto. Quero saber como você está.

Amelia: Você nem vai mais à minha casa.

Claire: Porque eu não suporto mais o seu filho. Você mesma não aguenta ficar perto dele.<sup>53</sup>

Essas exigências fazem parte de uma nova visão que dita que a mulher não deveria “apenas” ser mãe, mas sim uma “super mãe” e uma “super profissional” dando conta de todos os compromissos dentro e fora de casa. A entrada maciça de mulheres no mercado de trabalho reforçou ainda mais esse modelo. Além disso, de acordo com Orna Donath (2017), a figura

<sup>52</sup> Trecho retirado do filme “O Babadook” (2014).

<sup>53</sup> Trecho retirado do filme “O Babadook” (2014).



assexuada e santa das mães vem perdendo espaço, desde a década de 1980, para um modelo que espera que as mães correspondam aos mesmos padrões heteronormativos de beleza e sexualidade que as mulheres em geral também se submetem. Como bem argumenta a autora:

Seu corpo não está livre, nem por um momento sequer, da busca pela beleza e pela conservação, nem da obrigação de exhibir um tipo de disponibilidade sexual que talvez esteja muito distante de suas próprias experiências como sujeitos sexuais. Isso significa que, embora as mães possam muito bem ter necessidades e desejos sexuais, na maior parte das vezes elas só são tratadas como tal se satisfizerem aos outros. Não a elas mesmas *per se* (DONATH, 2017, p. 55, grifo da autora).

Assim como Donath, a dupla Susan Douglas e Meredith Michaels (2004) relaciona também esse novo aspecto ao surgimento do “*new momism*”, que reconhece o direito da mulher de ser dona de seu próprio corpo e de seu destino, mas, ao mesmo tempo, exige que todas essas escolhas permaneçam dentro de uma lógica patriarcal. Essa liberdade condicional é bem explicitada em diversos discursos presentes nas redes sociais e também na narrativa de “O Babadook” (2014). Quando a mulher toma uma decisão, esta deve estar de acordo com os desejos e funções atribuídas pela sociedade. Contudo, quando ela se choca com as expectativas sociais, a própria sociedade vira as costas à mulher que, sozinha, é logo condenada (DONATH, 2017).

As mulheres podem (e devem) ser capazes de manter um emprego, beleza e vida sexual ativa, enquanto ainda assim colocam seus filhos em primeiro lugar. Da mesma forma que Amelia é vista por sua irmã Claire e pelas outras mães, quando a mulher não consegue cumprir tudo isso, é qualificada como incapaz e histérica.

#### **4.2. Emoções desviantes: a origem do monstro Babadook**

As exigências da maternidade perpassam também uma rígida regulação das emoções. No roteiro de “O Babadook” (2014), as demandas que recaem sobre Amelia não se resumem à aparência e ao comportamento, mas também ditam as próprias emoções da protagonista. Por meio do posicionamento da irmã, Claire, e de outras personagens secundárias, é suposto que Amelia silencie o seu sofrimento e a sua tristeza, em prol da conservação da ilusão de que tudo está bem. O espectador sabe do nível de estresse, ressentimento e angústia da mulher, porém, em nenhuma cena é permitido que ela expresse livremente seus sentimentos. O silêncio autoimposto também faz parte dessa equação, pois Amelia parece ter introjetado essa necessidade de permanecer calada com relação aos seus reais sentimentos. Para Donath, o

medo de ser repreendida ou de magoar aqueles que ama leva muitas mulheres a não falarem abertamente sobre suas situações (DONATH, 2017).

A valorização de um determinado aspecto emocional serviria para enquadrar a experiência materna como parte de um sistema que dita como o indivíduo deve se sentir em determinada situação. Para a pesquisadora e feminista americana Alison Jaggar (2014), as emoções podem ser entendidas, em parte, como construções sociais, respondendo, portanto, a lógica hegemônica que serve a um grupo dominante.

Dentro da própria linguagem da emoção, em nossas definições e explicações básicas do que é sentir orgulho ou embaraço, ressentimento ou desprezo, estão embutidas normas e expectativas culturais. [...] Absorvemos, assim, os padrões e valores de nossa sociedade no próprio processo de aprendizagem da linguagem da emoção e eles estão embutidos no alicerce de nossa constituição emocional (JAGGAR, 1997, p. 173).

Desta forma, a Pedagogia das Emoções, conceito trabalhado por João Freire (2017), ensina, através de aparatos culturais como os jornais e o cinema, a maneira “correta” de uma pessoa reagir aos mais diversos momentos. Logo, ao abordar a temática maternidade há uma expectativa específica quanto ao comportamento das mães que serão consideradas boas e aptas. Segundo Donath, para que essa mulher seja considerada uma mãe boa, é preciso que ela não somente ame seus filhos, como também expresse isso de forma clara. Dessa forma, o amor materno poderia ser entendido como uma “estrutura amorosa”, ditando sempre que as mães devem estar dispostas a esquecer de qualquer tipo de sofrimento que também faça parte da sua vivência materna (DONATH, 2017).

Para reforçar ainda mais esse pensamento, está a crença de que a harmonia do lar estaria invariavelmente ligada à conduta emocional da mulher, que, portanto, teria a obrigação de ser uma boa mãe e uma boa esposa (SCHONOG apud FREIRE FILHO, 2017). Esse quadro se encaixa perfeitamente na descrição que é feita da rotina de Amelia. No início do filme, seu estado emocional se reflete em sua vida bagunçada, contudo, quando consegue lidar com seus sentimentos, no fim da história, o relacionamento com Samuel e sua vida doméstica também melhoram. Nas palavras do autor:

Mulheres “felizes” mantinham casas bem limpas e organizadas, criavam filhos disciplinados e bem-vestidos, aliviando os maridos do fardo da atividade profissional. Já as “temperamentais”, “descontroladas” ou “tristes” geravam um verdadeiro caos doméstico: refeições fora de hora; crianças desobedientes; roupas desalinhas; além da ausência dos esposos, que buscavam diversão nas tavernas. Contraponto funesto da figura do anjo do

lar, a representação literária da mulher temperamental funcionava como alerta sobre os malefícios dos estados de ânimo “negativos” (FREIRE FILHO, 2017, p. 70).

Esse comportamento que foge da regra é enquadrado como inaceitável e, assim, passível de correção, que pode vir na forma de castigo, vigilância ou até tratamento médico (FREIRE FILHO, 2017). Quando uma mãe experimenta a infelicidade ou outro sentimento ambíguo em sua maternidade, ela vivencia o que a pesquisadora Alison Jaggar denomina de “emoções proscritas”, ou seja, emoções não aceitas pelas normas sociais e que, portanto, acabam gerando estados de estresse e confusão mental. “Quando respostas emocionais não convencionais são experimentadas por indivíduos isolados, aqueles que estão envolvidos podem se sentir confusos, incapazes de dar nome à sua experiência; podem até duvidar da própria sanidade” (JAGGAR, 1997, p. 174). Esse momento é vivenciado por Amelia que, além de ter suas emoções silenciadas pelos outros, também parece não compreender muito bem a origem e a intensidade de seus próprios sentimentos.

Ao assistir “O Babadook” (2014) uma pergunta logo vem à mente: de onde surgiu o monstro Babadook? A narrativa não traz muitas pistas quanto a essa questão. O público fica sabendo somente que a entidade foi invocada de um estranho livro infantil, da mesma forma, o seu destino também não é muito claro. Essas lacunas criadas pela narrativa com relação às origens sobrenaturais do monstro abrem espaço para inúmeras interpretações, dentre elas, aquelas que levam em conta as possíveis consequências dos sentimentos ambivalentes sentidos por Amelia.

A teoria freudiana do retorno do reprimido poderia então explicar o surgimento do Babadook. Quando um indivíduo negligencia o trauma, luto ou outra emoção negativa mantendo-o em seu subconsciente, isso pode ressurgir de forma ainda mais forte e destrutiva (ARANJUEZ, 2012). Nesse sentido, quando o monstro é confrontado e aprisionado nas cenas finais do longa, poderíamos compreender que a incorporação e o reconhecimento desses sentimentos são capazes de contribuir, afinal, para melhorar o relacionamento entre mãe e filho.

Quando emoções como as vividas pela personagem fictícia Amelia – e por tantas outras mães reais – ganham destaque em narrativas, são compartilhadas e validadas por outras pessoas, elas podem formar a base para uma nova subcultura que vai de encontro a um discurso idealizado e normativo com relação à maternidade. Nas palavras de Alison Jaggar: “Ao fornecer as bases para essa subcultura, as emoções proscritas podem se tornar subversivas tanto política como epistemologicamente” (JAGGAR, 1997, p. 174).

Nesse sentido, é possível perceber o potencial da narrativa de “O Babadook” que, ao reconhecer a existência de emoções que desviam da norma, permite ao surgimento de múltiplos cenários maternos. Além disso, o filme também enxerga a maternidade como um relacionamento, ou seja, uma experiência humana que, como qualquer outra, está sempre em construção e mudança. Ao dar voz para uma figura materna que, dessa vez, apresenta um complexo espectro de emoções, o filme contribui para que visões mecanicistas sejam deixadas de lado e que mulheres-mães ocupem o lugar de sujeitos.

## 5. Conclusão

Neste trabalho, foi analisada a figura materna do filme “O Babadook”, produção australiana lançada em 2014. Como observado de forma mais aprofundada no segundo e no terceiro capítulo, a protagonista, apesar de manter diversos aspectos comumente utilizados pelo cinema de terror, também apresenta características que podem ser associadas ao contexto atual de contestação da maternidade romantizada. Quando se trata de representar a maternidade, é possível perceber que as produções de terror em geral ignoram as múltiplas subjetividades femininas, enquadrando as mães da ficção em dois estereótipos clássicos: a mãe boa e a mãe má. Em “O Babadook” (2014), contudo, essa representação sofre algumas alterações, já que a sua narrativa traz para as telas discussões que já estão em voga na sociedade e na mídia, criando assim uma personagem multifacetada que recusa a unidimensionalidade até então imposta para as figuras maternas.

Conforme discutido ao longo do trabalho, o cinema de terror não deve ser abordado de forma isolada, sendo necessário, portanto, levar em conta questões mais abrangentes no que tange as representações femininas e como elas estão entrelaçadas aos aspectos culturais e sociais da época de suas produções. Sendo assim, a dinâmica da indústria cinematográfica e a produção do campo do terror podem ser compreendidas como fatores capazes de reforçar ou reinventar estereótipos.

Nesse sentido, observou-se que a elaboração dos dois principais estereótipos com relação à figura materna estava diretamente relacionada ao contexto, em especial, o americano, marcado pelo retorno de imagens e crenças conservadoras, denominado de *backlash*. A “mãe boa” retoma as ideias de autossacrifício e abnegação comuns na visão de maternidade emergente a partir do século XVIII, por outro lado, a figura da “mãe má” encarna a monstruosidade que era, muitas vezes, associada à natureza feminina, apresentando características como o egoísmo e a loucura.

Já a protagonista de “O Babadook” mescla características das duas categorias, possibilitando, assim, que seja explorada a complexidade e os nuances da maternidade contemporânea. A análise da narrativa e da personagem foi realizada dando enfoque às questões de gênero que podem ser levantadas no subtexto do enredo. Sendo assim, foi possível observar como a sexualidade materna foi trabalhada, equilibrando-se sempre entre dois polos opostos. Além disso, o filme reflete ainda aspectos enraizados na sociedade, especialmente, no que diz respeito às demandas físicas e emocionais que recaem sobre as mães.

Desta forma, apesar do trabalho ter cumprido os objetivos a priori propostos, é necessário esclarecer que, de forma alguma, a temática foi totalmente esgotada. Levando em consideração a amplitude da temática, fez-se necessário deixar alguns caminhos em aberto, que poderão ser percorridos com mais cuidado em futuras pesquisas.

Em primeiro lugar, seria possível selecionar outros filmes da mesma temática, traçando uma comparação temporal entre os contextos de produção e as diferentes representações da figura materna em cada um. Nesse caso, uma análise interessante poderia ser feita caso fosse selecionado um filme antigo e um lançamento atual e assim destacado as transformações (ou as permanências) de suas figuras maternas. Outra possibilidade é expandir a análise para diferentes gêneros, o que permitiria uma visão mais abrangente do fazer da indústria cinematográfica. Da mesma forma que é comum encontrar figuras maternas nos filmes de terror, outros gêneros como a comédia e o drama também apresentam enfoques variados da experiência materna. Seguindo esse caminho, destaco ainda a possibilidade de fazer outros recortes como o racial e o étnico.

Mantendo o foco na interseção entre gênero e cinema de terror, pode-se também expandir a temática do trabalho, destacando desta vez a relação entre a violência, o corpo feminino e a sexualidade. Alguns dos filmes citados ao longo do trabalho como, por exemplo, “Carrie, a Estranha” (1976) e “Sexta Feira 13” (1980) se encaixam nessa lista, pois perpetuam violências ao corpo feminino, que podem estar ligadas a uma visão conservadora quanto à sexualidade da mulher. As cenas de assassinato, estupro e nudez não são aleatórias, ao contrário, fazem parte de uma lógica que reforça visões do feminino ligadas ao perigo e à negatividade. Como o exercício da sexualidade estaria ligado a essa violência? Como as visões conservadoras podem ser reforçadas pelo cinema? Essas são algumas perguntas que poderiam guiar o tema.

Saindo do escopo do cinema, debruçar-se no estudo das redes sociais é uma alternativa para explorar ainda mais o campo da Comunicação. No último capítulo deste trabalho foi discutido brevemente o papel das redes sociais para o surgimento de novos discursos e subjetividades, em especial, relacionados às diferentes vivências de mulheres mães. Nesse sentido, podem-se escolher alguns objetos para análise como blogs ou perfis no Instagram, buscando entender qual seria a influência do movimento feminista nesses novos discursos.

## 6. Referências Bibliográficas

### Livros, artigos e trabalhos acadêmicos.

ARANJUEZ, Adolfo. Monstrous Motherhood: Summoning the abject in The Babadook. **Screen Education**, n. 92, p. 122 – 128, 2012.

ARNOLD, Sarah. **Maternal horror film: melodrama and motherhood**. 1º Edição. Inglaterra: Palgrave MacMillan, 2013.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do Erotismo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BEAUVOR, Simone. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. 4ª Ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANEPA, Laura. Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos. **Revista Rumores**, v. 9, n. 17, p. 117 - 137, 2015.

CORREIA, Maria de Jesus. Sobre a maternidade. **Análise Psicológica**, Lisboa, v. 3, n. 16, p. 365 – 371, 1998.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: film, feminism and psychoanalysis**. [S.I.]. Reino Unido: Routledge, 1993

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DONATH, Orna. **Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade**. 1º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DOUGLAS, Susan J.; MICHAELS, Meredith W. Dr. Laura's neighborhood: baby wearing, nanny cams and the triumph of the new momism. In: **The Mommy Mith: the idealization of motherhood and how it has undermined women**. [S. I.] Nova York: Free Press, p. 298 – 330, 2004.

FREIRE FILHO, João. Correntes da felicidade: emoções, gênero e poder. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 61- 81, 2017.

FOUCAULT, Michael. **A História da Sexualidade: A vontade de saber**. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **A história da loucura na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

\_\_\_\_\_. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. [S.I.]. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Apicuri, 2016.

HARRINGTON, Erin. **Gynaehorror: Women, theory and horror film**. Tese (Doutorado em Estudos Culturais). Universidade de Canterbury. Inglaterra, 2014.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

JAGGAR, Alison M. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (Orgs.). **Gênero, Corpo, Conhecimento**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970 –1980)**. Dissertação (Mestrado em História). UFPR: SCHLA. Curitiba, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: **Alice Doesn't: feminism, semiotic, cinema**. Estados Unidos da América: Indiana University Press, 1984

MORIN, Edgar. Os olímpianos. In: **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo. Neurose, vol. 01**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. [S.I.]. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PASCOE, Caroline Myra. **Screening mothers: Representations of motherhood in Australian Films from 1900 to 1988**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Sidney. Sidney, 1998.

SOUZA, Ana Luiza de Figueiredo; POLIVANOV, Beatriz Brandão. “Sabe o que Rola nessa Internet que Ninguém Fala? ”: Rupturas de Performances Idealizadas da Maternidade no Facebook. In: Intercom. Anais de textos completos do Intercom. Curitiba, Paraná: UniFOA, 2017.

WORLAND, Rick. A short history of the horror film: beginnings to 1945. In: **The Horror Film: An Introduction**. Australia: Blackwell Publishing, p. 25 – 75, 2007.

## Filme

O BABADOOK. Direção: Jennifer Kent. [S.I.]. Intérpretes: Essie Davis; Noah Wiserman e outros. Roteiro: Jennifer Kent. Austrália e Canadá: Causeway Films, 2014. 1 DVD (94 min.), widescreen, cor.



## 7. Anexos

### 7.1 ANEXO A - Cena de “Psicose” (1960)

Norman Bates veste as roupas de sua falecida mãe quando incorpora a personalidade da matriarca



Fonte: Site A mente é maravilhosa<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Disponível: <https://amenteemaravilhosa.com.br/descobrimdo-norman-bates/>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

## 7.2 ANEXO B – Cena de “Sexta Feira 13” (1980)

Em um surto psicótico, Pamela Voorhees ataca a protagonista.



Fonte: Site Desciclopedia<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Disponível em: [https://m.desciclopedia.org/wiki/Pamela\\_Sue\\_Voorhees](https://m.desciclopedia.org/wiki/Pamela_Sue_Voorhees). Acesso em: 10 de maio de 2019.

### 7.3 ANEXO C – Cena de “Carrie, a Estranha” (1976)

Para Margaret White, a única forma de purificar sua filha Carrie é sacrificando-a.



Fonte: Site Boca do Inferno<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Disponível em: <http://www.molinsfilmfestival.com/en/2018/10/31/carrie-1976-curiosidades-y-anecdotas-del-rodaje/>. Acesso em: 9 de maio de 2019.

#### 7.4 ANEXO D – Cena de “O Chamado” (2002)

Com uma postura maternal, Rachel Keller decide resgatar o corpo de Samara de dentro do poço.



Fonte: Site Adoro Cinema<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-113654/>. Acesso em: 9 de maio de 2019.

## 7.5 ANEXO E – Cena de “A Órfã” (2009)

Kate é contida por enfermeiros quando se descontrola ao acusar a pequena Esther.



Fonte: Site Adoro Cinema<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Disponível em: <http://www.adorocinema.com/materias-especiais/filmes/arquivo-100125/?page=9&tab=0>. Acesso em: 9 de maio de 2019.

## 7.6 ANEXO F – Cena de “O Babadook” (2014)

Amelia, possuída pelo monstro Babadook, tenta assassinar seu filho.



Fonte: Site NPR<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Disponível em: <https://www.npr.org/2014/11/27/366622062/beware-the-babadook-the-monster-of-your-own-making>. Acesso em: 15 de maio de 2019.

## 7.7 ANEXO G – Cena de “O Babadook” (2014)

No desfecho do filme, Amelia luta para proteger a vida de Samuel.



Fonte: Site NPR<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.npr.org/2014/11/27/366622062/beware-the-babadook-the-monster-of-your-own-making>. Acesso em: 15 de maio de 2019.