

MESTRAS DO MACABRO

AS CINEASTAS DO HORROR AO REDOR DO MUNDO













MESTRAS DO MACABRO

Saldanha, Beatriz (org.)

1ª edição

ISBN 978-65-86448-21-4

Março de 2025

Produção editorial

Carlos Primati

Revisão de textos

Eduardo Reginato & Lilian Tufvesson

Tradução de textos

Beatriz Saldanha

Capa e ilustrações

Amanda Miranda

Projeto gráfico catálogo

Folha Verde Design

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia autorização dos organizadores.



Banco do Brasil apresenta e patrocina

MESTRAS DO MACABRO

AS CINEASTAS DO HORROR AO REDOR DO MUNDO



CCBB RJ 7 de março a 14 de abril de 2025

CCBB BH 12 a 24 de março de 2025

CCBB SP 20 de março a 21 de abril de 2025

CCBB DF 14 de outubro a 2 de novembro de 2025



Banco do Brasil apresenta e patrocina "Mestras do Macabro – As Cineastas do Horror ao Redor do Mundo", uma mostra inédita que reúne 28 longas-metragens de horror dirigidos por mulheres.

Com curadoria de Beatriz Saldanha, a mostra inclui produções de diversos estilos e países, oferecendo ao público um panorama das produções femininas desde o início dos anos 1970 e 1980 até títulos mais recentes. A seleção também contempla diretoras brasileiras, além de obras que foram lançadas em plataformas de streaming e não chegaram às salas de cinema.

Além de reconhecer e valorizar o talento dessas cineastas, a mostra contribui para a transformação do gênero de horror, enriquecendo-o com novas perspectivas, conscientizando o público sobre a equidade de gênero no cinema e inspirando futuras gerações de mulheres a ingressarem na indústria cinematográfica.

Ao realizar "Mestras do Macabro – As Cineastas do Horror ao Redor do Mundo", o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público a oportunidade de conhecer produções femininas em um campo até então predominantemente masculino, acesso a obras que instigam o olhar crítico e enriquecem o repertório, ampliando a conexão dos brasileiros com a cultura.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



AMERICAN PSYCHO

19.20.17.39

SCENE	SLATE	TAKE	ROLL
48	390	1	A168

DIR: M. HARRON	SND
DOP: A. SEKULA	160

DIRECTOR

As mulheres são uma parte indelével do cinema de horror. Como imaginar a filmografia do gênero sem o talento de atrizes, diretoras, escritoras, montadoras, fotógrafas, maquiadoras e demais técnicas? Ainda assim, por muito tempo esse meio foi considerado essencialmente masculino, como se as mulheres não pudessem se relacionar com as suas tramas e tivessem que ficar limitadas a histórias melodramáticas, comédias românticas e outros modelos narrativos presumivelmente femininos. Isso dificultou não apenas o acesso de mulheres à realização de cinema de gênero, como também fez com que algumas obras fossem injustamente eclipsadas e relegadas a um nicho muito específico, distante daqueles filmes comumente celebrados pela cinefilia. Felizmente, nas últimas décadas, esse pressuposto tem se revelado falacioso e – com a inserção de mais mulheres na produção audiovisual, crítica e acadêmica – o horror vem se tornando um gênero indiscutivelmente feminino.

A mostra **Mestras do Macabro: As Cineastas do Horror ao Redor do Mundo** apresenta 28 longas-metragens feitos entre 1971 e 2023 por 28 diretoras de diversos países, entre eles o Brasil. Esse é o momento ideal para colocar em evidência o trabalho de mulheres que enfrentaram convenções histórico-sociais para se expressar através do horror. Ciente de que este trabalho de valorização está apenas começando, a curadoria apresenta ao público uma seleção bastante variada tanto no que diz respeito ao período em que os filmes foram realizados, quanto às suas temáticas e respectivas abordagens, países de origem e condições de produção.

Em toda a sua amplitude, a mostra contempla alguns filmes feitos no contexto do cinema de exploração, como *O Doce Vampiro*, *O Massacre* e *Vingança Macabra*, em que suas diretoras, ainda que estivessem ocupando um espaço primordialmente masculino e com regras pré-estabelecidas, desenvolveram boas histórias protagonizadas por mulheres, simbolizando um avanço no que diz respeito à representação feminina nos filmes de horror. Já outro grupo formado, por exemplo, pelos longas-metragens *A Jaula de Mafu*, *O Chalé do Lobo* e *O Pesadelo de Celia* pode parecer tão autoral que desafia uma simples classificação genérica, mas, em oposição a isso, instiga uma reflexão sobre a riqueza de possibilidades do horror,

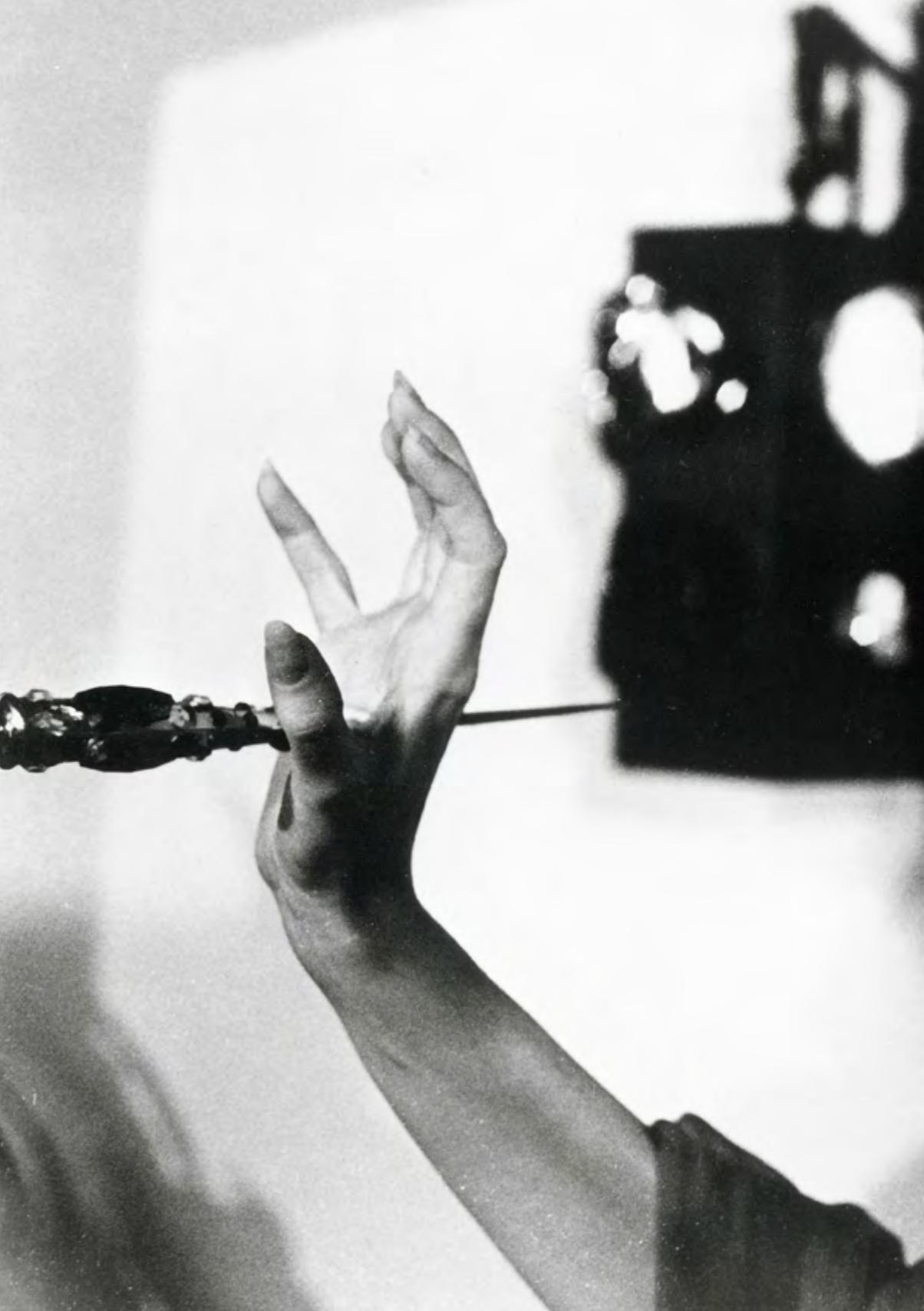
que vai muito além das expectativas. Fãs do bom e velho estilo gore, por sua vez, ficarão contentes em ver na tela grande o obscuro *Organ: Sem Limites Para o Horror*, o cultuado *Um Jantar Sangrento* e o novo clássico *Psicopata Americano*. Mais do que uma tentativa de unificar um discurso ou rotular esse grupo de filmes tão plurais, esta retrospectiva é a reivindicação de um espaço físico para a prática da cinefilia, bem como um ambiente para a reflexão e o reconhecimento do trabalho destas e de muitas outras mulheres.

Por isso, este catálogo foi pensado para suprir uma lacuna: a falta de material em língua portuguesa sobre os filmes de horror realizados por mulheres. Nesse sentido, por meio de artigos temáticos inéditos, entrevista, depoimento e textos críticos escritos por 36 autoras brasileiras e estrangeiras; debates; sessões comentadas e um curso exclusivo, esperamos dar um passo em direção à valorização do trabalho de mulheres como Alice Furtado, Amy Jones, Ann Hui, Ann Turner, Anita Rocha da Silveira, Antonia Bird, Claire Denis, Fhiona Louise, Gabriela Amaral Almeida, Gabrielle Beaumont, Gloria Katz, Jackie Kong, Jennifer Kent, Julia Ducournau, Juliana Rojas, Karen Arthur, Kasi Lemmons, Kathryn Bigelow, Karyn Kusama, Kei Fujiwara, Mary Harron, Mary Lambert, Mavi Simão, NiaDa-Costa, Roberta Findlay, Rose Glass, Stephanie Rothman, Vera Chytilová.

Se hoje o horror é um lugar receptivo e prolífico para com as artistas femininas, esperamos vê-lo cada vez mais reconhecido e diverso, pois o futuro desse gênero pertence a todas as mulheres. A partir de março de 2025, um mês tão significativo para a luta feminina, o Centro Cultural Banco do Brasil vai se tornar a casa do horror.

BEATRIZ SALDANHA
Idealizadora & Curadora







SUMÁRIO

HISTORIOGRAFIA E ENSAIOS

16. **Breve historiografia das cineastas do horror** *Beatriz Saldanha*
28. **Olhar feminino no horror** *Canela Rodriguez e Mariana Zárate*
36. **Diretoras latino-americanas** *Valeria Villegas Lindvall*
42. **Diretoras negras contemporâneas** *Dayhara Martins*
50. **Rape and revenge dirigidos por mulheres** *Alexandra Heller-Nicholas*
56. **Entrevista com Coralie Fargeat** *Joséphine Leroy e Juliette Reitzer*

CADERNO DE CRÍTICAS

66. **O doce vampiro** *Cecilia Barroso*
70. **Zumbis do mal** *Joyce Pais*
74. **A jaula de Mafu** *Camila Vieira*
78. **Estranhos poderes** *Camila Henriques*
82. **O massacre** *Yasmine Evaristo*
86. **Vingança macabra** *Pietra Vaz*
90. **O chalé do lobo** *Isabel Wittmann*
94. **Um jantar sangrento** *Thaís Vieira*
98. **Quando chega a escuridão** *Julia Maass*
102. **O cemitério maldito** *Gabriela Amaral Almeida*
106. **A fria luz do dia** *Natália Reis*
110. **O pesadelo de Celia** *Isabelle Simões*
114. **Órgan: Sem limites para o horror** *Rafaela Germano*
118. **Amores divididos** *Viviane Pistache*

- 
122. **Mortos de fome** *Ieda Marcondes*
126. **Psicopata americano** *Maitê Mendonça*
130. **Desejo e obsessão** *Beatriz Saldanha*
134. **Segredos evidentes** *Raissa Ferreira*
138. **Garota infernal** *Gabi Santos*
142. **O Babadook** *Jéssica Reinaldo e Michelle Henriques*
146. **Grave** *Leticia Alassê*
150. **Sinfonia da necrópole** *Stephania Amaral*
154. **A sombra do pai** *Laura Cánepa*
158. **Terminal Praia Grande** *Luiza Lusvarghi*
162. **Santa Maud** *Adriana Cecchi*
166. **Sem seu sangue** *Rafaela Arienti Barbieri*
170. **A lenda de Candyman** *Bianca Mattos*
174. **Medusa** *Tati Régis*
180. **Sinopses e fichas técnicas**
188. **Contribuíram com este catálogo**
193. **Sobre a ilustradora**
195. **Sobre a produtora**
198. **Créditos**
199. **Agradecimentos**

Historiografia e Ensaaios





As mestras do macabro: Uma breve historiografia das cineastas do horror

Beatriz Saldanha

“Quando eu morrer, vou fazer filmes no inferno.”

— Doris Wishman

A Palma de Ouro entregue ao filme *Titane*, de Julia Ducournau, em julho de 2021, no Festival de Cinema de Cannes, foi um gesto sintomático do período em que vivemos. O fato de um filme extremamente violento e disruptivo de horror corporal, protagonizado por uma personagem queer e dirigido por uma mulher, ter sido reconhecido com o prêmio de maior prestígio do cinema revela não apenas uma maior penetração do fantástico em um meio no qual ele sempre foi preterido, mas também a força de uma nova geração de mulheres que vêm realizando um trabalho sólido, corajoso e autoral.

Desde meados dos anos 2010, mulheres do mundo inteiro têm se integrado de maneira excepcional à comunidade do cinema fantástico, tanto no que diz respeito à produção cinematográfica – com um aumento considerável de obras com participação feminina na direção e em diversas funções técnicas –, quanto nos estudos acadêmicos e na crítica especializada. Porém, nem sempre foi assim. Pois, na era pré-digital, a presença da mulher em filmes de horror estava muito mais vinculada à imagem das chamadas “scream queens”, ou rainhas do grito – atrizes emblemáticas como Fay Wray, Barbara Steele, Linnea Quigley, Brinke Stevens, entre tantas outras, que ficaram conhecidas por atuarem em filmes de horror –, do que à participação feminina como figura criativa. Esses esforços eram reservados para nomes celebrados como os “mestres do horror”, como Wes Craven, George Romero, John

Carpenter e tantos outros realizadores homens¹. É evidente que a valorização destas atrizes, figuras fundamentais na história do horror, não configura um problema, mas a omissão de diretoras e outras trabalhadoras do gênero, em detrimento da exploração da imagem feminina, é algo que não pode ser ignorado.

Em retrospecto, a representação das mulheres nos filmes de horror é vista como problemática e controversa: personagens ora frágeis e indefesas, ora monstruosas e ameaçadoras, e raramente retratadas como heroínas. A questão fomenta discussões críticas há muitas décadas, popularizando o trabalho de acadêmicas como Carol J. Clover, Barbara Creed, Isabel Pinedo, Brigid Cherry, Linda Williams e tantas outras. Por outro lado, há não muito tempo, a comunidade acadêmica internacional passou a olhar também para a contribuição das mulheres como diretoras de filmes de horror – um crescimento gradual que se tornou exponencial. Dessa forma, aliadas aos esforços de diversas outras pesquisadoras ao redor do globo, autoras como Alexandra Heller-Nicholas, com sua obra seminal *1000 Women in Horror, 1895-2018*; Alison Peirse, com o livro *Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre*; e, mais recentemente, Heidi Honeycutt, com *I Spit on Your Celluloid: The History of Women Directing Horror Movies*, têm apresentado propostas para uma historiografia destas cineastas, na tentativa de preencher lacunas e destacar o trabalho daquelas que quase sempre estiveram à sombra. Apresentaremos a seguir um breve panorama de alguns momentos-chaves dessa história fascinante.

Uma pré-história das mulheres no horror

O percurso das diretoras de filmes de horror não é muito diferente da história das mulheres no cinema em geral, com uma certa efervescência da participação feminina nos primeiros anos e minguando, logo em seguida, quando o cinema se torna uma indústria muito lucrativa que passa a ser, quase que completamente, dominada por homens brancos². Dessa maneira, leva-se décadas para que as mulheres retomem o controle criativo das narrativas, com algumas poucas exceções nesse ínterim.

Antes mesmo do horror se configurar como um gênero cinematográfico com regras narrativas próprias, a pioneira francesa Alice Guy explorou elementos do fantástico em sua vasta obra fílmica, composta por cerca de 700 títulos, entre curtas e longas-metragens feitos entre 1896 e 1920 – muitos deles considerados perdidos. As contribuições de Guy para a linguagem do cinema passam por inovações técnicas e estéticas, bem como pela introdução do formato do longa-metragem nos Estados Unidos e filmes com a perspectiva de crítica feminista, como *Les Résultats*

du *Féminisme* (1906), entre outros avanços. Nos Estados Unidos, fundou o estúdio Solax e realizou, entre diversos títulos, *A Fool and His Money* (1912), tido como o primeiro filme com um elenco inteiramente de pessoas negras. Transitou ainda por vários gêneros narrativos: contos de fadas, fantasia, comédia e, por fim, o horror. Em 1913, Alice Guy adaptou, produziu e dirigiu *The Pit and the Pendulum*, uma versão em três rolos de “O Poço e o Pêndulo” (1842), conto de terror de Edgar Allan Poe. O filme – que hoje está preservado apenas parcialmente – foi um enorme sucesso, e Guy chegou a comparecer a uma das sessões, onde pôde testemunhar com imenso prazer, despercebida pelo público, os arrepios e suspiros angustiados da plateia.

Do mesmo modo, em 1913, a pioneira estadunidense Lois Weber realizou o curta-metragem *Suspense*, um exercício narrativo de tirar o fôlego. Nesse precursor dos filmes de “home invasion”, a diretora utiliza os recursos da montagem paralela e do “split screen” – tela dividida – para narrar um thriller eletrizante. No campo da vanguarda e do cinema experimental floresceram algumas obras retroativamente consideradas como horror, como é o caso de *A Concha e o Clérigo* (1928), da francesa Germaine Dulac. Mais associada ao Impressionismo, a diretora teve grande importância para o Surrealismo no cinema, além de ter sido bastante ativa na militância feminista e na teoria fílmica. Por sua vez, a ucraniana Maya Deren, radicada nos Estados Unidos, explorou em *Tramas do Entardecer* (1943), seu primeiro filme, nuances de elementos frequentemente associados ao gênero do horror. Neste curta-metragem circular, perturbador, denso e profundamente simbólico, Deren mistura sonho e realidade, repetindo uma série de motivos em torno da morte de sua protagonista, interpretada por ela mesma.

A mulher e o horror no período clássico

A década de 1930 é marcada pela consolidação do horror cinematográfico, com um ciclo muito prolífico e lucrativo, principalmente por meio dos filmes do estúdio Universal, que introduziu uma galeria de monstros que se tornaram clássicos. Drácula (Bela Lugosi), Frankenstein (Boris Karloff), O Homem Invisível (Claude Rains) e tantos outros constituem até hoje um patrimônio da produtora, que periodicamente revisita e atualiza seu legado. As personagens femininas são escassas naquele período, porém marcantes: como não se lembrar da personagem-título de *A Noiva de Frankenstein*, interpretada pela incrível Elsa Lanchester numa aparição icônica? Ou da misteriosa Carroll Borland como Luna, a filha do Conde Mora em *A Marca do Vampiro*, produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer? Ou mesmo, já nos anos

1940, Acquanetta e Vicky Lane como Paula Dupree, na trilogia da Mulher Fera?

Contudo, é o trabalho de uma mulher atrás das câmeras que mais se destaca neste panorama: a designer Millicent Patrick, responsável pela caracterização da única criatura original do estúdio Universal, no filme *O Monstro da Lagoa Negra* (1954). Por muitos anos o trabalho de Patrick permaneceu anônimo, por uma política do departamento de maquiagem do estúdio, mas hoje sua contribuição é devidamente reconhecida e considerada como influente para as novas gerações de maquiadoras e técnicas de efeitos especiais.

Voltando às diretoras, não podemos deixar de falar de Ida Lupino, que vinha de uma bem-sucedida carreira de quase vinte anos como atriz, quando fundou com seu marido, Collier Young, a produtora independente The Filmmakers. Os projetos realizados pela companhia tinham baixo custo e pretendiam discutir uma série de problemas sociais. A prolífica obra da cineasta consiste em longas-metragens para o cinema e episódios para séries de televisão, principalmente de suspense, destacando-se *O Mundo é Culpado* (1950). Escrito e dirigido por Lupino, o filme traz o trauma do estupro como questão central, e não seria exagero afirmar que é um precursor do subgênero rape-revenge.

As diretoras de horror em novos tempos

A partir do começo dos anos 1960, com o abandono do Código Hays – uma cartilha de regras moralizantes sobre temas e conteúdos a serem evitados nos filmes de Hollywood – e o conseqüente afrouxamento da censura, os filmes de horror, antes fortemente associados a uma plateia infantil, passaram a se misturar com o cinema adulto. Uma vertente *sexploitation* do gênero começou a mesclar terror e violência com erotismo, em um nicho de produção de fitas baratas e apelativas. É nesse meio, outro segmento basicamente dominado por homens, que surgem as singulares diretoras independentes Doris Wishman e Roberta Findlay.

Mais conhecida por seus inofensivos “nudie cuties” (filmes de nudismo), Wishman não tardou em investir na explosiva combinação de sexo e horror conhecida como “roughies”, filmes que apostavam no potencial comercial dos fetiches. Mas é com o formidavelmente ingênuo e quase amador *A Night to Dismember* – que começou a ser rodado em 1977, quando a diretora tinha 65 anos, e foi lançado apenas em 1983 – que Wishman realizou sua pérola de horror mais cultuada.

Roberta Findlay também teve uma prolífica carreira no circuito *sexploitation* e, posteriormente, aderiu ao cinema pornográfico, eventualmente misturando sexo explícito com horror, como no fascinante *Mulher Atormentada* (1977). Em meados

da década seguinte investiu no horror sobrenatural mais comercial com uma consistente produção independente, lançando cinco filmes entre 1985 e 1988. Os filmes de horror de Findlay lidam com temas femininos e, inclusive, feministas, a despeito de seus discursos que refutam qualquer intenção nesse sentido.

No cinema norte-americano, a década de 1970 traz mulheres à frente de filmes de horror no contexto da Nova Hollywood: obras que aliam traços autorais com um forte apelo comercial e erótico. É nesse contexto que surgem obras basilares como *O Doce Vampiro* (1971), de Stephanie Rothman, e *Zumbis do Mal* (1974), feito pelo casal Gloria Katz e Willard Huyck. Mas também obras independentes e obscuras, como o precário, porém delirante, *Blood Sabbath* (1972), dirigido por Brianne Murphy, sobre um veterano da Guerra do Vietnã envolvido num conciliábulo de bruxas no meio de uma floresta. Filmes impactantes – mas fadados a lançamentos frustrados em sua época –, também, ressurgem de tempos em tempos, como o poderoso *Hollywood 90028* (1973), único longa-metragem de Christina Hornisher, uma história trágica e contundente sobre as frustrações de um aspirante a cineasta em Los Angeles.

O aumento significativo do consumo de filmes de horror a partir dos anos 1980 – graças à popularização de aparelhos de videocassete, canais a cabo, sessões de filmes malditos na televisão e a criação de festivais de cinema fantástico – resulta em mais oportunidades para novos talentos, incluindo diretoras estreando no gênero. É esse cenário que leva o produtor Roger Corman, especializado em filmes de baixo orçamento e grande apelo popular, a contratar Barbara Peeters (*Monstros do Fundo do Mar*), Katt Shea (*Strip-tease da Morte*), Carol Frank (*Mansão da Morte*), Amy Jones, Debora Brock e Sally Mattison (trilogia *O Massacre*), para dirigir filmes de horror sob encomenda, principalmente no subgênero “slasher”.

Além disso, os anos 1980 foram um período de relativa pluralidade de propostas, com o horror se misturando ao drama familiar, como em *Estranhos Poderes* (1980), de Gabrielle Beaumont; ao romance, em *Feitiço Diabólico* (1988), de Janet Greek; à aventura jovem, como em *Quando Chega a Escuridão* (1987), de Kathryn Bigelow; ou à comédia sanguinolenta e debochada de *Um Jantar Sangrento* (1987), de Jackie Kong. Nesse ínterim, não podemos deixar de mencionar o peculiar *The Strangeness* (1985), um longa-metragem praticamente caseiro de monstro (uma charmosa criatura em stop motion), realizado pela diretora trans Melanie Anne Phillips – e se as personagens transsexuais foram frequentemente mostradas pelo prisma do exotismo e da abjeção, hoje pessoas transfemininas como a diretora Jane Schoenbrun, de *Eu Vi o Brilho da TV* (2024), começam a tomar as rédeas de

suas histórias. Ao final da década, Mary Lambert dirige *O Cemitério Maldito* (1989), adaptação de um romance de Stephen King que, apoiada na crescente popularidade do escritor, torna-se um enorme sucesso e o filme de horror mais lucrativo dirigido por uma mulher.

Por sua vez, os anos 1990 ficaram marcados por contribuições intermitentes de diferentes cineastas sem uma relação particular com o horror e o fantástico, mas que, ainda assim, deixaram filmes que se tornaram obras de culto. Nesta galeria temos nomes como Rachel Talalay (*A Hora do Pesadelo 6: Pesadelo Final – A Morte de Freddy*), Fran Rubel Kuzui (*Buffy, a Caça Vampiros*), Cindy Sherman (*Mente Paranoica*), Kasi Lemmons (*Amores Divididos*) e Antonia Bird (*Mortos de Fome*), transitando entre o sobrenatural, o suspense, a comédia adolescente e a violência mais gráfica. Foi uma década em que o horror asiático – em especial as histórias de fantasmas vingativos – conquistou o mundo, e algumas diretoras deixaram sua contribuição para o gênero, incluindo Shimako Sato (*Vampiro: Paixão Imortal*) e Kei Fujiwara (*Organ: Sem Limites para o Horror*).

No entanto, a derradeira conquista das mulheres na direção de filmes de horror aconteceria com a virada do milênio, a partir de uma série de reformulações nos processos de produção, distribuição e até mesmo no comportamento social ao redor do globo.

As mestras do macabro no século XXI

Aquela que poderia ser chamada de “Era de Ouro” das diretoras de horror teve início a partir dos anos 2000 com o lançamento de novos clássicos, como a sangrenta e genialíssima sátira de Mary Harron aos yuppies dos anos 1980, *Psicopata Americano* (2000), e *Garota Infernal* (2009), de Karyn Kusama, quase dez anos mais tarde. A estratégia de lançamento de *Garota Infernal*, focada na plateia masculina devido ao apelo sensual da protagonista Megan Fox, conhecida pela série de filmes *Transformers*, revelou um enorme desconhecimento da parte dos distribuidores com o verdadeiro público-alvo do longa: as meninas, que eventualmente acabaram o descobrindo. É nesse período que o horror feito por mulheres efetivamente ganha força em diversas instâncias com um movimento global que podemos perfeitamente atribuir à chamada quarta onda feminista, ou o feminismo digital. A esse respeito, não podemos subestimar a participação ativa em tal fenômeno³ do poder dos blogs, fóruns de discussão e das redes sociais. Nesse contexto, com *Garota Sombria Caminha pela Noite* (2014), de Ana Lily Amirpour, *O Babadook* (2014), de Jennifer Kent, *A Bruxa do Amor* (2016), de Anna Biller, entre outros, nasceu toda uma gera-

ção de diretoras especializadas em cinema fantástico e de horror.

Dentro deste mesmo recorte temporal, na França, cineastas ferozes flertavam com um tipo de cinema ao mesmo tempo envolvente e desafiador, rumando à escola da qual a veterana Catherine Breillat pode ser considerada uma mentora. É o caso do rape-revenge *Baise-Moi* (2000), de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, e os filmes de canibalismo *Desejo e Obsessão* (2001), de Claire Denis, e *Em Minha Pele* (2002), de Marina de Van. Verdadeiras filósofas do corpo, estas mulheres levaram a reflexão sobre a violência e o desejo a um patamar jamais visto antes. Seus filmes até hoje ecoam na obra de diretoras como Julia Ducournau, de *Grave* (2016) e *Titane* (2021), e Coralie Fargeat, de *Vingança* (2017) e *A Substância* (2024), um filme-amálgama que juntou todas as plateias possíveis, tornando-se a obra de horror mais comentada da temporada.

No Brasil, Rosângela Maldonado foi a primeira mulher a dirigir longas-metragens do gênero. Em 1978, ela lançou *A Mulher que Põe a Pomba no Ar* (em codireção com José Mojica Marins) e *A Deusa de Mármore: Escrava do Diabo*, ambos tratando sobre questões femininas. Passaram-se mais de 30 anos até a estreia de *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, filme-símbolo da nova geração que florescia por aqui. Hoje são muitas mulheres fazendo horror no Brasil, como Gabriela Amaral Almeida, Marina Meliande, Alice Furtado, Mavi Simão, Anita Rocha da Silveira, entre outras. E a contar pelo trabalho que vem sendo realizado pelas curtas-metragistas de todas as regiões do país, o futuro do horror feito por mulheres é bastante promissor.

A frase da epígrafe, dita por Doris Wishman, condensa na medida exata a persistência de diretoras que, apesar das agruras, enveredam pelo cinema de horror e agora figuram na história do gênero. A mostra *Mestras do Macabro* é um reconhecimento da força dessas mulheres criativas que, como o próprio horror feminino, talvez tenham demorado um pouco para chegar, mas quando chegaram, foi para valer.

NOTAS

1 Vale destacar que em 1991, a revista *Fangoria* publicou uma edição dedicada às mulheres realizadoras de horror, destacando na capa o filme *Boneca Assassina*, de Maria Lease. Em 1992, a *Cinefantastique*, publicação concorrente da *Fangoria*, lançou a *Femme Fatales*, uma publicação dedicada exclusivamente às “scream queens”, voltada ao público masculino, que trazia matérias e reportagens ilustradas com fotos sensuais de atrizes em evidência.

2 De maneira bastante ilustrativa, a trajetória das mulheres pioneiras no cinema estadunidense tem um flagrante paralelo com os primeiros cineastas afro-americanos em Hollywood, com uma grande presença negra na produção nos primórdios, mas que, em pouco tempo, é suplantada por grandes empresários imigrados da Europa.

3 Um caso que ilustra muito bem essa questão aconteceu quando, em 2018, Jason Blum, um dos maiores produtores da atualidade, tuitou que “não há muitas mulheres diretoras, muito menos mulheres inclinadas a fazer filmes de horror”. Sua declaração teve réplicas enérgicas de fãs revoltadas, que provaram que ele estava completamente errado – obrigando Blum a se retratar pelo que havia dito. Em 2020, o produtor lançou a série de filmes *Welcome to the Blumhouse*, em colaboração com a Prime Video, com episódios dirigidos por mulheres e outras categorias de cineastas subrepresentadas, como pessoas negras e de origem estrangeira.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

ACKER, Ally. *Reel Women: Pioneers of the Cinema – 1896 to the Present*. Continuum, 1993.

ALILUNAS, Peter; STRUB, Whitney (eds.). *ReFocus: The Films of Roberta Findlay*. Edinburgh University Press, 2023.

CHERRY, Brigid. *Horror*. Routledge, 2009.

CLOVER, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1992-2015.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.

GRISHAM, Therese; GROSSMAN, Julie. *Ida Lupino, Director: Her Art and Resilience in Times of Transition*. Rutgers University Press, 2017.

GUY, Alice. *La Fée-Cinéma: Autobiographie d'une Pionnière*. Gallimard, 2022.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *1000 Women in Horror, 1895-2018*. BearManor Media, 2020.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Papirus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Quase Catálogo 1: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)*. Taurus-Timbre, 1989.

HONEYCUTT, Heidi. *I Spit on Your Celluloid: The History of Women Directing Horror Movies*. Headpress, 2024.

- HURD, Mary G. *Women Directors and Their Films*. Praeger, 2007.
- JANISSE, Kier-La. *House of Psychotic Women: An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*. FAB Press, 2012-2024.
- KOZMA, Alicia; FREIBERT, Finley (eds.). *ReFocus: The Films of Doris Wishman*. Edinburgh University Press, 2023.
- LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. (org.). *Mulheres Atrás das Câmeras: As Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018*. Estação Liberdade, 2019.
- MCCOLLUM, Victoria; CLARKE, Aislinn. *Bloody Women: Women Directors of Horror*. Lehigh University Press, 2022.
- MULVEY, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Edições Graal, 1983.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As Musas da Matiné*. Edições Rioarte, 1982.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna; RUSNAK, Stacy (eds.). *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Palgrave Macmillan, 2020.
- PEIRSE, Alison (ed.). *Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre*. Rutgers University Press, 2020.
- PINEDO, Isabel Cristina. *Recreational Horror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. State University of New York Press, 1997.
- PISTERS, Patricia. *New Blood on Contemporary Cinema: Women Directors and the Poetics of Horror*. Edinburgh University Press, 2020.
- STAMP, Shelley. *Lois Weber in Early Hollywood*. University of California Press, 2015.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro*. Nau, 2021.
- WEST, Alexandra. *The 1990s Teen Horror Cycle: Final Girls and a New Hollywood Formula*. McFarland & Company, 2018.
- WILLIAMS, Linda. "When the Woman Looks". In: GRANT, Barry Keith. *The Dread of Difference*. University of Texas Press, 2015.







Deixar o pântano para trás, reivindicar o olhar

Mariana Zárate e Canela Rodriguez Fontao
Tradução de Beatriz Saldanha

*Por muitos anos o horror cinematográfico foi um gênero infame pela maneira como as mulheres eram representadas, mas será que o fato de um filme ter uma direção feminina implica necessariamente em uma obra feminista? Neste artigo, Mariana Zárate e Canela Rodriguez Fontao (Universidade de Buenos Aires) partem desta questão para refletir sobre a existência de um olhar feminino como contraparte do olhar masculino hegemônico, analisando o slasher *O Massacre*, de Amy Jones, e exemplares de rape-revenge.*

Enquanto a desprevenida Kay Lawrence nada na superfície da lagoa, a criatura a observa do fundo. Seu corpo vestido com um fino maiô branco executa o que parece ser um infundável balé aquático. Suas costas, suas nádegas e seus seios úmidos ocupam completamente a tela em um tempo suficiente para que saibamos que nada mais importa nesse mundo a não ser nos entregarmos à contemplação obsessiva de um corpo jovem, belo e sensual. Entretanto, no fundo, junto à lama e à vegetação, o homem com brânquias segue seu percurso sem a perder de vista, espreitando-a. Não é possível ajudá-la ou adverti-la sobre o perigo iminente. A câmera nos condena ao voyeurismo, obrigando-nos a observar do ponto de vista da criatura e sermos cúmplices deste desejo.

Por trás do véu de romance e beleza que essa sequência insinua, no clássico *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold, encontra-se um exemplo-chave para compreender o que Laura Mulvey definiu em seu ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo*¹ (1973) como “male gaze”. Pois, o cinema, assim como outras linguagens artísticas, apresenta predominantemente um olhar masculino que representa as mulheres como objetos de desejo ou sujeitos passivos, sempre a partir de uma perspectiva essencialmente masculina. O olhar que o cinema revela em sua elaboração é planejado para agradar ao espectador masculino, tornando esse olhar um eixo da construção da narrativa visual. O fato de que a beleza de um corpo ondulan-

do na superfície da água supera nossa capacidade de nos horrorizarmos diante da iminência do ataque é, sobretudo, uma decisão deliberada: a câmera nunca abandona o monstro, sendo que o olhar reproduz sua obsessão sem situar-se, uma única vez, no ponto de vista da vítima. A partir dessa perspectiva se construiu grande parte da história do cinema de horror, onde as mulheres, sejam elas monstros ou vítimas por convenção, são narradas sob a visão de um outro masculino.

A contraparte dessa persistência do cinema em colocar o foco no feminino como objeto passivo de desejo, favorecendo a identificação com o masculino, emerge ante a existência de um olhar feminino que expulsa a mulher – e sua representação – do terreno da erotização. Perante a sua fetichização, o olhar feminino desloca a mulher do âmbito da passividade para assumir o controle da representação e do que é representado, colocando em crise as estruturas de poder patriarcais que sustentam a narrativa fílmica. Mudar o olhar é transformar uma tradição histórica e hegemônica ao destruir e reconstruir os modos de representação, assim abandonando o fundo do pântano para observar o mundo a partir da superfície.

A existência de um olhar feminino é evidente – faz décadas que as mulheres começaram a dirigir filmes de horror –, porém, é ambíguo, pois permite uma série de indagações que tornam a questão ainda mais complexa. Se aceitarmos que o “male gaze” é um fato, teremos que reconhecer também a sua contraparte, não como um simples oposto rígido, mas como uma teia em contínua formação, atravessada por matizes e tensões. O olhar feminino existe, mas não é sinônimo de feminismo ou de cinema feito por mulheres. O que pode parecer um jogo de palavras é, na verdade, um reflexo da complexa realidade. O cinema feito por mulheres pode oferecer um olhar feminino sobre os temas que aborda e as representações que constrói, mas, assim como existem homens que reforçam o “male gaze”, há mulheres que, consciente ou inconscientemente, o sustentam.

Se o conceito de olhar feminino é resultado de um entrelaçamento de questões que, por vezes, podem ser ambíguas ou contraditórias, é necessário refletir sobre seus aspectos para determinar as maneiras como se manifesta e as motivações que o impulsiona. Nesse sentido, é no subgênero do slasher e no cinema *sexploitation* de rape-revenge – os mais emblemáticos e problemáticos do cinema de horror no que diz respeito à representação de mulheres – que encontramos um terreno fértil para pensar as possibilidades e limitações da emergencial necessidade de um olhar feminino dentro de suas convenções.

Despontado com intensidade em meados dos anos 1970 e consolidado nos anos 1980, o slasher – ou filmes de matança – se caracteriza pela presença de um assas-

sino que elimina sistematicamente um grupo de jovens, em sua maioria mulheres, em contextos de lazer e descoberta sexual. Essa estrutura narrativa, combinada com o uso recorrente de elementos visuais que fetichizam o corpo feminino, consolidou esse subgênero como um espaço privilegiado para a perpetuação do olhar masculino descrito por Laura Mulvey.

Uma figura-chave na análise do slasher é Carol J. Clover, a primeira teórica a estudar os filmes de matança a partir de uma perspectiva de gênero em seu influente livro *Men, Women, and Chainsaws* (1992). Em sua descrição dos tropos centrais presentes nesses filmes – onde a “final girl” é um dos mais relevantes –, Clover acrescenta o conceito de identificação cruzada entre gêneros, referindo-se à capacidade do espectador masculino de se identificar com uma personagem do sexo oposto que no slasher é a garota final, a única sobrevivente que derrota o assassino no desfecho. Essa identificação desestabiliza momentaneamente as convenções heteronormativas do cinema de horror, criando um espaço ambíguo em que olhar masculino é interpelado e desafiado. Nesse sentido, a subversão do olhar masculino não ocorre apenas pela desfetichização do corpo feminino enquanto objeto passivo de desejo, mas também por sua capacidade de colocar em crise o próprio olhar do espectador masculino, ao forçá-lo a se identificar com a garota final.

Um exemplo fundamental para compreender como a alteração da hegemonia do olhar masculino é possível dentro do slasher é o longa-metragem *O Massacre (The Slumber Party Massacre, 1982)*, dirigido por Amy Jones e escrito pela romancista e ativista feminista Rita Mae Brown. *O Massacre* é um marco por ter sido o primeiro longa-metragem desse subgênero a ser produzido, escrito, dirigido e estrelado por mulheres. Inicialmente concebido como uma paródia crítica ao slasher e suas representações femininas, a produção acabou adotando muitas das convenções clássicas, embora mantendo elementos que permitem uma leitura disruptiva, especialmente no que diz respeito à subversão dos papéis de gênero tradicionais nesses filmes, nos quais as mulheres costumam ser vítimas excessivamente sexualizadas e condenadas a uma morte lenta e dolorosa. A intenção original de Brown, carregada de um subtexto lésbico e feminista, foi diluída pelas exigências da indústria, mas ainda persistem traços claros desse olhar alternativo: a baixa presença de homens, as muitas personagens femininas ocupando papéis tradicionalmente masculinos e, especialmente, a construção da “final girl” como um coletivo de mulheres.

O longa também subverte as dinâmicas tradicionais do slasher ao introduzir um assassino cujo poder desaparece ao ser emasculado por um grupo de garotas. Nesse sentido, desprovido de máscara, ele é retratado como um homem comum, sem

traços que o individualizem. Não é um monstro excepcional ou um vilão com um passado complexo, mas uma mera ameaça cotidiana. Em oposição, as protagonistas possuem maior profundidade em seu desenvolvimento psicológico, afastando-se do papel de meras vítimas passivas reduzidas a um corpo moldado para o desejo masculino. Amy Jones se encarrega de apresentá-las como um coletivo capaz de enfrentar o assassino como um poderoso bloco inquebrantável.

Os sinais de um olhar feminino em *O Massacre* se manifestam de maneiras ambíguas, mas significativas, como, por exemplo, na representação de um assassino cuja arma – uma furadeira elétrica – simboliza as dinâmicas de penetração próprias do slasher. No desfecho, Jones subverte essa lógica ao deter o assassino “castrando” a ponta da broca da furadeira com um facão, assim invertendo os papéis de vítima e agressor. Além disso, o filme apresenta outras marcas que convidam a uma leitura alternativa, especialmente no que diz respeito aos papéis de proteção e ação desempenhados pelas mulheres. As corporalidades femininas inundam e saturam os planos, mas nem sempre sob uma lógica estritamente erótica.

Apesar de suas contradições entre o subtexto feminista e a representação dos corpos femininos para o olhar masculino, *O Massacre* é capaz de incomodar o espectador tradicional do slasher. A produção oferece o que a indústria esperava (nudiz, violência e sexualização), ao mesmo tempo em que introduz elementos que minam essas mesmas expectativas, gerando espaços de tensão que convidam à reflexão sobre gênero, representação e os limites do olhar feminino em um contexto marcado pelo olhar masculino.

A mesma análise pode ser aplicada ao rape-revenge, um subgênero mais antigo – cujas origens são difíceis de rastrear, pois seus elementos aparecem em produções de diferentes épocas e lugares. No gênero do horror, temos clássicos como *O Gato Preto* (1968), de Kaneto Shindô, e, posteriormente, filmes que entram no espectro da exploração erótica, como *Thriller: Um Filme Cruel* (1973), de Bo Arne Vibenius, e *A Vingança de Jennifer* (1978), de Meir Zarchi. Todas essas produções, invariavelmente dirigidas por homens, oferecem um vislumbre do que podemos considerar o olhar masculino sobre esse tipo de história: o estupro é geralmente retratado com atenção visual que enfatiza o ato em si, enquanto a vingança é apresentada como uma catarse violenta e estilizada, mais próxima de uma fantasia de poder do que de uma exploração das consequências do trauma.

Por sua vez, nos últimos anos surgiu uma nova geração de diretoras que abordam a vingança por estupro de um ponto de vista que introduz uma diferenciação notável. *M.F.A.* (2017), de Natalia Leite, *Violation* (2020), de Dusty Mancinelli e Ma-

deleine Sims-Fewer, e *Bela Vingança* (2020), de Emerald Fennell, são algumas das obras que nos permitem repensar esse subgênero a partir de uma perspectiva não masculina. O primeiro e mais importante aspecto a considerar é a representação do ato do estupro, pois – ao contrário dos filmes dirigidos por homens, onde a representação costuma ser explícita e com detalhes visuais que enfatizam o momento que desencadeia a vingança –, nos filmes dirigidos por mulheres esse ato é representado de forma mais sutil. Nesses casos, muitas vezes, a violência sexual está inscrita no nível narrativo e não naquilo que a cineasta decide mostrar no campo da imagem. Na mesma linha, os filmes de rape-revenge dirigidos por mulheres desenvolvem o trauma e suas consequências de forma mais ampla, permitindo explorar a dimensão emocional da vítima ou, no caso do longa de Fennell, da vingadora.

Um dos elementos mais marcantes dessas novas abordagens do subgênero é a resolução, a vingança. Em exemplos cinematográficos regidos pelo olhar masculino, a vingança é individual e hiperviolenta. Em contrapartida, filmes dirigidos por mulheres com traços de um olhar feminino trazem uma ideia diferente de vingança: uma solução coletiva, uma vingança mais intelectualizada, mas não desprovida de valor emocional. Dessa forma, a protagonista busca impedir que outras mulheres passem pela mesma situação, tentando (muitas vezes sem sucesso) eliminar a ameaça e fornecer a outras mulheres o conhecimento que as protegerá. De certa maneira, o desenlace é pelo bem comum.

O olhar no cinema é uma trama complexa onde coexistem regras e diferentes contextos que podem atravessar as obras, sem depender de quem as dirija. No entanto, acreditamos que é crucial ativar um olhar crítico sobre o que vemos, evitando sucumbir à ingenuidade. Pois, o fato de uma mulher dirigir um filme não implica necessariamente em um posicionamento distinto da norma. A verdadeira transformação do cinema não reside apenas em quem está por trás da câmera, mas sim em como as narrativas são construídas e a partir de que perspectiva elas são contadas. Somente por meio de um olhar crítico e plural podemos compreender as complexidades do gênero e avançar para representações mais autênticas e diversas.

Como em *O Monstro da Lagoa Negra*, nos movimentamos em um terreno pantanoso, onde as certezas são nebulosas e as definições nunca são absolutas. O que está claro é que o cinema feito por mulheres atravessa hoje um momento de profunda revisão: uma intenção declarada de repensar os modos e as formas de representação para dismantlar o clássico olhar masculino que moldou tropos e subgêneros durante décadas. Se existe ou não um “female gaze” como contraparte direta do olhar masculino, esta é, em última análise, uma questão secundária. A verdadei-

ra revolução não está nos rótulos, mas na ação – portanto, no gesto de recuperar, reinterpretar e subverter essas narrativas – ao oferecer a outra parte da história. Não a outra parte da história do monstro que observa, mas a de Kay Lawrence aproveitando uma tranquila tarde no lago.

NOTA

1 Publicado no Brasil na antologia *A Experiência do Cinema*, de Ismail Xavier, relançada pela editora Paz & Terra em 2018. [Nota da tradutora]





Mulheres, medo, monstros: o trabalho feminino no cinema de horror na América Latina

Valeria Villegas Lindvall
Tradução de Beatriz Saldanha

Nos últimos anos, a América Latina tem se revelado um frutífero terreno para as mulheres criadoras de narrativas fantásticas tanto na literatura quanto no cinema. A pesquisadora mexicana Valeria Villegas Lindvall, doutora pela Universidade de Gotemburgo (Suécia), apresenta neste panorama as contribuições de mulheres latino-americanas para o horror, não se limitando a falar sobre as diretoras, mas reiterando a importância de diversas outras funções comumente negligenciadas, ainda que essenciais para a cadeia que mantém o gênero vivo.

O envolvimento das mulheres com o horror não é um fenômeno novo. Desde a infância do meio (e de seus medos), pioneiras como a francesa Alice Guy deixaram sua marca na criação de ficções que com o tempo forjaram as imaginações mais delirantes. Nos diria André Bazin, conterrâneo de Guy, que a mídia cinematográfica é horrorífica por si só, pois convida a reviver eternamente um instante que já morreu. Esta natureza quase mística da mídia tem sido alimentada por mulheres por mais de um século, embora seu trabalho venha sendo registrado às margens de uma história distintamente patriarcal, geralmente delineada a partir do Ocidente e da branquitude. Por isso, suas contribuições costumam ser comparadas aos parâmetros dos autores homens. No entanto, como nos lembra Alison Peirse, as mulheres dirigem, escrevem, desenham, montam, coreografam e produzem cinema de horror desde sempre. Com a chegada dos anos 2020, estas omissões passaram a ser evidenciadas nas publicações de histórias revisionistas do cinema de horror e de suas mulheres em todos os níveis de produção. Obras como as de Peirse, Alexandra Heller-Nicholas e Heidi Honeycutt dão conta destas lacunas de conhecimento, pavimentando o caminho para estudos escritos e videográficos – o dossiê especial de vídeo ensaios com livre acesso na publicação *MAI: Feminism & Visual Culture*, editado por Peirse, reconstrói uma história global das mulheres no gênero – com o objetivo de questionar os lugares a partir dos quais as histórias do

cinema fantástico e de horror têm sido escritas.

No entanto, na América Latina – ou, preferencialmente, América Ladina, como a pensadora afro-brasileira Lélia Gonzalez a chamou –, os silêncios em torno do trabalho cinematográfico e intelectual das mulheres e dissidências são numerosos. Essas lacunas vêm sendo preenchidas progressivamente por meio de artigos, projetos apaixonados e diversos volumes que começam a traçar esse mapa com rigor, apesar da escandalosa quantidade de material perdido em nossas turbulentas histórias de horror estatal e neocolonialismo, tão empenhadas em erradicar diversos testemunhos de produção cultural. Se me permite, querido leitor, gostaria de começar a dissecar a participação das mulheres a partir das margens. Primeiro, é fundamental destacar que essa imensa região também responde a dinâmicas específicas, pois algumas indústrias cinematográficas receberam mais atenção do que outras, o que complexificou o estudo do cinema de gênero latino-americano. Liderando esse percurso e com grande desejo de audiência, as indústrias cinematográficas da Argentina, do México e do Brasil ergueram estúdios desde os anos 1930 (como os clássicos Lumiton na Argentina, Clasa no México e Cinédia no Brasil), definindo o tom para que esses países se tornassem referências culturais em todo o continente. Por isso, os primeiros sinais de nossas histórias sobre as mulheres no cinema de horror surgem nesses países – ainda que envoltos em muita escuridão. Por mais ambicioso que seja esse esforço, devemos tentar seguir esses sinais.

No México, Mimí Derba reivindica o papel de primeira diretora com *La Tigresa* (1917), além de ser também cofundadora da produtora Azteca Film. Se viajarmos para o sul, rumo à Argentina, veremos que Emilia Saleny conquistava o título de primeira cineasta mulher com *El Pañuelo de Clarita* (1919), e seria lembrada como a primeira professora de atuação para cinema na América do Sul. No Brasil, a paulista Cleo de Verberena também seria reconhecida como a primeira mulher diretora do país com *O Mistério do Dominó Preto*, em 1931, já apontando o mistério e o thriller como os espaços onde as mulheres latino-americanas expressariam suas inquietações. É interessante notar que os papéis dessas mulheres vão além do mérito como diretoras. Produtoras, fundadoras ou educadoras, elas revelam a participação do trabalho feminino em toda a cultura audiovisual... muitas vezes desvalorizado e ignorado porque essas funções são consideradas como domésticas e, portanto, feminilizadas e apolíticas. Um erro gravíssimo de omissão, pois é justamente no espaço familiar que a subversão pode ser gestada.

Durante décadas, funções como a montagem foram atribuídas às mulheres, partindo do pressuposto de que sua delicada habilidade para costurar e tecer po-

deria ser aplicada ao trabalho de cortar e colar narrativas. Mas a suposição de que o trabalho feminilizado seria inofensivo não levou em conta que montar é criar a própria história, e nos deu montadoras como a brasileira Nilcemar Leyart. Seu caso é um exemplo da versatilidade do trabalho feminilizado a serviço do horror. Leyart foi colaboradora de José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão e creditado como autor do primeiro longa-metragem de horror no Brasil: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), concebido na marginalidade na qual prosperava o cinema da Boca do Lixo. Precário, ousado e independente, o cinema da Boca pulsava em um momento de ditadura feroz. Em suas entranhas, Leyart tornou-se maquiadora, figurinista e montadora de pelo menos dez fitas, entre elas *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976) e *Inferno Carnal* (1977) – e, ainda mais importante: *A Mulher Que Põe a Pomba no Ar*, dirigido por Rosângela Maldonado em 1978, o primeiro filme de horror feito por uma mulher no Brasil. Em uma intervenção videográfica extremamente necessária, Beatriz Saldanha resgata Maldonado (também diretora de *A Deusa de Mármore: Escrava do Diabo*, em 1978). Saldanha destaca um fato crucial: o esquecimento do trabalho feminilizado no cinema de horror, seja por ser considerado “doméstico” ou “apolítico”, seja por sua sexualização para o prazer masculino, como no caso de Maldonado e sua experiência na onda das pornochanchadas que floresceu no seio da Boca. Ambas as características foram impostas pela mão patriarcal da História, escrita por autores e gênios nos quais, como denuncia Linda Nochlin, não há lugar para “mulheres gênias”.

A despolitização e a banalização do trabalho das mulheres na cultura visual da fantasia, do horror e da ficção científica também marcaram os meios em que essas produções se desenvolveram. Tomemos a televisão como referência. Seu florescimento nas décadas de 1950 e 1960 garantiu à TV um lugar privilegiado na sala de milhões de lares latino-americanos, e, com isso, vieram as antologias de horror. O formato, considerado menor por sua associação com o lar, tornou-se um espaço produtivo para as mulheres em diversas culturas visuais. Na Argentina, a celebrada série *Obras Maestras del Terror* (1959-1962) é lembrada pela presença de figuras como Narciso Ibáñez Menta e do diretor Enrique Carreras, mas a diretora Marta Reguera assumiu a direção ao longo de três temporadas, como nos conta Heidi Honeycutt. A mesma autora lembra que María Herminia Avellaneda dirigiu a série em quatro partes *Antología del Miedo*, em 1959. Décadas depois, a televisão mexicana se tornaria um espaço semelhante para o trabalho de produção das mulheres. A influente série *La Hora Marcada* (1988-1990), que deu visibilidade ao trabalho de diretores hoje renomados como Guillermo del Toro e Alfonso Cuarón, foi produzi-

da por uma mulher: Carmen Armendáriz. Sua relevância para a cultura audiovisual e para o horror é inegável, e hoje seus episódios foram reinterpretados por diretoras como a mexicana Michelle Garza Cervera e a argentina Tamae Garateguy. Seguindo os passos de Armendáriz, há produtoras como Andrea Quiroz (*Ahí Va el Diablo*, 2012; *Scherzo Diabólico*, 2015, *Svart Cirkel*, 2018, entre outros) e Abigail Bonilla (*Atroz*, 2015; *Scherzo Diabólico*, 2015).

Sem montagem nem produção, a cultura visual do horror não existiria. O mesmo acontece com a distribuição. Poucos sabem que alguns dos mais importantes festivais especializados no gênero fantástico da América Latina são dirigidos e administrados por mulheres: Mônica Trigo coordenou o CineFantasy no Brasil durante anos e Paulette Lecaros o Final Girls Chile. Valentina Lellín está à frente do Terror Córdoba na Argentina; Lina Durán, do Insólito no Peru; Edna Campos, do Macabro no México; Sol Moreno, do Panamá Horror e Estefani Céspedes, do Histeria na Costa Rica. Em outras palavras, o cinema de gênero na América Latina existiu e resistiu em grande parte graças ao próspero trabalho das mulheres.

Ler as margens nos mostra que a participação das mulheres na produção de horror na América Latina é variada e extensa, e, portanto, não pode ser observada apenas a partir da cadeira da diretora. No entanto, isso não significa descartar a importância da direção no avanço feroz das mulheres nas telas na contemporaneidade – e as mulheres nesses papéis têm sido destemidas. Para ilustrar, um exemplo: protagonista da revolução sexual e do “destape”¹ nas telas mexicanas dos anos 1960, Isela Vega tornou-se uma das primeiras mulheres a dirigir um longa-metragem, com *Las Amantes del Señor de la Noche* (1983). Vega abriu caminho para uma geração de mulheres no horror tanto em longas quanto em curtas-metragens, dando espaço aos curtas assustadores de Sofía Carrillo (*La Bruja del Fósforo Paseante*, 2018), aos novos folclores de Eva Aridjis (*Los Ojos Azules*, 2013) e Laurette Flores Bornn (*Tzompantli*, 2014), ao trabalho comovente de Issa López (*Os Tigres Não Têm Medo*, 2017) e ao horror dissidente de Michelle Garza Cervera (*Huesera*, 2022).

Por toda a América Latina, as mulheres continuam sendo pioneiras em diversas culturas cinematográficas, construindo um horror crítico às estruturas e práticas que promovem e perpetuam a violência de gênero em todos os níveis. Os primeiros longas-metragens de horror da Bolívia e do Panamá foram codirigidos por mulheres – respectivamente, *Casting* (2010), de Denisse Arancibia e Juan Pablo Richter, e *Diablo Rojo PTY* (2019), de Sol Moreno e J. Oskura Nájera. Já a Argentina continua sendo vanguarda desde o lançamento do primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher. *Baño de Sangre* (2003), de Paula Pollacchi, abriu caminho para os hor-

rores eróticos de Tamae Garateguy (*Auxilio*, 2023); a reflexão sobre a violência doméstica de Jimena Monteoliva (*Matar al Dragón*, 2019); a aterrorizante exploração do amadurecimento feminino de Laura Casabé (*La Virgen de la Tosquera*, 2025); as brutais visões pós-apocalípticas de Luciana Garraza (*Carroña*, 2019) e o eco-horror de Sonia Bertotti (*Al Impenetrable*, 2023), entre as mais recentes. O Brasil continua a cultivar as filhas de Maldonado e Leyart, com os devaneios fantásticos de Juliana Rojas (*As Boas Maneiras*, 2017; um dos meus filmes favoritos de todos os tempos); o horror familiar de Gabriela Amaral (*A Sombra do Pai*, 2019); a experimentação de Mavi Simão (*Terminal Praia Grande*, 2019); o glam satânico de Larissa Anzoategui (*Astaroth*, 2020); a afiada percepção de um futuro desolador de Glenda Nicácio e Ary Rosa (*Voltei!*, 2020); o revisionismo religioso feminista de Mariana Bastos (*Raquel 1:1*, 2023) e a crítica incisiva à misoginia de Anita Rocha da Silveira (*Medusa*, 2023), entre muitas outras.

Desde o início, a imagem cinematográfica foi uma fiel companheira das crônicas dos invasores que observavam a América Latina e seus habitantes a partir do indiscutível ponto de vista da dominação. Com o tempo, a imagem em movimento serviu aos fins mais diversos, da propaganda aos manifestos políticos e, para nosso deleite, ao horror feito por mulheres e dissidências. Hoje, a academia, a produção e a exibição do cinema de horror na região estão repletas de mulheres, mas a difusão de seu trabalho ainda está apenas começando. Chegou o nosso momento de escrever essas histórias a partir do nosso próprio arbítrio: há horrores e violências insondáveis, críticos e cortantes, para além do Norte Global. Horrores crus e brutais, criados e analisados por nós mesmas.

NOTA

1 Processo de relaxamento da censura que permitiu conteúdos de nudez e sexo nos meios audiovisuais e de comunicação. [Nota da tradutora]



Quando voltar para casa é também voltar para o cinema de horror: mulheres negras no controle de suas histórias

Dayhara Martins

Durante décadas, mulheres negras tiveram pouco acesso à direção de cinema de horror, mas nos últimos anos diversas delas têm conseguido realizar seus filmes, muitas vezes se destacando em festivais de prestígio. É o caso de cineastas como Mati Diop, Nikiyatu Jusu e outras mulheres cujas obras a pesquisadora Dayhara Martins analisa neste ensaio. Além de suas reflexões sobre os filmes, ela traz trechos de uma conversa inédita com Robin R. Means Coleman, uma das maiores especialistas neste tema no mundo.

Entre os ideogramas adinkras, existe um que se destaca por seu impacto e conexão com a ancestralidade: “Odo nyera fie kwan”, que pode ser traduzido como “O amor nunca perde o caminho de casa”. Esse curto provérbio costumava ser recitado por pessoas escravizadas como um mantra secreto, para nunca perderem a conexão com seus lares e laços de ancestralidade.

Por isso, sempre que fazemos um retrospecto acerca da presença de mulheres negras enquanto diretoras do cinema de horror, “Odo nyera fie kwan” me ronda a cabeça. Apesar dos avanços nos estudos, o surgimento do cinema negro ainda parece bastante nebuloso – não pela ausência de produções sobre o tema, mas pelo apagamento sistêmico e cultural de grupos historicamente marginalizados que, apesar de produzirem a sétima arte, não eram considerados dignos de suas lutas e conquistas.

Um dos maiores exemplos é Eloyce Patrick King Gist, pioneira do cinema e uma das responsáveis por obras como *Trem para o Inferno* (1930), filme de teor religioso exibido para fiéis nas igrejas onde seu marido evangelista realizava sermões. Eloyce é considerada uma das primeiras diretoras negras, e seu filme lida com temas morais como aborto, alcoolismo e jazz. Apesar da sua importância, Eloyce ainda é pouco citada, e sua história quase sempre é atrelada à de seu marido.

Mais de cinco décadas depois, outra mulher chamou a atenção por seu papel na

realização de uma obra de horror: Kasi Lemmons, diretora de *Amores Divididos* (1997). O longa-metragem conta a história de uma família perfeita que é abalada quando a filha descobre segredos do pai. O enredo adentra em uma espiral de trauma, medo, memória, passado e conexões ancestrais que deságuam de modo peculiar. É notável o modo como Lemmons usa da narrativa deste homem casado para representar a vida de todas as mulheres dessa família, desde a mulher traída e a filha ressentida até as evocações das forças femininas pelo direito à vingança. Utilizando recursos narrativos comuns dos anos 1990 – que remontam à desconstrução de um lar perfeito –, a cineasta apresenta um novo olhar ao mostrar que as mulheres negras são capazes de sentir de modo profundo, enraizado e bem diferente da maneira como foram representadas por décadas no cinema convencional.

Desse modo, tanto Eloyce quanto Kasi, cada uma em seu tempo, estavam em conexão com o amor que nunca perde o caminho de casa: o horror.

O fato é que esse caminho de volta para casa nunca esteve deserto, pois constantemente foi um percurso com grande participação feminina, com passos firmes, sempre em frente. Essas mulheres, em todas as oportunidades possíveis, reinventaram suas histórias, encontrando no próprio significado de suas palavras um modo de recontar e se reconectar com esses caminhos. Como o caso de Toni Morrison, autora de *Amada* (1987), obra vencedora do Prêmio Pulitzer que foi adaptada ao cinema mais de uma década depois. Enquanto pesquisava recortes para a edição especial de *The Black Book*, de 1983, Morrison descobriu a história de Margaret Garner, uma mulher negra escravizada que, em meados da década de 1950, fugiu da fazenda em que era mantida como escrava e decidiu assassinar todos os filhos. Garner conseguiu matar apenas a filha mais nova, e o que chamou a atenção de todos foi o semblante sereno que apresentava quando foi presa. Seu alívio era ter conseguido livrar ao menos uma filha dos males da escravidão. A história se tornou um importante marco para a Lei dos Escravos Fugitivos e anos depois foi imortalizada pela escritora. *Amada* é considerada uma das mais importantes obras da literatura gótica contemporânea, por tratar a escravidão como o que realmente é: *um fantasma que nunca vai embora*. Desperta curiosidade a escolha de Morrison por um recurso narrativo específico ao usar o termo “rememória” para citar suas lembranças. Isso acontece em razão de que, enquanto mulher negra, não existe o controle sobre nossas histórias – lembramos e esquecemos ao mesmo tempo, como parte indissociável do nosso passado e base fundadora do nosso futuro, um caminho que sempre nos leva para casa.

A direção de mulheres negras e os novos passos

Nos últimos anos esse caminho parece contar com mais peregrinas: mulheres negras que rondam à espreita de suas próprias histórias, mapeando passado, presente e futuro em um espaço que só tem a ganhar com suas participações. É o caso de nomes que despontam no cenário contemporâneo, como Mati Diop, Nikyatu Jusu e Mariama Diallo.

Em uma troca de e-mails a respeito das produções femininas no cinema negro de horror, Robin R. Means Coleman, autora de *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror* (2011, 2019), que inspirou o documentário de mesmo nome, me confidenciou:

“Estamos sempre caminhando, e se tem uma coisa de que me orgulho é que nós nunca paramos. Existe um comentário bem comum de que voltamos com tudo desde *Corra!*, mas nós sempre estivemos aqui. Jordan Peele definitivamente movimentou o cenário e nos colocou em destaque, mas sempre estivemos aqui, dançando com demônios, criando tendências, ensinando o lado bom de ser o lado negro da força. Vejo essas mulheres como a garantia de que seremos muito bem assistidas por adaptações de qualidade não só agora, mas nos próximos dez anos, pelo menos. Como disse, nós nunca paramos, e elas são a prova de que estaremos mais velozes do que nunca. É bom que eles se cuidem – eu adoro isso”.

Fica evidente que mulheres negras sempre estiveram presentes nos filmes de horror, mas nem sempre receberam a devida atenção. Eram figuras por muito tempo vistas a partir da construção de identidade do outro, sofrendo duplamente com esses estigmas. Enquanto a representação feminina no cinema foi construída sob a dominação masculina, a representação de mulheres negras, especificamente, se deu pelo esvaziamento da noção de identidade. As figurações da mulher negra como “a amiga”, “a outra” ou a mulher sexualizada eram padrões comuns há pouco tempo. Mas quando essas figuras se tornam o centro das narrativas e da direção dos caminhos, o sentido passa a ser outro, e o lado negro passa a ganhar cada vez mais força.

Um novo e escuro caminho pela frente

O hiato de muitos anos em relação à presença de mulheres negras na direção de filmes de horror começa a se desfazer por volta da década de 2010, transformando

um caminho que começou incerto em uma trajetória mais estável, com cineastas como Ava DuVernay – a primeira mulher negra a ganhar o prêmio de melhor direção no Festival de Sundance com *Middle of Nowhere* (2012), um drama que abre espaço para o sombrio pelo modo como lida com questões raciais.

Quase uma década depois, Nia DaCosta despontou como diretora e roteirista de *A Lenda de Candyman* (2021), remodelando o tratamento de corpos negros. Enquanto a primeira adaptação da história, *O Mistério de Candyman* (1992), traz estereótipos como a hipersexualização do homem negro e a mulher branca que precisa ser salva, a versão de 2021 segue o caminho oposto: o protagonista Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II) é um artista visual, um homem negro profundamente tocado pela arte, e sua namorada Brianna Cartwright (Teyonah Parris) é diretora de uma galeria de arte – o que torna a questão racial uma pauta, não um problema. Além disso, deve-se enfatizar a importância de que as agressões contra corpos negros são mostradas de maneira estilizada em uma cena com teatro de sombras, e a violência explícita é relegada às pessoas brancas.

Outras obras vinculadas ao horror com direção feminina negra despertaram interesse, como o drama sobrenatural *Atlantique* (2019), da franco-senegalesa Mati Diop. O filme aborda a história de Souleiman (Ibrahima Traoré), apaixonado por Ada (Mama Sané), que por sua vez está prestes a viver um casamento arranjado com Issa (Amadou Mbow), um homem rico que garantirá o futuro dela e de sua família. O que a princípio parece ser uma história de amor se mostra muito mais do que isso, depois que Souleiman e um grupo de operários são dados como mortos após uma tentativa frustrada de travessia marítima para a Europa. É quando Ada precisa consumir seu casamento, e o horror começa a despontar. O quarto de núpcias é incendiado, e relatos apontam que Souleiman, mesmo depois de morto, foi visto pelos arredores. A narrativa, que parece ser sobre a mulher que perdeu o homem da sua vida, é envolta por uma trama de mistério. As viúvas dos operários falecidos carregam consigo o desejo de reparação, por qualquer meio necessário: a ideia é que os espíritos dos mortos ocupem os corpos de suas esposas. A história passa a explorar as problemáticas relacionadas ao racismo e à manutenção do capitalismo a partir da ideia de opressão de grupos historicamente marginalizados.

Atlantique colocou Mati Diop em evidência quando ela se tornou a primeira mulher negra a concorrer – e também a vencer – em importantes categorias no Festival de Cannes. A diretora utiliza o filme para retratar a diáspora africana, trilhando uma conexão com o mar, evocado desde o título. Esse espaço, que representa a liberdade e a fluidez, também representa a imensidão desconhecida e assustadora

por onde a vinda de colonizadores violentos provocou o desencontro com o sonho. Em certo momento, a cineasta parece evocar o texto de Audre Lorde sobre os usos da raiva, pois o mar calmo parece devolver os espíritos raivosos. A diáspora torna-se o movimento central no caminho entre o desejo, o medo e a raiva. *Atlantique* demonstra que é possível arder pelo oceano.

Também usando o mar como centro da narrativa, Nikyatu Jusu apresenta em seu filme *A Babá* (2022) outro cenário do horror negro ao abordar o trauma dos imigrantes. A protagonista Aisha (Anna Diop) é uma senegalesa, moradora de Nova Iorque e com ótima formação acadêmica, mas que por ser de outro país precisa trabalhar como babá para um casal branco. Seu único desejo é trazer seu filho para perto, porém outras questões parecem assombrá-la. Historicamente, até mesmo o direito à maternidade foi retirado das mulheres negras – Aisha representa a figura da mulher de pele mais escura, que inicialmente parece obediente, capaz de tudo para realizar o sonho de ter o filho perto. Como babá, ela assume o papel da ama de leite contemporânea, suprimindo as necessidades físicas e emocionais da criança que é deixada aos seus cuidados. Além disso, é responsável por resolver conflitos familiares e garantir que a base da família tradicional se mantenha intacta, ocupando um papel essencial neste círculo: a negra “quase” – quase da família, quase parente, quase humana. O sobrenatural fica por conta das aparições de Mami Wata, a divindade da água que assume o papel de anunciadora de más notícias e parece perseguir a mulher.

A dinâmica desenvolvida pela diretora segue a lógica do pacto da branquitude: a figura de Mami Wata inicialmente é a aparição do mal, o sinal de presságio dos filmes de horror. No entanto, para a cultura africana, a representação tem o sentido de avisar sobre novos começos, um contraponto histórico da África Ocidental que luta diretamente contra o sonho americano. Isso nos leva a pensar sobre as considerações acerca do mal do ponto de vista das análises europeias, pois fantasmas, aparições e demônios são frequentemente vistos de outro modo na cultura africana: como mensageiros importantes vinculados ao mundo espiritual.

Esse enredo é bem conhecido por Nikyatu Jusu. Sua mãe passou por uma situação semelhante ao se tornar uma imigrante de Serra Leoa, precisando lidar com os traumas e o silenciamento que a acompanharam durante a criação dos filhos. Esta é uma história ancestral gestada do círculo familiar para as águas, das águas para as telas. Um ciclo que se retroalimenta.

O fantasma da branquitude

A novalorquina Mariama Diallo – que dirigiu curtas-metragens como *Hair Wolf*

(2018) e *White Devil* (2021), além de episódios da série *A Outra Garota Negra* (2023) – ficou mais conhecida por seu primeiro longa-metragem, *Fantasma do Passado* (2022). O filme vincula o horror à experiência acadêmica de mulheres negras. A protagonista é a professora Gail Bishop (Regina Hall), mentora do processo de adaptação de novos alunos. Na condição de mulher negra, Gail parece ser muito bem acolhida pelo grupo de professores, embora o espaço físico seja hostil para a convivência profissional. Paralelamente, a aluna negra Jasmine (Zoe Renee) descobre que ficará hospedada em um quarto amaldiçoado por uma bruxa, que aparece anualmente para escolher uma estudante como sua vítima.

O conflito entre mulheres negras é evidente. Jasmine tem mais contato com o grupo de estudantes brancos e passa a renunciar à sua negritude, enquanto Gail percebe como a falsa sensação de acolhimento, na verdade, promove um aprisionamento de sua identidade enquanto mulher racializada. Por meio desses fantasmas do passado, as duas mulheres precisam lidar com a condição de figuras colonizadas no espaço universitário e também com a tentativa de limitação do alcance do sucesso nesses espaços.

Fantasma do Passado encerra-se não necessariamente com uma resposta: as duas mulheres negras são afetadas diretamente por questões raciais – o assombro da maldição e a condição de não-sobrevivência. Contudo, o desfecho oferece para Gail a opção de escolher e trilhar a sua própria jornada, como um recurso final que antes não era um desejo, mas agora é um caminho de retomada ancestral. É com *Fantasma do Passado* que Mariama Diallo reconstrói a máxima de Audre Lorde: “Somos mulheres negras nascidas em uma sociedade de arraigada repugnância e desprezo por tudo que é negro e que vem de mulheres. [...] Também temos cicatrizes profundas”. As cicatrizes em *Fantasma do Passado* são profundas, expostas e mostram que a verdadeira história negra é muito pior do que o fantástico pode fabular.

Sobre o novo panorama de mulheres negras enquanto diretoras de horror, Robin Coleman pondera:

“Essas narrativas não nutrem interesse algum em representar estereótipos raciais e brincar com eles. Também vejo que não nos interessa chocar essa comunidade – o foco desses filmes é comunicar a nossa história, para um público bem específico e que merece ser atendido. No caso de *Atlantique*, por exemplo, quando foi que essa temática específica recebeu tanta atenção? Quando a maternidade apresentou um contraponto tão importante entre mulheres negras e brancas?”

Nossos monstros são outros, é importante que isso seja representado no nosso cinema também”.

Odo nyera fie kwan

A história do cinema de horror nos últimos anos vem passando por muitas mudanças, e é inegável que filmes como *Corra!* (2017) contribuíram para o cinema de horror negro e para um debate racializado sobre as questões que cercam o fantástico. Além disso, as mulheres negras vêm remodelando as telas, provando cada vez mais a necessidade de um debate interseccional que comporte questões de raça, classe e principalmente gênero e que produza elementos da sétima arte que não sejam suficientes apenas para a ampliação dessas questões, mas que de fato coloquem em pauta assuntos que tangem a comunidade negra de modo particular.

No que diz respeito à expectativa da produção de mulheres negras nos próximos anos, Robin Coleman complementa:

“Considero que essas são realmente as mulheres que sobrevivem até as cenas dos créditos finais. Durante anos muitas dessas diretoras produziram suas obras sem qualquer reconhecimento, e já estava na hora de vermos nas telas temáticas como a situação de imigrantes, maternidade, os estereótipos de beleza para mulheres negras – tudo isso é muito particularmente nosso e da nossa cultura, e nada mais justo que sejamos representadas e dirigidas por mulheres assim. Além disso, compreendo que esses são os filmes para a comunidade, nada de um ensinamento ou uma lição de moral. Essas são as histórias que queremos contar”.

Se desse modo “Odo nyera fie kwan” quer dizer que o amor nunca perde o caminho de casa, reafirmo que as mulheres negras nunca perdem o caminho da conexão intrínseca com a produção do cinema de horror.



O que significa quando um filme de rape-revenge é feito por uma mulher?

Alexandra Heller-Nicholas

Tradução de Beatriz Saldanha

*Um dos subgêneros mais controversos do cinema é o “rape-revenge”, em que a protagonista sofre um estupro no início do filme e, no desenrolar da história, sai em busca de vingança contra o seu agressor. Estas obras são frequentemente analisadas como cruéis e sensacionalistas, com o diretor a serviço de um público perverso. Contudo, há anos mulheres vêm realizando filmes deste tema; os mais recentes, inclusive, tendo boa aceitação do público feminino. Nas páginas a seguir, a pesquisadora australiana Alexandra Heller-Nicholas, autora do livro *Rape-Revenge Films: A Critical Study* (2011), lança uma reflexão sobre as singularidades de alguns filmes rape-revenge realizados por diretoras.*

O que significa quando um filme de rape-revenge é feito por uma mulher? Bem, assim como acontece com os homens, isso pode significar muitas coisas diferentes. As mulheres – por serem pessoas – podem ser inteligentes, estúpidas, engraçadas, sérias, covardes, corajosas, progressistas ou preconceituosas. O gênero da cineasta não concede automaticamente a um filme de rape-revenge um passe livre ideológico: um filme não está instantaneamente protegido de acusações de exploração ou sensacionalismo só porque foi feito por uma mulher. Na melhor das hipóteses, esses filmes chamam a atenção porque, ainda que as mulheres façam parte de um grupo demográfico mais amplo, historicamente elas tiveram pouco acesso à cadeira de cineasta: mesmo hoje, diretoras ainda são minoria e frequentemente consideradas uma novidade. Portanto, se há algo em comum entre as diretoras de filmes de rape-revenge além do próprio tema que compartilham, é o fato de que estão exercendo uma função que até hoje é considerada por muitos como “naturalmente” mais adequada aos homens.

É difícil identificar qual seria “oficialmente” o primeiro filme de rape-revenge, simplesmente porque o estupro e a vingança sempre estiveram de alguma forma interligados, muito antes de *A Fonte da Donzela* (1960), de Ingmar Bergman, ven-

cedor do Oscar de melhor filme estrangeiro e que seria posteriormente reimaginado no famigerado clássico exploitation *Aniversário Macabro* (1972), de Wes Craven. Essas histórias de violência remontam pelo menos ao Antigo Testamento e podem ser encontradas em diversos contextos, desde a mitologia grega até Shakespeare. Filmes anteriores ao Código Hays – uma cartilha que moderava conteúdos de violência, erotismo e moralidade em produções de Hollywood –, como *Safe in Hell* (1931), de William A. Wellman, e *Treze Mulheres* (1932), de George Archainbaud, apresentam elementos-chave deste tropo sem necessariamente serem “filmes de estupro e vingança” em si. Já o primeiro episódio da série de TV *Alfred Hitchcock Presents*, transmitido em 1955 e intitulado simplesmente “Revenge”, oferece um exemplo precoce e contundente de como, mesmo naquela época, as expectativas e as hipóteses sobre esse tipo de narrativa eram subvertidas – anos antes de sequer existir o conceito de rape-revenge como uma categoria específica.

Embora não seja propriamente um filme de vingança, qualquer reflexão séria sobre a representação do trauma do estupro no cinema estaria incompleta sem um reconhecimento concreto do filme *O Mundo é o Culpado* (1950), de Ida Lupino. Precedendo *A Fonte da Donzela* em uma década e o episódio televisivo de Hitchcock em cinco anos, *O Mundo é o Culpado* continua sendo uma experiência cinematográfica extraordinária mesmo para os padrões de hoje. O filme se concentra na violência sofrida – e em suas traumáticas consequências – por uma jovem suburbana comum, vítima de um ataque aleatório enquanto voltava para casa a pé após um dia de trabalho. Mais conhecida como estrela de cinema, levou algum tempo para que os trabalhos de Lupino como diretora se tornassem amplamente acessíveis. Sua obra é muito mais admirada pela crítica contemporânea do que pelas críticas feministas que vieram antes, como Molly Haskell, que rejeitavam completamente a filmografia da diretora por considerá-la misógina – a despeito de que obras como *O Mundo é o Culpado* sejam exatamente o oposto disso. Compassivo, lúcido e destemido, o longa-metragem exemplifica os chamados “filmes femininos” de Lupino, nos quais, além do estupro, ela abordou temas variados como maternidade solo e poliomielite. *O Mundo é o Culpado* foi lançado pouco depois de *Belinda* (1948), de Jean Negulesco, filme que rendeu a Jane Wyman um Oscar por sua atuação como uma mulher surda-muda que engravida após ser estuprada por um brutamontes e que, no final, é salva pelo amor do médico local. Mas, enquanto filmes como *Belinda e A Fonte da Donzela* sugerem que o estupro é um resquício de um passado primitivo e monstruoso, para Lupino, em *O Mundo é o Culpado*, o estupro era basicamente um problema contemporâneo e urgente.

Quando se trata de artistas e autoras de narrativas de estupro e vingança, essas histórias antecedem em muito a imagem em movimento: pelo menos desde a artista barroca italiana Artemisia Gentileschi e sua pintura “Judite Decapitando Holofernes” (1612), frequentemente analisada sob a questão de uma agressão sexual sofrida por ela, altamente difundida. Mas, quando nos voltamos especificamente para o cinema, *Bad Girls Go to Hell* (1965), de Doris Wishman, é um ótimo ponto de partida para examinar os rape-revenge dirigidos por mulheres. Neste cultuado “roughie”, a diretora ícone do cinema grindhouse apresenta uma protagonista que busca vingança por um estupro sofrido. Meg (Gigi Darlene) é atacada na escada de seu bloco de apartamentos em Chicago por um homem enquanto leva o lixo para fora. Ele enfia um bilhete por baixo da porta dela dizendo que se ela não for até seu apartamento, ele contará tudo ao marido dela. Meg obedece, supondo que será chantageada por ele, porém, em vez disso, o agressor tenta estuprá-la mais uma vez, mas ela reage e o mata. Fugindo para Nova Iorque, ela muda seu nome para Ellen e tenta se misturar à multidão. Mudando-se de casa em casa, Ellen se depara sucessivamente com homens violentos e sexualmente agressivos, até conhecer uma mulher lésbica com quem tem um relacionamento positivo e afetuoso. No entanto, ao ver a notícia do assassinato que cometeu em Chicago estampada na primeira página do jornal, Ellen se vê obrigada a partir para evitar que as consequências de seus atos recaiam sobre a parceira. Ela por fim consegue um emprego como acompanhante de uma bondosa senhora, mas logo descobre que o filho dessa mulher é o policial encarregado de investigar o caso. Ele a confronta, e ela confessa: “Eu não queria fazer aquilo!”, referindo-se ao assassinato que cometeu por vingança. Mas tudo não passava de um sonho: Meg acorda ao lado do marido, e então o ciclo recomeça. Quando ele sai para o trabalho, ela encontra o mesmo homem na mesma escada, com as mesmas intenções. Para Meg, estupro, vingança e o trauma associado a isso se tornaram um ciclo interminável, onde as fronteiras entre pesadelo e realidade desmoronaram completamente.

Embora Doris Wishman seja amplamente reconhecida como uma figura-chave na história do cinema *sexploitation*, menos conhecidas são as mulheres cineastas do cinema pornográfico explícito que amalgamaram elementos de estupro e vingança em seus filmes, como a diretora americana Ann Perry, com *Teenage Sex Kitten* (1975) e *Sweet Savage* (1979). Mas as mulheres há muito tempo também vêm incorporando este tema a filmes que dialogam com o público mais convencional. Em *O Mais Violento Crime Contra a Mulher* (1986), Janet Greek adaptou para o cinema o romance *The Sisterhood* (1977), de Betty Black e Casey Bishop, com Karen Austin

e Christine Belford nos papéis principais. O filme acompanha um grupo de mulheres suburbanas de classe média, sobreviventes de episódios de estupro e abuso sexual, que unem forças para sequestrar e castrar estupradores antes de libertá-los de volta às ruas – fazendo justiça com as próprias mãos após o sistema ter falhado brutalmente com elas. Entretanto, como nos melhores filmes de rape-revenge, *O Mais Violento Crime Contra a Mulher* deixa ao final questões significativas sobre a eficácia desse tipo de justiça vingadora: a desforra é de fato capaz de ajudar estas mulheres a se recuperar?

Também tivemos mulheres fazendo filmes impactantes sobre o tema de estupro e vingança no cinema underground. A cineasta norte-americana Sarah Jacobson, falecida precocemente, tornou-se sinônimo do cinema “Riot Grrrl” dos anos 1990, tendo o icônico longa-metragem *Mary Jane’s Not a Virgin Anymore* (1996) como seu principal legado. No entanto, é indiscutivelmente o curta-metragem *I Was a Teenage Serial Killer* (1992) a sua obra que hoje em dia causa mais impacto. Estrelado por Kristin Calabrese no papel de Mary, o filme consiste em uma série de esquetes que encenam um amplo espectro de comportamentos abusivos masculinos contra mulheres – alguns Mary testemunha, outros são contados para ela e, mais dolorosamente, alguns ela mesma vivencia. Mary é humilhada, insultada e assediada. Em determinado momento, uma cena de sexo consensual se torna não consensual quando seu parceiro retira o preservativo no meio do coito sem avisá-la. Ao compreender que isso, por si só, é uma forma de agressão sexual, Mary não hesita em matar o homem, empurrando uma banana em sua boca, em uma metáfora nada sutil para a felação, espelhando a violência sexual que acabou de sofrer nas mãos dele. Após um romance dar errado e dezenove homens serem mortos, o filme encerra com Mary fazendo um discurso poderoso sobre o quanto ela deseja apenas que sua dor seja reconhecida. Além de ser um dos filmes underground mais crus e eletrizantes dos anos 1990, *I Was a Teenage Serial Killer*, sobretudo por meio do discurso final de Mary, expressa o desejo de Jacobson de que as mulheres cineastas sejam ouvidas. O filme oferece uma espécie de manifesto para outras diretoras que posicionam explicitamente a violência extrema como uma resposta compreensível à enormidade do que as mulheres vivenciam sob o peso patriarcal da cultura do estupro.

É claro que os filmes de estupro e vingança dirigidos por mulheres não são um fenômeno exclusivamente norte-americano. Produções sobre o tema feitas por mulheres podem ser encontradas ao redor do mundo, abrangendo desde a exploração extrema, como *Drifted Into Chaos* (1989), da lendária diretora japonesa de “pinku eiga” (filmes eróticos) Sachi Hamano, até queridinhos de festivais como

Marlina, Assassina em Quatro Atos (2017), de Mouly Surya, da Indonésia. Embora seja mais conhecida por sua icônica obra-prima feminista *As Pequenas Margaridas* (1966), Věra Chytilová, uma figura-chave da Nova Onda Tcheca, dirigiu a comédia de humor ácido *Armadilhas* (1998), um filme de estupro e vingança que mistura gêneros de forma rara e surpreendente. A trama acompanha uma jovem veterinária que castra estupradores ricos e poderosos da mesma forma que castra porcos. À princípio a escolha da comédia por Chytilová pode parecer insensível ou inadequada, mas ela faz isso para alcançar um efeito poderoso: ao mesmo tempo em que recorre ao humor pastelão para retratar os estupradores cambaleando e tropeçando após a cirurgia, a diretora mantém um tratamento respeitoso, sensível e digno da protagonista e de sua experiência como vingadora de agressões. A piada aqui é com os estupradores.

A partir de 2017, com a eclosão de sucessivas denúncias contra o agora condenado produtor e estuprador Harvey Weinstein, o movimento social conhecido como #MeToo ganhou força, possibilitando um novo olhar sobre os filmes de rape-revenge dirigidos por mulheres. Nesse contexto, filmes antes considerados meras curiosidades passaram a ser vistos sob uma nova perspectiva e – com razão – foram compreendidos e apreciados como obras em que cineastas mulheres buscavam usar o cinema como um espaço criativo para abordar a temática do estupro e da violência sexual de maneira mais ampla. Enquanto algumas diretoras, como Jennifer Kent, de *The Nightingale* (2018), rejeitaram e resistiram fortemente ao rótulo de rape-revenge – apesar do filme tratar explicitamente de atos de estupro e da consequente busca por vingança –, outras, como a francesa Coralie Fargeat, de *Vingança* (2017), e a brasileira Natalia Leite, de *M.F.A.* (2017), demonstraram como um engajamento consciente e deliberado desse tropo pode ser mobilizado em prol de uma crítica social potente. E com *Bela Vingança* (2020), de Emerald Fennell, levando o rape-revenge de volta ao Oscar, sendo premiado com a estatueta de melhor roteiro original seis décadas após a conquista de *A Fonte da Donzela*, os filmes de vingança por estupro dirigidos por mulheres têm ganhado novo fôlego, dando voz às diversas abordagens de violência sexual por meio de um grupo profissional demográfico que por muito tempo foi mantido em silêncio.



Coralie Fargeat: “gosto de criar imagens fortes o suficiente para falarem por si mesmas”

Joséphine Leroy e Juliette Reitzer
Tradução de Beatriz Saldanha

A Substância, segundo longa-metragem da francesa Coralie Fargeat, foi presença marcante na temporada de premiações internacionais de 2025, com a cineasta sendo a única mulher indicada ao Oscar de melhor direção neste ano. A entrevista a seguir foi realizada por Joséphine Leroy e Juliette Reitzer durante o Festival de Cannes em maio de 2024, na ocasião da primeira exibição do filme, e publicada em francês no veículo TroisCouleurs (troiscouleurs.fr), que gentilmente permitiu a sua tradução e republicação.

Mitos femininos, corpos maltratados e hectolitros de sangue: com *A Substância* (*The Substance*), a cineasta francesa Coralie Fargeat assina um horror corporal feminista bizarro (em todos os sentidos), ultra sensorial e visualmente virtuoso, vencedor do Prêmio de Roteiro no último Festival de Cannes. A história: em Hollywood, uma estrela em declínio (a incrível Demi Moore) decide injetar em si mesma uma substância experimental baseada na divisão celular – que dá origem a um alter ego voraz, perfeitamente alinhado aos padrões de beleza (Margaret Qualley).

Em apenas dois planos altamente metafóricos, a sequência de abertura anuncia todas as questões centrais do filme, sem palavras. Como surgiram essas primeiras imagens?

O surgimento das ideias é algo sempre misterioso. O fato é que eu gosto de contar minhas histórias por meio de imagens muito simbólicas. No caso deste filme, logo no início me vieram as questões do olhar e da aparência. Como as mulheres são observadas, escrutinadas. O símbolo mais extremo disso é Hollywood, com as suas estrelas: é realmente uma câmara que ecoa o inconsciente coletivo. A partir daí, eu quis criar uma Hollywood mais simbólica do que realista. E quando comecei a situar essa história nesse universo, acho que foi numa manhã – durante o banho, é

muito comum a gente desligar um pouco a mente e ter uma ideia repentina – quando me veio a ideia deste prólogo. Com o símbolo da estrela na Calçada da Fama, eu contaria a decadência de uma trajetória. O ovo eu não sei dizer de onde veio. Mas eu gosto de criar coisas sem diálogos, onde as imagens são fortes o suficiente para falarem de si mesmas.

A Substância é um filme sobre o que Hollywood faz com os corpos das mulheres?

Eu diria que está mais para o que a sociedade em geral faz com as mulheres. A maneira pela qual as mulheres podem se perceber e pensar que têm mais ou menos valor em função de sua aparência. De uma forma ou de outra, todas nós já passamos por tal situação e, infelizmente, a internalizamos, mesmo se não concordamos ou não desejamos concordar. A frase “eles vão adorar você”, dentro do filme, é importante. A busca por esse reconhecimento muitas vezes faz com que nos submetamos a fazer coisas que podem ser violentas. E o questionamento que fazemos em relação ao nosso corpo está no cerne da condição humana – que corpo temos, que corpo gostaríamos de ter, como gostaríamos de mudá-lo, transformá-lo, conservá-lo, de nos desapegarmos dele; o medo de que ele seja danificado, invadido.

A intriga do filme, por mais bizarra que ela seja, ecoa diversos contos de fada – a mulher jovem e bela que, assim que o encantamento termina, revela-se uma mulher velha e assustadora, com os dedos encurvados. Você tinha esse imaginário em mente?

Sim. Como todo mundo, eu fui ninada na infância pelos contos de fadas, por todos esses mitos que consumimos avidamente e que definem a nossa relação com o mundo e com os outros. A imagem da velha madrasta feia e malvada. E Cinderela, seus lindos vestidos e a ideia de que ela vai ser salva, libertada, se ela for a mais bonita, a mais loira, a mais boazinha, a mais doce, a mais sorridente. É um modelo único. E mesmo que a gente queira se livrar desses modelos, é difícil sentir-se valorizada de outra forma. É necessário contrabalançar três mil anos de história. Só agora estamos começando a desenvolver modelos, imagens um pouco alternativas, e isso levará tempo, pois também existe muita resistência.

Demi Moore faz praticamente uma chacota de si mesma, quase uma autodestruição do seu mito. O que ela representa para você?

O mais importante era encontrar uma atriz que esteve no cerne do star-system. Eu sabia que não seria fácil colocar uma atriz para se confrontar com a sua maior fobia.

Quando propusemos o papel à Demi, pensei comigo mesma que ela jamais aceitaria. Ao saber que ela reagiu positivamente ao roteiro, fiquei muito surpresa. É necessário ter muita coragem e maturidade para assumir esse risco. Em seguida, antes de encontrá-la, eu li sua autobiografia¹ e vi pelo que ela havia passado. Ela se construiu com muito esforço, se impôs em um mundo de homens, fez várias coisas fora do convencional, foi bastante precursora. Foi aí que entendi que ela era capaz de correr os riscos necessários para este filme. Ela também estava passando por um momento de reconstrução em sua vida pessoal. Acredito que foi algo muito instintivo, ela sentiu que esse papel poderia ser importante para ela. Nem todos os dias foram fáceis, pois as filmagens eram complicadas, longas, emocionalmente intensas. Ficávamos exaustas, precisávamos ultrapassar nossos limites para que o desempenho estivesse à altura. Mas ela nunca desistiu, nem quando brigávamos. E é isso que acho bonito, que tenhamos conseguido preservar o processo criativo que resultou na criação desse objeto cinematográfico. Nós colocamos nossas entranhas nisso.

No filme você parodia frontalmente o olhar masculino ao filmar as posições hipersexualizadas de Margaret Qualley durante a gravação do programa de aeróbica. Como você concebeu essas cenas?

A ideia era ter dois olhares diferentes sobre ela. No mundo exterior, ela é escrutinada: as câmeras a observam e detalham cada centímetro do seu corpo. Tudo é hiperbólico, ultra sexualizado; tem que ser cada vez mais, cada vez melhor. No apartamento, as personagens femininas são confrontadas pelo olhar delas mesmas para o seu próprio corpo. Elas são tiranas consigo mesmas, massacram a si mesmas. É o lugar em que a nudez está mais presente, mas nunca de maneira sexualizada, pois não existe um olhar externo. Daí que nasceu a ideia do banheiro “matriz”: o lugar da nossa relação conosco, com o nosso corpo. E acho que também foi isso que me inspirou a querer esses corpos estendidos no chão, repousando em toda a realidade dos corpos nus, pesados, imperfeitos. É o que há de íntimo e verdadeiro no corpo que não é visto, mas que pode ser totalmente autodepreciado, pisoteado por nossos próprios medos.

Em *Vingança (Revenge)*, seu primeiro longa-metragem, tem uma cena de perseguição antológica em um corredor. Em *A Substância* os corredores também são importantes: o do estúdio de TV, o do apartamento, que leva ao banheiro. Por que estes espaços confinados a inspiram?

É verdade, existe uma dimensão cinematográfica e simbólica nesses corredores que

proporcionam jogos de perspectiva, pontos de fuga, e que possuem uma relação quase kafkiana na maneira que um personagem pode evoluir. O corredor tem um lado quase mental. Em *Vingança*, eu me diverti ao fazer desse espaço um lugar sem fim – também tem a ver com o nosso baixo orçamento. Eu buscava algo impactante para representar o final do filme; eu não podia explodir a casa. Em *A Substância*, essa ideia surgiu por outras razões, mas, de forma semelhante, como um espaço simbólico de uma carreira que passa diante dos olhos, com todos aqueles pôsteres expostos no estúdio de TV. E há essa ideia de transição da grandeza para a decadência, quase como um portal temporal. O apartamento eu queria que fosse acrônico, com um toque retrô, elementos de modernidade e recantos um pouco labirínticos. As personagens remoem suas vidas, seus estados de espírito, suas zonas sombrias, enquanto caminham por essa parte mais escura e longa do apartamento.

O filme é repleto de referências (a Brian De Palma, David Cronenberg, Stanley Kubrick), mas o interessante é a maneira como você as utiliza. Há um lado extremamente ostentador, que contribui para a atmosfera lúdica e divertida do filme. Para você, uma boa citação precisa ser enfática? Como se construiu sua cinefilia?

Quando algo me remete a imagens que me marcaram, naturalmente sinto vontade de recriá-las e de ir até o fim. Uso aquilo que me nutriu enquanto cineasta cinéfila e o reformulo à minha maneira para criar meu próprio simbolismo. Em *A Substância*, coloquei todo o meu amor por certos filmes. A relação com a carne humana, com o corpo, todas as sensações que experimentei ao assisti-los. De modo geral, os filmes que me formaram são de gênero: o fantástico, a aventura, o faroeste, a ficção científica, o horror corporal... tudo que me tirava do cotidiano, aquela coisa “maior do que a vida”. Quando eu era jovem, adorava *Guerra nas Estrelas*, *Os Caçadores da Arca Perdida*, *RoboCop*, *A Mosca*. Sem dúvida, foi o cinema americano que me moldou, que representou esse sonho, essa magia.

Assim como em *Vingança*, há um efeito impulsionador na última parte do filme, uma escalada de intensidade que provoca um deleite cinematográfico. Como você concebe os finais dos seus filmes?

Eu gosto muito dessa ideia de excesso, de levar algo até o limite, de modo que só possa se encerrar em um estado paroxístico, quase catártico. Quando escrevo, busco algo que siga crescendo até o fim, encontrando sua própria expressão de loucura no desfecho. Preciso disso para me sentir completa no meu gesto de escrita e de cinema. Busco esse quebra-cabeça, esse castelo de cartas que conduz a um final apoteótico.

Os planos do filme são compostos com uma precisão cirúrgica. Você trabalha com storyboard?

O filme inteiro foi muito bem planejado. Minha direção é precisa porque, já na escrita, a maneira que irei filmar compõe a gramática do filme quase tanto quanto o próprio roteiro. Em algumas cenas específicas, muito visuais – como as do nascimento ou do banho de sangue –, eu faço um storyboard para que todos saibam o que quero e possamos antecipar os desafios técnicos durante a filmagem. Para as outras cenas, costumo ter uma decupagem bem precisa na cabeça, que compartilho antecipadamente com meu diretor de fotografia. Mas também gosto de construir imagens com elementos orgânicos incontroláveis, os imprevistos que sempre acontecem no set.

Parece que o filme bateu um recorde de litros de sangue falso usados em uma única cena. É verdade?

Usamos 21.000 litros de sangue... Foram meses de preparação para entender como fazer isso tecnicamente, como despejar tanto sangue, em que local filmar, como escoar tudo depois, como inventar o sistema certo, já que era puro artesanato – estávamos criando algo que nunca havia sido feito antes. E isso foi muito empolgante. Foi uma das cenas mais difíceis de gravar, levou uma semana. Não sabíamos se funcionaria. Quando terminamos, meu primeiro assistente e eu nos olhamos e dissemos: “Conseguimos”. Deixamos o set totalmente tingidos de vermelho, completamente exaustos, destruídos, mas felizes. Ao criar aquilo juntos, vivenciamos algo absolutamente mágico e exultante.

Como você se sente no cinema francês contemporâneo?

Cada vez melhor. No começo me sentia uma alienígena com as minhas ideias de filmes de gênero. Na França me disseram coisas como: “Minha senhora, isso não é possível aqui”. E então eu batalhei por *Vingança*. Parte do meu cinema está conectado a uma sensibilidade anglo-saxônica, pois é uma cultura que facilita o desenvolvimento de projetos e o acesso a um elenco internacional. Mas parte de mim também está atrelada à liberdade criativa que o diretor ou diretora tem na França, à ideia de que os filmes são uma forma de arte e não apenas produtos. Então tenho a impressão de que meu filme tem um pé aqui e um pé lá. Minha proposta é bem diferente da maioria dos filmes franceses, e é isso que acho bom no cinema francês hoje. Parece que está florescendo.

Em entrevista, David Cronenberg nos disse: “É muito gratificante para mim ver surgir uma nova geração de diretores e, particularmente diretoras, como Julia Ducournau ou Coralie Fargeat, que são inspiradas pelo meu trabalho. É animador pensar que se tem uma influência positiva no cinema”. O que isso provoca em você?

Isso é incrível! Sou muito fã de David Cronenberg, então é claro que é super lisonjeiro. Quando você trabalha com isso, sonha bastante. É a magia desta profissão que nos transporta. E, depois de tanto esforço, estar em Cannes para exibir um filme em competição com ele² ... É mágico e super emocionante que ele tenha dito essas palavras tão amáveis e encorajadoras sobre o nosso trabalho, é lindo.

NOTAS

¹ *Livro Aberto: A Minha História*, publicado no Brasil pela editora Alta Life em 2022. [Nota da tradutora]

² Coralie Fargeat e David Cronenberg estavam ambos em competição oficial no último Festival de Cannes. [Nota da redatora]





Caderno de Críticas





O Doce Vampiro (1971)
Stephanie Rothman

Veludo vermelho, sol e areia para falar sobre ser mulher

Cecilia Barroso

Os filmes de vampiro apareceram praticamente com o início do cinema, e logo se tornariam um dos temas mais recorrentes do horror. Mas levaria mais de meio século de vampiros nas telas, nos mais variados gêneros e formatos, para que uma cineasta mulher deixasse sua interpretação sobre esse mito – o mérito coube a Stephanie Rothman, então com 35 anos de idade, natural de Nova Jersey. E isso aconteceria já com uma modernização da lenda, ambientada em uma América que buscava seus novos rumos, recém-sacudida pela contracultura, pela liberação sexual e pelo movimento feminista.

Nesse sentido de reimaginar a tradição vampírica, o nome da protagonista de *O Doce Vampiro* (*The Velvet Vampire*, 1971), Diane LeFanu, não vem de um lugar qualquer. Sua origem nobre aponta para uma linhagem gótica clássica e remete diretamente a Sheridan Le Fanu. O escritor irlandês foi autor de *Carmilla* (1872), clássico da literatura que inspirou Bram Stoker a escrever aquele que se tornaria o livro de vampiros mais famoso de todos os tempos: *Drácula* (1897) – e não por acaso o amigo da vampira Diane no filme se chama Carl Stoker, dono de uma galeria de arte onde tem início a trama. *Carmilla* é uma vampira dos contos lendários e, assim como Diane, escolhe suas vítimas e tem muita facilidade para seduzi-las. A aura da novela oitocentista se mantém no roteiro escrito pela diretora Stephanie Rothman junto com seu marido Charles S. Swartz (parceiro frequente nos filmes da cineasta) e Maurice Jules, mas a trama é modernizada e traz a força do ser mítico para outra época.

Diane surge como a criatura que precisa de sangue para manter a sanidade e sobreviver como uma mulher no mundo pós-contracultura, em que ondas reacionárias de violência e de castração se seguiram aos avanços recém-conquistados pelos movimentos de libertação sexual. E conhecemos Diane em seu vestido ver-

melho desafiando as normas estabelecidas e andando sozinha pela rua à noite, quando avista uma motocicleta e tenta desviar. O ataque previsível, no entanto, tem outro desfecho.

Rothman constrói seu universo em contradições e deslocamentos: ela afasta a cidade, com seus perigos e ameaças específicas, e busca o inusitado na ambientação ao transmutar toda a ação para o deserto. Ao trazer personagens para interagir com o novo espaço, a diretora encontra uma forma de olhar de longe para as metáforas de uma situação, recurso narrativo bastante comum na criação das fantasias de horror. O deserto imaginado e reconstruído como espaço de existência é estranho em si, como um lugar pleno de sol onde uma vampira escolheu morar para sempre.

Os detalhes que circundam sua vida eterna indicam suas razões e seus segredos. À semelhança de outros vampiros, Diane tem um comportamento que faz com que todos ao redor acabem envolvidos com ela, mesmo depois de algumas descobertas. Há uma associação interessante entre o próprio deserto e a personagem, quando se pensa em beleza, delírio e sedução, e nos perigos que escondem. Há também a percepção da ligação do deserto aos sentimentos mais profundos de Diane: embora independente e poderosa, ela está solitária. A aparente dicotomia entre força e solidão feminina está muito bem representada nela, assim como o encontro de realidades díspares provocado pela chegada de Susan Ritter e sua maneira particular de interagir com os eventos e as relações.

A trama da vampira de veludo vem embalada em vermelho, muito vermelho. Mais do que uma pontuação, a cor traz o calor e a provocação de sua principal personagem. Guia único dessa história, sua presença magnética deve muito à interpretação de Celeste Yarnall, que entende a plasticidade de que o papel necessita. Debochada, sarcástica e atrevida, a atriz cria seu monstro nada usual que muito traz da imagem gótica e tanto incorpora das figuras sociais dos anos 1970. O mesmo se aplica a Sherry Miles, no papel de Susan, que se encontra com ela na fazenda localizada no meio do nada. Algo que talvez não ocorra com os homens – diferentes em aspecto, mas indiferentes em essência.

Quanto aos personagens masculinos – inclusive Lee Ritter, vivido por Michael Blodgett, que tem participação mais relevante –, eles surgem como meros objetos, representações de desejo e executores de tarefas. Em um universo de produção cinematográfica dominado por homens, onde os roteiros e as lentes costumam mirar sempre as mesmas formas de representação, a mudança é divertida e interessante. Rothman se apodera novamente do gênero que fora tomado das mulheres, pois antes as vampiras eram muito presentes na mitologia de horror, e devolve sua po-

tência feminina. Até a nudez dos corpos ganha nova força e significado.

Outra potência do filme é o modo como o onírico se integra à narrativa, criando as melhores cenas e estabelecendo a tensão entre o trio principal. O jogo aproxima e afasta o casal Ritter, assim como demonstra a força de Diane e, ao mesmo tempo, como elemento estético, torna o deserto esse lugar de delírio e realização do que é impossível. As sequências provocam também uma integração com o espaço fílmico, replicando no espectador o sentimento daqueles a quem assiste em tela.

Importante ressaltar que entre todas as ambientações e atualizações feitas, a marca de autoria precisa ser lembrada. *O Doce Vampiro* é também um horror particular porque traz a explicitude das imagens em um exploitation que foge do habitual. Embora passeie entre gêneros, Rothman deixa sua marca temática e estética. Ela estreou na direção quando substituiu Jack Hill no conturbado *Blood Bath* (1966), uma remontagem com cenas adicionais de um obscuro filme iugoslavo de 1963, a mando do produtor Roger Corman. A partir das ideias de Rothman, a obra se tornou um filme de vampiro e foi renomeada como *Track of the Vampire* (*O Rastro do Vampiro*). Críticas à estrutura patriarcal heteronormativa e a temas como machismo, classismo e relacionamentos tóxicos estão em *O Mundo dos Biquínis* (1967), *Group Marriage* (1972), *A Ilha das Condenadas* (1973) e *The Working Girls* (1974).

O Doce Vampiro é um filme único em sua concepção. Não apenas por ter uma mulher à frente da produção assumindo a provocação do exploitation, mas por resgatar a essência de um passado e conseguir trazê-lo diferente do que era feito à época. Contudo, o reconhecimento é tardio, como se a sua mensagem fosse avançada demais para aquele tempo. Se hoje é possível valorizar o que existe no roteiro e entender as escolhas da direção, a crítica dos anos 1970 não foi muito além de observar a sensualidade das imagens.

A verdade do filme é um universo erótico vermelho e bem produzido, com tramas e efeitos que permanecem relevantes. Diane é uma mulher que escolhe ficar sozinha, sabe se defender, gosta de sentir prazer e não tem nenhum pudor em falar aquilo que pensa. Por trás da deliciosa metáfora criada por Stephanie Rothman, ela é um monstro por ser uma ameaça, como muitas foram antes e outras tantas que vieram depois. Em suas respectivas épocas, cada bruxa queimou à sua maneira.



Zumbis do Mal (1974)

Gloria Katz (com Willard Huyck)

Quando o mal espreita o seu jardim

Joyce Pais

Roteirista, produtora e diretora, Gloria Katz nasceu em 1942, em Los Angeles, Califórnia. Formada em Inglês pela UC Berkeley, foi para a UCLA em busca de uma pós-graduação em História, mas saiu com um mestrado em Cinema. Em 1969, casou-se com Willard Huyck, um amigo de George Lucas na University of Southern California. Katz era uma das quatro mulheres em uma classe de cinquenta estudantes, onde era comum professores não apoiarem projetos de alunas. Considerou enveredar pela edição, mas desistiu quando um membro do sindicato disse que ela parecia frágil demais para carregar latas pesadas. Cansada de não ser levada a sério, rumou para a escrita.

Depois da indicação de Katz – juntamente com Huyck e Lucas – ao Oscar de melhor roteiro original por *Loucuras de Verão* (1973), George Lucas escreveu um argumento que se tornaria o filme *Guerra nas Estrelas* (1977). A dupla Katz e Huyck, não creditada na versão final, contribuiu com trinta por cento dos diálogos, além de moldar a personalidade da Princesa Leia para uma mulher de comando, destruindo o estereótipo da donzela em perigo.

Gloria Katz repetiu a parceria com o marido no roteiro de *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), de Steven Spielberg, e em *Howard, o Super-Herói* (1986), um fracasso retumbante da Marvel com direção de Huyck. *Zumbis do Mal* (*Messiah of Evil*, 1974) foi o único filme que o casal dirigiu junto – o nome dela não consta nos créditos como diretora, mas ela aparece listada como roteirista, produtora e diretora no pôster original, e, atualmente, é consenso que ela fez a direção. O filme, com uma pós-produção conturbada, sem participação do casal, teve uma estreia modesta, mas é uma pérola redescoberta. A produção possui uma qualidade vívida que é fruto de seu tempo, uma década de violência, becos sem saída e desilusão.

Com o declínio do sistema de estúdio nos anos 1960 e a audiência voltada para

a televisão, a demanda para atender a um público mais jovem impulsionou gêneros como a ficção científica e o terror, permitindo maior rentabilidade com investimentos menores. O aumento de elementos como crime, violência e sexo minou a hegemonia do Código Hays – mecanismo de autocensura que vigorava nos estúdios desde os anos 1930. *Bonnie e Clyde: Uma Rajada de Balas* (1967), de Arthur Penn, e *Sem Destino* (1969), de Dennis Hopper, juntamente com Coppola, Scorsese, Rafelson, Bogdanovich e outros ajudaram a colapsar o que Hollywood tradicionalmente representava. A chamada “Nova Hollywood” foi também um momento frutífero para filmes independentes de terror e horror, inspirados no modelo de exploração de Roger Corman.

É nesse contexto que desabrocha *Zumbis do Mal*, filmado em 1971 como *The Second Coming*. Influenciado por clássicos da Universal, pelo giallo italiano, por Godard, pelo terror gótico e pela literatura de H.P. Lovecraft, o filme assume um compromisso com a estranheza ao narrar uma história que transcorre em um cenário litorâneo decadente. Um breve prólogo define o tom: um homem corre em fuga e se esconde no quintal de uma casa, onde é acolhido por uma jovem que, sem cerimônia, corta sua garganta com uma navalha. Na sequência, a silhueta de uma mulher, iluminada por um brilho intenso, se move em direção à câmera. A cena é etérea, apoiada por um monólogo desconexo e assustador, em torno de “cidades de estuque neon” nas quais “ninguém vai ouvir você gritar”. Tudo é direto e passa do exagero proposital para algo quase operístico, portador de uma rara crueza evocativa.

Arletty (Marianna Hill) viaja para Point Dune em busca de seu pai, o artista Joseph Lang (Royal Dano). Uma “cidadezinha pobre, mais morta que o inferno”, segundo um frentista do posto de gasolina, apresentado disparando tiros na escuridão. A sensação de isolamento é total. O rol de personagens excêntricos inclui a gerente cega de uma galeria, um motorista albino estrábico e Charlie, um bêbado esfarrapado que diz conhecer Joseph e aconselha Arletty a atear fogo no próprio pai. A maneira como ele mira frontalmente o espectador e a qualidade premonitória de suas mensagens cifradas não devem nada aos monólogos da Senhora do Tronco, de *Twin Peaks* (1990-1991, 2017).

Quando chega à casa-estúdio abandonada de seu pai na praia, ela acende a luz e revela um espaço aberto dominado por enormes telas de multidões sombrias. Esse efeito desorientador e alucinatório é capturado pela fotografia de Stephen Katz: além de banhar os atores em faixas saturadas e vibrantes de vermelho e azul, ele cria um desenho de luzes sofisticado que justapõe realidade e fantasia. Tais composições foram possíveis a partir da direção de arte de Jack Fisk, posteriormente

conhecido por filmes do porte de *Carrie, a Estranha* (1976), de Brian De Palma, e *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch.

Thom, um colecionador nômade de contos populares, acompanhado por suas amantes Laura (Anitra Ford) e Toni (Joy Bang), junta-se a Arletty e descobre lendas da Lua de Sangue e de um Forasteiro Sombrio. Laura, em uma tentativa de sair da cidade, busca refúgio em um supermercado, onde é tomada por uma horda de zumbis famintos. A cena é construída metódica e pacientemente. Toni, por sua vez, entra em um cinema deserto, que anuncia na marquise o clássico thriller noir *Kiss Tomorrow Goodbye* (1950), cujo título *O Amanhã Que Não Virá* é bastante adequado para a cena. Ao entrar, ela fica envolvida com a exibição do faroeste *Gone With the West* (1969) – que foi exibido no Brasil com o título *Cidade Fantasma* – e não percebe estranhos pálidos surgindo nas fileiras atrás dela, em um momento flagrantemente hitchcockiano que alude à sensação cumulativa dos corvos se aglomerando em torno de Tippi Hedren em *Os Pássaros* (1963). Quando ela tenta escapar, já é tarde.

Há uma rejeição da narrativa linear, para privilegiar uma confusão de percepções que mina o senso de estabilidade. O flashback com ares oníricos, contado por uma narradora não confiável, garante um passe livre para sair de uma prisão interpretativa. Eles redescobrem o horror urbano, com tons surreais e inquietantes de uma Los Angeles particularmente vívida e específica.

A produção enfrentou uma briga judicial entre investidores e foi interrompida; Katz e Huyck pegaram a cópia do laboratório para avançar na montagem do filme. No entanto, tiveram que devolver a cópia quando um produtor francês comprou os direitos do material. Ele reeditou esse material sem a cena final que o casal de cineastas queria ter rodado. Embora Gloria tenha definido esse imbróglio da montagem como uma “experiência devastadora”, ironicamente o aspecto aleatório da edição é uma de suas características mais valorizadas.

Zumbis do Mal não teve uma recepção positiva à época, salvo exceções como Robin Wood, da *Sight and Sound*, e David Pirie, autor do livro *The Vampire Cinema* (1977), que o considerou “um filme brilhante, que supera todos os outros filmes de terror gótico desde a guerra, em termos de engenhosidade narrativa”, resgatando o longa do ostracismo e atribuindo-lhe um status de filme cult.



A Jaula de Mafu (1978)

Karen Arthur

Corpo, loucura e imaginário

Camila Vieira

Existe um jogo de simetria e assimetria entre a forma como o corpo de Cissy é apresentado na sequência inicial de *A Jaula de Mafu* (*The Mafu Cage*, 1978) e a forma como o corpo de Ellen permanece na sequência final do filme: os dois corpos estão deitados em uma rede – no entanto, o primeiro corpo desperta e o último está morto e apodrecendo. As aproximações e as distâncias entre as personagens estão no centro da narrativa do longa-metragem de Karen Arthur.

Por ser a adaptação da peça teatral *Toi et Tes Nuages* (1971), do dramaturgo francês Eric Westphal, há uma hábil restrição de espaços cênicos na estrutura do filme e poucos personagens orbitam a dramaturgia, roteirizada por Don Chastain. Rodado de forma independente em apenas cinco semanas, *A Jaula de Mafu* teve como locação principal uma mansão em Los Angeles, sem custos de aluguel, além de contar com objetos emprestados a Arthur por galerias de arte.

Dentro da mansão das irmãs Cissy e Ellen, plantas e ornamentos de matriz africana aludem à recuperação de um imaginário exotizado a partir do contato do pai antropólogo, já falecido, com o continente africano. A trilha musical é permeada por tambores e ritmos que ambientam a atmosfera do culto excêntrico de Cissy aos rituais africanos. A pouca contextualização sobre países e etnias da África é sintomática da reificação empreendida por uma cultura branca e, em especial, por Cissy, que vive em permanente luto pela ausência do pai e por Zom, um antigo amigo da família. No ambiente externo de trabalho de Ellen, o planetário é o lugar da pesquisa científica, da racionalidade defendida por Ellen e seu escape de desejo em relação a seu namorado David.

Tendo iniciado a carreira como atriz nos anos 1960, com participações em séries de TV e alguns filmes, a estadunidense Karen Arthur passou a se dedicar à direção em meados da década seguinte. Dirigiu mais de quarenta longas-metragens,

além de telefilmes, minisséries e séries para a TV. Nos anos 1980, foi a primeira mulher a ganhar o prêmio de direção no Primetime Emmy Awards, por um episódio da popular série *Cagney & Lacey*, sobre duas policiais femininas. Estreou na direção para o cinema com *Diário Íntimo de uma Mulher Histórica* (1975), que ganhou um prêmio especial no Festival de Cinema de Locarno e apresenta o drama de uma mulher com a mente em colapso.

A deterioração mental próxima do subgênero de horror “psycho-biddy” (sobre mulheres que se tornam mentalmente desequilibradas e violentas) reaparece em *A Jaula de Mafu*, realizado três anos depois de sua estreia com *Diário Íntimo* e com ênfase no trabalho das atrizes Carol Kane (no papel de Cissy) e Lee Grant (interpretando Ellen). Esta acabaria se tornando a única investida de Karen na direção de um filme de horror. Após a estreia na Quinzena dos Realizadores no Festival de Cinema de Cannes, em 1978, o longa-metragem foi distribuído na Europa, mas não foi bem recebido nos Estados Unidos. *A Jaula de Mafu* precisou circular com outros títulos, incluindo *My Sister, My Love* e *Don't Ring the Doorbell*, mas a estratégia de divulgação não funcionou e o filme acabou sendo esquecido, tornando-se cultuado apenas no circuito das videolocadoras.

O horror representado em *A Jaula de Mafu* incide na transformação psíquica de Cissy, enclausurada no reduto doméstico cuja organização está indissociada da memória do pai. A fantasmagoria paterna está presente não apenas em seu retrato colocado em um altar, mas também nas diferentes máscaras e totens, em adereços de uma outra cultura que ele desbravou. O pai é o elemento masculino envolto pela imagem do explorador, que aprisiona o que é próprio da natureza. O enredo não explicita o que é “Mafu” ou qual seja o seu significado. Tal ausência de explicação é ainda mais potencializada quando Ellen encontra o primeiro deles morto fora do campo de visão. Com a chegada de Zom (Will Geer), o espectador entende que “Mafu” seria um primata, um macaco, que viveria enjaulado como um ser cultuado, mas que está longe de ter o cuidado de Cissy.

Por vezes, a relação entre as duas irmãs é bastante sensual e incestuosa, sobretudo nas cenas de maior intimidade – o que justifica o título alternativo *My Sister, My Love*. Em outros momentos, há distâncias provocadas por rupturas e oposições. Por exemplo, Ellen veste-se com roupas monocromáticas e formais, refletindo sua seriedade como astrônoma e irmã que dedicou sua vida ao cuidado de Cissy, que é uma pessoa bem mais frágil. Em contraponto, Cissy tem comportamentos infantilizados e erráticos, veste-se com roupas coloridas e faz pinturas tribais em seu corpo, como uma extensão de sua verve de desenhista. As diferenças podem indicar

complementaridade entre as duas irmãs, mas, aos poucos, a conjunção se esvai conforme se intensifica a dependência de Cissy em relação à Ellen.

É bem instigante a forma como a direção de Karen Arthur enfatiza enquadramentos com as grades e as correntes, que aprofundam a tensão e as distâncias entre as personagens; bem como as limitam e as restringem em seus espaços claustrofóbicos de convivência. Por outro lado, a necessidade de ter como pano de fundo o imaginário deturpado do continente africano de forma generalizada e estereotipada, a partir do passado exploratório da figura paterna que assombra Cissy, acaba sendo uma narrativa recorrente de pessoas brancas, ainda que o horror esteja vinculado mais à psicologia de Cissy do que a qualquer elemento externo. Desta forma, a intensa pesquisa de Arthur para o filme, sobre mulheres internadas em hospitais psiquiátricos, acaba tendo relevância no esmero como que a personagem de Cissy é construída no filme.

Por não saber cuidar sozinha de seus próprios “Mafus” (cujas carcaças dos corpos se amontoam no jardim da mansão), Cissy é punida por Ellen, que se sente impedida de vivenciar plenamente sua vida amorosa com David (James Olson), pois ocupa boa parte do seu tempo em cuidar da irmã que a vampiriza com suas vontades. Esta relação obsessiva e aniquiladora entre as duas pode ser interpretada como um aprisionamento a padrões normativos que são reproduzidos e que oprimem a liberdade das mulheres. No contexto da sociedade estadunidense dos anos 1970, o que uma mulher poderia ser?

Enquanto Cissy rejeita a possibilidade de Ellen viver uma relação heteronormativa com David – que se torna o elemento a ser eliminado como qualquer outro “Mafu” enjaulado –, a própria Ellen sente-se sufocada ao sacrificar sua autonomia em prol do amor e cuidado maternos que dedica à irmã. É justamente na ausência de Ellen, durante uma viagem a trabalho por breves três dias, que Cissy irá cada vez mais se afundar no delírio de seu próprio imaginário patológico, que despon-ta com a clausura da figura masculina e desemboca no aprisionamento de Ellen. No desenvolvimento destas nuances, *A Jaula de Mafu* é um horror que se destaca pelas personagens femininas profundamente complexas, com suas contradições e falhas, que não se reduzem a meras vítimas.



Estranhos Poderes (1980)

Gabrielle Beaumont

O olhar que implode uma família

Camila Henriques

A diretora britânica Gabrielle Beaumont teve uma estranha surpresa ao conhecer o produtor Aaron Spelling, em 1980, e tentar mostrar a ele os trabalhos que já tinha realizado na Inglaterra: o interesse do lendário executivo estadunidense em relação a ela restringia-se a cumprir a cota estabelecida por uma lei afirmativa da Califórnia, por isso ele não quis conhecer suas realizações artísticas, entre as quais seu longa-metragem de estreia, recém-lançado nos Estados Unidos.

O filme em questão é *Estranhos Poderes* (*The Godsend*, 1980), um exemplar refinado do horror familiar que coloca uma criança maldita no centro da narrativa. Uma obra que faz jus a antecessoras temáticas como *A Tara Maldita* (1956), de Mervyn Leroy, *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, e *A Profecia* (1976), de Richard Donner. No filme, a garotinha Bonnie reage com olhos arregalados a cada nova tragédia que acomete os Marlowe. Vivida pelas atrizes Wilhelmina Green e Joanne Boorman em diferentes fases da história, a menina é adotada pelo casal Alan (Malcolm Stoddard) e Kate (Cyd Hayman) logo após o nascimento, quando a mãe biológica desaparece em circunstâncias tão misteriosas quanto a sua aparição minutos antes. Acolhida pela família, a criança vê cada um dos irmãos morrerem de forma inesperada. Quando o horror interrompe os silêncios da floresta que rodeiam a pacata vida daquela família, escancaram-se as fragilidades de uma relação que parecia protegida.

Beaumont transita entre os mistérios da floresta e as revelações da cidade grande. A mudança de cenário, exatamente na metade da história, abafa os gritos que eram amplificados pela natureza. Neste novo momento, a presença e o olhar cortante de Bonnie começam, aos poucos, a intrigar Alan. O patriarca percebe uma conexão entre as coincidências macabras e vê seu casamento com Kate ruir pela desconfiança que passa a nutrir pelas ações da menina.

À medida que aumenta a distância entre essa mãe anestesiada e esse pai desesperado, a inquietação do espectador é testada, já que o pior é inevitável. Assim como um filhote de cuco que joga os outros ovos para fora do ninho, as ações de Bonnie também levam cada um de seus irmãos mais velhos à morte, como observa o personagem de Stoddard em determinado momento da trama. E quando cada um cai do ninho, a menina passa ilesa porque, assim como Norman Bates, todos acreditam que ela não seria capaz de fazer mal a uma mosca.

E por falar no vilão imortalizado por Anthony Perkins, o filme também ecoa outras referências do cinema de Alfred Hitchcock, que vão do dolly zoom nas imagens à trilha sonora de cordas que remete ao trabalho de Bernard Herrmann em *Psicose* (1960). As composições de Roger Webb para este filme de 1980 cruzam a tela de forma estridente nos momentos mais perturbadores da narrativa, ao mesmo tempo em que surgem com surpreendente delicadeza – carregada de ambiguidade, é verdade – nas cenas de respiro, que mostram o casal Alan e Kate como adolescentes apaixonados.

A direção de fotografia de Norman Warwick, que já havia trabalhado em filmes como *O Abominável Dr. Phibes* (1971), de Robert Fuest, é outro destaque, não apenas pela forma como consegue transformar do lúdico ao macabro as paisagens verdes da primeira metade no compasso em que a história caminha, mas também pela claustrofobia que imprime na segunda metade da trama. Sob a condução de Beaumont, todos esses aspectos técnicos alcançam o ápice nos closes dos rostos – ora inocentes, ora apáticos – das atrizes que vivem Bonnie.

A espiral de destruição tanto física quanto metafórica da família Marlowe é bem representada pela inteligência da direção, como se vê nas nuances de discordância entre o casal desde o início do filme, quando a chegada da mulher que deu à luz Bonnie expõe a fé de Kate na bondade das pessoas em oposição à desconfiança de Alan. Essa diferença é fundamental ao desenvolvimento da história, e a diretora consegue alcançar uma atmosfera que convida o espectador a olhar mais de perto para perceber os atritos daquela família aparentemente perfeita.

Este filme de 1980 foi o primeiro de poucos longas na extensa carreira de Beaumont, antes de migrar para uma trajetória de sucesso na TV. Nascida em Londres, ela vem de uma família de artistas em que a mãe e o pai eram atores e tinham uma companhia de teatro. Há ainda um parentesco com Daphne du Maurier: ela era prima da autora do livro *Rebecca, a Mulher Inesquecível*, filmado por Alfred Hitchcock em 1940.

A carreira na direção surgiu pela pura necessidade de ganhar dinheiro para sus-

tentar a ela e ao irmão após a morte dos pais. Enquanto tentava um espaço como atriz no West End, ela foi indicada pelo padrinho, o ator John Gilbert, e entrou para o programa de formação de diretores da BBC, tendo Ken Loach como um dos colegas de turma. A carreira na televisão teve uma guinada com a ida para Hollywood nos anos 1980, mas não por conta de *Estranhos Poderes*, já que a contratação dela por Aaron Spelling teve motivação mais mercadológica do que artística.

Na Inglaterra, Beaumont voltou ao horror no telefilme de longa-metragem *A Herança Corvini* (1985), da série *Hammer House of Mystery and Suspense*, e já na América dirigiu *Carmilla* (1989), episódio da série *Nightmare Classics*. A partir dali dirigiu episódios de séries de sucesso como *Miami Vice*, *Barrados no Baile*, *Melrose Place* e outras. Apesar de sua posição considerada pioneira – já que, na época, havia poucas mulheres trabalhando na direção de forma constante –, o reconhecimento foi quase nulo, com apenas uma indicação ao Emmy pela série policial *Hill Street Blues*, exibida no Brasil como *Chumbo Grosso*.

Se a extensa carreira de diretora não lhe valeu o mesmo lugar de prestígio alcançado por seus pares homens que ocupam os cânones, a permanência de sua obra é um testemunho da sua importância junto a artistas contemporâneas, como Elaine May, Joan Micklin Silver, Claudia Weill e, no terreno do horror, Amy Holden Jones e Mary Lambert. E quando o escopo abrange toda a trajetória que construiu desde a adolescência, é inspiradora sua perspicácia em aproveitar todos os espaços – mesmo os concedidos por quem se recusava a entender suas habilidades de artesã. Se a indústria não lhe deu todos os meios para a construção de uma carreira de autora, a capacidade de adaptação e a versatilidade criativa foram vitais para sua longevidade artística.

Com *Estranhos Poderes*, Gabrielle Beaumont se mostrou uma diretora capaz de evocar os mestres do cinema com personalidade para falar da natureza do mal e das dinâmicas familiares. Na condução de uma trama que brinca com mistérios que, nas palavras de uma das personagens, “não acontecem com pessoas reais!”, a realizadora mostrou a repetição de ciclos trágicos sem necessariamente ser pouco imaginativa. Do olhar cheio de significados da garotinha Bonnie nasce uma história sobre a sombra que paira em uma relação carregada de lutos.



O Massacre (1982)
Amy Jones

Festa do pijama sangrenta: o odioso desejo pelo corpo feminino

Yasmine Evaristo

Uma jovem vestida com camisola branca é acordada com um grito de mulher. No entanto, é a reação exagerada de uma ouvinte ao ganhar um prêmio numa estação sintonizada no rádio despertador ao lado da cama – uma ironia com a quantidade de gritos de desespero que ouviremos no decorrer do filme. A figura indefesa e virginal se move pelo quarto com seu traje transparente até o guarda-roupas onde há um vestido que ela irá usar. A peça floral complementa a mensagem passada em cena de que aquela moça ainda se encontra em estado pueril. Em seguida a personagem, Trish (Michelle Michaels), se direciona para sua estante de brinquedos e começa a retirar bonecas e bichos de pelúcia, colocando em uma sacola de papel.

A moça está deixando de pertencer à infância e as cenas iniciais, durante os créditos, indicam esse momento de desapego ao se desfazer dos objetos infantis – que, depois, são colocados no lixo enquanto se despede de seus pais que estão indo viajar. A mãe, antes de partir, alerta: “Tranque todas as portas e janelas!”, reforça que, para ela, a filha sempre será sua garotinha e avisa que o vizinho estará a postos para prestar socorro caso a moça precise de algo ao longo do fim de semana. Porém, na ausência dos pais a garota fará em casa uma festa do pijama com as amigas, e é esse cenário que será invadido por momentos de perseguição e morte.

O *Massacre* (*The Slumber Party Massacre*), de 1982, dirigido por Amy Holden Jones – que na época assinava apenas Amy Jones – tira proveito, diretamente, da principal fonte do slasher, *Halloween, a Noite do Terror* (1978), dirigido por John Carpenter, o filme que deu início ao subgênero slasher. Estas duas produções articulam os três principais núcleos de personagens que compõem os filmes de matança: um assassino psicopata com interesses obscuros, um grupo de jovens vulneráveis e uma garota final. A trama de terror tem início com o psicopata Russ

Thorne (Michael Vilella) fugindo da clínica psiquiátrica e passando a atacar mulheres munido de uma furadeira.

Sua primeira vítima, uma mulher da companhia telefônica que faz manutenção nos fios da escola de ensino médio em que a protagonista estuda, é atacada por Russ no estacionamento da instituição, logo após ser abordada por um jovem que lhe passou uma cantada. Enquanto vemos o rapaz e seu amigo se afastando, ao fundo, dentro da van, ela pede socorro. Pouco depois seu corpo, descartado numa caçamba, é mostrado enquanto um grupo de alunas sai do ginásio em direção ao prédio escolar. Essa exploração da profundidade de campo para mostrar o perigo próximo vai ser usada em vários momentos pela diretora, que explora o entorno dos ambientes para afirmar a presença ameaçadora do serial killer e tornar crescentes o medo e a insegurança.

Entretanto, como de costume no cinema da época, o corpo das personagens femininas é constantemente erotizado por meio de planos demorados em sua nudez, seja durante o banho, na troca de roupas ou enquanto dançam na sala de casa. Ainda assim, há momentos em que esse olhar objetificante sobre seus corpos representa a forma como os homens em cena as visualizam.

Em um filme que muitas mulheres ocupam lugares diversos, os homens – com exceção do pai, em uma breve aparição, e o vizinho – aparecem retratados apenas como pessoas que tratam os corpos femininos como presas. A relação entre caça e caçador não é sentida somente quando o assassino está em cena. Os rapazes da escola estão todos obcecados pelas mulheres ao seu redor, ao ponto de se sentirem confortáveis não apenas em observar por frestas da janela a dinâmica particular das meninas, como também invadir um espaço para o qual eles não foram convidados.

Na refilmagem de *Slumber Party Massacre*, de 2021, dirigida pela canadense Danishka Esterhazy, a cena da dança na sala durante a festa do pijama tem os papéis de gênero invertidos. Dessa vez, após perceberem que há um maníaco à solta, um grupo de garotas atravessa o lago para comunicar aos hóspedes de outra cabana que eles correm perigo. Ao chegarem na varanda, são elas que observam os rapazes se descontraindo enquanto testam sua força e fazem jogos divertidos, sem camisa, mostrando seus corpos másculos e definidos.

Dentre as sequências do original, em termos criativos, *O Massacre II* (1987), de Deborah Brock, introduz o assassino com uma guitarra-furadeira, alguém que habita os sonhos e paranoias da garota final, a levando em um processo de enlouquecimento. Assim, podemos concluir que a constante e mortal perseguição gera um trauma que priva a vítima de habitar espaços tranquilos, sejam eles físicos ou emocionais.

Por mera curiosidade, o Driller Killer (Atanas Ilitch) que surge nos sonhos e pesadelos das moças é uma espécie de Freddy Krueger trajando couro e representando o epítome da rebeldia e depravação roqueira, combatida pelos conservadores.

Como exposto na franquia, o espaço físico das mulheres é constantemente invadido e desrespeitado. Se no primeiro filme temos Russ e os rapazes à espreita, em *O Massacre III* (1990), de Sally Mattison, não somente o assassino e os rapazes adentram a casa da protagonista várias vezes, como um vizinho, constantemente, a espiona através de seu telescópio. Num dos poucos momentos em que ouvimos a voz do psicopata ele diz a uma de suas vítimas que a ama, afinal em sua mente aquele ato de penetração dos seus corpos é um ato de amor.

Além disso, é impossível não mencionar a tradicional arma fálica e penetrante do cinema slasher, seja ela uma faca, machado ou motosserra. No caso de *O Massacre*, a escolha do assassino é uma furadeira, ferramenta comumente usada na construção civil, espaço majoritariamente ocupado por homens. Essa arma aparece várias vezes representada como uma ampliação do pênis do assassino. Amy Holden Jones escolhe enquadramentos e ângulos que favoreçam a imagem da furadeira entre as pernas do algoz, tornando mais explícita a certeza de que Russ se realiza sexualmente por meio do ataque brutal a suas vítimas.

Amy Holden Jones dirigiu apenas quatro filmes em sua carreira, sendo um deles o thriller *Espiral da Cobiça* (1996), no qual também assina o roteiro, que tem uma jovem Halle Berry no elenco. Entretanto, ao longo dos anos 1990, roteirizou sucessos como a comédia *Beethoven, o Magnífico* (1992) e o erotic thriller *Proposta Indecente* (1993). Nos últimos anos, o trabalho da diretora pôde ser acompanhado na série de drama hospitalar *O Residente* (2018-2023), da qual é uma das criadoras.

Os filmes da franquia *Slumber Party*, espalhados por quatro décadas, combinaram festas do pijama, violência contra o corpo da mulher, o delírio e o sonho como ferramentas de fuga e de vingança como resgate da honra masculina – elementos tradicionais dos filmes de matança. No entanto, diferente do que se aparenta em um primeiro momento, nas quatro produções, dirigidas e roteirizadas por mulheres a partir das fórmulas estabelecidas na época, houve uma subversão das convenções ao explorar o potencial do slasher como um gênero feminino.



Vingança Macabra (1985)
Roberta Findlay

A mulher como oráculo de si mesma

Pietra Vaz

Mossas mãos são poderosas mensageiras. Mesmo imóveis, contam histórias por meio de calos e linhas. Quando se mexem, as possibilidades são infinitas: podem afagar e apedrejar; substituir ou acompanhar a voz, denunciando as mentiras saídas da boca; e, com seus sofisticados polegares opositores, fazer e desfazer o mundo ao seu redor. Não é em vão que, em *Vingança Macabra* (*The Oracle*, 1985), o canal entre os vivos e os mortos é um artefato em forma de uma mão – uma mão feminina.

Essa mão de pedra, que serve de fio condutor do filme ao escrever mensagens do além, é um oráculo. Sobre ela, logo na primeira cena, pousam as mãos de outra mulher, também um oráculo. Esse termo se refere ao meio pelo qual seres superiores se comunicam com os humanos, e nomeia tanto os objetos divinatórios quanto as pessoas que intermediavam as mensagens, além dos locais onde isso ocorria. O famoso Oráculo de Delfos, por exemplo, era um templo grego dedicado a Apolo, mas também era Pítia, sua alta sacerdotisa. Pítia não era uma única pessoa, e sim um cargo ocupado sucessivamente por mulheres ao longo dos séculos em que tal Oráculo operou.

É curioso como a figura e o trabalho de tantas mulheres acabam sendo eclipsados por um substantivo masculino – o oráculo. É reflexo de um incessante reforço de papéis de gênero que aos homens permitiu o nobre dom da profecia, mas às mulheres impôs a condenável bruxaria. Mais curioso ainda é descobrir que a diretora de *Vingança Macabra*, Roberta Findlay, não se considera feminista e não se sente responsável por nenhuma outra mulher no mundo. Há uma contradição entre o que ela fala e o que suas mãos revelam por meio de seu trabalho primoroso de direção.

Natural de Nova Iorque, Roberta Hershkowitz é a caçula de uma família de imigrantes húngaros e cresceu estudando piano clássico. Tornou-se Roberta Findlay

ainda jovem, após seu casamento com Michael Findlay, um cineasta iniciante. Migrou da música para o cinema com naturalidade, descobrindo-se diretora enquanto acompanhava o marido em suas produções. A primeira fase de sua carreira foi dedicada aos “roughies” – um subgênero do exploitation que misturava erotismo, violência e sadismo – e, na fase seguinte, concentrou-se nas produções de pornografia explícita.

A imersão no horror veio depois, já divorciada. Em entrevistas, Roberta declarou não ser particularmente fã do gênero, mas entendia que a transição era lógica pelo fato de continuar tendo o corpo como objeto. Para além de carne e fluidos, ela seguiu trabalhando com um tema recorrente, talvez sem se dar conta disso: mulheres em um mundo hostil.

Em *Vingança Macabra*, a protagonista Jennifer (Caroline Capers Powers) leva para casa a fascinante mão de pedra que encontrou no porão de seu prédio. O objeto é uma planchette com os mesmos princípios de um tabuleiro Ouija, abandonado pela Senhora Malatesta, a antiga moradora do apartamento, que, misteriosamente, está desaparecida e nos seus pertences estavam incluídos, além da mão de pedra, alguns livros misteriosos e cartas de tarô – um aceno à exploração simbólica entranhada no filme.

Jennifer decide usar a planchette com seus amigos em uma brincadeira que leva a sério desde o início. A utilização do objeto chama um espírito para si, e ela passa a ser a única pessoa que acredita no poder dele. O que se segue é um desenrolar de maldição e mistério, pois, contra a sua vontade, Jennifer é transformada em uma Pítia sem prestígios e torna-se um instrumento terreno dos apelos de um espírito que deseja um acerto de contas com os vivos.

Vingança Macabra foi criticado duramente na época de seu lançamento, mas é, atualmente, apreciado como um clássico cult. A direção de Roberta Findlay – com enquadramentos fechados, cortes rápidos e montagens paralelas – carrega a história com dinamismo ao embalar uma adorável sequência de clichês com seu ritmo acelerado, marcas da diretora que são notadas, também, em *Sombras Diabólicas* (1987) e *Demônio: O Rei das Trevas* (1988). Em *Vingança Macabra*, essa marcha apressada reflete a ansiedade de Jennifer que, de repente, se vê obrigada a lidar com o fardo do oráculo e suas responsabilidades.

Entendemos que os oráculos, desde a Antiguidade, nada mais eram do que canais para a expressão do inconsciente. Um dos componentes da psique humana, na teoria junguiana, é o inconsciente coletivo, comum a todas as pessoas. Nele habitam padrões compartilhados de pensamento e conduta que se manifestam de

forma simbólica ao longo da vida, participando de um contínuo autoconhecimento. Abraçar o oráculo interno, aceitando as respostas que vêm de dentro, é um processo importante, mas dói.

Ao tomar para si a mão de pedra e se dispor a acatar suas mensagens, tornando-se e acolhendo o oráculo, Jennifer inicia sua jornada de integração de consciência e inconsciência. Sozinha, ela encara verdades desconfortáveis e vive a agonia de reconhecer os aspectos mais abjetos de sua psique, já que ignorá-los não os faz desaparecer – pelo contrário, apenas os tornam mais fortes.

A insistência do espírito é a forma como os pensamentos de Jennifer vêm à tona. O rumo que sua vida toma é inescapável, pois não é possível desfazer a tomada de consciência. Essa experiência dolorosa dialoga com as questões de gênero evocadas na obra – em exercício, quem sabe, do inconsciente de Roberta Findlay.

Portanto, na luta pela reafirmação de sua sanidade, Jennifer abandona sua confortável máscara social. Assim, cabe às mulheres o sacrifício da ilusão, pois ignorar duras verdades sobre a realidade, para nós, não é uma opção. Essa ideia é desenvolvida no filme não apenas em seu subtexto, mas também na forma como o marido de Jennifer a descredibiliza e na maneira diferente como a planchette é tratada por ela e pelo zelador do prédio, Sr. Pappas (Chris Maria De Koron). O respeito com que ela recepciona o que o oráculo tem a dizer contrasta com a forma arrogante com que Sr. Pappas o aborda, demandando respostas sobre assuntos mundanos com uma autoridade que nenhum ser humano tem perante o sobrenatural. Ao ser contrariado, cospe na planchette e desdenha de seu poder. Em seguida, sofre as consequências de acreditar na ilusão de ser maior do que é.

Ao mesmo tempo, o filme de Roberta Findlay rompe com a visão binária de gênero por meio da androginia de Farkas (Pam La Testa), personagem que desvia da dicotomia masculino-feminino. É a representação da possibilidade que as pessoas têm de criar suas próprias sínteses de masculinidade e feminilidade, apresentando o gênero como construção que pode ser explorada e transformada.

Isso é feito também por Jennifer, que constrói a versão de si que deseja ser, ao se perceber mulher e encurralada pelas imposições de gênero do coletivo ao seu redor. Sua jornada como oráculo é contestada por todos, fazendo com que pessoas antes essenciais para sua vida sejam descartadas. Portanto, permitir-se ser autêntica, criando a própria identidade, é o melhor que Jennifer poderia fazer por si mesma – e o conselho mais precioso que Roberta Findlay poderia nos dar.



O Chalé do Lobo (1987)

Věra Chytilová

O humano é lobo do humano: horror como alegoria antiautoritária

Isabel Wittmann



Nascida em 1929 em Ostrava, na então Tchecoslováquia, hoje República Tcheca, Věra Chytilová se tornou uma das maiores figuras da Nova Onda do Cinema Tcheco na década de 1960. Na universidade, começou a estudar Filosofia e Arquitetura, mas abandonou os estudos. Nesse período trabalhou tanto como modelo quanto fazendo a claquete nos estúdios Barrandov, famoso centro de produção audiovisual em Praga, descobrindo sua paixão pelo cinema e decidindo dirigir seus próprios filmes. A despeito da recusa do estúdio em recomendá-la para uma vaga universitária, Chytilová, aos 28 anos, prestou o teste de admissão e foi aceita na Escola de Cinema e Televisão (FAMU) da Academia de Artes Performáticas de Praga, tornando-se a primeira mulher a estudar Direção de Cinema na instituição.

Nesse período inicial, dirigiu dois médias-metragens: *Saco de Pulgas* (1962), um retrato semiautobiográfico de uma modelo; e *Teto* (1962), sobre uma garota novata que chega a um internato e a uma fábrica. Foram as primeiras de suas muitas protagonistas mulheres. Seu primeiro longa-metragem foi *Algo Diferente* (1963), que traça um paralelo entre a vida e a rotina de duas mulheres. Com inspiração documental e presença de atores não profissionais, o filme contrasta uma dona de casa cansada e frustrada – lidando com seu filho e marido ineptos – com uma bem-sucedida ginasta profissional, próxima da aposentadoria, que, por sua vez, lida com as cobranças da carreira.

Seu filme seguinte é provavelmente seu trabalho mais conhecido: *As Pequenas Margaridas* (1966). Marcado por experimentação visual e narrativa, tem como protagonistas duas jovens chamadas Marie, que fazem um acordo para se comportarem mal, já que o mundo se comporta assim com elas. Portanto, levando em conta que são vistas como objetos de desejo, elas se valem de homens ricos para

se fartarem em banquetes dispendiosos. Sozinhas, as protagonistas se divertem cortando objetos fálicos com uma tesoura, com uma mensagem bastante evidente. Seus comportamentos juvenis e caóticos desafiam a norma social, em um discurso que satiriza os excessos burgueses e critica a masculinidade dominante, o sexismo e a política bélica – alternando entre imagens em preto e branco e em cores, com uma montagem enérgica, que incorpora colagens em uma estética provocativa.

Embora suas obras obtivessem sucesso em outros países, a diretora teve constantes problemas com as autoridades do cinema tcheco, descontentes com a linguagem utilizada, mas, também, com as ideias expressas em suas obras. Os filmes se tornaram mais espaçados, mas, ainda, continuaram sendo lançados, provavelmente, graças à sua visibilidade internacional.

Desse modo, o seu filme *O Chalé do Lobo* (Vlčí bouda, 1987) é uma incursão pelo cinema fantástico, misturando horror com ficção científica. Logo nos créditos iniciais, a câmera passeia pela neve, apresentando o local dos acontecimentos. A trama segue um grupo de onze adolescentes que foram selecionados para um curso de esqui nas montanhas, acompanhados por três instrutores: um homem mais velho e um homem e uma mulher jovens. Mas o projeto se revela complicado desde o início. Uma pessoa do local avisa que houve uma avalanche, e, portanto, a estrada está bloqueada. O grupo sobe para sua cabana por uma espécie de teleférico rústico, por onde devem receber mantimentos para uma semana de estadia – o que acaba não acontecendo.

Chytilová constrói, nesse espaço de convivência confinado, uma tensão crescente, acentuada pelas ações inusitadas dos líderes. Primeiramente, eles informam que apenas dez jovens haviam sido selecionados, então uma das pessoas seria impostora e isso afetaria, inclusive, a reserva de comida. Os jovens são incentivados a delatar quem suspeitam não pertencer ao grupo, gerando desconfiança e animosidade. Da mesma forma, quando um cão, acolhido e escondido por uma das meninas, é descoberto, o professor diz, em tom de ameaça, que eles sentirão as consequências dessa ação. Nesse contexto, alguns são privilegiados em detrimento de outros e todos aparentam estar sendo testados. Aqueles que controlam o grupo demonstram querer, propositalmente, que todos se desentendam e não criem amizades.

Esse senso de anormalidade é amplificado por escolhas estéticas como a trilha sonora estridente e atmosférica e os movimentos de câmera rápidos aliados a zooms extravagantes e cortes bruscos na montagem, que, em conjunto, reforçam uma percepção de instabilidade, causando estranhamento. Uma câmera subjetiva reforça a impressão de que há alguém à espreita e que algo sinistro está na iminência de acontecer.

As personalidades dos jovens são apresentadas de maneira a ressaltar suas diferenças, incluindo aquelas de classe, de etnia e de gênero. Essas diferenças também são expressas pelo figurino que revela estilos variados, em cores contrastantes e vistosas – em oposição às roupas em preto, branco e cinzas dos professores. E, claro, essas personalidades diversas levam a múltiplas alianças e logo se expressam sob a forma de conflitos que afloram diante das situações.

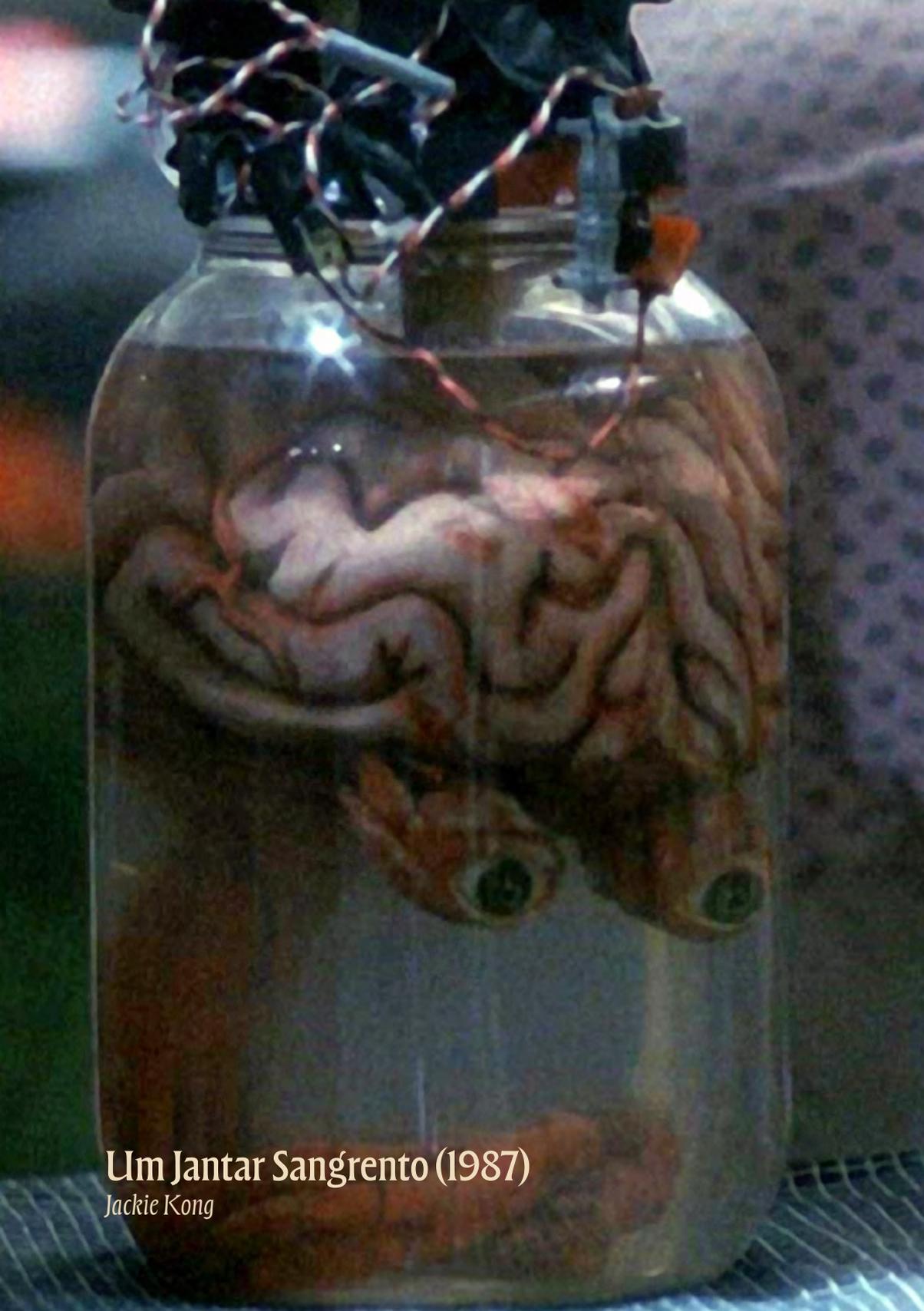
A diretora parece brincar com as expectativas evocadas pelas convenções do cinema de gênero. O cenário isolado, em condições extremas, e os ânimos exaltados levam a crer que algo violento ocorrerá. É possível imaginar um slasher em que adolescentes isolados são mortos violentamente por um vilão espalhafatoso. Ou, ainda, um cenário que remete ao mistério *E Não Sobrou Nenhum*, de Agatha Christie, em que cada personagem apareceria misteriosamente morto; ou *O Senhor das Moscas*, de William Golding, em que os ânimos juvenis acalorados levassem ao escalonamento dos conflitos.

Mas o desenvolvimento apresentado é da antecipação e do suspense; não da desarticulação e nem da violência. Ainda que os professores reiterem a capacidade humana de fazer o mal e incitem os jovens a se engajarem na violência, o ápice da expressão do descontentamento deles é manifestado em uma briga em que comidas são arremessadas uns nos outros – em uma versão mais raivosa, mas, também, minimalista de uma famosa sequência de *As Pequenas Margaridas*.

No final, o horror não está no frio, na fome ou no medo. Usando o filme como uma alegoria que expressa uma visão política muito visível, Chytilová coloca as figuras de autoridade como vilões, ressaltando a forma como manipulam os demais, jogando-os uns contra os outros, bem como a arbitrariedade, a opressão e a violência de sua tirania – essas sim, o verdadeiro horror.

A aventura juvenil segue para um desfecho em que, mesmo levando em conta suas diferenças, o grupo sabe que precisa se unir. Dessa forma, apesar da ameaça que os ronda, eles não se deixam levar por um instinto de sobrevivência brutal, mas se unem em solidariedade.

Com uma postura marcadamente antiautoritária, Věra Chytilová é uma cineasta que não se curvou ao contexto adverso à sua expressão artística. Seu cinema criativo se articula em *O Chalé do Lobo*, manipulando expectativas sobre o horror esperado como um manifesto que insta a união.



Um Jantar Sangrento (1987)
Jackie Kong

Chuva de sangue e vômito no lado B de Hollywood

Thaís Vieira

Nascida na Califórnia em 1957, Jackie Kong cresceu frequentando os cinemas de rua em Hollywood, sob influência de sua mãe, uma atriz cinéfila. Aos 18 anos de idade ganhou sua primeira câmera – um presente de Marlon Brando, amigo da família – que despertou a coragem de estudar cinema na California State University Northridge. Em 1983, aos 26 anos, Kong dirigiu *A Noite do Medo*, seu longa-metragem de estreia. Foi o primeiro dos três filmes produzidos por Bill Osco, seu marido na época, que atuou como protagonista e teve muita importância no início da carreira da cineasta.

A Noite do Medo apresenta um monstro que é resultado de mutações tóxicas, semelhante ao clássico *O Vingador Tóxico*, dirigido por Lloyd Kaufman e Michael Herz, da Troma Entertainment, que seria lançado um ano depois. Sem o tom de comédia do filme da Troma, *A Noite do Medo* narra a transformação de um rapaz em um horrível monstro mutante devido ao despejo de lixo tóxico em uma pequena cidade de Idaho, enquanto o chefe de polícia da cidade e um cientista do governo se unem para deter a aberração que está matando os cidadãos. Com um domínio de direção rebuscado para um filme de estreia, Kong debocha do conservadorismo ao apresentar personagens masculinos abobalhados e ao utilizar inúmeros planos detalhes, requintados enquadramentos e cortes ritmados com a trilha musical, que mexem com as emoções do espectador do início ao fim.

O segundo longa-metragem da diretora, *Patrulha Noturna*, lançado em 1984, é uma comédia estrelada por Linda Blair e Pat Paulsen, e conta a história de Melvin, um policial transferido para a patrulha noturna como punição por seus erros constantes, enquanto tenta mudar de carreira e se tornar um astro de comédia stand-up. Marcado por um humor ácido, o filme é repleto de cenas satíricas e ditados populares sendo encenados de maneira literal – contudo, não foi bem recebido pela crítica.

Três anos depois, Kong lançou aquele que se tornaria seu filme mais cultuado: *Um Jantar Sangrento* (Blood Diner, 1987), a união do horror bem enquadrado de sua estreia com a comédia caricata de seu filme anterior. Sendo que, ao longo do processo, a diretora combina elementos do cinema exploitation, gore, splatter e humor debochado, apresentando, assim, um subgênero diferente de tudo que já foi realizado anteriormente. Essa receita encaixou muito bem com a trilha musical festiva, a maquiagem fluorescente, os cabelos volumosos e as roupas excêntricas até mesmo para os padrões dos anos 1980. A história é resultado de uma homenagem ao filme *Banquete de Sangue* (1963), que inaugurou a “Trilogia do Sangue” de Herschell Gordon Lewis, um marco no cinema de horror independente americano e reconhecido como o primeiro filme gore.

Embora a própria Kong tenha roteirizado seus dois primeiros filmes, *Um Jantar Sangrento* foi escrito por Dukey Flyswatte – nome artístico de Michael David Sonye, vocalista da banda de horror punk Haunted Garage –, conhecido por roteirizar e atuar em inúmeros filmes B. A trama é sobre os irmãos George e Michael que, por influência do cérebro e dos olhos do tio mantidos vivos dentro de um pote de conservas, montam um restaurante vegetariano como fachada para matar mulheres e unir suas partes decepadas para ressuscitar a deusa Sheetar. Adormecida há cinco milhões de anos, a entidade deve despertar por meio de um ritual que envolve um banquete com sacrifícios humanos. Sheetar, que também é uma releitura da Noiva de Frankenstein, desperta atirando raios pelos dedos e com um enorme buraco com dentes na barriga, aludindo a uma vagina faminta.

Contando com um elenco inexperiente, *Um Jantar Sangrento* foi o primeiro projeto de muitos de seus atores, como os protagonistas Carl Crew e Rick Burks. A produtora executiva Ellen Steloff deu liberdade a Kong para fazer o que quisesse no filme, desde que não estourasse o orçamento. Sem muitas amarras criativas e com chuvas de sangue e vômito, carne humana fritando e muito humor, os dezoito dias de set de filmagem se tornaram um grande experimento. Uma curiosidade: seguindo esse tom de experimentação, as cenas do ataque zumbi no final não foram roteirizadas e surgiram a partir de improvisações nos ensaios no local da filmagem – mesmo depois de um trabalho sério e bem planejado de pré-produção com praticamente todas as próteses, os efeitos especiais e os cenários construídos pela equipe.

Outro destaque da produção é a diversidade e a representatividade dos personagens e do elenco; por exemplo, um assassino branco e outro latino sob a mira de uma policial negra. Dessa forma, novamente, os homens são abobalhados e ma-

chistas, enquanto muitas personagens femininas demonstram seriedade e resistência – com direito até a uma luta de caratê segundos antes da morte da mocinha –, além de uma abordagem mais profunda para algumas vítimas, diferente dos corpos femininos assassinados praticamente sem contexto em *Banquete de Sangue*, de Lewis. Em entrevistas, Jackie Kong relatou que algumas pessoas achavam que ela era homem e que, atualmente, faz questão de enfatizar a quantidade de mulheres que trabalham em suas filmagens.

No mesmo ano de *Um Jantar Sangrento*, Kong também lançou a comédia *The Under Achievers* e, após um longo hiato, dirigiu uma série para a televisão intitulada *Karaoke Nights*, em 2001. Seu trabalho, que por um longo tempo foi subestimado pela cena do horror, está mais disponível e aclamado do que nunca. Em 2016, a cineasta ganhou o Etheria Inspiration Award, prêmio concedido a pessoas que inspiraram mulheres a escreverem e dirigirem filmes de gênero. Consequentemente, seus filmes conquistaram um novo público após os lançamentos em Blu-ray e streamings, além de homenagens em mostras de cinema e no livro *In Search of Darkness*, baseado na série documental sobre a produção de horror da década de 1980.

Kong não comenta sobre futuros projetos cinematográficos, mas em 2024 lançou “Spend the Night”, uma revista em quadrinhos sobre uma lenda urbana que ela própria criou e que perpetua seu olhar que une comédia, horror e muito sangue. Todos os lucros dos quadrinhos são revertidos para a Maui Response Relief, uma organização sem fins lucrativos que ajuda moradores desabrigados de Lahaina, no Havaí. Durante uma entrevista sobre esse projeto para a icônica revista *Fangoria*, em tom divertido, ela se mostrou aberta a uma futura série para a Netflix.

A atuação de Kong em diferentes áreas demonstra a capacidade de se reinventar artisticamente e manter seu legado para quem a acompanha. Sua filmografia é um prato cheio para os que gostam da junção do humor com temas pesados e clichês do horror. Inovador e debochado, *Um Jantar Sangrento* não carrega a condição de clássico por acaso, pois resulta de uma trajetória marcante. Impossível esquecer uma obra de Jackie Kong depois de assisti-la.



Quando Chega a Escuridão (1987)
Kathryn Bigelow

O dilema dos desajustados

Julia Maass

Reconhecida por sua habilidade em explorar temas tão complexos quanto diversos, Kathryn Bigelow construiu sua carreira no audiovisual a partir dos anos 1980, priorizando os filmes de ação – gênero comumente atribuído aos homens – e fez história, em 2010, ao se tornar a primeira mulher a ganhar o Oscar de melhor direção com *Guerra ao Terror*, superando, inclusive, o fenômeno *Avatar*. Essa conquista solidificou seu lugar na indústria cinematográfica, provando que as mulheres podem (e devem) ocupar o lugar profissional que elas quiserem.

Bigelow sempre transitou entre gêneros e realizou um de seus trabalhos mais icônicos em seu segundo longa-metragem, *Quando Chega a Escuridão* (*Near Dark*, 1987), um thriller de vampiros que desafia convenções. Uma obra de sucesso mediano que, apesar da arrecadação de bilheteria ter ficado abaixo de seu orçamento, foi redescoberta ao longo do tempo – a começar pelas videolocadoras da época – e se tornou um clássico cultuado. Em 2019, ele foi incluído na lista dos 100 melhores filmes dirigidos por mulheres na enquete organizada pela BBC (a diretora é a segunda com mais filmes na lista, com cinco obras), confirmando sua condição de marco do cinema dos anos 1980.

A narrativa de *Quando Chega a Escuridão* reimagina a mitologia dos vampiros dentro de um contexto rural contemporâneo americano, mesclando a estética característica do faroeste com elementos típicos de terror, romance e road movie. Nesse panorama, somos apresentados a Caleb (Adrian Pasdar), um jovem fazendeiro de Oklahoma, que é seduzido por uma moça e convencido a acompanhar um grupo de vampiros – partindo dessa premissa, ele precisará decidir se segue com eles ou se mantém sua identidade humana.

Quando Chega a Escuridão é considerado inovador por ser um dos primeiros filmes a subverter alguns padrões estabelecidos no gênero: nele os vampiros não são

lobos solitários e sobrevivem, justamente, por formarem uma gangue, um tipo de clã familiar, que se protege e sai unido para caçar. Ao contrário de aristocratas góticos morando em grandes mansões e usando roupas oitocentistas, o bando de Bigelow veste calças jeans e jaquetas surradas, dorme em motéis vagabundos, vaga pelas estradas em carros roubados e vive sempre à margem – uma crítica sutil e provocativa sobre a sociedade americana dos anos 1980. Esses personagens se assemelham mais a delinquentes viciados (neste caso, em sangue) do que criaturas sobrenaturais.

Sob a liderança de Jesse Hooker (Lance Henriksen), o grupo fora da lei e o protagonista – que encarna o herói caubói – refletem temas de ilegalidade, sobrevivência, honra e heroísmo, frequentemente encontrados nos filmes de faroeste. Essa referência a um tipo de narrativa estadunidense tradicional fica evidente no curso que o filme toma. Por exemplo, temos Caleb que carrega um conflito moral: pertencimento e humanidade estão em jogo em suas escolhas e, como um bom caubói, ele não pode sucumbir. Isso talvez explique o desfecho com uma solução simplista e positiva que frustrou muitos críticos.

Sobrevivência, dinâmica familiar e dilema maniqueísta estão no cerne do filme e dão pistas dos valores com que Kathryn Bigelow gosta de trabalhar. Os desajustados são uma constante no conjunto de sua obra que, frequentemente, se concentra nas experiências masculinas e suas lutas pessoais, assim como o heroísmo à moda tradicional costuma ser a bússola dos roteiros. A diretora revelou em entrevistas que esses interesses têm suma relevância na escolha dos temas em que investe, como fica evidente em suas obras mais recentes baseadas em fatos reais, como *K-19: The Widowmaker* (2002), *Guerra ao Terror* (2008) e *A Hora Mais Escura* (2012).

Outro ponto forte da direção de Bigelow é sua habilidade técnica, não apenas na direção de sequências de ação, mas também na maneira como compõe as cenas. Dessa forma, uma linguagem ágil com muitos movimentos de câmera e cortes na edição é sua marca registrada. Assim, curiosamente, *Quando Chega a Escuridão* é um de seus filmes mais “estáticos”. Portanto, sua formação em Belas Artes pelo San Francisco Art Institute garantiu pleno domínio sobre linguagem e composição visual. Não por acaso, Bigelow chegou a ganhar, em 2011, uma exposição solo no MoMA, que exibiu os materiais de seu cuidadoso processo de pré-produção, entre os quais as pinturas e os storyboards de seus filmes. Esse rigor no planejamento inicial do trabalho é perceptível na qualidade final de suas imagens. Um bom exemplo de como sua educação artística contribuiu para a sensibilidade de suas escolhas formais foi a opção de filmar em espaços abertos e isolados para transmitir

a sensação de vulnerabilidade e desolação tão característica do estilo de seus filmes.

Quanto à cinematografia de *Quando Chega a Escuridão*, criada por Adam Greenberg, ela oscila entre a luz intensa do deserto e as sombras profundas da noite, ressaltando a dicotomia entre bem e mal. A diretora conta que buscou criar uma atmosfera noturna sedutora, não totalmente aterrorizante, para que o espectador se sentisse impelido a participar daquele universo, assim como Caleb –isso fica evidente em vários momentos, principalmente, naqueles em que uma contraluz recorta belas silhuetas no quadro.

A referência ao estilo noir é inegável, se pensarmos no contexto histórico em que o filme é produzido. Os anos 1980 são considerados o pós-modernismo do cinema, e a revisitação de gêneros é uma característica desse período. Desde a caracterização dos personagens, passando pelo conflito romântico, até a trilha sonora eletrônica composta pela banda Tangerine Dream, todos os elementos de *Quando Chega a Escuridão* compõem um invólucro pop que o torna um ótimo exemplo da estética de seu tempo.

Os anos 1980 foram também a década que testemunhou a epidemia de AIDS. Alguns críticos interpretam as cenas em que os vampiros se alimentam, que são acompanhadas de metáforas sexuais, como uma analogia à questão da epidemia, considerando que o vampirismo nesta obra é apresentado como uma doença sanguínea passível de cura. Neste tópico, é curioso notar que em nenhum momento se menciona o termo “vampiro” ou é possível ver presas nos dentes dos personagens, o que os aproxima da nossa realidade.

Além de ter redefinido a mitologia dos vampiros, o filme possui mérito por ter acrescentado uma camada de crítica sociopolítica a esses seres, o que se tornaria uma característica mais marcante nas obras subsequentes da diretora. Ao empregar o sincretismo de estilos, explorando tensões entre o sagrado e o profano, e aproximando o sobrenatural da realidade do público, Kathryn Bigelow desafiou normas e construiu uma obra que reflete a humanidade escondida nos monstros que retrata.

Quando Chega a Escuridão é uma realização essencial para conhecer melhor a trajetória de uma diretora que se lançou em um campo tradicionalmente dominado por homens e se estabeleceu como uma das cineastas mais influentes da indústria, abrindo caminhos de gênero tanto para novas narrativas como para futuras gerações de diretoras.



O Cemitério Maldito (1989)

Mary Lambert

A dolorosa inevitabilidade da morte: elementos de uma tragédia anunciada¹

Gabriela Amaral Almeida



Mary Lambert tinha um portfólio variado de videocliques musicais e apenas um longa-metragem no currículo – o suspense onírico *Marcas de uma Paixão* (1987) –, quando foi contratada para dirigir *O Cemitério Maldito* (*Pet Sematary*, 1989), baseado em um dos livros de sucesso do norte-americano Stephen King, lançado em 1983. Contando com roteiro escrito pelo próprio King, o filme aborda a questão da inaceitabilidade da morte, e de como ir de encontro a ela pode resultar desastroso e, sobretudo, condenável – algo característico deste tipo de narrativa, onde não se deve contrariar os padrões da natureza.

A história gira em torno do médico Louis Creed (Dale Midkiff) e de sua família – a mulher, Rachel (Denise Crosby), e os dois filhos pequenos, Gage (Miko Hughes) e Ellie (Blaze Berdahl). Recém-chegados na pequena cidade de Ludlow, eles passam a conviver com a ameaça física da morte anunciada por uma estrada de rodagem, movimentada e barulhenta, situada a poucos metros de sua nova casa. Em decorrência de uma série de eventos que culminam no falecimento do gato da família, Church, e do pequeno Gage, Louis Creed cede à promessa de um antigo cemitério indígena (localizado também nas cercanias de sua nova morada) de trazê-los de volta à vida. Como é de se esperar, por desobedecer a ordem natural das coisas – ou, numa extrapolação permitida por este tipo de história, por “desafiar as leis divinas” –, Louis acaba deparando-se com criaturas horrendas, diabólicas e perigosas. Sua missão é destruí-las antes que elas façam o mesmo com ele.

Os créditos de abertura apresentam o “simitério de bichos” do título original: uma vista panorâmica passeia pelo local, mostrando crucifixos e túmulos improvisados, claramente feito por crianças – um aquário vazio, montinhos de pedras, uma gaiola enferrujada etc., acompanhados por inocentes epitáfios. A vegetação que cresce entre as covas dá ao local um aspecto de desolação e abandono. No entanto,

a livre associação das imagens iniciais com o tema da finitude é inevitável, e a trilha sonora encarrega-se de pontuar a atmosfera algo sinistra que estas imagens invocam. Sua iminência é estabelecida logo no início, quando um caminhão passa velozmente, deixando em seu rastro um barulho ensurdecedor. O ponto de vista é de algo/alguém deitado na estrada, e o veículo passando por cima, criando uma sensação de esmagamento auferida da sugestão de atropelo. Os portentosos caminhões de carga representam a ameaça de morte que ronda a família Creed desde sua mudança para a nova casa.

Os Creed constituem a imagem perfeita da família norte-americana de classe-média: Rachel e Louis são jovens e bonitos. As crianças representam as figuras mais propensas à condição de vítima em filmes de horror, pela fragilidade e inocência – Gage é um bebê que mal balbucia suas primeiras palavras e Ellie, uma garota de dez anos, graciosa e ativa. Na casa diante deles, do outro lado da estrada, mora Jud Crandall (Fred Gwynne), um idoso que carrega a importante história pretérita do lugar. É ele que apresenta o cemitério de animais à família e, ao longo da trama, revela a Louis os poderes ressuscitadores da antiga necrópole indígena Micmac, localizada mais ao longe seguindo a trilha.

No entanto, como na maioria das histórias de horror, *O Cemitério Maldito* não leva em consideração as implicações filosóficas suscitadas pelo tema de mortos retornados à vida. Para além das prováveis discussões metafísicas sobre a existência humana – o que há depois da morte, o porquê da vida etc. –, a história de horror mitifica a noção de morte, tornando-a elemento particular e funcional de sua estrutura narrativa. Desta forma, a morte no filme de Mary Lambert está ligada à dor e ao fim. Morrer, nas histórias de horror, é uma experiência sempre ligada ao grotesco, ao macabro, ao doloroso e ao inaceitável.

O suspense é construído em torno da temida possibilidade de atropelamento do gato Church e do pequeno Gage e das implicações sobrenaturais que podem advir dessas situações. A tragédia que acomete os Creed é gradual, porém implacável, e tem início justamente com a morte do animal. Representado como um típico gato preto de histórias de horror, ele tem a agilidade e a presença sorrateira necessárias para as cenas de susto. Seu miado estridente e o modo lânguido de caminhar, como se estivesse sempre à espreita de alguém ou de alguma coisa, os olhos oblíquos como um signo de ameaça, o inesperado de suas unhadas e pulos; tudo, enfim, carrega as suas aparições de tensão e expectativa. Em uma atitude desesperada, Louis enterra o gato atropelado no cemitério Micmac, tentando evitar que Ellie saiba da tragédia. Church retorna mudado de sua cova, irritadiço e ameaçador, diferente do

gato que antes dormia na cama com a menina. Arredio, agressivo e malcheiroso, Church passa a ser evitado inclusive por sua dona.

A galeria de monstros de *O Cemitério Maldito* figura como atrativo principal do longa-metragem. A morbidez dos temas abordados – a morte, a vida após a morte, os zumbis egressos das covas etc. – dá respaldo a que se estruture boa parte dos efeitos baseados na concepção visual destes seres abjetos, repulsivos e assustadores. Mary Lambert, no entanto, não expõe em excesso algo que é considerado o trunfo narrativo de sua história; pelo contrário: é com muita cautela que a diretora seleciona o que deve ser mostrado e, sobretudo, como deve ser mostrado.

A instauração de enigmas aparentemente indecifráveis e a sucessão de eventos estranhos que quebram a normalidade do cotidiano da família Creed mantêm a narrativa engrenada num ritmo ágil, dinâmico. As situações são encadeadas de acordo com um crescendo narrativo que se estrutura a exemplo de um quebra-cabeças: cada evento fornece uma peça importante para o funcionamento do jogo – os flashbacks oferecem, aos poucos, informações sobre o destino sobrenatural da história, e o tema da morte é invocado em diálogos e situações pontuais, como o suicídio de Missy (Susan Blommaert), a empregada dos Creed, se enforca em sua casa. Os elementos narrativos do horror – trilha sonora tensa, cenários imersos em lusco-fusco (a exemplo dos cemitérios e dos bosques à noite), o barulho incômodo dos caminhões na estrada, dentre outros – se fazem presentes em todas as situações, estabelecendo tensão e evocando a iminência de uma tragédia.

Mary Lambert, que teve antes dela outros diretores de prestígio adaptando romances do escritor – Brian De Palma, Stanley Kubrick, George A. Romero, David Cronenberg etc. – imprime à obra de Stephen King uma marca particular, muito própria, mediante a uma habilidosa manipulação dos recursos cinematográficos. Com *O Cemitério Maldito*, ela se colocou junto a grandes autores capazes de manejar materiais literários e fílmicos, estabelecendo uma forma específica de construir os personagens e as histórias, criando um universo expressivo único e inconfundível.

NOTA

1 Esse texto foi editado a partir de trechos da dissertação “As Duas Faces do Medo: Um estudo dos mecanismos de produção de medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados”, apresentada pela autora ao curso de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, em 2005.



A Fria Luz do Dia (1989)

Fhiona Louise

Sensível demais para este mundo

Natália Reis

Esta é uma daquelas histórias que vez ou outra despontam como uma surpresa agradável e dolorosa: um objeto incomum e reluzente, um tipo de relíquia ou artefato de origem desconhecida, que exhibe na superfície as marcas de sua feitura e autenticidade. Movidos, buscamos pelas pistas que escapam aos primeiros contatos e pelos companheiros anônimos, atraídos para o mesmo mistério. Mas há pouco, quase nada, a se apegar. Resta a compreensão de que estamos diante de algo extraordinário ou de um segredo que deve ser revelado: o encontro com um filme obscuro, de difícil acesso e que reivindica para si duas vezes a alcunha de “filme único”, tem qualquer coisa de uma caça ao tesouro ao revés, um evento canônico que pode interceptar em algum momento nossas trajetórias cinéfilas, contando com um tanto de sorte e de obstinação.

Eu poderia dedicar esta breve apresentação a Barbara Loden e seu *Wanda* (1970), um filme “miraculoso”, como certa vez o definiu Marguerite Duras, e único longa-metragem escrito e dirigido pela atriz e realizadora. Ali, toda a vastidão de um cinema tão cru quanto sensível está contida em pouco mais de 100 minutos de duração – um milagre por si só. No entanto, quero falar de outras manifestações de sensibilidade e crueza em outra obra única, desviante na medida em que se afasta das ideias que costumam pairar em torno do gênero “true crime” e dos chamados filmes de serial killer. *A Fria Luz do Dia* (*Cold Light of Day*) foi o único longa-metragem de ficção que a artista visual, atriz, diretora e fotógrafa inglesa Fhiona Louise dirigiu e roteirizou. A produção de 1989, exibida no Festival de Veneza e no Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, foi lançada em VHS nos anos 1990 por Richard Driscoll, produtor do filme, e relançada em Blu-ray nos últimos anos pela Arrow Films, distribuidora independente de filmes de terror, cult e clássicos. Ainda assim, estamos falando de uma obra de circulação limitada e pouco comentada,

que por tempo demais preservou o estatuto de “joia escondida”.

Fhiona Louise tinha apenas 21 anos quando realizou *A Fria Luz do Dia*. Numa pesquisa rápida encontramos menções ao fato de que teria sido a mulher mais jovem a ter dirigido um longa-metragem na história do cinema. Um tipo de afirmação que demanda cautela, mas que rendeu uma breve publicidade ao filme. Antes de trabalhar no longa, a diretora atuou em alguns projetos de baixo orçamento e curtas-metragens, além de ter realizado um documentário em Super 8 (para sempre perdido) sobre o desaparecimento constante de indivíduos da comunidade gay londrina. As imagens perdidas na película sobreviveram na memória da diretora, que desenvolveu um roteiro baseado no caso brutal de um assassino em série que teria matado pelo menos doze jovens homens entre 1978 e 1983, muitos deles vulnerabilizados, desempregados ou sem-teto. Dennis Nilsen, o “Jeffrey Dahmer britânico”, atraía as vítimas para seu apartamento no subúrbio de Londres, onde as estrangulava até a morte e escondia seus corpos sob o assoalho, mantendo-os por dias ou até semanas enquanto praticava atos de necrofilia. Quando começavam a se decompor, desmembrava-os e se livrava gradualmente de suas partes pelo vaso sanitário e pelo ralo da pia. Em 1983, o assassino foi levado pela polícia quando encanadores chamados para resolver um problema hidráulico no prédio encontraram os restos humanos que ele descartava.

Em entrevista, Fhiona Louise conta que um de seus amigos conhecia intimamente uma das vítimas de Dennis Nilsen, fato que foi decisivo para o desenvolvimento de *A Fria Luz do Dia*. É possível afirmar que, junto ao documentário que realizou com familiares de jovens desaparecidos, a aproximação da diretora com o caso ocorreu principalmente pelo contexto das subculturas no qual estava inserida. Essa relação é peça chave para o tipo de tratamento consciente que dedica à narrativa. Os nomes das vítimas e do assassino são trocados, e o filme passa longe da espetacularização e da exploração típicas dos produtos audiovisuais de “true crime” que brotam dos streamings atualmente. *A Fria Luz do Dia* é antes de tudo uma obra que percorre os aspectos mais violentos da solidão urbana, da vida precária e do profundo estado de desesperança no qual seus personagens estão mergulhados.

Estruturado de maneira semidocumental, o longa combina trechos do interrogatório policial de Jordan March – o protagonista inspirado em Dennis Nilsen – com dramatizações de alguns dos assassinatos que cometeu. Em outros momentos apresenta flashbacks da infância de March, em sequências quase oníricas, evocando a morte do avô e a forte ligação emocional que mantinha com ele. Há, desde o princípio, uma atmosfera de desolação que avança sobretudo como uma sombra

profanadora. Dos cenários suburbanos alienantes, filmados como uma carta de despedida, ao desenho de som, cujo maior êxito é abdicar de uma trilha musical e abusar de ruídos em looping, até o grão poluído e estourado da imagem desbotada, tudo parece culminar na visão melancólica e destrutiva de um homem triste e banal, que ao mesmo tempo é capaz de praticar horrores inimagináveis. Bob Flag, ator e comediante que interpreta Jorden March e o rosto do Grande Irmão no clássico *1984*, de Michael Radford, incorpora um fantasma pálido de olhos quase gentis e gestos ora acudados, ora viscerais.

Entre as influências citadas por Fhiona Louise estão Chantal Akerman e Alfred Hitchcock. Duas forças que se fazem presentes em *A Fria Luz do Dia* por meio da dilatação do tempo e do suspense como linguagem. A câmera abandona a posição do voyeur e assume a do predador. Até toda a ação ser de fato revelada, vemos frestas, reflexos em espelhos, fragmentos e insinuações, provocando um tipo de desconforto que se estabelece na linha tênue entre o testemunho e a cumplicidade. O ambiente confinado do apartamento de March, ao qual sempre retornamos, se deteriora como o corpo sob o assoalho igualmente estripado, deixando tábuas, fundação, tudo à mostra numa espécie de ciclo contínuo de desmantelamento do espaço, da sanidade e dos últimos vestígios de normalidade que Jorden March tenta manter em sua triste rotina de funcionário engravatado e vizinho amigável.

Não existe remissão nem expiação na solidão de um homem atroz que faz da morte e da putrefação suas únicas companhias. O que o filme traz à tona é a existência de um abismo de dor e crueldade que jamais vamos compreender – e não há por que tentarmos. Uma questão ecoada pela diretora mais tarde é como Dennis Nilsen foi capaz de permanecer impune por tanto tempo. Quem foram essas pessoas cuja ausência não merecia ser sentida? Não existe resposta fácil, mas a mensagem final de Fhiona Louise em *A Fria Luz do Dia* nos deixa com alguma coisa para elaborar: “Para aqueles sensíveis demais para este mundo”. Um filme dedicado aos enjeitados e esquecidos.



○ *Pesadelo de Celia* (1989)

Ann Turner

Traumas da infância, terror político e uma garota destemida

Isabelle Simões



encionado por Nick Dent, da Time Out, como “um dos melhores filmes sobre infância desde *Os Incompreendidos*”, além de constar na lista de 2014 dos 10 Grandes Filmes Sobre a Infância, do British Film Institute, *O Pesadelo de Celia* (*Celia*, 1989) é uma joia cinematográfica que merece maior reconhecimento após mais de três décadas de seu lançamento original. Ambientado no subúrbio de Surrey Hills, em Melbourne, durante o verão de 1958, o filme de estreia da diretora australiana Ann Turner segue a história de Celia (Rebecca Smart), uma menina de nove anos que precisa lidar com perdas profundas e traumas familiares. É tanto um filme de terror quanto uma alegoria sobre a infância e também sobre a política conservadora da Austrália na década de 1950, com a forte repressão cultural e a corrupção da humanidade pela intolerância.

A história começa com uma tragédia pessoal, a morte repentina da avó de Celia. Esse evento se torna o ponto de partida para a exploração da angústia da protagonista, cujos pais, incapazes de lidar com seu luto, não fornecem o suporte emocional necessário. Celia acaba se refugiando em um mundo imaginário e sombrio, encontrando consolo em seus próprios devaneios e em uma série de figuras fantásticas que aparecem ao longo do filme – os Hobyahs, criaturas míticas do folclore australiano que simbolizam as dificuldades da personagem no decorrer da narrativa.

É igualmente interessante como a diretora retrata a relação entre Celia e seu pai, Ray (Nicholas Eadie), um homem de classe média que representa a postura conservadora da sociedade australiana. A dinâmica entre os dois é complexa, marcada ao mesmo tempo por afeto e por alienação – um reflexo da crise familiar e da divisão geracional que definiram os anos pós-guerra.

A diretora Ann Turner nasceu em Adelaide e reside atualmente em Melbourne. Sua formação acadêmica foi construída na Victorian College of the Arts, uma das

instituições de ensino mais renomadas da Austrália, onde se formou na área de Cinema e Televisão. Sua experiência em diferentes setores da indústria cinematográfica australiana, incluindo sua atuação como Diretora de Desenvolvimento Criativo na Film Victoria e Consultora Sênior de Roteiros na Australian Film Commission, ajudou a consolidar sua compreensão do cinema como meio de expressão artística e social.

A política retratada no filme por Turner se estende à maneira como os adultos tratam a infância e a perda, ignorando os sentimentos profundos de Celia e impondo a ela uma visão de mundo que não condiz com sua realidade. A opressão de Celia reflete a opressão da sociedade da época, que tentava silenciar aqueles que pensavam de maneira diferente e perseguir aqueles considerados como os “outros”. Neste caso, a obra retrata a perseguição de comunistas na Austrália dos anos 1950, explorando esse tema por meio da chegada dos novos vizinhos de Celia e da conexão que a protagonista nutria por sua avó, que também era uma ativista comunista. Como afirma a diretora em uma entrevista para a *Senses of Cinema*, em 2017: “Nos anos 1950, os comunistas eram demonizados, e até os coelhos de estimação se tornaram ‘outros’ sob o governo”.

Os pais, a igreja e a comunidade tentam moldar a garota com suas crenças políticas a todo momento, mas Celia se rebela contra essa conformidade. É curioso notar como as demais crianças ao longo da obra são politicamente conscientes e parecem compreender muito bem as dinâmicas de poder e manipulação dos adultos. Sobre a utilização das criaturas Hobyahs na narrativa, a diretora comentou na mesma entrevista: “Para Celia, os Hobyahs resumiam o medo que as pessoas tinham do ‘perigo vermelho’ – comunistas que poderiam roubar sua liberdade com ideias aterrorizantes”.

Uma personagem que se destaca é Stephanie (Amelia Frid), uma colega de Celia que foi baseada em uma garota da infância da diretora. Como Ann Turner comentou em entrevista, Stephanie é uma personagem cruel que sabe como manipular as outras crianças. Turner utiliza a figura de Stephanie para mostrar como, muitas vezes, as crianças compreendem as regras não ditas pela sociedade, o que pode levá-las a se tornar adultos bem-sucedidos, mas moralmente corrompidos.

Ao longo dos anos, *O Pesadelo de Celia* recebeu aclamação crítica tanto na Austrália quanto internacionalmente, sendo frequentemente comparado a clássicos como *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut, e *O Senhor das Moscas* (1963), de Peter Brook. Mas apesar do reconhecimento da crítica, o filme não obteve muito êxito comercial, especialmente na América do Norte, onde foi promovido com ênfase

se no horror sob o título *Celia: Child of Terror*. Após o lançamento, Turner expressou sua insatisfação com essa categorização, pois acreditava que isso ofuscava as alegorias políticas e históricas que permeavam a narrativa.

No entanto, com o passar das décadas, o filme foi reinterpretado por diferentes públicos em diversos festivais internacionais, especialmente pelos mais jovens. Em entrevista para a *Senses of Cinema*, a diretora afirma sobre essa mudança de percepção: “No fim das contas, fico feliz que as pessoas interpretem o filme da maneira que quiserem – como terror, como uma obra política, como uma exploração da infância ou ainda como uma fusão desses elementos”. Turner também revela que o filme foi inspirado, em parte, por suas próprias memórias de infância, marcadas pela busca de identidade e de compreensão em meio à confusão do mundo adulto. “Certamente, quando assisto ao filme hoje, o que ressoa em mim é aquela liberdade de correr pelas férias de verão com amigos e a intensidade dos sentimentos por pessoas, animais de estimação e coisas que amamos – e que, às vezes, nos magoam profundamente”.

Depois de *O Pesadelo de Celia*, Ann Turner dirigiu mais três filmes: *Livre* (1994), outra narrativa sobre a infância e a perda da inocência; *Dallas Doll* (1994), a história de uma instrutora de golfe que seduz uma família suburbana australiana, e *Identidade Roubada* (2006), um thriller psicológico sobre os problemas de um casal infeliz. Além disso, dirigiu para a TV e escreveu o roteiro de *Praia dos Sonhos* (1992), baseado no livro de Blanche D’Alpuget, com direção de Stephen Wallace.

Embora tenha recebido pouco reconhecimento na indústria cinematográfica, Ann Turner venceu as dificuldades e conseguiu se consolidar como uma autora de sucesso e renome no meio literário, provando mais uma vez sua habilidade de subverter gêneros com histórias complexas e marcantes. Atualmente está envolvida na adaptação para o cinema de seu primeiro livro, *The Lost Swimmer*, com produção de Sue Maslin (*A Vingança Está na Moda, Uma História Japonesa de Amor*) e apoio da Screen Australia para o desenvolvimento do roteiro.

O Pesadelo de Celia continua a ser uma joia cinematográfica que ressoa em diferentes públicos ao longo dos anos, seja como um conto de horror, uma análise política ou uma representação das emoções intensas da infância de uma garota corajosa e destemida.



Órgan: Sem Limites para o Horror (1996)

Kei Fujiwara

O corpo como abismo

Rafaela Germano

U queria descrever a agonia da alma ferida de alguém que está se decompondo por dentro”, definiu a cineasta Kei Fujiwara sobre seu filme *Organ: Sem Limites para o Horror* (*Organ*, 1996), um mergulho profundo na perturbadora obsessão humana pela vida e pela morte. Com uma trama centrada em dois criminosos que roubam órgãos vitais de vítimas enquanto elas ainda estão vivas, Fujiwara investiga os limites da crueldade e da dor, levando o horror corporal ao extremo. Não é só a violência explícita que se destaca, mas também a atmosfera existencialista que permeia o desespero iminente dos personagens, revelando até que ponto o corpo e a mente humana podem ser explorados.

O filme representa um marco significativo para o cinema de gênero japonês. Lançada na década de 1990 no Japão, a produção chegou aos cinemas em meio a um contexto de mudanças culturais e sociais profundas, especialmente para as mulheres. Embora estivessem mais presentes nas esferas públicas e profissionais, nesta época elas ainda enfrentavam uma forte pressão para se conformar aos padrões tradicionais, gerando um paradoxo entre o avanço social e as expectativas de submissão à ordem familiar patriarcal.

Esse cenário de contradição e transformação foi um dos motores do cinema japonês daquela década, levando cineastas e roteiristas a explorar as complexidades da experiência feminina. O cinema da época não apenas destacou as tensões sociais em torno do papel da mulher, mas também se tornou um espaço de resistência e reflexão sobre os desafios enfrentados no Japão contemporâneo, discutindo dilemas sociais, culturais e econômicos a partir da perspectiva feminina.

O cinema de horror nipônico frequentemente representou o sofrimento feminino de forma exploratória, seja por meio de espíritos vingativos como as “yurei” ou por meio da representação de mulheres confinadas em espaços domésticos

opressivos, como nos grandes sucessos de bilheteria Ring: *O Chamado* (1998) e *Água Negra* (2002), ambos dirigidos por Hideo Nakata, e *Ju-on: O Grito* (2002), de Takashi Shimizu. Em muitas destas obras as mulheres são retratadas como vítimas ou vilãs, não deixando espaço para representações mais complexas e desafiadoras.

No entanto, cineastas japonesas como Kei Fujiwara se dedicaram a criar personagens femininas cheias de nuances, contribuindo para a construção de um novo imaginário cultural no país. Fujiwara não apenas dirigiu, mas também roteirizou, atuou e cuidou da direção de fotografia e de arte em *Organ*. Sua criação resulta em uma mistura de horror físico e psicológico, explorando a dor de maneira visceral e propondo uma reflexão sobre a identidade, o corpo e as consequências da obsessão.

A relação de Fujiwara com o horror teve grande destaque em *Tetsuo: O Homem de Ferro* (1989), dirigido por Shinya Tsukamoto, no qual aparece como atriz e foi diretora de fotografia, reafirmando sua versatilidade enquanto artista. No filme, que se tornou um dos precursores do cyberpunk, ela já experimentava a exploração do corpo humano como um território de transformação, misturando elementos de ficção científica e violência extrema. Esse aprendizado com o horror corporal foi levado adiante em seu trabalho como diretora, no qual o corpo se torna um campo de batalha entre a carne e a alma, entre o que é humano e o que é selvagem.

A força de *Organ* não reside apenas nas sequências de gore; está na forma como o filme toca nossas inseguranças mais profundas ao questionar nossa integridade enquanto seres humanos. A cineasta oferece um tipo de horror que reflete as ansiedades de um Japão em transformação, lidando com mudanças culturais e sociais profundas: sua estética do excesso se contrapõe à tradição do horror japonês, onde o vazio e a ausência são frequentemente retratados.

No longa-metragem, a diretora coloca o corpo em primeiro plano, manipulando-o de maneiras grotescas e desconcertantes para criar uma atmosfera opressiva. A frase proferida nos minutos iniciais do filme – “o mal e o pecado existem simplesmente para ajudar a preservar a espécie” – define o tom existencialista que permeia toda a narrativa, refletindo a dualidade do ser humano que é tão explorada na obra. O filme faz uso de um forte simbolismo visual, trazendo repetidas vezes a borboleta como um totem da metamorfose. Isso é levado às últimas consequências em uma das cenas mais impactantes, em que uma jovem emerge de um casulo gigante e passa por uma dolorosa transformação. A borboleta se torna aqui o marco de uma mudança perturbadora, mas que também pode ser libertadora: a transmutação do humano em monstro.

No horror, a monstruosidade representa uma ruptura com as normas rígidas

da sociedade, permitindo uma existência que escapa às convenções humanas. O monstro, ao contrário do indivíduo comum, não precisa se adequar a padrões impostos – ele simplesmente é. Aquilo que para muitos parece aterrorizante, para o monstro é apenas sua natureza. Essa perspectiva subverte a noção de ordem, abrindo espaço para interpretações libertadoras. Para as mulheres, historicamente submetidas a papéis restritivos e à constante vigilância do olhar alheio, o horror se apresenta como uma poderosa ferramenta de transgressão. Por meio das representações monstruosas, o gênero oferece um espaço simbólico onde é possível explorar uma existência fora das amarras patriarcais e, conseqüentemente, permite que essa libertação – ainda que inicialmente fictícia – se reflita na realidade.

Em outras palavras, o horror ficcional pode servir como um meio para que as mulheres explorem suas próprias vulnerabilidades dentro do patriarcado, bem como os medos que lhes são inerentes, sem o risco de serem condenadas ou envergonhadas por isso. Desta maneira, o gênero não apenas evidencia a opressão, mas também sugere caminhos de resistência e de transformação, tornando a monstruosidade uma forma de reimaginar o feminino.

Portanto, a monstruosidade presente nas obras de Fujiwara não é um mero recurso estético ou objeto de manutenção do status quo, mas um elemento político e transgressor. Ela nos obriga a encarar o corpo feminino em sua crua materialidade, sem os filtros domesticadores do olhar patriarcal. Ao inverter o jogo do desejo e do medo, ela transforma as mulheres-monstro em protagonistas que reivindicam sua própria narrativa, ainda que essa narrativa seja escrita em sangue e carne dilacerada.

Kei Fujiwara dirigiu mais um longa-metragem, *Ido* (2005), no qual também explora os limites do horror corporal e da monstruosidade, além de ter uma protagonista feminina moralmente ambígua. Seu cinema desvela um horror profundamente enraizado na condição feminina, mas também um horror libertador, no qual a monstruosidade é símbolo de resistência e reinvenção. Suas obras são um soco no estômago e um convite a olhar para o abismo sem desviar os olhos. E no reflexo desse abismo encontramos o que há de mais humano e, paradoxalmente, de mais monstruoso em nós mesmos.



Amores Divididos (1997)

Kasi Lemmons

Paraíso não é pântano

Viviane Pistache

O filme *Amores Divididos* (Eve's Bayou, 1997) se vale do costume de Eva ser nascente de arquétipos que serpenteiam imaginários na tradição ocidental; neste caso, concebendo sua protagonista desde a sociedade escravocrata da Louisiana. De modo espiralar, o primeiro longa-metragem de Kasi Lemmons como diretora funde Cristianismo e Vodú para construir uma personagem atemporal. Assim, Eve nasce como a matriarca que deságua na pantanosa ancestralidade de Eve, a protagonista de 10 anos, cujas memórias conduzem o filme.

“A memória é uma seleção de imagens, algumas elusivas, outras impressas indelévelmente no cérebro”. O monólogo inicial é narrado por uma Eve adulta enquanto se projeta em suas infantis pupilas o incidente incitante: a flagrante traição conjugal que desemboca em parricídio. “No verão em que matei meu pai, eu tinha 10 anos, meu irmão Poe tinha 9 e minha irmã Cisely tinha acabado de fazer 14”. Assim que anuncia a tragédia, o filme volta para onde viceja o mito de origem da cidade, projetando num canavial a aparição fugaz de uma mulher negra com trajes de colona: “A cidade onde morávamos tinha o nome de uma escrava. Diz a história que quando o general Jean-Paul Batiste foi tomado pela cólera, sua vida foi salva por um poderoso remédio de uma escrava africana chamada Eve. Em retribuição por sua vida, ele a libertou, e deu a ela um pedaço de terra perto do pântano. Talvez por gratidão, ela deu a ele dezesseis filhos. Nós somos descendentes de Eve e Jean-Paul Batiste”.

O filme é um flashback que assume a memória como um pântano de imagens turvas, a partir de variações da fotografia para indicar diferentes temporalidades, e apostar no realismo fantástico com pitadas de thriller psicológico como elemento da tragédia. Ainda na abertura, a câmera flutua sobre o pântano e adentra em um elegante casarão sulista, revelando um animado baile de pessoas negras de classe média no começo dos anos 1960. O casal anfitrião é Roz Batiste (Lynn Whitfield) e

Louis Batiste (Samuel L. Jackson), e nessa sequência se revela Eve (Jurnee Smollett) entre a predileção da mãe pelo caçula Poe (Jake Smollett) e a debutante primogênita Cisely (Meagan Good), que valsa deslumbrada com seu pai. Querendo atrair mais afeto, Eve desenvolve várias artimanhas para conquistar, ainda que momentaneamente, a prioridade do pai. Até Roz disputa a atenção do marido, pois é preterida por Metty Mereaux (Lisa Nicole Carson), a amante do grande médico e herói no vilarejo.

Este investimento libidinal, canalizado na figura do pai, médico e marido, abre brechas interpretativas como sugere o título brasileiro, uma tradução que acentua o caráter totêmico do personagem Louis Batiste em detrimento da noção do pântano metafórico do original. Apesar da alusão ao patriarca, todos os homens no filme são negros e ofuscados pela figura de Louis. Se a cidade traz o nome de Eve, uma negra liberta e praticante do Vodou, seu herdeiro é o médico cujas filhas falam francês, leem Shakespeare e veneram o pai – desse modo, tensionando os limites ao construir personagens negras que desafiam estereótipos, mas garantindo multidimensionalidade e ambiguidade.

Neste sentido, Cisely é tecida bem no fio da navalha: a adolescente que simultaneamente ama e espezinha sua irmã mais nova, e principal interlocutora; a filha que hostiliza a mãe por ser traída, acusando-a de incompetente e fantasiando ocupar seu lugar de esposa ao mimetizar suas camisolas, corte de cabelo ou comportamentos, tais como a subserviência ao homem da casa ou a resignação de aguardar em casa até tarde da noite por um indivíduo que exala o cheiro de bebida ou de perfume de outras mulheres. Por sua vez, Eve tem um repertório psíquico e mental que a irmã nem suspeita. Na mesma noite do baile, a menina manifesta ter herdado o dom da clarividência, assim como sua matriarca mítica e sua tia Mozelle Batiste Delacroix (Debbi Morgan). Eve prevê a morte de seu tio Harry Delacroix (Branford Marsalis), o terceiro marido que Mozelle enterra, realimentando o estigma de Viúva Negra do vilarejo.

Mas a dádiva espiritual de Eve é significativamente diferente do dom de sua tia, uma clarividente apresentada no vilarejo como uma respeitável conselheira espiritual que recebe a clientela em casa com elegância e prestígio. Eve também manifesta outros traços que a aproxima da solitária Elzora (Diahann Carroll), que atende numa barraca de feira – sem família e moradora do pântano profundo –, cujo dom é tão temido quanto estigmatizado. Elzora é uma conjuradora que, além de vidente, promete vingança e retaliação com feitiços que evocam o mal e a morte. Embora não tenha equivalente na cultura brasileira, a conjuradora conflui na intersecção entre as figuras da macumbeira, da mãe de santo e da benzedeira.

Aos dez anos de idade, Eve é uma conjuradora recém desabrochada que ainda não tem consciência da dimensão do que está evocando. Adentrando nas memórias espelhadas dos três maridos da tia Mozelle, ela aprende algumas formas em que uma mulher pode ser amada e desejada. Eve estava em vias de se resignar com a canalhice mulherenga do pai, quando Cisely tem sua menarca e, logo na sequência, sofre um colapso nervoso – posteriormente, aceitando ser tratada numa clínica de saúde mental. Na véspera da internação, Cisely confia uma experiência de abuso e violência vivida com o pai. Este é o ponto da virada que motiva a trama da morte dele.

O filme ousa ao fundir os papéis de parricida e oráculo na figura da protagonista. Desse modo, a construção de personagens que se valem da fé e do realismo fantástico tem sido um traço na obra da diretora Kasi Lemmons, conforme atesta a personagem-título de seu último longa, *Harriet* (2019), baseado na biografia de Harriet Tubman, uma escravizada fugitiva e abolicionista que tem o dom da clarividência porque consegue ouvir Deus. *Amores Divididos* também utiliza referências de vivências cinematográficas anteriores da carreira da cineasta: o médico Louis Batiste tem muito do personagem central de *Dr. Hugo* (1996), o primeiro curta-metragem da diretora, sobre um médico de vilarejo que no final dos anos 1950 é especialmente atencioso com as pacientes jovens e belas. Kasi Lemmons também refinou o repertório como realizadora por meio da experiência que adquiriu como atriz, como a utilização de elementos de thriller psicológico observados em *O Silêncio dos Inocentes* (1991) – no qual interpretou a estagiária do FBI Ardelia Mapp – e a percepção do quanto o gênero do terror pode se ancorar nas memórias e lendas ensejadas pela violência da escravidão, de outra experiência ao viver uma das personagens principais de *O Mistério de Candyman* (1992).

A análise da obra de Kasi Lemmons como diretora, roteirista ou atriz indica um início muito promissor, mas que perde o fôlego ao longo dos anos. Para quem tinha dirigido apenas um curta-metragem e atuado em duas obras de grande porte, *Amores Divididos* é uma obra-prima. Considerando que um dos dons das conjuradoras é ser griot na diáspora negra, Kasi é uma narradora que introduziu o discurso fílmico na tradição das conjuradoras. O que teria desacelerado a construção de seu legado? Se o cinema é um paraíso para o establishment, ainda é um pântano para os outsiders.



Mortos de Fome (1999)

Antonia Bird

A história dos Estados Unidos escrita em sangue

Ieda Marcondes

Imagine *O Enigma de Outro Mundo* (1982), clássico do mestre John Carpenter, mas o inimigo não é mais uma criatura alienígena que muda de forma, e sim o ethos fundador dos Estados Unidos – que, para a desgraça do resto do planeta, continua a ecoar. Lançado em 1999, *Mortos de Fome (Ravenous)* trata do mais americano entre os pecados: a gula. Inspirado em dois casos reais de canibalismo do século XIX, a infame Caravana Donner e o chamado “Canibal do Colorado”, o filme se passa num afastado posto militar durante a guerra pelo território do Texas entre Estados Unidos e México, ocorrida de 1846 a 1848.

Em uma batalha sangrenta, o Segundo Tenente John Boyd, interpretado pelo australiano Guy Pierce, se finge de morto para tentar sobreviver. Jogado em uma carroça, após o fim do conflito, é soterrado pelos cadáveres dos soldados que lutavam ao seu redor – homens que, por sua própria covardia, ele decidiu abandonar. Por um golpe de sorte, no entanto, Boyd é levado ao quartel-general das tropas mexicanas e, com as forças renovadas, obriga os inimigos a se renderem. Celebrado, então, como um herói pelos superiores, ele é convidado de honra de um enorme banquete, onde todos devoram grandes pedaços de carne como se não comessem há dias – menos ele.

Boyd não consegue esquecer do cheiro dos corpos putrefatos colados ao seu, do sangue de seus companheiros escorrendo em sua boca, e os enxerga no bife malpassado à sua frente, lhe provocando engulhos. Pela desfeita, compreendida como uma falta flagrante de fibra moral, ele é enviado ao Forte Spencer, o que equivale ao castigo de um exílio na Sibéria. Localizado na Sierra Nevada da Califórnia, é onde vivem os párias do exército – um bando de fracassados que inclui um erudito, um carola, um bêbado, um soldado loiríssimo, dois irmãos indígenas que já viviam no local e um jovem entusiasta do “cachimbo da paz”. Numa noite, um desconhecido chega ao

Forte, com hipotermia e malnutrido. O escocês Colqhoun, vivido por Robert Carlyle, conta a história tenebrosa de seu comboio que, ao tentar tomar um atalho, acabou preso nas montanhas durante o inverno. Quando a comida acabou, o grupo comeu os animais de carga. Depois, os cintos e os sapatos. E, então, os mortos. Um dos viajantes, o Coronel Ives, não quis aguardar a morte por inanição dos mais frágeis e partiu para o assassinato. Todos ficam horrorizados com o relato de Colqhoun e, ignorando os avisos de um dos indígenas sobre a lenda nativa do Wendigo, organizam uma missão para resgatar os sobreviventes – decisão da qual irão se arrepender.

Mortos de Fome desafia as definições de gênero cinematográfico. É possível considerá-lo um filme de guerra, um faroeste, um terror, uma comédia, uma sátira. Antes de tudo, a obra trata da fundação dos Estados Unidos: uma história escrita, sobretudo, em sangue. Muito sangue. Em 1845, no mesmo período em que a trama se passa, o jornalista americano John O’Sullivan publicou em uma coluna intitulada “Anexação”: “O Texas agora é nosso [...] Faz parte da designação cara e sagrada do nosso país. Outras nações lançaram [...] interferências hostis contra nós, com o objetivo declarado de frustrar nossa política e obstruir nosso poder, limitando nossa grandeza e impedindo o cumprimento do nosso Destino Manifesto de nos espalharmos pelo continente que nos foi concedido pela Providência para o livre desenvolvimento de nossos milhões que se multiplicam anualmente”.

No século XIX, a doutrina do Destino Manifesto atribuía aos Estados Unidos a missão de expandir o seu domínio de costa a costa, isto é, massacrando povos originários e tomando terras que seriam suas por um suposto direito divino. A ideia da “excepcionalidade americana” era o que garantia a sua supremacia. Esta megalomania galopante, que perdura no imaginário do país até os dias de hoje, é também responsável pela ascensão da Ku Klux Klan, duas décadas após a anexação do Texas; pelo apoio às ditaduras da América Latina no século XX e pelas guerras que ainda são travadas em territórios alheios. Para os mortos de fome, afinal, não há saciedade. Nada é suficiente. Em janeiro de 2025, na cerimônia de posse de seu segundo mandato, o presidente Donald Trump declarou: “Vamos perseguir o nosso Destino Manifesto até as estrelas, lançando astronautas americanos para fincar as estrelas e as listras [da bandeira dos Estados Unidos] no planeta Marte”.

Em 1999, ninguém imaginava que a nação considerada como “a líder do mundo livre” seria comandada por um vilão ainda pior do que o de *Mortos de Fome* – o que pode explicar, em parte, o fracasso de bilheteria em sua estreia. Com um orçamento de US\$ 12 milhões, o filme arrecadou pouco mais de US\$ 2 milhões. Com roteiro de Ted Griffin (que também assinaria *Onze Homens e Um Segredo*), *Mortos*

de Fome teve uma produção tão conturbada quanto as eleições de 2024. O macedônio Milcho Manchevski, que havia vencido o Leão de Ouro no Festival de Veneza por *Antes da Chuva*, foi o primeiro diretor contratado pelos estúdios da Fox. Um artigo de 1998, na *Entertainment Weekly*, conta que Manchevski exigiu um carro de luxo para circular por Los Angeles. A Fox negou e alugou um carro comum. Semanas depois, o carro havia sido batido e acumulava inúmeras multas. O diretor também não participava de reuniões referentes ao orçamento, alegando que todas as suas decisões eram escrutinadas.

Em Praga, uma semana antes da produção começar, Manchevski surpreendeu a Fox com storyboards que adicionariam duas semanas de trabalho às filmagens, criando um clima insuportável. O roteirista Ted Griffin, que passou a fumar em dobro por conta do estresse, chegou a comentar: “Talvez a gente não faça o filme, mas vamos ter enfisema”. Por fim, a presidente da Fox 2000, então subsidiária da Walt Disney Studios, foi até Praga demitir Manchevski em pessoa. Com a produção paralisada por duas semanas e um outro diretor descartado, o ator Robert Carlyle recomendou a diretora Antonia Bird, com quem havia feito *O Padre* (1994) e *Face* (1997). A mudança na atmosfera do set foi quase imediata.

Nascida em Londres, Bird fugiu de casa aos 16 anos e foi trabalhar em uma companhia de teatro, onde fez de tudo um pouco. Graças à sua experiência, dirigiu produções renomadas no London’s Royal Court Theater, migrou para a BBC e conquistou prêmios internacionais – tanto pelo seu trabalho na televisão como no cinema. Apesar do fracasso comercial de *Mortos de Fome*, também em razão de uma campanha de marketing desastrosa, o filme se tornou cultuado com o passar dos anos. Após a morte prematura de Bird em decorrência de um câncer de tireoide, em 2013, alguns críticos reavaliaram a obra. Em 2015, David Ehrlich escreveu para a *Rolling Stone*: “*Mortos de Fome* é um filme que, pela própria natureza, costura três gêneros diferentes, um desafio que poucos teriam a finesse de superar em circunstâncias normais – muito menos em um projeto com mais gente metendo o bedelho nos bastidores do que carnívoros em tela”.



Psicopata Americano (2000)
Mary Harron

Uma sátira feminista sobre a masculinidade tóxica

Maitê Mendonça

Psicopata Americano (*American Psycho*), escrito por Bret Easton Ellis, talvez seja uma das obras mais controversas da literatura contemporânea. Com um alto teor de violência gráfica, o livro retrata a geração yuppie, composta por jovens engravatados que acreditavam no empreendedorismo individualista. Essa lógica surge nos EUA no final da década de 1970 e ganha força durante o governo de Ronald Reagan. O presidente estadunidense pregava que, para ser bem-sucedido, o homem não deveria ser dependente do Estado. Em sua obra, Ellis faz uma crítica feroz a esse período, usando a figura de Patrick Bateman, um jovem executivo de Nova Iorque. Bateman é uma espécie de “Coringa de Wall Street”: durante o dia, é um sujeito absurdamente normal; à noite, dependendo de seu grau de frustração, transforma-se em um impiedoso assassino.

Por causa de seu conteúdo controverso, o livro de Ellis passou pelas mãos de vários editores até ser publicado em 1991. A Lionsgate comprou os direitos da obra, e Oliver Stone chegou a ser cogitado para dirigir a adaptação, que teria Leonardo DiCaprio no papel principal. No entanto, a direção acabou ficando nas mãos de Mary Harron, uma cineasta pouco conhecida, que havia demonstrado muito talento em seu filme de estreia, *Um Tiro para Andy Warhol* (1996).

Harron nasceu no Canadá, mas passou boa parte da vida na Inglaterra. Formou-se em História e Literatura Inglesa na Universidade de Oxford. Ao se mudar para Nova Iorque, passou a se dedicar ao movimento punk e à contracultura, temas que permeiam seu primeiro longa, que conta a história de Valerie Solanas, uma feminista radical que tentou assassinar o artista plástico Andy Warhol. Ao longo de sua carreira, Harron sempre demonstrou interesse por narrativas biográficas e no filme *Psicopata Americano* (2000) não é diferente. Com a ajuda da roteirista Guinevere Turner, Harron cria uma espécie de antibiografia de Patrick

Bateman. Ela até abraça a violência que norteia a obra de Ellis, mas seu foco está na sátira acerca da vaidade masculina.

No longa, Christian Bale interpreta o personagem principal, um executivo de uma empresa financeira novaiorquina. Junto de seus colegas engravatados, ele frequenta restaurantes badalados, onde conseguir uma reserva é uma verdadeira batalha campal de egos. Os executivos usam ternos de grifes famosas e são estranhamente parecidos, pois compartilham do mesmo penteado. Além da competição feroz nos negócios, parte do tempo desse grupo de homens é dedicada à comparação de seus cartões de visita: eles discutem qual modelo tem a melhor textura e a fonte mais sofisticada. Essa frivolidade afeta drasticamente o psicológico dos empresários.

Quando não está preso em seu ritual de beleza – que inclui múltiplas máscaras faciais e sessões de exercícios embaladas por filmes pornográficos ou de terror –, Bateman sofre por causa de seus desejos consumistas. Uma de suas maiores frustrações é não possuir um apartamento tão luxuoso quanto o de seu colega Paul Allen (Jared Leto). Nesse ambiente de masculinidade tóxica, Allen também desperta a inveja de seus colegas de escritório por conseguir reservas em restaurantes exclusivos. Bateman fica tão obcecado por Paul e deseja tanto ser como ele que adota o mesmo corte de cabelo e a mesma armação de óculos de seu rival. Embora não sejam fisicamente idênticos, ambos são frequentemente confundidos.

Para sobreviver nesse ambiente corporativo, Patrick veste uma máscara do executivo perfeito. Tal como Narciso, o jovem é seduzido por todos os objetos que refletem a sua imagem. Ele se divide entre uma profunda admiração pela própria aparência e a constante frustração de não ser bom o suficiente como seus colegas mais bem-sucedidos financeiramente. Toda a sua desilusão vulgar e mesquinha é descontada em moradores de rua, animais e, principalmente, mulheres. Durante o dia, seus ataques de raiva até passam despercebidos; à noite, eles se tornam chocantes. Patrick tem uma dualidade insana que o faz ser capaz de matar mulheres com uma motosserra após fazer um longo monólogo sobre uma canção romântica de Whitney Houston. Assim como no livro de Ellis, Patrick é um homem que desmembra corpos sem remorso, mas o foco de Harron é mostrar que toda essa violência é patética. No universo criado pela diretora, mesmo em situações de perigo, as mulheres se divertem ao testemunhar toda a fragilidade masculina do protagonista, que encontra mais tensão sexual entre seus colegas de trabalho do que em seus encontros com elas. Pelo feminino, Bateman demonstra apenas um interesse sádico.

Mary Harron desnuda totalmente Patrick, revelando-o como um homem mesquinho que usa sua insegurança como combustível para matar, capaz de esfaquear

uma pessoa sem-teto só porque um colega tem um cartão de visitas mais brilhante que o dele. É completamente consumido por uma busca superficial e materialista pelo sucesso, a ponto de sua sanidade mental ficar comprometida. Entrega cada pedaço de si ao capitalismo. Em um dos monólogos do filme, Bateman afirma que ainda possui algumas características humanas, mas não sente nenhuma emoção além de cobiça e repulsa.

Psicopata Americano segue a tradição dos filmes de horror dos anos 80, que frequentemente carregavam todo um simbolismo ligado à administração Reagan. É um filme que ridiculariza o modo de vida da geração yuppie e todo o impacto do Reaganismo entre os mais ricos. Com o fim da Guerra do Vietnã, o modelo clássico do American Dream desaparece, ganhando um contorno individualista e predatório. Mary Harron expõe, na figura de Bateman, toda a hipocrisia dessa busca desenfreada por riqueza fomentada naquele momento pela Casa Branca, a qual molda o universo empresarial nos EUA até os dias atuais. Patrick é um fruto doentio, narcisista e vazio desse sistema, e aqueles que estão ao seu redor compartilham da mesma desumanização. Isso fica explícito em uma cena que Bateman carrega um corpo dentro de uma sacola de grife enquanto o sangue da vítima escorre pelo saguão do edifício onde vive. Ao passar pelo porteiro, este fica totalmente inerte diante da situação, pois a relação de poder existente entre os dois claramente dá vantagem para Patrick. Em seus apartamentos localizados em bairros nobres, os caprichos dos ricos superam as normas que regem a sociedade. Quando o colega de trabalho de Bateman surge de forma inesperada na frente do prédio e o vê colocando algo dentro do bagageiro de um táxi, ele também não questiona a situação – apenas comenta sobre a marca da bolsa que embrulha o homem que acabara de morrer. Tudo beira o absurdo, e esse é o trunfo de Harron. Nas mãos de um diretor, talvez o filme glorificasse todo o sadismo exacerbado de Bateman. Com o olhar da cineasta, a película tornou-se uma crônica ambígua, onde o excesso de performance de virilidade de Patrick Bateman é repleto de ironia. Quanto mais másculo ele tenta parecer, mais ridículo se torna.



Desejo e Obsessão (2001)
Claire Denis

Os tortuosos caminhos do desejo (ou o cinema em carne viva)

Beatriz Saldanha

Em fevereiro de 2025, a revista *Variety* publicou que a cineasta francesa Claire Denis está envolvida na pré-produção de *The Soap Maker*, um filme sobre canibalismo, inspirado na história real da assassina Leonarda Cianciulli. O projeto, que circulou em um evento de mercado do Festival de Berlim, é uma refilmagem de *Gran Bollito* (1977), de Mauro Bolognini, que tinha Shelley Winters no papel da mulher que cozinhava os corpos de suas vítimas, transformando-os em bolos, biscoitos e sabão. Diferente do filme de Bolognini, uma comédia macabra, o tom do filme de Denis deve ser repleto de drama e tensão. Mas essa temática, assim como sua escolha de abordagem, não é inédita na carreira da diretora.

Muito antes de se tornar uma das principais cineastas em atividade, Denis trabalhou com animação em um canal de televisão do Níger – ela passou parte da sua vida no continente africano devido ao trabalho que seu pai realizava em colônias francesas. Em Paris, formou-se pelo Institut des Hautes Études Cinématographiques (hoje integrado à escola La Fémis), onde realizou o curta-metragem *Le 15 Mai* (1971), sobre um casal que vive o pesadelo de despertar seguidas vezes no mesmo dia. Pouco depois passou a trabalhar como assistente de direção em filmes que se tornaram cultuados, como *Um Filme Doce* (1974), *O Velho Fuzil* (1975), *Hanna K.* (1983), *Paris, Texas* (1984) e *Daunbailó* (1986). Seu primeiro longa-metragem, *Chocolate* (1988), foi indicado à Palma de Ouro em Cannes e marca o início de uma colaboração frutífera com seu parceiro de escrita, Jean-Pol Fargeau. Aliás, uma das características da carreira da cineasta são suas sólidas parcerias criativas, incluindo a diretora de fotografia Agnès Godard, a montadora Nelly Quettier, o ator Alex Descas e o grupo britânico Tindersticks, que compôs a maior parte de suas trilhas sonoras, com grande importância autoral em seus filmes.

Com uma sensibilidade que lhe é única, em *Noites Sem Dormir* (1994) Denis

conta uma série de histórias íntimas e toca na questão migratória através de um “fait divers”: o caso de Thierry Paulin, assassino conhecido como “Monstro de Montmartre”, que matou 21 senhoras entre 71 e 91 anos na década de 1980. Os longas *Nénette e Boni* (1996) e *Bom Trabalho* (1999), por sua vez, sedimentaram o posto de Denis como uma das diretoras mais originais e importantes dos nossos tempos, com este último frequentemente aparecendo em listas de melhores filmes já feitos. A ideia para *Desejo e Obsessão* (*Trouble Every Day*, 2001) surgiu ainda em 1989; não obstante, o projeto estava totalmente em consonância com o cinema francês feito na virada dos anos 2000, integrando um movimento espontâneo e não organizado que ficou conhecido internacionalmente como “New French Extremity”, quando uma onda de filmes autorais franceses chamou a atenção por sua violência extrema. Neste longa, Denis voltou a alguns de seus temas favoritos, como o desejo, a sensualidade da carne e a intimidade entre casais, em uma história sedutora e comovente de canibalismo.

Como um fino véu que expõe a pele de maneira delicada, deixando-a vulnerável, a trama de *Desejo e Obsessão* se revela aos poucos. Ainda é dia quando Coré (Béatrice Dalle) está parada ao lado de um furgão à beira de uma estrada onde circulam muitos caminhões. Atraído pela oportunidade de sexo fácil, um homem se aproxima dela. Ao cair da noite, Léo (Alex Descas) encontra Coré em um matagal não muito distante dali, e a alguns metros dela está o cadáver do homem que vimos antes e que ela acabou de matar a mordidas. Descobrimos que Coré e Léo são um casal. Mais adiante, a cena se repete. Então, ele a leva para casa, cuida dela e se preocupa em apagar todos os traços do horrível assassinato cometido pela companheira. Fica evidente que se trata de uma situação recorrente na vida do casal, que mora em uma grande casa no subúrbio parisiense, onde Coré permanece trancada a maior parte do tempo.

Shane (Vincent Gallo) e June (Tricia Vessey), por sua vez, formam um jovem casal americano a caminho de sua lua de mel em Paris. Ainda que a interação entre eles pareça bastante delicada inicialmente, Shane se isola no banheiro do avião, onde tem visões perturbadoras com a sua amada totalmente coberta de sangue. Essas imagens grotescas não condizem com a serenidade expressa em seu rosto. Já no quarto de hotel, existe uma tensão latente nos momentos de intimidade entre os dois, como quando ele a observa nua na banheira, sem que ela perceba de imediato. Uma marca de mordida no braço de June sugere que Shane sofre da mesma condição que Coré, um apetite sexual intenso que faz com que devorem o parceiro durante o ato íntimo.

O que June não sabe é que ela e o marido não estão em Paris apenas para a sua lua de mel. Se hoje Léo tem uma vida reservada e atua de maneira discreta como clínico geral, no passado ele foi um neurocientista brilhante que pesquisava os efeitos de uma certa planta no sistema nervoso dos seres humanos, a fim de encontrar a cura para doenças mentais e problemas de libido – e Shane foi seu assistente. Em algum momento, os experimentos saíram do controle e provocaram nele a doença que em Coré se vê em estado mais avançado, portanto Shane espera que Léo possa lhe oferecer um antídoto para impedir que a sua condição piore.

Ainda que todos os personagens sejam interessantes, Coré é certamente o coração de *Desejo e Obsessão*. Béatrice Dalle, figura tão fascinante quanto controversa, musa do cinema de autores desde *Betty Blue* (1986), encarna esta canibal ao mesmo tempo suave e mortal, como uma felina que brinca com a sua presa antes de devorá-la.

Denis leva ao extremo o seu interesse pelo espaço privado das relações e explora com maestria as tensões que ocorrem nos jogos de sedução. Qual é o limite para o desejo? Até onde deve-se ir pelo outro? Esse suspense é enfatizado pela câmera háptica de Agnès Godard, sua diretora de fotografia, que passeia muito próxima da pele e dos corpos expostos à iminência de um beijo suave ou de uma mordida violenta. Este filme, cuja estreia se deu fora de competição em uma sessão da meia-noite no Festival de Cannes, é onde o estilo sensorial da diretora está mais aflorado. A narrativa é altamente visual, com poucos diálogos. As interações entre os personagens acontecem essencialmente por meio de olhares, conduzindo ao toque que pode culminar no gozo ou na morte. A montagem de Nelly Quettier é sincopada e perfeitamente inspirada pela música dos Tindersticks, aqui particularmente letárgica. Mesmo que os cenários da trama – o Rio Sena, a catedral de Notre-Dame – não sejam estranhos, Denis consegue criar um universo particular e profundamente íntimo para os personagens, nos permitindo observar e admirar essa obra-prima que, à época, foi condenada por parte da crítica por sua violência extrema e, em outra instância, aplaudida por sua ousadia.

Sensual e sombria, assim é a visão do canibalismo pelos olhos de uma das cineastas mais singulares dos nossos tempos.



Segredos Evidentes (2001)

Ann Hui

Os fantasmas de Hong Kong

Raissa Ferreira

A partir dos anos 1970 o “Cinema Novo” em Hong Kong revelou diversos cineastas. A grande maioria eram homens, mas entre os novos talentos uma mulher se destacou como um dos maiores nomes e seguiu em constante atividade, inclusive recebendo o Leão de Ouro honorário pelo mérito da carreira no Festival de Veneza em 2020. Ann Hui On-wah, assim como muitos de seus colegas, formou-se no exterior e, ao regressar, tornou-se assistente de King Hu, famoso pelos filmes de Wuxia (“artes marciais”), um legado facilmente identificável na carreira da cineasta. Embora tenha ficado mais conhecida por outros gêneros, o horror fez parte constante de seu trabalho.

A cineasta explorou o gênero desde o início da carreira, quando dirigiu *The Spooky Bunch* (1980), e mais de vinte anos depois retornou ao mundo dos fantasmas com *Segredos Evidentes* (*Youling Renjian*, 2001). Ann Hui lança mão de seu estilo alucinógeno e de sua versatilidade como autora, com uma abordagem mais direta e cômica à existência dos espíritos, retratando um momento de transição marcado por aquele período, entre o apego ao passado e a realidade de um presente instável. O filme teve uma bilheteria sólida e ganhou uma sequência no ano seguinte, com outro diretor.

Conta a história de Peter, um jovem cabeleireiro desempregado e sem perspectiva, que só é capaz de realizar o mesmo corte “tigela” em seus clientes. Em uma balada techno ele conhece June, uma jovem misteriosa que usa um tapa-olho. O olho tapado vê fantasmas e muda completamente o caminho de Peter, que começa imediatamente a ser perturbado por acontecimentos cada vez mais bizarros. Um namoro nasce entre eles, e a costureira versatilidade de gêneros de Hui faz com que o filme transite entre seu horror bem-humorado e um romance jovem em meio a muitas incertezas.

A atriz Shu Qi, que interpreta June, fez um papel parecido em outro filme do início do milênio: *Millennium Mambo* (2001), de Hou Hsiao-hsien. Ann Hui parece captar a mesma geração no meio de algo, tão presa quanto em movimento, mas talvez sem direção certa, como no fluxo do filme de Hsiao-hsien, porém materializando em meio às iluminações coloridas a ideia de passado a partir de fantasmas que se recusam a seguir em frente.

Dois encontros com espíritos definem a trajetória de Peter em *Segredos Evidentes*. O primeiro envolve seu pai e é testemunhado pelos olhos de June; o segundo, quando seus amigos se reúnem para contar histórias de terror e acabam invocando a alma de uma mulher solitária. A dívida familiar que leva um dos fantasmas vingativos a perseguir o protagonista e seu pai constitui um contexto similar à trama de *The Spooky Bunch*, mas agora com mais definição, recursos e uma narrativa mais apegada ao presente. Hui é, na verdade, muito mais conhecida por seus dramas sociais, como *Os Refugiados do Barco* (1982), que chegou a passar em Cannes (e foi retirado da competição oficial por polêmicas políticas), no qual o horror se dá a partir de composições visuais impactantes, observando as ruínas pós-guerra por um viés estrangeiro, para compreender o momento retratado.

Nesse sentido, *Segredos Evidentes* tem uma sensação mais moderna do que muitos de seus longas, estilisticamente falando, com a fotografia de Arthur Wong Ngok-Tai que banha a escuridão das cenas com iluminações vermelhas, verdes e azuis. Esse trabalho aparece ligeiramente modificado quando a obra foi restaurada, fazendo com que suas imagens percam um pouco da textura e da iluminação que tornam o filme tão característico do início dos anos 2000. Curiosamente, a versão mais recente possui algumas cenas extras, em que uma mulher, visualmente remetendo a outra época, com trajes tradicionais e maquiagem branca, causa perturbação em Peter no metrô.

É comum que, mesmo quando a mulher não é a protagonista em um filme de Hui, ela ainda seja o elemento narrativo que empurra o homem em sua jornada. Assim, a composição com o fantasma que transita no presente mas está preso ao passado concede a June duas caracterizações ao longo da obra. Em alguns momentos, a jovem aparece com o visual carregado e mais obscuro, com sombras pretas marcantes nos olhos. Em outros, sua aparência é leve, com maquiagem discreta e cores mais suaves, acompanhando uma fotografia mais clara. A personalidade da personagem segue essa mudança, sendo mais impulsiva e confusa em alguns encontros com Peter, e, no restante do tempo, mais amável, carinhosa e romântica. Ambos usam nomes em inglês, mas é só quando June está em sua persona fofa que

pede ao namorado que a chame por Siu Kam – mais um atestado sutil desse período de transição em Hong Kong, apenas quatro anos após o retorno ao domínio chinês. Além dessa dualidade da garota que movimenta a narrativa de Peter, nela reside uma observação mais direcionada sobre a figura feminina e a própria Hong Kong.

Em *Segredos Evidentes*, dois fantasmas são mulheres abandonadas: uma amante rancorosa – resultando em uma das cenas mais interessantes da obra, com uma batalha corporal movida por forças invisíveis – e a mulher suicida do conto de terror. Ambas carregam histórias de relacionamentos com homens que deram errado. Esse tema também relembra seu primeiro longa, *O Segredo* (1979), em que uma mulher está em um triângulo amoroso e acaba grávida e sozinha. June é o oposto. Se os personagens de Hui muitas vezes estão em deslocamento constante, os de *Segredos Evidentes* estão realizando esse movimento em seus próprios espaços, mas impactados pelo momento. Assim, June é uma mulher inconstante, entretanto ela se vira sozinha. Rouba dinheiro da carteira depois de uma noite com o protagonista, evita criar laços mais fixos com ele, dá um fora no namorado durante a balada e encontra outro que a leve para casa. Ela não é o atestado de estabilidade, mas é certamente muito decidida e independente. Na contramão, seu outro lado a prende a uma definição romântica atrelada a um parceiro.

O choque entre o passado e um presente com futuro incerto, retratado a partir dessa geração jovem constantemente confrontada por fantasmas vingativos e apegados ao que já se foi, conta com o estilo de Hui para representar suas sensações, resultando em um filme de horror bem-humorado, que sabe rir de suas assombrações e carrega boa parte das experiências de sua realizadora para transitar entre gêneros. Os fantasmas de Hui já foram as guerras que deixaram países desolados e famílias destruídas, o relacionamento complexo com uma mãe estrangeira, uma dívida familiar que atravessa gerações, a ideia de envelhecer só e do abandono, mas *Segredos Evidentes* é um amadurecimento de seu trabalho mais frontal com a manifestação sobrenatural, que usa bem o sangue (real ou lúdico), corpos sem cabeça, vozes distorcidas e a possessão corporal. É um filme distante daquilo que solidificou sua fama e, justamente por isso, atesta sua versatilidade ao operar no cinema de gênero sem jamais se comprometer com uma única forma de contar suas histórias.



Garota Infernal (2009)

Karyn Kusama

O terror teen subestimado que se tornou um cult feminista

Gabi Santos

Quando Diablo Cody ganhou o Oscar por *Juno* (2007), o primeiro roteiro escrito por ela, seu nome ficou em evidência em Hollywood a ponto de receber sinal verde dos estúdios para seus projetos seguintes. A roteirista sempre desejou subverter a frequente imagem de passividade com que as personagens femininas eram retratadas em filmes de terror. E assim nasce *Garota Infernal* (*Jennifer's Body*, 2009), onde acompanhamos a relação de melhores amigas entre a nerd Needy (Amanda Seyfried) e a líder de torcida Jennifer (Megan Fox), que veem suas vidas tomar rumos inesperados quando Jennifer é vítima de um ritual satânico realizado por uma banda de rock. Mas o sacrifício dá errado, transformando-a em uma criatura demoníaca e devoradora de homens.

“O inferno é uma adolescente”: a declaração feita por Needy nos primeiros instantes escancara a provocação que *Garota Infernal* desenvolve ao longo de toda sua narrativa, com garotas na fase da adolescência precisando lidar com pressões, conflitos internos, amizades, romances, busca por identidade e necessidade de aceitação, em um mundo estruturalmente machista. O título original do longa – “O Corpo de Jennifer” – enfatiza não só a objetificação da garota, mas também evoca a ideia de um cadáver. A cena do ritual em que a banda de rock Low Shoulder ataca Jennifer evidencia o quanto ela é desumanizada e reduzida a apenas um corpo que deve ser sacrificado para que seus algozes consigam uma recompensa.

Desde a infância, Jennifer e Needy possuem uma amizade intensa, regida por uma série de regras impostas por Jennifer, uma líder de torcida popular, dominadora e narcisista. Needy (“carente”, em inglês), em contrapartida, é uma tímida nerd, sempre à disposição de sua melhor amiga, presa em um laço de dependência emocional que beira a submissão. Enquanto Jennifer é vista como um objeto e, consciente disso, utiliza essa percepção a seu favor para caçar suas presas, Needy

é passiva, uma característica que inicialmente define sua identidade. Esse traço de personalidade é visualizado na cena em que ela permite que Jennifer entre na van com desconhecidos, observando paralisada a porta se fechar.

A conexão entre as duas transcende o habitual, e isso é ilustrado sempre que Needy consegue perceber a presença de Jennifer, como se estivessem unidas por um fio etéreo. Essa ligação se torna ainda mais visceral quando Needy começa a ter visões dos assassinatos perpetrados por Jennifer após sua metamorfose em súcubo – uma transformação bastante literal, uma vez que esta entidade mitológica seduz suas vítimas, predominantemente homens, e consome toda a sua energia vital. E se revela também uma metáfora interessante quando observamos o vínculo com Needy, que reforça o quanto Jennifer a “devora” emocionalmente, sugando sua autonomia e até mesmo sua identidade.

Uma relação sáfica entre Needy e Jennifer permeia o filme, subtexto que fica evidente em momentos cruciais como a célebre cena do beijo ou o diálogo em que Needy indaga Jennifer sobre suas vítimas dizendo “Achei que só matasse garotos”, e Jennifer responde: “Gosto dos dois”. Diabla Cody declarou que o beijo entre as personagens foi o máximo que pôde incorporar ao filme e manifestou seu desejo por uma sequência ou reboot para aprofundar a relação queer das personagens.

A diretora do longa é Karyn Kusama, que traz em seus projetos mulheres complexas, multifacetadas e desafiadoras de estruturas patriarcais, como em *Boa de Briga* (2000), seu primeiro filme, no qual assina roteiro e direção. Lançado quatro anos antes de *Menina de Ouro* (2004), vencedor do Oscar e dirigido por Clint Eastwood, o drama é protagonizado por Michelle Rodriguez no papel de uma jovem boxeadora em busca de espaço em um ambiente majoritariamente masculino. Fã de terror assim como Cody, Kusama se interessou imediatamente pelo projeto de *Garota Infernal* devido ao seu contexto feminista e, como a roteirista, viu a oportunidade de desafiar convenções e arquétipos usualmente relacionados às mulheres neste gênero de cinema.

Uma curiosidade que destaca a paixão da diretora por filmes de terror é que antes das gravações de *Garota Infernal*, ela convidou parte do elenco para seu quarto de hotel para assistir a *Uma Noite Alucinante 2* (1987), ajudando a criar uma atmosfera mais assustadora. A influência do clássico de Sam Raimi foi além dos bastidores: em uma das cenas mais icônicas, Jennifer usa a camiseta de Needy com a estampa do filme, e um pôster de *Uma Noite Alucinante* (1981) pode ser visto no quarto da protagonista. A cena de abertura também faz referência aos filmes de Raimi, com o uso da “ShakyCam”. A técnica, marca característica do diretor, con-

siste em movimentos bruscos e caóticos da câmera para transmitir a perspectiva da entidade maligna e aumentar a tensão. Em *Garota Infernal*, Kusama reverencia o clássico de Raimi e estabelece o tom que seu próprio cinema seguirá dali em diante.

Após *Garota Infernal*, Karyn Kusama dirigiu outros projetos de terror, como o excelente *O Convite* (2015). Embora este não tenha protagonismo feminino, rompe convenções ao apresentar como personagem central um homem tomado pela paranoia em um cenário repleto de tensão. Em *Garota Infernal*, a direção é estilizada e, apesar de trazer certos elementos típicos dos filmes de terror adolescente da época, desconstrói clichês sempre que possível. A morte de Jennifer, por exemplo, é apresentada ao espectador do ponto de vista da personagem, e não vemos nenhuma violência gráfica em cena. Isso se inverte quando é Jennifer que mata e devora os homens. E falando em homens, eles não têm relevância na narrativa, servindo apenas para alimentar a personagem de Fox. O foco está em Needy e Jennifer, e especialmente nos desdobramentos que a transformação de Jennifer causa em ambas. Anos após o lançamento de *Garota Infernal*, Karyn Kusama reforça essa perspectiva ao revelar que sua visão sobre o longa sempre foi de uma relação tóxica entre amigas.

Garota Infernal foi um fracasso de bilheteria, resultado de uma estratégia de marketing equivocada (e misógina). A promoção do filme focou em hipersexualizar Megan Fox, que havia se tornado um símbolo sexual após sua participação em *Transformers* (2007), em detrimento de sua verdadeira personagem. Com isso, a divulgação foi direcionada ao público masculino, afastando tanto a plateia feminina, que poderia se identificar com a narrativa, quanto os fãs mais tradicionais de terror.

Ao longo dos anos, *Garota Infernal* deixou de ser tratado como um “guilty pleasure” e se estabeleceu como filme cult. Seja pela estética, pelo terror satírico ou por representar as dores e as complexidades de ser mulher, o filme encontrou eco em um público que reconhece sua relevância, ao absorver melhor a mensagem por estar mais consciente de sua proposta feminista.



O Babadook (2014)

Jennifer Kent

Ser mãe é padecer no paraíso

Jéssica Reinaldo e Michelle Henriques

Nem todas as mulheres estão dispostas a ser mães. Para algumas pessoas essa pode parecer uma afirmação óbvia. Para outras, um absurdo. Não falamos apenas sobre predisposição social, cultural ou qualquer tipo de desejo imposto (ou autoimposto). Simplesmente, há uma gama de mulheres que não tem ligação com a maternidade.

Porém, há casos em que mulheres com disposição acabam descobrindo que a maternidade cobra muito mais do que elas esperavam – mesmo que os planos sejam construídos ao longo de toda uma vida, às vezes o preço a se pagar é alto demais. Por isso, algumas mulheres encontram na maternidade um motivo para serem melhores e descobrirem novas formas de amar, outras são atormentadas pelas agruras deste trabalho, através da solidão, do desgaste emocional e do desamparo.

Os filmes de terror já lidaram, diversas vezes, com os pesadelos da maternidade em grandes obras. *O Bebê de Rosemary* (1968), *Os Filhos do Medo* (1979) e, por que não, *A Profecia* (1976), são algumas das obras-primas que trataram do tema. Também podemos falar de *Brinquedo Assassino* (1988), um filme de horror sobre uma mãe solo tendo que lidar com um elemento sobrenatural, sem o apoio de ninguém e, ainda, sendo desacreditada o tempo todo.

Recentemente, o filme *Prevenge* (2016) e a temporada de 2023 da série *American Horror Story: Delicate* trouxeram outras abordagens sobre a maternidade em um contexto sombrio. Mas, talvez, *O Babadook* (*The Babadook*, 2014) seja a produção que mais tenha feito sucesso ao lidar de forma crua e sincera com as dificuldades e as relações turbulentas entre mãe e filho.

Na história, Amelia (Essie Davis) é uma mãe solo, pois seu marido, Oskar (Ben Winspear), faleceu em um acidente de carro, enquanto a levava para a maternidade. Seu filho, Samuel (Noah Wiseman), é um garoto bastante agitado e apegado à

mãe, a maior presença familiar em sua vida. Desde que Oskar se foi, Amelia é uma mulher sozinha que trabalha em um asilo para idosos e tem pouco contato com pessoas de sua faixa etária –com exceção de Robbie (Daniel Henshall), com quem trabalha, e sua irmã, Claire (Hayley McElhinney), com quem não pode contar para ajudá-la, pois ela não suporta o sobrinho Samuel e acha a casa de Amelia muito deprimente.

Amelia não tem um grupo de suporte que possa auxiliá-la a cuidar de Samuel, que fica mais agitado conforme vai crescendo. O menino é fascinado por histórias sobre mágicos e monstros. Medroso e irritadiço, Samuel cria ferramentas para combater as criaturas que, até então, eram imaginárias. Quando encontram no armário um livro chamado *Mister Babadook*, as coisas começam a ficar ainda mais complicadas para ambos. Amelia, que antes era passiva aos descontroles do filho, começa a perder a paciência com o garoto, levando aos momentos que culminam na materialização do Babadook.

A protagonista de *O Babadook* sofre com a depressão e com o isolamento. O único contato constante é com o filho, frequentemente repellido por ela. Samuel, por sua vez, não é uma criança comum, tendo passado por traumas desde o nascimento, e que não tem uma figura paterna. Ocasiona que, por sempre idealizar o que seria um pai, ele é muito amedrontado e extremamente apegado à mãe. No entanto, a mãe, aos poucos, perde a noção da realidade até o momento em que é “possuída” pela entidade, que a torna um perigo para o filho e para si mesma, levando ao clímax do filme.

Portanto, podemos analisar a produção de duas formas: o Babadook realmente existe (algo que para os fãs de horror, sempre dispostos a aceitar a suspensão de descrença, aceitam de bom grado, o que torna o gênero tão atraente) ou a entidade é uma materialização da depressão, isolamento e trauma de mãe e filho. A primeira hipótese é um tanto simplista e convencional, mas válida. Porém, é impossível ignorar as condições em que as personagens se encontram.

Lidando com o mesmo tema, mas de uma maneira diferente, a cineasta britânica Elizabeth Sankey dirigiu o documentário *Bruxas*, lançado em 2024. O trailer é enganoso, fazendo parecer um compilado de cenas sobre bruxas do cinema, da televisão e da cultura em geral, mas na verdade é a própria diretora narrando a sua experiência com a depressão pós-parto. Em uma das entrevistas do documentário, Sankey aborda a psicose pós-parto, uma variação ainda mais extrema da depressão pós-parto – que é basicamente o que Jennifer Kent apresenta em *O Babadook*. Amelia pode não se encontrar na fase pós-parto, mas são sete anos de isolamento

sem apoio e com uma criança com a qual ela não sabe lidar. É crível que ela esteja passando por uma situação de psicose.

Diante de todas as dificuldades de Amelia, que acompanhamos, principalmente, no primeiro ato de *O Babadook*, a privação de sono é um catalisador para o seu estado de violência que passa a ser cometida quando está fora de si. É apenas o elo com seu filho que consegue trazê-la de volta para a realidade. Apesar de tudo, Amelia percebe que precisa ser forte para lutar contra sua própria mente e levar uma possível normalidade à sua vida. Curiosamente, *O Babadook* traz uma nova interpretação do “monstro no armário”, mas nesse caso ele está no porão. Assim, Amelia aprende a conviver com esse “monstro” que permanece trancado, visitando-o esporadicamente quando o alimenta. O filho ainda não pode ter contato com ele, só quando crescer e aprender a lidar com esse fardo.

A cineasta australiana Jennifer Kent, roteirista e diretora de *O Babadook*, começou sua carreira como atriz, trabalhando na televisão. Foi após assistir *Dançando no Escuro* (2000), de Lars von Trier, que Kent se inspirou a assumir a cadeira de direção. Ao escrever para Trier, o cineasta dinamarquês permitiu que ela fosse sua assistente no set de *Dogville* (2003). *O Babadook* não foi o seu primeiro trabalho ao abordar a maternidade e os monstros que mantemos escondidos de quem amamos. Na verdade, o filme de 2014 é uma expansão do que a diretora havia criado em seu primeiro curta-metragem, *Monster* (2005).

Assim como no filme *O Babadook*, em *Monster* acompanhamos a dinâmica de uma mãe e seu filho. No curta a mãe não tem nome, e não sabemos muito sobre as suas condições – apenas percebemos que ela está muito cansada. O uso do preto e branco torna o filme ainda mais claustrofóbico e onírico. Nessa obra se constata a qualidade do trabalho de Kent e sua capacidade de transpor em imagens todas as dificuldades da maternidade solo diante das adversidades.

Todas as famílias possuem infelicidades e segredos. Às vezes, esses sentimentos e mistérios são enviados para o porão e se tornam uma lembrança a ser evitada. Essa foi a maneira que Amelia encontrou para lidar com seus problemas, o mesmo faz muitas famílias que se encontram na mesma situação. Se a decisão é correta ou não, apenas o tempo e as futuras dinâmicas familiares poderão dizer.



Grave (2016)

Julia Ducournau

Horror corporal: transformação, desejo e monstruosidade

Leticia Alassë

"**A**gora que me tornei adulta e cineasta, percebo que a perfeição não é uma quimera, é um beco sem saída. [...] E a monstruosidade, que assusta alguns e atravessa o meu trabalho, é uma arma, uma força para derrubar os muros da normatividade que nos aprisiona e nos separa". Essas palavras, ditas por Julia Ducournau ao se tornar a segunda mulher a ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2021, com *Titane*, resumem não apenas seu cinema, mas sua abordagem visceral e psicológica ao horror corporal. Antes de *Titane*, o longa-metragem *Grave* (2016), lançado internacionalmente como *Raw*, já havia estabelecido sua marca autoral, trazendo ao gore elementos de psicanálise, transformação e desejo reprimido.

Ducournau, formada em 2008 pela La Fémis – uma das mais prestigiadas escolas de cinema da França –, encontrou no horror corporal um meio de traduzir a violência das transformações humanas. Desde o seu trabalho de conclusão do curso, o curta *Junior* (2011), se percebia a obsessão da diretora com a mutação física como reflexo de mudanças psicológicas e sociais. *Grave* potencializa essa ideia ao colocar sua protagonista, Justine (Garance Marillier, que interpreta personagens com o mesmo nome em *Júnior* e *Titane*), em um intenso processo de descobertas por meio do canibalismo e da sexualidade emergente.

Um dos aspectos marcantes do cinema de Julia Ducournau é sua abordagem cromática, que transcende a estética para reforçar temas narrativos. Em *Grave*, a diretora utiliza uma paleta de cores frias e impessoais no início – tons azulados dominam os corredores do campus e o quarto de Justine, destacando sua inocência e desconexão emocional. Conforme sua transformação avança, o filme ganha cores mais saturadas, especialmente o vermelho e o amarelo, que evocam desejo, perigo e fome.

A tonalidade avermelhada se intensifica nas cenas de violência e na exploração

da libido de Justine, como quando ela se vê fascinada pelo corpo masculino em movimento. O sangue, onipresente no filme, não é apenas um elemento de choque, mas um símbolo da pulsão de vida e da brutalidade do amadurecimento. O amarelo, por sua vez, surge como um presságio de mudança – presente na luz das festas e nas cenas dentro do dormitório.

Essa lógica cromática se repete em *Titane*, onde o metal frio e o azul neon contrastam com os tons quentes de sangue que dominam a tela. Enquanto *Grave* usa a cor para ilustrar o despertar do desejo, *Titane* a emprega para enfatizar a fusão entre carne e máquina, orgânico e inorgânico. Em ambos os filmes, Ducournau compõe um universo onde a cor dita o estado emocional das personagens e antecipa suas metamorfoses.

A dinâmica entre Justine e sua irmã mais velha, Alexia (Ella Rumpf), é central para a narrativa de *Grave*. Embora Justine chegue à universidade como uma jovem inocente, vegetariana e protegida, a interação com Alexia e os rituais de trote a conduzem para um universo de violência, carnismo e desejo. O “bizutage” (trote universitário francês) é retratado de forma crua, revelando uma hierarquia de dominação e submissão que permeia a relação entre as irmãs.

A violência física entre as duas culmina em uma luta feroz no pátio da universidade, onde se mordem brutalmente. Essa cena não é apenas um momento de choque, mas uma expressão do vínculo inquebrantável entre elas, onde a dor se confunde com o afeto. No cinema de Ducournau, o uso do gore não é gratuito, mas parte de um discurso psicanalítico sobre desejo reprimido e identidade.

A primeira experimentação de carne leva Justine a uma intensa crise alérgica, na qual sua pele se descama – um processo que ecoa o curta *Júnior*, cuja transição da infância para a puberdade também é retratada como uma transformação física grotesca, em alusão aos répteis trocando a pele. Assim, a diretora reafirma sua visão de que o amadurecimento é um processo animalesco, desafiando noções românticas sobre o crescimento.

A transformação de Justine é marcada por um despertar sexual paralelo ao seu desejo por carne humana. Inicialmente, sua imagem é associada à inocência, em contraposição à erotização de Alexia. Conforme a narrativa avança, no entanto, Justine se torna mais sensual, e sua libido aflora de maneira visível. Embora encontre proteção na figura quase materna do colega de quarto gay Adrien (Rabah Nait Oufella), ele também desperta sua libido.

A definição freudiana de libido – a energia das pulsões sexuais – é essencial para entender a transição de Justine. Um dos momentos mais impactantes ocorre

quando ela observa Adrien jogando futebol. A câmera se fixa em seu torso nu e no movimento de seus músculos, enquanto do nariz de Justine escorre um filete de sangue, um sinal de sua excitação reprimida. Esse paralelismo entre fome e desejo é um dos aspectos mais sofisticados da direção de Ducournau.

Na época do lançamento, as críticas recebidas por Ducournau em relação ao filme centraram-se na interpretação de que a obra apenas estetiza os extremos, sem outra finalidade formal além do grotesco e do choque. A inclusão de cenas limítrofes e tabus, entretanto, ajuda a construir a narrativa psicológica entre Justine e Alexia. Essas sequências estabelecem uma primeira relação objetual entre a irmã mais nova e a mais velha e desenvolvem uma rivalidade sexual que culmina no final dramático do filme.

A abordagem de Julia Ducournau não é isolada no cinema francês. *Grave* dialoga com filmes como *Na Minha Pele* (*Dans Ma Peau*, 2002), de Marina de Van, e *Desejo e Obsessão* (*Trouble Every Day*, 2001), de Claire Denis, que também exploram o corpo como espaço de transformação e transgressão por protagonistas femininas. Enquanto esses filmes, no entanto, tendem a um realismo existencialista, *Grave* abraça o gore como meio de expressão, o elevando a um patamar simbólico e filosófico.

O ápice da metamorfose de Justine ocorre ao som de “Plus Pute Que Toutes Les Putes”, da dupla francesa de hip-hop Orties. Usando o vestido curto de Alexia, ela beija seu próprio reflexo e recita versos que evocam necrofilia e domínio sobre o desejo: “Eu pratico sexo após a morte / Idiota, eu prefiro você duro e frio / Você é menos falador [...] Eu não me importo com 69 / Eu só quero 666”. Essa cena sintetiza a jornada da protagonista da repressão à autoaceitação monstruosa.

Com *Grave*, Julia Ducournau reconfigura a violência e a sexualidade como parte de uma narrativa de amadurecimento que subverte clichês do subgênero “coming of age”, o transformando em um estudo brutal sobre a identidade e o desejo. Ao se consolidar com *Titane* e anunciar seu próximo filme, intitulado *Alpha*, para 2025, Ducournau reafirma seu interesse por personagens que se reinventam por meio de seus corpos. Seu cinema é um manifesto contra a normatividade; um convite para que os monstros possam existir plenamente tanto na tela quanto fora dela. *Grave* é um marco do horror contemporâneo e um lembrete de que, pelo menos no cinema de Ducournau, a monstruosidade também é sinônimo de liberdade.



Sinfonia da Necrópole (2016)

Juliana Rojas

Malditos góticos!

Stephania Amaral

Anjos de mármore, testemunhas impassíveis, inertes e inquisitivas, as estátuas que decoram a arquitetura dos sarcófagos introduzem as imagens de *Sinfonia da Necrópole* (2016), título que alude ao documentário *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929). Após um minuto de silêncio, encontramos Deodato (Eduardo Gomes) desmaiado, pois trabalhar cansa, ainda mais a esse coveiro sem vocação para esses “ossos do ofício”. Há neste segundo longa de Juliana Rojas, depois justamente de *Trabalhar Cansa* (2011), que ela dirigiu com Marco Dutra, um exemplar valioso de musical com elementos de horror – ainda que não sejam, literalmente, gritantes. Desenvolvido como um telefilme com o título *A Ópera do Cemitério*, para a TV Cultura, onde passou em 2013, o filme foi expandido para o cinema, exibido pela primeira vez em 2014 e lançado comercialmente em 2016.

As canções do filme funcionam como ritornelos, conforme o conceito do filósofo francês Gilles Deleuze para pensar um lugar de conforto, muitas vezes musical. Gotas de chuva viram notas musicais quando caem nos vidros de um rabeção do IML. O embalo da pá com que Humberto (Germano Melo) risca um tijolo de cimento se faz instrumento para uma roda de samba improvisada. Até mesmo as carpideiras e os convidados dançam enquanto carregam o peso de caixões, em passos descompassados. “Ser coveiro é trabalho de sorte”, cantam os funcionários da funerária – e logo um gato preto lhes cruza o caminho.

O padre Chico é o único que sorri enquanto Seu Aloizio anuncia as mudanças estruturais a serem implantadas no cemitério, a fim de ampliar o território: “Verticalizar para otimizar”. Deodato é o mais desconfiado entre os trabalhadores. A florista Guta afirma, ainda que apática: “Isso vai ser bom pros negócios”. Sempre beliscando lanches como biscoitos de polvilho e amendoim torrado, além das hóstias não abençoadas que oferece a um Deodato decepcionado com o sabor das

iguarias sacras, padre Chico ilustra a fartura e a opulência da instituição católica em contraste à simplicidade dos coveiros uniformizados. Afinal, “existem padres hedonistas”, como lembra Deleuze.

A construção do humor na diegese acontece enquanto se reconstrói o espaço da necrópole, tijolo por tijolo numa partitura primorosa, a partir de um cálculo cômico meticuloso. O humor de Rojas é inofensivo, doce e por isso eficaz, em trocadilhos sagazes como “não é da nossa ossada”. Um humor físico, cartunesco, inocente, mas não ingênuo. Rojas faz um “terror” tipicamente brazuca, marcado por cores fortes em itens triviais como um cachecol roxo, uma luva amarela, uma máscara azul – como nas historinhas do Zé Vampir e do Penadinho. Há horror nas teias de aranha, nos livros gigantes empoeirados, nos gritos e sussurros e na fumaça enquanto Deodato anda sozinho à noite pelo cemitério pouco iluminado. Um caixãozinho branco para um bebê alude ao curta *Lençol Branco* (2004), um dos primeiros de Rojas. O timbre e o teor das composições ficam mais tristes, sinistros e menos divertidos à medida em que o conflito se agrava. Os atestados de óbito lidos em voz alta: “Fulana da Silva, 17 anos, doméstica, cor branca, vítima de pneumonia”, nos fazem temer se seremos as próximas vítimas – a morte paira nesta burocracia fúnebre.

152 Mestrado Machado A mensagem “Pense em mim, não chore por mim” em uma coroa de flores é outra referência à música sertaneja, como a clássica “Evidências” cantada entre luzes neon com os demais frequentadores decadentes do karaokê do bar Vivos, vizinho ao Cemitério do Araçá, principal locação do filme. Há humor até na iminência da morte, como quando Dirceu brada, paranoico: “Eu posso morrer a qualquer momento!”, deixando até o padre impaciente com a ansiedade do fiel. Logo depois que Seu Jaca grita “Seu vigarista!” e ameaça Baltazar com um tijolo, surge também gritando, para aliviar o calor da discussão, um vendedor de picolé entre as sepulturas.

A virilidade de Deodato é confrontada por um estojo de canetinhas coloridas para ele “colocar a mão na massa” e mais tarde por um walkie-talkie cor de rosa, entregue pelo chefe. Um pirulito de coração infantiliza Deodato de modo análogo ao biscoito de morango recheado compartilhado pelos irmãos já adultos em *Quando Eu Era Vivo* (2014), de Marco Dutra. Embora sem sucesso na empreitada romântica com Jaqueline (Luciana Paes), Deodato tem com Tio Jaca um afeto que enche a trama de ternura, especialmente quando ele presenteia o sobrinho com uma gaita e um Guia de Profissões. Mais tarde, os colegas entregam a Deodato uma mão deslocada de uma defunta decomposta, só com os ossos e o tecido da roupa conservado – e ele desmaia novamente.

As pausas no expediente para um cafezinho – embora aqui seja um café intra-

gável – conferem, entre outros detalhes, uma atmosfera lynchiana à produção. O tucano de madeira empoleirado no escritório funciona como uma espécie de versão tropical do pássaro Waldo, personagem de *Twin Peaks* (1990-1991), a série de David Lynch e Mark Frost. É possível vislumbrar Leland se jogando num caixão, chorando a morte da filha Laura Palmer. Gilda Nomacce, presença frequente nos filmes de Rojas, dá voz a Maristela, uma secretária sempre ausente, mas sempre mencionada, assim como Diane, a secretária que só aparece 25 anos depois em *Twin Peaks: O Retorno* (2017).

Nas letras de uma das canções, ouvimos uma denúncia das mazelas sociais que assolam a cidade grande, no verso: “Prostitutas famintas devoram um marmitex”. Outra canção, em que os mortos cantam no refrão: “Ousar mexer no repouso de quem já foi sepultado é errado!”, escancara o pavor ético de Deodato em um político “Manifesto do descontentamento pela violação dos aposentos funestos”. A coreografia da cena remete a *Thriller* (1983), videoclipe icônico de Michael Jackson, com dançarinos mortos-vivos e um lobisomem que se transforma diante de testemunhas incrédulas, como também ocorre em *As Boas Maneiras* (2018), outro filme de Rojas em que também aparece o mesmo calendário antigo com a frase motivacional “Agente Firme”.

Deodato acorda na sequência da dança dos mortos, o que dissolve o flerte do filme com o sobrenatural, desviando das tentações metafísicas comuns no gênero horror, ao associar aparições dos cadáveres à experiência onírica. Não há espíritos, há “malditos góticos com seus salgadinhos e garrafas de vinho”. Até o padre, no confessionário, sugere que Deodato volte os olhos para assuntos terrenos, enquanto preenche palavras cruzadas. A placa “Ossário Geral” é seguida por uma sombria imagem do interior de um gaveteiro de ossos, cena sem cerimônia e sem trilha sonora. As mãos trêmulas de Deodato tocam o órgão da igreja mais uma vez, e ficamos tal qual um “espectador resignado” enquanto ele canta: “98.325 sepultados, 700 túmulos vagos, 115 abandonados”. Um abraço de despedida no Tio Jaca e um corte brusco nos fazem encarar a derradeira tela preta, o vazio da morte que chegará em um instante inesperado. “Dói, porque a gente tá vivo”.



A Sombra do Pai (2019)

Gabriela Amaral Almeida

Quem ama cuida

Laura Cánepa



Minha avó costumava repetir uma frase que, segundo ela, era algo que a avó dela também dizia: “Um homem, quando tem que cuidar, morre”. Era uma expressão que descobri ser parte de um ditado maior e mais específico: “Mulher não deve pedir para o marido cuidar das coisas da casa, porque homem que faz isso morre”. A compreensão dessa maldição foi mudando com o passar das gerações. Quando mais jovem, eu achava que era apenas uma ameaça inventada por algum marido preguiçoso com as tarefas domésticas. Mas, ao assistir ao filme brasileiro *A Sombra do Pai* (2019), o velho ditado me voltou à memória. Percebi que não se tratava, afinal, de uma morte literal imediata, a atingir o homem como um raio, mas de um desgaste que parece corroer a alma masculina, a ponto de adoecê-la mortalmente.

Sabemos que a masculinidade hegemônica está associada à virilidade sexual e laborativa, atribuindo aos homens um lugar de dominação e sustento nas relações familiares. Quando eles são forçados a assumir o papel de cuidadores, que é historicamente atribuído às mulheres, podem sentir que sua identidade está ameaçada. O conceito de “casa dos homens”, criado pelo sociólogo francês David Welzer-Lang e presente em seu artigo *A Construção do Masculino: Dominação das Mulheres e Homofobia* (2001), ajuda a entender esse processo ao sugerir que a validação masculina depende da rejeição da feminilidade, e que eventos como a paternidade solo ou o cuidado com pessoas doentes exigem o desenvolvimento de traços que são desvalorizados no espaço imaginário habitado pela masculinidade hegemônica. Além disso, a “virilidade laborativa”, como definida pela professora de psicologia clínica Valeska Zanello em seu livro *Saúde Mental, Gênero e Dispositivos: Cultura e Processos de Subjetivação* (2018), pode ser desafiada caso o homem precise reduzir sua carga de trabalho para cuidados do lar, comprometendo sua produtividade e seu status social.

Essa desconexão entre o que é esperado socialmente e o que a vida cotidiana pode demandar dos homens nas relações familiares é o principal conflito que vemos em *A Sombra do Pai*. No filme, acompanhamos a história de Dalva (Nina Meireiros), menina de nove anos de idade que, após perder a mãe, passa a viver apenas sob os cuidados de seu pai, Jorge (Julio Machado), um operário da construção civil que define a olhos vistos. Jorge conta com a ajuda de uma tia de Dalva, Cristina (Luciana Paes), para acompanhar a menina, mas ela evita assumir plenamente a responsabilidade pela sobrinha, já que Dalva tem um pai. A criança percebe, no entanto, o alheamento e o ressentimento de Jorge e, na tentativa de recuperar o carinho e a segurança perdidos, decide realizar um ritual para trazer sua mãe de volta. Dalva, inspirada por um filme de zumbis exibido na TV – *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), mas também *O Cemitério Maldito* (1989), adaptação dirigida por Mary Lambert do livro de Stephen King –, reúne os restos mortais da mãe, que foram devolvidos pelo cemitério, e cria seu próprio feitiço.

Apesar da força simbólica dessa ação, o retorno da mãe recebe pouco tempo de tela, o que inicialmente pode parecer frustrante. Contudo, o título do filme esclarece: este não é um conto de horror sobre zumbis e vodu, mas sobre um homem forçado pelas circunstâncias a amar alguém. *A Sombra do Pai* não trata, simplesmente, da dificuldade de Jorge em assumir atividades para as quais nunca foi preparado. O verdadeiro terror está na sua incapacidade afetiva de lidar com o peso existencial de ser responsável por outro ser humano. E, por isso, ele faz da vida de Dalva – e da sua própria – uma verdadeira história de terror.

O filme constrói a experiência horrífica desse pequeno núcleo familiar sem pressa, com ações contidas que vão se tornando progressivamente mais estranhas. É notável a sensibilidade com que a diretora nos mostra o desconforto crescente de Dalva, e o modo criativo como o pensamento mágico infantil a protege dentro de uma casa inacabada, escura, quase vazia. Gabriela demonstra aqui seu interesse por construir o horror em espaços confinados, algo também evidente em seu primeiro longa, *O Animal Cordial* (2018). Nesse filme, o horror serve como moldura para uma reflexão sobre as dinâmicas de classe, gênero e trabalho no Brasil – expondo um universo de ressentimento social, desejo e violência ocultos.

Gabriela desenvolveu o roteiro de *A Sombra do Pai* no Sundance Institute, com assessoria de artistas como Marjane Satrapi e Quentin Tarantino. Ela também é estudiosa da obra de Stephen King, tendo escrito a dissertação de mestrado em Comunicação *As Duas Faces do Medo: O Estudo dos Mecanismos de Produção de Medo nos Livros de Stephen King e nos Filmes Adaptados* (2001). King se destaca como autor,

entre outras coisas, pela capacidade de explorar os horrores das relações familiares. Mas a diretora, ainda que admire e homenageie o escritor em *A Sombra do Pai*, não se limita a ser uma discípula do americano, já que seus filmes exploram como poucos aquilo que singulariza a experiência brasileira. O trabalho de Gabriela reflete o contexto de um país predominantemente tropical, palco de genocídios históricos e marcado por uma das sociedades mais racistas e desiguais do mundo, e na qual mais de 50% dos lares são chefiados unicamente por mulheres pobres que criam seus filhos sozinhas, pois muitos homens se recusam a assumir sua parte.

Os conflitos apresentados em *A Sombra do Pai* dialogam com outros filmes de Gabriela que envolvem as relações entre adultos e crianças, como *Estátua!* (2014). Nesse curta-metragem, acompanhamos uma história de horror protagonizada por uma babá grávida cuja rotina reflete a realidade do trabalho doméstico no Brasil, submetida à autoridade da família empregadora, incluindo a própria criança.

A Sombra do Pai é, como *Estátua!*, um produto do seu país e, também, do seu tempo. Hoje, como observa a teórica feminista Barbara Creed, autora de *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* (2022), o horror tradicional – que associa com frequência o feminino ao monstruoso – passa por uma virada, sob o comando de novas diretoras. Seus filmes subvertem representações tradicionais ao explorar a monstruosidade feminina como uma força de revolta contra as violências do patriarcado, do racismo e da misoginia, trazendo ao primeiro plano os horrores cotidianos da opressão sistêmica. Nesse contexto, o masculino muitas vezes assume o papel de abjeto ao representar a violência estrutural que corrói as relações sociais e o meio ambiente.

Se pensarmos em *A Sombra do Pai* como um filme brasileiro dos anos 2010 – ou seja, atravessado pelo seu tempo e pelo seu espaço – veremos que a angústia de Jorge reflete uma crise maior, na qual o homem se vê dilacerado entre a necessidade de cuidar e a incapacidade de aceitar a vulnerabilidade como parte de sua existência. No fim, a maldição de nossas tataravós ressoa como uma mensagem enviada do passado para uma sociedade que ainda reluta em reformular os significados da paternidade, da família e do afeto.



Terminal Praia Grande (2019)

Mavi Simão

As subjetividades femininas no horror

Luiza Lusvarghi

O filme fantástico e de horror psicológico *Terminal Praia Grande* (2019) é o primeiro longa-metragem de ficção da diretora Mavi Simão, formada em Cinema pela faculdade Estácio de Sá e que trabalhou como produtora cultural durante duas décadas. Como cineasta, realizou cerca de vinte curtas-metragens e nesta incursão pela ficção em longa explora o universo feminino, mesclando toques de horror e insólito. As questões culturais específicas do Maranhão ficam em segundo plano, relegadas a cenários e ambientes, evitando o aspecto folclórico e religioso que costumam ser a maior referência em algumas obras de gênero.

A protagonista Catarina é vivida por Áurea Maranhão, que na primeira cena está dirigindo à noite quando uma mulher ensanguentada se aproxima do carro pedindo, desesperadamente, por socorro, mas é ignorada por ela, que evita olhar para a desconhecida – uma visão dela mesma, num movimento de dissociação entre a vida e a morte. Na cena seguinte, Catarina está acordando de ressaca, após uma festa, com a casa em desordem e lacunas na memória. A festa foi uma despedida, pois ela está deixando São Luís para tentar a vida em outras paragens. Pelo celular, assiste a um vídeo em que está dançando sensualmente durante a festa. A cena da dança, contudo, não é feita somente de imagens gravadas, pois é revivida no filme – à primeira vista, o que parece sensual, a partir da captação em ângulos oblíquos, transpira pavor, tragédia, medo do abandono e morte.

Na sofisticada casa repleta de obras de arte, nada parece ser capaz de suprir suas expectativas. A geladeira só tem bebidas e ela sai para comprar comida. Casualmente, no supermercado, reencontra com um amor do passado, Francisco (Rafael Lozano), que havia desaparecido de sua vida sem qualquer explicação, e acabam indo para sua casa. O reencontro, entretanto, não está fadado a um recomeço, sendo que Francisco, tampouco, se dispõe a esclarecer o motivo de seu desaparecimento anos atrás.

Um dos problemas é exatamente o discernimento entre o real e o imaginário. A narrativa repousa sobre a performance da atriz, quase não há diálogos – deixando o espectador sem base sólida para saber o que de fato aconteceu, o que é real e o que é fantasia. As imagens acompanham um fluxo de consciência não linear. Ao mesmo tempo, a festa, que nunca é mostrada em sua totalidade, parece ser um dos poucos fatos reais da história, porém, também, pode ser um delírio de Catarina, um sonho, reunindo fragmentos de sua história pessoal. As cenas em que a protagonista se ocupa de questões rotineiras como limpar a piscina, se alimentar, limpar a casa, não dão a dimensão da realidade, acentuando a sensação de que poderiam ser as mesmas cenas se repetindo à exaustão. O ritual do banho e de se arrumar para sair são meticulosos e lentos, em cenas detalhadas. Nada ali é inédito. Os planos fechados utilizados para essas captações ampliam, ainda mais, essa sensação de repetição, de rotina e de opressão. Não é a primeira vez que ela faz isso, talvez esteja nesse estado há muitos dias, o transcorrer do tempo nesses registros se torna intangível.

É, ao sair de casa, que ela de alguma forma entra em contato com o mundo exterior, nos dando conta de sua angústia e seu comportamento errático. Porque é, precisamente, quando sai do seu casulo, a casa, que o mistério e o descontrole emocional da personagem se impõem. O que era apenas tedioso, mas seguro, se transforma num precipício.

São Luís é uma capital em que as contradições presentes no país se acirram ainda mais, pelo seu aspecto histórico e social. É uma das cidades mais pobres do Brasil e, ao mesmo tempo, abriga fortunas e uma elite política – a família Sarney é originária do lugar. Embora Catarina não esteja inserida de forma contextual e explícita em um grupo, fica claro que o seu lugar de fala nessa sociedade é mais próximo da elite, o que pode ser apreendido a partir de sua casa, roupas e carro.

O terminal da Praia Grande do título é um ponto de integração dos transportes urbanos da cidade – vale dizer, um ponto crucial para contrapor tradição/história e progresso/modernidade. É o terminal mais antigo de São Luís e o mais poluído, símbolo da decadência urbana e da qualidade de vida nas grandes cidades. Não é muito difícil imaginar que o local também é perigoso. A questão do risco está presente em cena, mais ainda por se tratar de uma protagonista feminina. O cerne de tensão evoca cenários de estupro e violência de gênero, o que nunca se consuma literalmente, mas se insinua o tempo todo enquanto ela caminha ou dirige pelas ruas. Essas cenas são estruturadas de forma a deixar quem assiste em modo de alerta permanente.

A atmosfera que cerca o terminal quando Catarina se aproxima, caminhando sozinha pelas ruas, é assustadora, enevoada e difusa. É num lugar de acontecimentos

insólitos, de vulnerabilidade, que a personagem se coloca quando ganha as ruas. O terminal, que se assemelha a um local de pesadelo e não leva a nenhum destino, traz para ela a insurgência do desconhecido. A saída da personagem para as vias públicas é sugerida como o início de uma nova trajetória de vida em busca de um novo rumo.

As constantes mensagens no celular indicam que ela vai encontrar alguém e esse parece um dos principais motivos de sua caminhada noturna. Em certo momento, uma pessoa conhecida pergunta se dormiu bem após a festa e ela responde, enigmática: “acho que nem acordei”. Seguindo a atmosfera onírica, Catarina entra em um ônibus, onde o amedrontador motorista e cobrador evoca um mestre de cerimônias macabros e os poucos passageiros parecem zumbis autômatos prontos para atacar. Quando tudo remete a um final trágico, voltamos à casa em que reside com cenas semelhantes ao início do filme se sucedendo novamente – como se ela estivesse presa a um looping temporal, um presente estático, consecutivamente revivendo um trauma.

O filme não aponta para um único desfecho, e funciona como exercício de estilo, adotando uma perspectiva diferente das usuais neste tipo de abordagem. O horror aqui segue os termos que a pesquisadora de cinema Barbara Creed propôs com seu conceito de mulher monstruosa, a partir das pesquisas da crítica literária e teórica feminista Julia Kristeva sobre o seu conceito da abjeção. Portanto, Catarina seria uma mulher monstruosa, não por ser repugnante, disforme ou ter dons e capacidades sobre-humanas. É diferente porque não consegue se relacionar com o seu passado e suas origens, nem com o seu presente, pois suas interações sociais são praticamente inexistentes, vivendo completamente à margem. Tampouco consegue projetar um futuro, sair de seu ciclo vicioso cotidiano ou partir de sua cidade. Está excluída de qualquer possibilidade de se constituir como ser autônomo: por não se aceitar, vive num limbo. Errática, ela se lança num tempo e num espaço particular, em deslocamentos por pontos diferentes do tempo, criando um universo paralelo. Neste devaneio, a protagonista poderia tanto estar morta, como, apenas, vivendo outra vida possível.



Santa Maud (2020)
Rose Glass

Da ode à ruína: o abismo de Maud

Adriana Cecchi

A fé, ao longo da história, tem sido uma forma de estruturar a realidade e atribuir sentido ao que parece insondável. Para alguns, oferece refúgio; para outros, impõe um peso. Quando levada ao extremo, pode transformar-se em obsessão, redefinindo identidades e borrando as fronteiras entre o racional e o delirante. É nesse limiar que o horror existencial emerge; não como uma ameaça externa – monstros, assassinos ou forças sobrenaturais –, mas como a corrosão lenta da razão e do eu, uma angústia de buscar significado onde talvez não exista nenhum.

No cinema, a tensão entre crença, vazio existencial e horror é explorada de maneiras diversas. No filme *Huesera* (2022), de Michelle Garza Cervera, as expectativas sociais sufocam a protagonista, transformando a maternidade em um fardo. Em *O Martírio de Joana D'Arc* (1928), de Carl Th. Dreyer, a fé é, ao mesmo tempo, redentora e destruidora; enquanto *Fé Corrompida* (2017), de Paul Schrader, investiga a culpa e o fanatismo. Já em *Silêncio* (2016), de Martin Scorsese, o filme aborda a dúvida e o sofrimento diante da perseguição religiosa.

Por sua vez, elementos sobrenaturais podem funcionar como metáfora para o colapso psicológico. A saber, em *O Babadook* (2014), de Jennifer Kent, o horror é uma alegoria para o luto e a repressão emocional; enquanto *A Sombra do Pai* (2019), de Gabriela Amaral Almeida, usa o horror e a fé como mecanismos para lidar com o desamparo. Por fim, *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman, questiona Deus e o fim da vida por meio de um jogo de xadrez entre um cavaleiro cruzado e a Morte.

Santa Maud (*Saint Maud*, 2020), escrito e dirigido por Rose Glass, atravessa as camadas da fé, punição e sanidade. A estreia da cineasta britânica acompanha Maud (Morfydd Clark), uma jovem enfermeira que, após um trauma, abraça o catolicismo em uma recém-conversão e busca um propósito divino para sua vida. Isolada em um pequeno apartamento, quase monástico, Maud canaliza sua fé em

um fervor por redenção. O horror, nesse caso, não está do lado de fora – ele habita seu próprio corpo, consumindo-a por completo.

Ambientado em uma cidade costeira do Reino Unido, o filme segue Maud em seu novo trabalho como cuidadora domiciliar de Amanda Köhl (Jennifer Ehle), uma ex-dançarina e coreógrafa em estágio avançado de câncer. Mesmo debilitada, Amanda preserva sua vivacidade ao se cercar de amigos em festas e encontros casuais. Sua postura hedonista contrasta com a espiritualidade austera de Maud, que a vê não apenas como um corpo enfermo a ser tratado, mas como uma alma que precisa ser salva. Esse encontro entre as duas desencadeia uma onda de iluminação distorcida e desmoronamento interior.

Para Maud, cuidar de Amanda é mais do que uma obrigação profissional, pois ela acredita que sua missão foi dada por Deus. Com o tempo, a devoção torna-se fixação e cada gesto da paciente passa a ser visto como um teste de fé. Entre murmúrios de oração e atos de autoflagelação, a realidade de Maud começa a se desintegrar. A paranoia se intensifica, e o que antes era uma certeza inabalável passa a se confundir com delírios persecutórios – um martírio solitário, onde a voz que lhe guia é ao mesmo tempo conforto e condenação. Uma vez que o clímax dessa jornada é tão poético quanto devastador e expõe o abismo em que Maud se encontra, a cena final, carregada de simbolismo, confronta a ilusão do celestial com a brutalidade do desespero humano – o sagrado é profanado pelo fogo.

A dinâmica entre Morfydd Clark e Jennifer Ehle instiga a tensão do filme. Clark transmite a fragilidade e a dedicação de Maud, alternando entre zelo e perturbação; enquanto Ehle encarna Amanda com carisma e mistério, desafiando as crenças da enfermeira e despertando nela um misto de curiosidade e repulsa. Mais que uma interação cuidadora-paciente, Maud desenvolve uma possessividade quase ciumenta, interpretando o estilo de vida de Amanda como um desvio que precisa ser corrigido. Quando Amanda retoma o contato com Carol, uma antiga amante, Maud enxerga o relacionamento como um obstáculo à salvação. Convencida de que precisa intervir, confronta Carol e exige seu afastamento. O gesto, mais do que um ato de fé, sugere um desejo velado – um conflito latente entre adoração e repressão que acentua suas contradições.

Em *Santa Maud*, a fé se manifesta de maneira febril, ultrapassando os limites do espiritual e incorporando-se ao físico e ao orgástico. Nos momentos de devoção, Maud se contorce com os olhos fechados, o rosto tomado por espasmos e suspiros – cada revelação sublime parece ser sentida em sua pele. A composição dessas cenas remete a pinturas clássicas de Maria Madalena, explorando a intersecção entre o

sagrado e o desejo, quanto às visões de William Blake, como no livro que Amanda lhe presenteia, onde figuras entre a agonia e o enlevo evocam Cristo crucificado e mulheres santificadas em suas provações. Sua entrega oscila entre dor e êxtase, como no ritual de autopunição em que insere pregos na palmilha do calçado, ato que reflete a tradição católica da mortificação. O ápice dessa busca pelo divino ocorre na cena dos fogos de artifício, quando Maud flutua – sua ascensão definitiva. Para ela, Deus não é apenas uma presença abstrata, mas algo que pulsa em sua carne, um arrebatamento que se assemelha ao prazer sexual.

Rose Glass, nascida em 1990, começou a se interessar por cinema ainda jovem, com gravações caseiras. Formada pela London College of Communication e pela National Film and Television School (NFTS), desenvolveu seu estilo visual e narrativo ao longo de uma década dirigindo clipes musicais e curtas-metragens, como *Moths* (2010), *Storm House* (2011), *Room 55* (2014) e *The Silken Strand* (2016). Seu trabalho é caracterizado pela condução do horror que se aprofunda em temas como solidão, compulsão, desejo, repressão, identidade e transformação.

Com *Santa Maud*, Rose Glass conquistou reconhecimento internacional. O filme estreou no Festival de Cinema de Toronto, em 2019, sendo aclamado pela crítica e destacando sua direção no cenário cinematográfico internacional. Produzido pelo Film4 e pelo BFI, *Santa Maud* recebeu uma indicação ao BAFTA e conquistou o prêmio de Melhor Diretora Estreante no British Independent Film Awards de 2020. A distribuição nos Estados Unidos ficou a cargo da A24, conhecida por apoiar produções independentes e autorais.

Rose Glass seguiu para sua segunda direção com *Love Lies Bleeding: O Amor Sangra* (2024), um thriller psicológico ambientado no mundo do fisiculturismo feminino, onde desejo e metamorfose corporal se desdobram de forma visceral. O projeto, também indicado ao BAFTA, reafirma seu talento para criar narrativas impactantes e visualmente arrojadas, consolidando-a como uma das cineastas mais instigantes da nova geração.

Ao abordar fanatismo e horror existencial, *Santa Maud* convida à reflexão sobre os demônios internos que habitam o ser humano. A jornada de uma mulher em direção ao seu próprio apocalipse, cuja busca por redenção converte-se em uma espiral de autodestruição – da ode à ruína.



Sem Seu Sangue (2020)
Alice Furtado

Entre a vida e a morte

Rafaela Arienti Barbieri

“Nem todas as coisas do mundo são lógicas”. Este é o aviso que abre *Sem Seu Sangue* e fornece o tom da narrativa. Um tom poético, difícil de explicar. Silvia e Artur, interpretados por Luiza Kosovski e Juan Paiva, são dois adolescentes que se relacionam nos moldes de um romance que resiste à marcha da modernidade. No entanto, o hemofílico Artur falece subitamente em um acidente. O filme, construído após esse momento disruptivo, é centrado em Silvia e no processo de luto do seu primeiro amor – essa fronteira entre a morte e a vida, aberta pela ausência do sangue de Artur. Sangue que escorre e não pode ser contido.

Sem Seu Sangue é o primeiro longa-metragem de Alice Furtado, após seu trabalho de direção e montagem em diversos curtas, como *Duelo Antes da Noite* (2011) e *A Rã e Deus* (*La Grenouille et Dieu*, 2014). Escrito em 2014 e filmado em 2018, estreou em maio de 2019 na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, na França. Ainda em 2019, passou na Mostra de São Paulo e no Festival do Rio, e estreou em novembro de 2020 no catálogo da Netflix, depois de uma pré-estreia online na mostra MacaBRo.

A ênfase do filme são as emoções de Silvia que misturam prazer, curiosidade, amor, dor, melancolia e luto. Essas emoções se expressam em cenas oníricas em um fundo roxo, com tonalidades entre o vermelho e o azul, entre o sangue e sua ausência. A trilha sonora e a iluminação acompanham o andar dos sonhos, repletos de elementos fantásticos. O encontro com o misterioso colega de escola Artur proporciona um respiro mais alegre e vivo à Silvia. A música muda, as cores dos cenários são mais vivas e os sorrisos povoam os enquadramentos. A relação entre os dois é intensa. Porém, após a morte de Artur, um pesadelo se instaura na vida de Silvia, acompanhado pela dor do luto.

A diretora revelou em entrevistas que se baseou em suas experiências pessoais

para a construção desse aspecto da narrativa. Assim, como a personagem, ela também teve que ir ao médico para tratar dores físicas e uma perda difícil. Dessa forma, cinematograficamente, o luto foi apresentado em proximidade com uma doença, que deve ser investigada e curada, cujos sintomas são a indisposição, a falta de apetite, o vômito com sangue e a tristeza – o título em inglês, *Sick Sick Sick*, criado antes do brasileiro, alude a essas formas de “adoecer”. A fala da mãe, Fernanda (Sílvia Buarque), expressa essa compreensão: “Eu achei que hoje em dia os remédios fossem mais eficazes e que ela fosse apresentar uma melhora mais rápida”. É interessante salientar que o médico que realizou a endoscopia em Sílvia é o mesmo que examinou a diretora no passado.

Por recomendação do médico, Sílvia e seus pais viajam para uma ilha, se distanciando do mundo urbano. Tal afastamento havia sido prenunciado no início pelo livro em seu quarto, *Magic Island* (1929), de William Seabrook. A magia, que foge à racionalidade cotidiana, povoa a ilha. Está em seu cheiro, no mar que a cerca e em suas histórias, contadas por André (Digão Ribeiro) ou por Matthieu (Nahuel Pérez Biscayart). Mas tanto na cidade quanto longe dela, Sílvia permanece capaz de ter seus sonhos e seus pesadelos.

É na ilha, junto com Matthieu, que ela descobre o Vodou Haitiano e a possibilidade de trazer seu amor de volta à vida. Nós, espectadores, torcemos para que ela consiga, ainda que saibamos que poucos retornos da morte têm um final feliz. Nesse momento, seu amor torna-se uma obsessão. Com um pouco de controle em suas mãos, Sílvia realiza os sacrifícios animais e o ritual, conforme consegue compreendê-lo. É aqui que o filme se aproxima, consideravelmente, de outras regras do gênero de horror e ficamos à espera de nosso zumbi. E ele vem, faminto, com um sorriso que encerra a narrativa.

A maneira com que o filme explora as possibilidades do horror ou terror se vale das sutilezas na abordagem da diretora. O desconforto ou incômodo, normalmente associados ao gênero, não advém de um monstro claramente delineado ou de sustos fáceis. A angústia e o medo crescente residem na trilha sonora, nas histórias dos moradores da ilha, na melancolia constante do olhar de Sílvia, em seu luto e na expectativa de que algo está para irromper. É uma perspectiva de horror desafiadora.

A exemplo de muitos filmes do gênero, *Sem Seu Sangue* evoca o elemento sobrenatural por meio de referências a outras culturas e práticas religiosas. Uma delas é a indiana. Na pequena televisão disponível na ilha, Sílvia e seu pai assistem à personagem Melanie (Radha) dançar para Krishna, em um movimento de

conexão com o sagrado em *O Rio Sagrado* (1951), dirigido por Jean Renoir. A dança também é a maneira que Silvia expressa ritualisticamente seu amor por Artur e o desejo de seu retorno.

Por sua vez, Furtado traz referências do Vodou Haitiano – não somente para a construção de momentos ritualísticos do filme, mas para pensar sobre a fronteira entre a vida e a morte. Para isso, utiliza trechos de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, documentário sobre Vodou que a cineasta experimental Maya Deren rodou no Caribe entre 1947 e 1951. Na sessão comentada, após a exibição em Cannes, a diretora destacou que sua influência vem principalmente das representações cinematográficas de zumbis, mencionando *A Morta-Viva (I Walked with a Zombie, 1943)*, produção de Val Lewton dirigida por Jacques Tourneur, como inspiração. Entretanto, diferente do teor potencialmente racista dessas produções nas quais culturas e pessoas não brancas são representadas como inferiores e monstruosas, *Sem Seu Sangue* tenta se distanciar dessa abordagem. Furtado reconhece o olhar do colonizador nesse cinema de horror sobre zumbis. Todavia, em seu filme, a cultura não branca permanece no lugar da desordem e do exótico que causa medo.

Outras de suas referências são os livros *O Cemitério* (1983), de Stephen King; *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; o artista estadunidense Jean-Michel Basquiat; o cineasta novaiorquino Abel Ferrara; a diretora francesa Claire Denis e os trabalhos dos irmãos Ben e Josh Safdie, além da colaboração do artista brasileiro Douglas Knesse, que fez todos os desenhos de Artur. Dessa mescla de referências e de uma ideia que começou a ser escrita em 2014, nasceu *Sem Seu Sangue*.

Portanto, sem esconder as referências e abordagens metafóricas da diretora, no filme é irrelevante saber os pormenores do ritual de Sílvia ou de qual livro exatamente ela retirou suas informações. O ponto é que não é fácil se desvencilhar do arrebatador primeiro amor, do desejo, de uma idealização do passado que se foi e de uma expectativa que não teve a oportunidade de ser. O processo de seu luto, permeado por fases não lineares, pode culminar em uma tentativa desesperada de trazer esse amor de volta, tal como era. A pergunta que fica é se devemos desenterrar o que já está morto.



A Lenda de Candyman (2021)

Nia DaCosta

Violência racial e gentrificação: o monstro debaixo da cama da américa

Bianca Mattos

Embora o horror seja um gênero complexo por sua capacidade de incorporar mazelas sociais em suas narrativas, sua relação com corpos negros em geral foi marcada pela violência, tanto física quanto emocional. Durante muito tempo a presença negra no cinema de gênero se limitou a estereótipos desumanizados ou mero alívio cômico. Somente em 1968, com *A Noite dos Mortos-Vivos*, de George A. Romero, um homem negro assumiu, em um filme de terror, os papéis de protagonista e de herói – ainda que destinado a morrer no final. Pouco tempo depois, o cenário passou por uma mudança radical com o início do ciclo Blaxploitation nos anos 1970, que trouxe Blacula e Blackenstein como versões raciais de cânones do horror. Duas décadas depois, filmes como *As Criaturas Atrás das Paredes* (1991) e *O Mistério de Candyman* (1992) colocaram a comunidade negra como protagonista, servindo de inspiração e influência para Jordan Peele, cineasta que quinze anos depois iniciou a chamada Era de Ouro do horror negro com *Corra!* (2017) e *Nós* (2019), sucessos de público e crítica.

Foi com esse legado que Nia DaCosta se tornou a primeira mulher negra a liderar a bilheteria nos EUA com a estreia de *A Lenda de Candyman* (*Candyman*, 2021), sua releitura do clássico dos anos 1990. Em 2018, o estúdio MGM procurou Jordan Peele com uma proposta para ele comandar um novo filme da franquia. Peele aceitou e, em 2019, convidou Nia DaCosta para dirigir, assinando com ela o roteiro e se encarregando da produção. Formada na New York University Tisch School of the Arts, DaCosta dirigiu os curtas-metragens *The Black Girl Dies Last* (2009) e *Night and Day* (2013), que evidenciaram seu interesse pelo horror. Posteriormente, trabalhou como assistente de produção de TV e começou a escrever *Passando dos Limites* (2018), que chamou a atenção da crítica no Tribeca Film Festival. O longa, que retrata a luta de duas irmãs marginalizadas, revelou a habilidade de DaCosta

em explorar questões sociais, tornando-se uma abordagem essencial para o desenvolvimento da sua versão de *Candyman*.

A primeira aparição do personagem Candyman, a lenda dos subúrbios, foi no conto “The Forbidden”, presente na coletânea *Books of Blood* (1985), do autor inglês Clive Barker. No conto, Helen é uma estudante universitária que pesquisa arte urbana em comunidades marginalizadas e descobre uma lenda violenta. O mistério gira em torno de uma figura pálida e sedutora que se autointitula Candyman. Seu corpo abriga um enxame de abelhas, e ele promete imortalidade a Helen por meio de um sacrifício. No desfecho, ela morre queimada junto a entidade, tornando-se parte da lenda. Ao ser adaptado para o cinema em 1992, com direção de Bernard Rose, a trama foi deslocada de Liverpool para os conjuntos habitacionais de Chicago, em meio à comunidade negra e pobre. Encarnado por Tony Todd em três filmes lançados em 1992, 1995 e 1999, Candyman se tornou o “monstro” negro mais relevante do horror moderno.

DaCosta, assim como Peele, nutria um grande carinho pela história de Candyman, e foi essa paixão, aliada a ideias inovadoras e um pleno domínio do gênero, que transformaram o projeto em algo especial. Dessa forma, a cineasta buscou aprofundar a experiência negra ao recontextualizar a lenda sob um olhar mais racializado. A primeira mudança significativa foi a alteração do protagonismo: enquanto o primeiro filme era sobre Helen Lyle – uma mulher branca – e sua pesquisa universitária, a nova versão é sobre a lenda de Sherman Fields, a identidade humana de Candyman – no filme de 1992, o personagem era o pintor Daniel Robitaille. Assim, a mitologia do personagem é retomada e expandida por meio da história de Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II), um artista visual que se muda para Cabrini-Green com sua namorada Brianna Cartwright (Teyonah Parris).

Durante um jantar, McCoy ouve a lenda de Helen Lyle e, buscando inspiração na história, começa a explorar o bairro. No local, encontra casas abandonadas e conhece William Burke (Colman Domingo), que lhe conta sobre Sherman Fields, um homem negro brutalmente assassinado pela polícia que teve seu nome apagado da história, restando apenas Candyman, um espírito vingativo que surge quando invocado diante de um espelho. Inspirado nisso, Anthony cria uma instalação artística explorando a lenda, mas, quando uma funcionária da galeria invoca Candyman, o horror se manifesta e sua obra é marcada pela violência.

Além de cenário principal, o filme transforma o bairro Cabrini-Green em um personagem. Construída nos anos 1950, a localidade fez parte de um projeto de revitalização dos subúrbios promovido pelo Departamento de Arquitetura de Chi-

cago. Visando abrigar o maior número de pessoas pelo menor custo, o projeto ficou inacabado e, somado à negligência estatal, se degradou rapidamente. O desenho de produção contrasta a arquitetura modernizada de Chicago com os decadentes resquícios de Cabrini-Green, enfatizando a gentrificação e a perda histórica da comunidade negra.

Com mise-en-scène minuciosa e um desenho sonoro atmosférico, o filme reafirma DaCosta como uma cineasta que explora o horror não apenas como gênero, mas como ferramenta de discurso social. À medida que Cabrini-Green inspira Anthony, ele inicia uma simbiose com Candyman e seu corpo se torna um espaço de terror. Sua pele se transforma em favos de mel e, para que a transformação se complete, fica faltando apenas um gancho no lugar da mão. Ao final da metamorfose, Candyman recupera a condição de lenda, já que, com o tempo, aqueles que conheciam sua história desapareceram.

O filme reforça a presença de Candyman como um mito que transcende tempo e espaço. Os espelhos são cruciais em representar a divisão entre o mundo material e o imaterial, além de acentuarem o processo de transmutação de Anthony. A cena do elevador é um exemplo disso: Anthony vê o reflexo de Candyman ensanguentado onde deveria estar seu próprio reflexo, antecipando a modificação corporal pela qual passará.

Candyman é visto como um monstro, mas a lenda surge como um mecanismo narrativo de proteção contra a violência cotidiana da comunidade de Cabrini-Green. A incorporação de uma sequência com marionetes de sombras, para retratar flashbacks de Candyman, revela uma história contada e moldada ao longo do tempo, conferindo uma certa magia ao filme. O cuidado em convidar artistas locais para a produção honra o legado de Cabrini-Green e de Chicago. Desde o teatro de marionetes até a trilha sonora, tudo foi planejado para resgatar a regionalidade de Candyman. Durante a produção, uma exposição reuniu estudantes de arte e artistas locais para expressarem suas visões sobre Candyman. Suas obras foram exibidas no site oficial do filme, junto a entrevistas com intelectuais negros e um manual abordando a história de Candyman, Cabrini-Green e Chicago. *A Lenda de Candyman* é um filme sobre trauma, negritude e uma comunidade apagada pela gentrificação. Como diz William Burke: “Candyman não é apenas um homem, é a colmeia inteira”.



Medusa (2023)
Anita Rocha da Silveira

A raiva feminina como resistência

Tati Regis

O cinema de terror frequentemente revisita mitos para traduzir ansiedades contemporâneas, e *Medusa* (2023), de Anita Rocha da Silveira, exemplifica essa abordagem ao ressignificar a lenda da Górgona. O filme constrói uma trama visual e simbólica poderosa sobre a repressão feminina, a moralidade religiosa e os padrões de perfeição impostos às mulheres. Ao unir horror e fantasia a uma crítica social contundente, Anita consolida-se como uma das cineastas mais provocativas do cinema brasileiro atual.

A figura da Medusa tem sido interpretada de diferentes formas ao longo da história, de monstro amaldiçoado a símbolo feminista de resistência. No mito original, ela era uma sacerdotisa de Atena violentada por Poseidon dentro do templo da deusa. Como punição, Atena não atingiu o agressor, mas transformou Medusa em uma criatura cujo olhar petrifica. Essa dimensão simbólica se estende também à arte, como na pintura de Caravaggio, onde a cabeça decepada da criatura jorra sangue enquanto ela grita — não de terror, mas de raiva. Para Anita Rocha da Silveira, essa fúria reprimida por séculos representa o que as mulheres foram ensinadas a conter: a indignação, a insubmissão, o tom de voz elevado. Ao longo da história, mulheres que desafiaram normas foram silenciadas, punidas e estigmatizadas como perigosas. Assim, a Medusa de Anita não é apenas um reflexo do mito, mas um arquétipo da raiva feminina sufocada por séculos.

Em seu filme, a diretora transpõe essa metáfora para um cenário contemporâneo, explorando um contexto em que o desejo e a individualidade são monitorados e reprimidos. Acompanhamos um grupo de jovens que vivem sob um rígido código moral. Mariana (Mariana Oliveira), a protagonista, e suas amigas formam uma gangue que persegue e pune mulheres que não seguem padrões de pureza e de submissão. Esse sistema de vigilância coletiva é um dos aspectos

mais perturbadores da obra, pois mostra como a opressão pode ser internalizada pelas próprias mulheres.

Medusa subverte a lógica do “male gaze”, na qual a mulher é moldada a partir da perspectiva masculina: em vez de ser objeto de desejo, aqui ela se torna ameaça. A obsessão das jovens por manter uma aparência de santidade reflete a internalização desse olhar controlador, que pune brutalmente qualquer desvio. O horror, nesse sentido, não está apenas na violência explícita, mas na atmosfera de sufocamento que permeia a história. Essa opressão se manifesta visualmente: a maquiagem impecável, os sorrisos ensaiados, os tons claros das roupas e a rigidez estética das personagens as transformam em estátuas vivas, aprisionadas por um ideal de pureza inalcançável. Assim como aqueles que olhavam para a Górgona eram petrificados, as jovens parecem fossilizadas dentro das expectativas sociais. É uma construção que remete a clássicos do horror, como *O Bebê de Rosemary* (1968) e *Suspíria* (1977), em que as protagonistas enfrentam não apenas uma força externa, mas também uma estrutura sufocante que as molda.

A estética de *Medusa* também reflete a influência do italiano Dario Argento, cuja abordagem singular de corpos e cores sempre fez um poderoso comentário visual sobre o desequilíbrio de poder e a fragilidade humana. Da mesma forma, a mistura de gêneros em *Medusa* ecoa a obra de David Lynch, cineasta cuja habilidade de transitar entre o surreal e o real, o belo e o grotesco, resulta em um universo desconcertante e profundamente simbólico. Lynch é uma óbvia influência já no primeiro longa da diretora, *Mate-me Por Favor* (2016), que traz características que Anita iria explorar em *Medusa*.

O filme também se apropria da iconografia do corpo feminino, que ao longo da história do terror sempre foi um território de disputa: ora visto como objeto de desejo, ora como algo a ser controlado, modificado ou punido. Em *Medusa*, essa tradição é revisitada de maneira crítica. Se no mito a *Medusa* é uma vítima transformada em monstro, no filme, as próprias jovens assumem o papel de agentes da opressão, quando controlam umas às outras para manter a ordem. Essa dinâmica lembra as “caças às bruxas” históricas e figuradas: mulheres que desafiam normas são demonizadas e punidas.

Além disso, *Medusa* pode ser interpretado à luz do contexto político e social do Brasil na época de seu lançamento, após um período marcado pela ascensão de um governo de extrema-direita fundamentalista, que promoveu uma agenda conservadora e moralista. A ideia do roteiro surgiu em 2015, quando já se sentia uma virada conservadora iniciada em 2013. O moralismo religioso ganhou força, aliado ao

discurso de ódio e antifeminista, influenciando diretamente as pautas relacionadas ao corpo e à sexualidade feminina. Dentro desse cenário, a obra traz uma camada adicional de crítica ao expor a opressão e o controle sobre os desejos.

No entanto, essa repressão não se limita às mulheres. A mesma estrutura que impõe pureza e submissão femininas também reforça comportamentos masculinos tóxicos, punindo qualquer desvio do que se considera “ser homem”. Desde a infância, meninos são moldados para desempenhar um papel de força e dominação, enquanto meninas são incentivadas à delicadeza e à obediência. *Medusa* ironiza essa lógica, mostrando que a rigidez dos papéis de gênero não apenas oprime as mulheres, mas também aprisiona os homens num ideal artificial de masculinidade, no qual qualquer demonstração de fragilidade ou sensibilidade é vista como um desvio.

Anita Rocha da Silveira se insere no cinema de gênero contemporâneo ao lado de cineastas como Julia Ducournau, Rose Glass, Jennifer Reeder e Issa López, com uma abordagem que mescla fantasia e crítica social. Seu filme resgata mitos e arquétipos universais para refletir sobre um Brasil imerso em repressão moralista. A atmosfera hipnotizante, a trilha sonora pulsante e a iconografia vibrante criam um universo onde o imaginário se funde com os horrores reais da opressão. Em seu próximo trabalho, também alinhado com a política brasileira, ela explorará os horrores da ditadura, focando na memória e na sua ausência.

Outro aspecto notável de *Medusa* é a maneira como utiliza a música como elemento narrativo. As canções interpretadas pelo grupo Preciosas do Altar, formado pelas personagens, com letras exaltando a submissão e a pureza, contrastam ironicamente com a violência e o controle que permeiam o ambiente. A trilha sonora funciona como um instrumento de doutrinação dentro da narrativa, evidenciando como a cultura e a arte podem ser usadas tanto como forma de libertação quanto como ferramenta de opressão.

Ao virar o olhar petrificante de Medusa contra a sociedade que tenta silenciá-la, Anita reafirma o poder do cinema como ferramenta de resistência. Seu filme não apenas revisita o mito, mas propõe um rompimento com a contenção histórica da raiva feminina, uma fúria que, longe de ser castigo, pode ser libertação. *Medusa* é tanto um ótimo filme de terror quanto um manifesto contra o silenciamento feminino— uma obra que provoca, instiga e transforma.





Sinopses e fichas técnicas

O Doce Vampiro

(*The Velvet Vampire*). EUA, 1971.

Direção: Stephanie Rothman. **Duração:** 80 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um jovem casal recém-casado aceita o convite de uma mulher bela e misteriosa para irem visitá-la em sua mansão isolada no deserto.

Zumbis do Mal

(*Messiah of Evil*). EUA, 1974.

Direção: Gloria Katz e Willard Huyck. **Duração:** 90 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma moça procura pelo pai que desapareceu misteriosamente e vai parar em uma cidadezinha litorânea tomada por zumbis.

A Jaula de Mafu

(*The Mafu Cage*). EUA, 1978.

Direção: Karen Arthur. **Duração:** 101 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma astrônoma de sucesso e sua irmã obcecada por primatas vivem uma relação sombria na casa que herdaram do pai antropólogo.

Estranhos Poderes

(*The Godsend*). Reino Unido, 1980.

Direção: Gabrielle Beaumont. **Duração:** 86 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma moça que foi forçada a criar o bebê de uma desconhecida entra em desespero quando seus próprios filhos começam a ser mortos.

O Massacre

(*The Slumber Party Massacre*). EUA, 1982.

Direção: Amy Jones. **Duração:** 76 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

A festa do pijama de um grupo de jovens amigas se torna uma noite sangrenta quando um psicopata assassino as atormenta.

Vingança Macabra

(*The Oracle*). EUA, 1985.

Direção: Roberta Findlay. **Duração:** 93 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um casal se muda para um apartamento e a esposa encontra o artefato que uma médium usava para se comunicar com os mortos.

O Chalé do Lobo

(*Vlčí Bouda*). Tchecoslováquia, 1987.

Direção: Věra Chytilová. **Duração:** 91 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um grupo de adolescentes é convidado para aulas de esqui numa estação nas montanhas e descobre que há um intruso entre eles.

Um Jantar Sangrento

(*Blood Diner*). EUA, 1987.

Direção: Jackie Kong. **Duração:** 88 min. **Classificação indicativa:** 18 anos.

Dois irmãos são encarregados pelo tio excêntrico para preparar um jantar ritualístico canibal do antigo culto da deusa Sheetar.

Quando Chega a Escuridão

(*Near Dark*). EUA, 1987.

Direção: Kathryn Bigelow. **Duração:** 94 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um jovem filho de fazendeiro relutantemente se junta a um grupo de vampiros nômades e rebeldes que atravessam o deserto.

O Cemitério Maldito

(*Pet Sematary*). EUA, 1989.

Direção: Mary Lambert. **Duração:** 102 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Depois que seu filhinho morre atropelado por um caminhão, um pai em desespero descobre um cemitério que ressuscita os mortos.

A Fria Luz do Dia

(*Cold Light of Day*). Reino Unido, 1989.

Direção: Fhiona Louise. **Duração:** 79 min. **Classificação indicativa:** 18 anos.

Um homem solitário atrai rapazes para sua casa e os mata brutalmente. Baseado nos crimes do assassino em série Dennis Nilsen.

O Pesadelo de Celia

(*Celia*). Austrália, 1989.

Direção: Ann Turner. **Duração:** 103 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma garotinha imaginativa e um tanto perturbada fantasia com criaturas malignas para fugir da insegurança de viver no campo.

Órgan: Sem Limites para o Horror

(*Organ*). Japão, 1996.

Direção: Kei Fujiwara. **Duração:** 104 min. **Classificação indicativa:** 18 anos.

Dois policiais se infiltram em uma quadrilha de traficantes de órgãos humanos no mercado clandestino, mas seu plano dá errado.

Amores Divididos

(*Eve's Bayou*). EUA, 1997.

Direção: Kasi Lemmons. **Duração:** 108 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

A filha de 10 anos de um respeitado médico adentra um mundo de segredos, mentiras e forças místicas ao flagrá-lo com uma amante.

182

Maestrado Machado

Mortos de Fome

(*Ravenous*). Reino Unido, República Tcheca, México, EUA, 1999.

Direção: Antonia Bird. **Duração:** 101 min. **Classificação indicativa:** 18 anos.

Durante a guerra entre México e Estados Unidos, em 1847, um regimento militar em missão de resgate se depara com um canibal na selva.

Psicopata Americano

(*American Psycho*). EUA, 2000.

Direção: Mary Harron. **Duração:** 102 min. **Classificação indicativa:** 18 anos.

Um rico, bonito e vaidoso investidor de Wall Street mantém uma vida secreta de psicopata, eliminando brutalmente seus desafetos.

Desejo e Obsessão

(*Trouble Every Day*). França, 2001.

Direção: Claire Denis. **Duração:** 97 min. **Classificação indicativa:** 18 anos.

Um jovem casal de norte-americanos chega a Paris e vivencia um amor tão intenso e obsessivo que literalmente ameaça os devorar.

Segredos Evidentes

(*Youling Renjian*). Hong Kong, 2001.

Direção: Ann Hui. **Duração:** 103 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um rapaz desempregado conhece uma mulher misteriosa e passa a enfrentar coisas estranhas causadas por espíritos ao seu redor.

Garota Infernal

(*Jennifer's Body*). EUA, 2009.

Direção: Karyn Kusama. **Duração:** 107 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma líder de torcida adolescente se torna uma assassina sedenta por sangue e passa a matar de maneira brutal os colegas de classe.

O Babadook

(*The Babadook*). Austrália / Canadá, 2014.

Direção: Jennifer Kent. **Duração:** 90 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma mãe viúva precisa enfrentar o medo de seu filho pequeno quando descobre que uma criatura sobrenatural está em sua casa.

Grave

(*Grave*). França, 2016.

Direção: Julia Ducournau. **Duração:** 98 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Depois de um trote em que é obrigada a comer fígado, uma estudante de veterinária desenvolve um apetite por carne humana.

Sinfonia da Necrópole

Brasil, 2016.

Direção: Juliana Rojas. **Duração:** 86 min. **Classificação indicativa:** 12 anos.

Um aprendiz de coveiro se torna ajudante de uma colega e sua primeira tarefa é localizar sepulturas abandonadas em um cemitério.

A Sombra do Pai

Brasil, 2019.

Direção: Gabriela Amaral Almeida. **Duração:** 91 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma garotinha solitária tenta ressuscitar a mãe morta para tentar se comunicar com o pai, um operário de comportamento retraído.

Terminal Praia Grande

Brasil, 2019.

Direção: Mavi Simão. **Duração:** 73 min. **Classificação indicativa:** 14 anos.

Uma moça decide dar uma festa de despedida de casa e reencontra no supermercado um rapaz com quem teve uma relação no passado.

Santa Maud

(*Saint Maud*). Reino Unido, 2020.

Direção: Rose Glass. **Duração:** 84 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma jovem enfermeira recém-convertida ao catolicismo fica obcecada em salvar a alma pecaminosa de uma paciente terminal.

Sem Seu Sangue

Brasil, 2020.

Direção: Alice Furtado. **Duração:** 100 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Uma adolescente desestimulada em sua rotina diária encontra um motivo para viver ao conhecer um jovem recém-chegado em sua turma.

A Lenda de Candyman

(*Candyman*). EUA, 2021.

Direção: Nia Da Costa. **Duração:** 91 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um pintor em crise criativa é assombrado pela criatura sobrenatural Candyman, um assassino cruel invocado ao ser chamado diante do espelho.

Medusa

Brasil, 2023.

Direção: Anita Rocha da Silveira. **Duração:** 123 min. **Classificação indicativa:** 16 anos.

Um grupo de moças religiosas persegue e agride violentamente nas ruas mulheres que elas consideram que levam uma vida pecaminosa.







Contribuíram com este catálogo

Idealizadora e curadora

BEATRIZ SALDANHA

Pesquisadora, crítica e curadora cearense radicada em São Paulo, é doutoranda e mestra em Comunicação Audiovisual (UAM). Realizou estágio doutoral na Sorbonne Université (Paris IV) com pesquisa sobre Rosângela Maldonado, a primeira brasileira a fazer um longa-metragem de horror. Produziu em 2021 a mostra online Les Diaboliques: Diretoras de Horror 1980-99. Publicou em 2019 um capítulo sobre as realizadoras brasileiras de horror no livro Mulheres Atrás das Câmeras. Ministra regularmente cursos e palestras sobre cinema fantástico.

Autoras dos ensaios temáticos

ALEXANDRA HELLER-NICHOLAS

Crítica de cinema e autora de dez livros sobre filmes cult, de horror e de exploração que focam em políticas de gênero, incluindo Rape-Revenge Films: A Critical Study, 1000 Women in Horror e The Cinema Coven: Witches, Witchcraft and Women's Filmmaking.

CANELA RODRIGUEZ FONTAO

Professora e crítica, licenciada em Artes Combinadas (UBA), codiretora de La Monstrua Cinéfaga, um espaço de análise e escrita especializado no trabalho de mulheres na frente e atrás das telas. É pesquisadora do Grupo Grite do Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) da Universidade de Buenos Aires.

DAYHARA MARTINS

Bacharela em Letras, mestranda em estudos literários e pesquisadora da literatura de horror, coordena o Raízes do Horror, clube de leitura focado no debate racializado de obras sobre o tema. Em suas redes procura falar sobre o olhar político que o horror negro pode proporcionar em suas narrativas.

MARIANA ZÁRATE

Pesquisadora no Instituto de Artes del Espectáculo (IAE/UBA), estudou Artes Combinadas (UBA) e é especializada em cinema de horror. Escreve para publicações internacionais sobre cultura popular. É codiretora de La Monstrua Cinéfaga, uma plataforma dedicada a filmes de terror dirigido por mulheres.

VALERIA VILLEGAS LINDVALL

Doutora, pesquisadora interdisciplinar especializada em cultura visual latino-americana e terror, com enfoque feminista e decolonial. É editora de resenhas na publicação MAI: Feminism and Visual Culture, vídeo ensaísta e colaboradora para livros e mídias físicas.

Autoras da entrevista

JOSÉPHINE LEROY

Jornalista, redatora da revista *Trois Couleurs* (MK2). É formada em Filosofia pela Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, com mestrado em *Métiers de l'Édition et de l'Audiovisuel* pela Université Paris-Sorbonne.

JULIETTE REITZER

Diretora de redação da revista *Trois Couleurs* (MK2), formou-se no curso de *Scripte* pelo Conservatoire du Cinéma et de la Fiction, e em *Lettres et Cinéma* pela Université Denis Diderot (Paris VII).

Autoras dos textos críticos

ADRIANA CECCHI

Redatora, revisora e autora na antologia *Canções do Caos: Vozes Brasileiras*. Formada em Audiovisual, bacharelada em Letras e pesquisadora de horror e história da arte. Mantém a plataforma multimídia Redatora de M%\$#, com foco em literatura e cinema, e media o clube de leitura Clube dos Caóticos.

BIANCA MATTOS

Graduanda de História na FFP/UERJ, é membra da gestão do coletivo CENA e idealizadora e curadora do cineclube Grande Otelo. Suas pesquisas abordam as interseções de gênero, raça e classe no contexto acadêmico, com foco particular nos impactos da cultura negra e LGBTQIA+ na sociedade contemporânea.

CAMILA HENRIQUES

Jornalista amazonense, fez parte do Cine Set. Crítica filiada à Abraccine, integra o Coletivo Elviras, o *Feito por Elas* e o podcast *Sábado Sem Legenda*. Coorganizadora do livro *Cine Set e a Crítica de Cinema no Amazonas: Um Novo Capítulo*. Votante do Globo de Ouro nas edições de 2023 e 2024.

CAMILA VIEIRA

Crítica, pesquisadora e curadora de cinema, doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Integra a equipe de curadoria de curtas da Mostra de Cinema de Tiradentes, desde 2018. É coorganizadora do livro *Mulheres Atrás das Câmeras* (2020), indicado ao 62º Prêmio Jabuti.

CECILIA BARROSO

Jornalista, curadora, crítica de cinema e professora. É criadora do site *Cenas de Cinema* e

cofundadora do canal Oscarverso. Votante do Globo de Ouro, integra a Abraccine, a Fipresci, a Online Film Critics Society, e as Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

GABI SANTOS

Roteirista, escritora e entusiasta do cinema fantástico, focada especialmente em raça e protagonismo feminino. Formada em roteiro, pós-graduada em Produção Audiovisual, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena, cursa atualmente pós-graduação em Gestão da Indústria Cinematográfica (FAAP).

GABRIELA AMARAL ALMEIDA

Diretora e roteirista, é mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, com dissertação sobre os mecanismos do medo nas adaptações cinematográficas de Stephen King. Especializou-se em roteiro pela EICTV (Cuba). Realizou os longas-metragens *O Animal Cordial* (2018) e *A Sombra do Pai* (2019).

IEDA MARCONDES

Formada em Cinema, tem pós-graduação em Jornalismo Cultural e publica críticas e análises no jornal Folha de S. Paulo. É roteirista e produtora cultural, e participa frequentemente de podcasts sobre produção audiovisual para cinema e televisão.

ISABEL WITTMANN

Pesquisadora, crítica de cinema e antropóloga, doutora em Antropologia Social pela USP, pesquisa gênero, sexualidade e cinema. Criadora do Feito por Elas, focado no trabalho de mulheres no audiovisual. Membro da Abraccine e integrante do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP).

ISABELLE SIMÕES

Fundadora do Delirium Nerd, site que desde 2016 destaca obras feitas e protagonizadas por mulheres. Apaixonada por cinema, busca dar visibilidade a filmes dirigidos por mulheres que são ignorados pela grande mídia e premiações, mas que merecem ser descobertos.

JÉSSICA REINALDO

Formada em História, trabalha no meio editorial. Pesquisa sobre terror na literatura e no cinema. Criou o blog Fright Like a Girl, e cocriou o podcast The Witching Hour, dedicado à discussão de filmes de horror dirigidos por mulheres, e o blog 365 Filmes de Horror.

JOYCE PAIS

Jornalista multimídia, crítica de cinema e produtora audiovisual com quinze anos de experiência. Pós-graduada em Mídias Digitais e Educomunicação, criadora do Cinemascope, Clube das Diretoras e da Boneko de Neve Filmes. Membro da Abraccine e diretora do web-documentário, Iracunda.

JULIA MAASS

Mestra em Cinema e Audiovisual pela Universidade Paris I, Panthéon-Sorbonne. Trabalhou como diretora de imagem na Empresa Brasil de Comunicação. Fotógrafa, cinegrafista, editora de vídeo, figurinista e diretora de arte em produções independentes. Atualmente é professora em duas instituições de ensino superior particulares de Brasília, lecionando disciplinas de Cinema e Comunicação Social.

LAURA CÁNÉPA

Doutora em Mídias pela Unicamp, é professora do PPGCOM da UNIP-SP. Escreveu a tese *Medo de Quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros (2008)* e outros trabalhos sobre o tema, entre eles a coletânea *Brazilian Horror Cinema in the Twenty First Century*, coeditada com Stephanie Dennison.

LETICIA ALASSÈ

Jornalista, pesquisadora e crítica de cinema radicada em Paris. Estuda a distribuição de filmes de países emergentes em países do sul global. Mestra pela Paris 8, escreve para o CinePOP desde 2016. Integrante da Abraccine e da Fipresci, participa de júris internacionais e é votante do Globo de Ouro.

LUIZA LUSVARGHI

Jornalista e pesquisadora da Unicamp (SP), membra da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e dos coletivos *Elviras de Críticas de Cinema* e *+ Mulheres do Audiovisual*. Autora e coorganizadora de *O Brasil Phantástico no Cinema (2024)* e editora da Revista *Phantastika*.

MAITÊ MENDONÇA

Jornalista, produtora de conteúdo e especialista em Cinema (Unisinos). Escreve sobre cinema no blog *Final Girl*, onde também desenvolve o projeto *Divas Fantásticas do Horror*, um inventário dedicado às mulheres que fazem parte da história do gênero terror na sétima arte.

MICHELLE HENRIQUES

Formada em Letras, atua no mercado editorial desde 2018. Foi uma das fundadoras do projeto *Leia Mulheres*. É pesquisadora de terror na literatura e no cinema, sempre focada na produção de mulheres. Cocriadora do podcast *The Witching Hour* e do blog *365 Filmes de Horror*.

NATÁLIA REIS

Realizadora e pesquisadora com trabalhos exibidos em diversos festivais e mostras, incluindo *Ecrã*, *Dobra*, *Strangoscope*, *Improfest*, *6x6Project*, *Video Art Miden*, *London Short Film Festival*, entre outros. Escreve para a *Multiplot!* e já colaborou com a revista *Verberenas*.

PIETRA VAZ

Mestra em Direito na área de Comunicação, Produção Normativa e Multimedialidade. Advogada em mídia, entretenimento e produção cultural. Crítica e redatora no projeto Esqueletos no Armário.

RAFAELA ARIENTI BARBIERI

Doutora em História pela UFSC, membra do Grupo de Pesquisa História das Crenças e das Ideias Religiosas e do CINEMA – Centro de Investigação e Estudos em Meios Audiovisuais. Trabalhou com a definição do ciclo do cinema Horror Satânico e pesquisa as relações entre História, Religiões e Cinema.

RAFAELA GERMANO

Criadora do site Mulheres no Horror, mestra em Comunicação pela UFPE e graduada em Cinema e Audiovisual pela UFES. Lecionou a disciplina “A Representação dos Monstros no Cinema” para a graduação de Cinema da UFPE e outros cursos sobre o tema, além de integrar júris de festivais de cinema fantástico.

RAISSA FERREIRA

Bacharela em Comunicação Social pela UAM, trabalha com marketing e escrita há mais de dez anos e atua como crítica de cinema desde 2021. Foi editora e crítica na Revista Singular até 2024. Escreve para o raissafferreira.com e colabora com textos sobre cinema para a Filmes&Filmes e o Feito por Elas.

STEPHANIA AMARAL

Doutora em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG, tendo escrito sobre Ingmar Bergman, Lilith, cinema de horror, Fleabag e a filosofia de Deleuze. Membro da Abraccine e do Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema, trabalhou no Cinema em Cena, no Cinematório e no Feito por Elas.

TATI REGIS

Entusiasta do horror, escreve para o blog Meu Filme do Dia e para sites como HorrORIZADAS, Filmicca e Filmes&Filmes. Colabora como curadora e júri para festivais, assim como com artigos para livros e catálogos. Ministrou em coparticipação o curso A História do Cinema de Horror Negro, pelo MIS-SP.

THAÍS VIEIRA

Idealizadora e realizadora do Fitas Brasileiras Cineclubes e Podcast, que debate o cinema brasileiro dos anos 1970 e 80. É também cineclubista do Aurora Cineclubes, que promove exposições e debates sobre filmes brasileiros na Cinemateca do MAM e no Cine Praça Seca, no subúrbio do Rio de Janeiro.

VIVIANE PISTACHE

Pesquisadora, roteirista, curadora, júri e crítica. Atuou no desenvolvimento de roteiros da Casa de Criação e Cinema, O2 Filmes e Globo. Curadora no Festival de Curtas Kinoforum, visionadora da Mostra Oju do CineSesc, Mix Brasil, Fest Aruanda, Festival de Vitória, Sesc TV, Ecofalante e Curta Santos.

YAMINE EVARISTO

Bacharela em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG) e em Letras – Tecnologias da Edição, pelo CEFET-MG. Pesquisa e escreve sobre cinema, principalmente cinema fantástico e de horror e representação e representatividade de pessoas negras. É membra da Abraccine e votante do Globo de Ouro.

Ilustradora

AMANDA MIRANDA

Artista e autora de histórias em quadrinhos. Suas obras abordam o grotesco, o erótico, o insólito e o experimental. Sua atuação multimídia abrange as áreas de editorial, jornalismo e audiovisual. Colaborou com clientes como Adobe, Netflix, Mubi, Sesc, Cia. das Letras, The Intercept, The Pulitzer Center, O Globo, etc. Forbes 30 Under 30 2021. Selecionada pela 14ª Bienal Brasileira de Design, selecionada pelo Prêmio Des.Gráfica do MIS-SP (2019), ganhou o Prêmio Amaerj (2023), foi finalista do Prêmio Vladimir Herzog (2020) e HQMix (2020, 2024).

Depoimento da artista

"Para a criação das ilustrações da mostra, busquei inspiração em flores venenosas, espinhos, raízes e insetos. Figuras belas, violentas e mortais capazes de criar uma composição atraente e comercial, sem perder de vista a crueldade que existe na natureza. Ou seja, o desconhecido, incompreensível e indomável para a vida moderna e portanto, o horror primordial. Esse tensionamento entre o desejo e a repulsa é algo que me interessa profundamente.

Construí essa composição com duas cenas que se conectam. Na primeira delas, duas mulheres assistem vidradas e conectadas entre si através de cabelos e espinhos, olhando fixamente para nós, suando. Essa reação visceral é o que conecta à segunda cena, onde o suor se transforma em chuva e nos leva a uma cineasta que filma a dança de esqueletos: a bela, natural e inevitável morte."





Sobre a produtora

A BLG Entretenimento é uma produtora voltada para a realização e promoção de mostras e festivais de cinema, além de espetáculos teatrais. Fundada em 2012, pelo jornalista Breno Lira Gomes, produziu e/ou coproduziu os seguintes projetos de mostras: El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar; Cacá Diegues – Cineasta do Brasil; Simplesmente Nelson; A luz (imagem) de Walter Carvalho; Irmãos Coen – Duas mentes brilhantes; Claudio Papienza, o encontro que nos move; John Waters – O papa do trash; Cine DocFr – Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo; David Lynch – O lado sombrio da alma; O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo; Pérola Negra: Ruth de Souza; Tim Burton e suas histórias peculiares; Monstros no Cinema; Fábrica de Sonhos – Mostra de Animação; mostra de filmes A beleza sombria dos monstros: 10 anos de A arte de Tim Burton; Stephen King – O medo é seu melhor companheiro; macaBRo – Horror Brasileiro Contemporâneo; Steve McQueen – The king of cool, Terry Gilliam: O onírico anarquista, O cinema de Tim Burton e A magia dos pixels – Espelhos animado da realidade. Em 2019, 2020 e 2024 assinou a produção da mostra Os Melhores Filmes do Ano, organizada pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. Realizou a produção local no Rio de Janeiro das mostras Retrospectiva Carlos Hugo Christensen, Jean-Luc Cinema Godard e Anime – O fantástico mundo das animações japonesas. Fez a produção de cópias das mostras África, Cinema e Cine Design, edição Rio de Janeiro e Florianópolis, e do 10º Festival Cine Música em Conservatória. No teatro atuou na produção dos espetáculos Chopin & Sand – Romance sem palavras; O Gato de Botas – O Musical; Vertigem Digital e Agnaldo Rayol – A alma do Brasil. Foi responsável pela produção local no Rio de Janeiro da exposição imersiva Monet à beira d'água. No momento produz o documentário Cacá Diegues – Cineasta do Brasil, com direção de Léo Barros. E a próxima edição da mostra macaBRo – Horror Brasileiro Contemporâneo.





Créditos

Patrocínio

Banco do Brasil

Realização

Centro Cultural Banco do Brasil

Curadoria

Beatriz Saldanha

Coordenação geral

Breno Lira Gomes

Produção executiva

Monique Cruz

Direção de produção

Cátia Castilho

Produção de cópias e licenciamento de filmes

Daniela Barbosa

Assistente de produção

Luiz Baez

Produção local

Yasmini Costa (Belo Horizonte)

Karina Francis Urban e Mauricio Maia (São Paulo)

Villa-Lobos Produções (Brasília)

Monitoria

Drika Bego (Rio de Janeiro)

Antonio C. Nox (Belo Horizonte)

Igor Santos (Belo Horizonte)

Clara Regaço dos Santos (São Paulo)

Sandra Tavares (Brasília)

Intérpretes de Libras

Moura Acessibilidade (Rio de Janeiro)

Agrega Libras (Belo Horizonte)

Luana Dourado (São Paulo)

B.K Infinity Tradução (Brasília)

Projeção digital

Osana Larissa (Rio de Janeiro)

Yasmini Costa (Belo Horizonte)

Tradução de legendas

Carlos Primati

Assessoria de imprensa

Khora Comunicação & Produção (Rio de Janeiro)

Agenda Comunicação (Belo Horizonte)

Sinny Assessoria (São Paulo)

Objeto Sim (Brasília)

Ilustração e identidade visual

Amanda Miranda

Comunicação visual

Folha Verde Design

Produção espaço instagramável

Fernanda Teixeira (Rio de Janeiro)

Ruth Dias (Belo Horizonte)

Folha Verde Design (São Paulo)

Produção e edição de conteúdo para redes sociais

Comunicanti Produções

Vinheta e edição de vídeos de divulgação

Christian Caselli

Distribuição de cartazes – Belo Horizonte

Gira Cultural

Registro fotográfico

Cátia Castilho (Rio de Janeiro)

Tela em Transe (Belo Horizonte)

Ana Florença (São Paulo)

Estúdio Carbono (Brasília)

Registro videográfico

Tatiana Devos Gentile (Rio de Janeiro)

Tela em Transe (Belo Horizonte)

Bianca Hoffman (São Paulo)

Vídeo registro editado – Brasília

Estúdio Carbono

Coordenação Administrativa

Fomenta Consultoria

Contador Responsável

Máximos Organização Contábil

EQUIPE CATÁLOGO

Organização

Beatriz Saldanha

Coordenação Editorial

Carlos Primati

Revisão de Textos

Eduardo Reginato

Lilian Tufvesson

Tradução de textos

Beatriz Saldanha

Os artigos publicados, assim como conteúdo e opiniões expressadas contidas neles, são de responsabilidade de suas autoras.

As sinopses contidas nesse catálogo foram produzidas e organizadas por Beatriz Saldanha e Carlos Primati.

A montagem da arte “Creature from the Black Lagoon” é de autoria de Ricardo Ribeiro.

Créditos imagens: Eric Robert (pg 6), Stay Gold Pictures (pg 42), GTRES (pg 56), Wmix Distribuidora (pg 63), Mil Ciclos Filmes (pg 158)

As fotos contidas no catálogo são de divulgação dos filmes. A produção procurou identificar seus autores e pede desculpas pela ausência de créditos. Em futuras edições corrigiremos.

Agradecimentos especiais

Alice Furtado

Anita Rocha da Silveira

Gabriela Amaral Almeida

Juliana Rojas

Mavi Simão

Café Girondino

Cavideo

Cine Botequim

Darkflix

Ibis Belo Horizonte Liberdade

Juarez Cocina

Kebab Shop

Low Fire

Metropolitan Hotel Brasília

Sobrado da Cidade

Agradecimentos

BV Licenciamento, Egeda Brasil, Mil Ciclos, Pandora Filmes, Vitrine Filmes, Alison Peirse, Cavi Borges, Elaine Vegnaduzzi, Emily Oliveira, Ernani Silva, Gilles Lyon-Caen, Felipe Trotta, Joséphine Leroy, Juliette Reitzer, Karen Lima, Kier-La Janisse, Michelle Costa Pina, Moux Ariss, Natália Meira, Olivier Rossignot, Renato Bissa, Robin R. Means Coleman, Samuel Ferreira, Vinicius Fantezia











ISBN: 978-65-86448-21-4 Distribuição gratuita. Venda proibida.

Produção

blg
ENTERTENIMENTO

CCBB 

Realização

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO