

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PÚBLICA
NÍVEL DE MESTRADO**

CAMILA ONOFRE

**CINEMA DE HORROR E HISTÓRIA PÚBLICA: UM OLHAR SOBRE
AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NOS
FILMES GRAVE (2017) E ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS
(2016)**

**CAMPO MOURÃO – PR
2021**

CAMILA ONOFRE

**CINEMA DE HORROR E HISTÓRIA PÚBLICA: UM OLHAR SOBRE
AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NOS
FILMES GRAVE (2017) E ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS
(2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Pública – PPGHP, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra.

Área de Concentração: História Pública
Linha de Pesquisa: Saberes e Linguagens
Orientadora: Dra. Claudia Priori

**CAMPO MOURÃO – PR
2021**

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha de identificação da obra elaborada pela Biblioteca

UNESPAR/Campus de Campo Mourão

Bibliotecária Responsável: Liane Cordeiro da Silva CRB 1153/9

Onofre, Camila

O58c Cinema de horror e História Pública: um olhar sobre as representações das mulheres nos filmes *grave* (2017) e *orgulho e preconceito e zumbis* (2016). / Camila Onofre. -- Campo Mourão, 2021.

206 f. : il.; Color.

Orientadora: Dr^a. Cláudia Priori.

Dissertação (Mestrado) – UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação em História Pública (PPGHP), 2021.

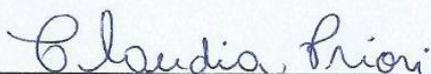
Área de Concentração: História Pública.

1. Cinema. 2. História-Horror. 3. História Pública. 4. Relação de Gêneros I. Priori, Cláudia (orient). II. Universidade Estadual do Paraná–Campus Campo Mourão, PR. III. UNESPAR. IV. Título.

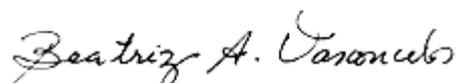
CAMILA ONOFRE

**CINEMA DE HORROR E HISTÓRIA PÚBLICA: UM OLHAR SOBRE AS
REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NOS FILMES *GRAVE* (2017) E *ORGULHO E
PRECONCEITO E ZUMBIS* (2016)**

BANCA EXAMINADORA



Dra. Claudia Priori (orientadora) – Programa de Pós-Graduação em História Pública –
PPGHP/Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dra. Beatriz Ávila Vasconcelos – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do
Vídeo – PPG-CINEAV/Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dr. Rodrigo de Almeida Ferreira – Programa de Pós-Graduação e Ensino de História –
ProfHistória/Universidade Federal Fluminense – UFF

Data de Aprovação

24/09/2021

Campo Mourão – PR

AGRADECIMENTOS

Início a seção dos agradecimentos mencionando a pessoa que foi fundamental para o bom desenvolvimento desta dissertação, a minha orientadora Dra. Claudia Priori. Tive o imenso prazer de percorrer os tortuosos caminhos desta pesquisa ao lado de uma excelente profissional e um ser humano incrível. Agradeço pelos direcionamentos, conselhos e ajuda, e principalmente pela paciência que teve ao me orientar. Carregarei comigo todo o aprendizado e sabedoria que compartilhou.

Agradeço também aos demais professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em História Pública, bem como professoras e professores que durante a trajetória do mestrado contribuíram, seja com conselhos, seja com materiais para o meu processo de pesquisa. Obrigada!

Às minhas amigas que conquistei nas disciplinas do mestrado, Laiza Campos, Ana Laura P. Santos, Marcela Carvalho e Isis Müller Krambeck, e que levarei para o restante da minha caminhada neste mundo. Aos meus amigos e amigas da vida que me deram suporte para aguentar os momentos difíceis e estiveram ao meu lado quando nem eu mesma me aguentava em especial à Mariana Garaluz, Carolina Elena Sebastião, Tharsis Q., Amanda Ferreira, Amanda Martins, Pedro H. Caires e Diego Barros, muito obrigada por todo o carinho e pela amizade!

Por fim, agradeço à minha família que me apoiou e me incentivou a continuar os estudos e a seguir os meus sonhos.

Daqui para frente estaremos deixando o terreno firme dos fatos para viajar juntos pelos turvos alagados da memória, e nos embrenhar pelo matagal das suposições mais absurdas.

– Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore/ J.K Rowling

RESUMO

ONOFRE, Camila. **CINEMA DE HORROR E HISTÓRIA PÚBLICA: UM OLHAR SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NOS FILMES GRAVE (2017) E ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS (2016)**. 206f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Pública – PPGHP – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2021.

A presente pesquisa teve como objetivo analisar as representações das mulheres nas obras fílmicas: **Grave**, lançada em 2017 e dirigida por Julia Ducournau, e **Orgulho e Preconceito e Zumbis**, lançada em 2016, sob a direção de Burr Steers, sob as perspectivas da tragicidade e da utilização do sangue enquanto elemento horrorífico que estigmatizam as mulheres como perpetuadoras da impureza e maldade, bem como compreender por meio da ótica da História Pública, os usos do passado em congruência com o conhecimento acerca da história das mulheres e das relações de gênero, e de como essas questões são apresentadas e disseminadas por esses filmes, levando em consideração a potencialidade do cinema enquanto agente produtor e reprodutor de conhecimento. Por meio da metodologia analítica proposta por Manuela Penafria (2009), que discute o cinema enquanto objeto de estudo que permite a reflexão, e da base inspirada nos estudos de Maria Homem (2019; 2021) acerca do feminino e o trágico, fez-se a análise das obras fílmicas identificando mudanças e permanências no que tange às representações das mulheres. A pesquisa identificou nas obras analisadas discursos históricos cristalizados, tais como a mulher enquanto sujeita-objeto, colocando a figura feminina como indivíduo sexualizado atendendo aos anseios masculinos, a utilização do espaço privado como centro das ações das personagens principais, bem como rupturas, como a posição de empoderamento adotada pelas personagens, e a emancipação narrativa sobre os enredos, além da utilização do conhecimento histórico para discussões como a entrada das mulheres na vida adulta, na esfera pública e nos campos político e social.

Palavras-chave: Cinema de Horror; História Pública; Representação; Relações de Gênero.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the representations of women in film works: *Grave*, released in 2017 and directed by Julia Ducournau, and *Pride and Prejudice and Zombies*, released in 2016, under the direction of Burr Steers, from the perspectives of tragedy and the use of blood as a horrific element to stigmatize women as perpetrators of impurity and evil, as well as understanding through the perspective of Public History, as the uses of the past in congruence with knowledge about the history of women and gender relations, is presented and disseminated by these films, taking into account the potential of cinema as a producer and reproducer of knowledge. Through the analytical methodology proposed by Manuela Penafria (2009), which discusses cinema as an object of study that allows reflection, and the basis inspired by Maria Homem's (2019; 2021) studies on the feminine and the tragic, the analysis of film works was carried out, identifying changes and permanencies regarding the representation of women. The research identified in the analyzed films crystallized historical discourses such as the woman as a subject-object, placing the female figure as a sexualized individual attending to male anxieties, the use of private space as the center of the main characters' actions, as well as ruptures, such as the position of empowerment adopted by the characters, and narrative emancipation over the plots, in addition to the use of historical knowledge for discussions such as women's entry into adult life, in the public sphere and in the political and social fields.

Keywords: Cinema of Horror; Public History; Representation; Gender Relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Elizabeth e Darcy em meio ao bombardeio. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	120
Figura 2: O primeiro beijo de Elizabeth e Darcy. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	121
Figura 3: Elizabeth mata os zumbis saindo dos túmulos. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	123
Figura 4: Jane salva Sr. Bingley. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	124
Figura 5: Jane esmaga a cabeça de um zumbi. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	126
Figura 6: Café da tarde na mansão de Lady Catherine de Bourgh. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	128
Figura 7: Irmãs Bennet polindo suas armas. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	130
Figura 8: Elizabeth polindo sua arma. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	130
Figura 9: Irmãs Bennet se arrumam para o baile. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	131
Figura 10: Irmãs Bennet se armam para o baile. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	133
Figura 11: Elizabeth penteia os cabelos de Jane. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	134
Figura 12: Jane e Elizabeth "presas". Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	135
Figura 13: Almoço com a família Bennet. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	136
Figura 14: O casamento das irmãs Bennet. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	137
Figura 15: O pai de Justine mostrando as cicatrizes. Frame do filme Grave.	140
Figura 16: Alexia na prisão. Frame do filme Grave.	140
Figura 17: Justine e o companheiro morto. Frame do filme Grave.	142
Figura 18: Justine enclausurada. Frame do filme Grave.	143
Figura 19: Justine com a pele descamando. Frame do filme Grave.	144
Figura 20: Justine vomitando o próprio cabelo. Frame do filme Grave.	145
Figura 21: Alexia depila a virilha de Justine. Frame do filme Grave.	147

Figura 22: Alexia com o dedo decepado. Frame do filme Grave	150
Figura 23: Justine com olhar inocente. Frame do filme Grave.	157
Figura 24: Justine no trote universitário. Frame do filme Grave.	158
Figura 25: Justine coberta de sangue. Frame do filme Grave.	159
Figura 26: Justine coberta de sangue. Frame do filme Grave.	160
Figura 27: Justine comendo fígado cru de coelho. Frame do filme Grave.	161
Figura 28: Justine comendo o dedo da irmã. Frame do filme Grave.	162
Figura 29: Justine encara o dedo decepado. Frame do filme Grave	163
Figura 30: Justine sangrando pelo nariz. Frame do filme Grave.	164
Figura 31: Justine mordendo o próprio braço. Frame do filme Grave.	166
Figura 32: Justine na festa. Frame do filme Grave.	168
Figura 33: Justine transtornada. Frame do filme Grave.	169
Figura 34: Alexia e Justine se consumindo. Frame do filme Grave.	170
Figura 35: Justine com as mãos e o rosto cobertos com sangue. Frame do filme Grave.	174
Figura 36: Justine lavando sua irmã. Frame do filme Grave.	176
Figura 37: Justine e Alexia no banho. Frame do filme Grave.	176
Figura 38: Zumbi encara Elizabeth. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	178
Figura 39: Explosão da cabeça da zumbi. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	179
Figura 40: Elizabeth mata a zumbi. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	181
Figura 40 A: Elizabeth mata a zumbi. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis. ...	181
Figura 40 B: Elizabeth mata zumbi. Frame do filme orgulho e Preconceito e Zumbis.	181
Figura 40 C: Elizabeth em posição de combate. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	182
Figura 41: Mãe e bebê zumbis. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	183
Figura 42: Padre zumbi com um cálice de sangue. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	184
Figura 43: Zumbis na igreja. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	185
Figura 44: Zumbis bebendo sangue. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	186
Figura 45: Zumbis comendo entranhas. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	187
Figura 46: Zumbi se alimentando de entranhas. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	187
Figura 47: Os quatro cavaleiros do apocalipse. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: HISTÓRIA PÚBLICA E PRÁTICAS INTERDISCIPLINARES.....	24
1.1 O movimento de institucionalização da História Pública nos EUA.....	24
1.2 A internacionalização da História Pública: processos e contextos.....	27
1.3 História Pública: um campo interdisciplinar.....	35
1.4 História Pública no Brasil: das práticas às disputas	43
CAPÍTULO 2: DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA DE HORROR E A HISTÓRIA PÚBLICA	60
2.1 As representações das mulheres no Cinema: as construções da Mulher ideal	60
2.2 Um breve histórico do Cinema de Horror	79
2.2.1 O Cinema de Horror no Brasil: breves contextualizações.....	90
2.3 Cinema de Horror e a História Pública: uma dança sublime	100
CAPÍTULO 3: AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NOS FILMES DE HORROR GRAVE (2017) E ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS (2016): ANÁLISES POSSÍVEIS	107
3.1 O feminino e o trágico nos filmes: Grave (2017) e Orgulho e Preconceito e Zumbis (2016)	107
3.2 Somente as monstras sangram: uma análise sangrenta.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
FONTES	194

REFERÊNCIAS	195
ANEXO I – MELANCOLIA	202
ANEXO II – OFÉLIA	203
ANEXO III – CARRIE COBERTA DE SANGUE	204
ANEXO IV – NORMAN BATES. CENA DE PSICOSE.....	205
ANEXO V – SANGUE ESCORRENDO PELO RALO. CENA DE PSICOSE	206

INTRODUÇÃO

Mas isso aqui não é uma caça. É uma dança. E algumas vezes as luzes se apagam nesse baile. Mas nós vamos dançar de qualquer forma, você e eu. Mesmo no escuro. Principalmente no escuro. Quer me dar o prazer dessa dança?
Stephen King

Começo a introdução desta pesquisa com esse trecho da obra “Dança Macabra” escrita pelo célebre autor de terror, Stephen King, em 1981. Creio que representa de múltiplas formas a relação que estabeleço entre meus objetos de análise que são duas obras fílmicas de horror (as abordarei em instantes), com o campo de estudo da História Pública e com o processo de desenvolvimento da própria pesquisa. Lançarei mão da licença poética de pesquisadora para interpretar de forma livre as mensagens que me prendem, e conseqüentemente a minha pesquisa, a essas linhas. “Mas isso aqui não é uma caça. É uma dança. E algumas vezes as luzes se apagam nesse baile”, compreendo que por vezes os desafios da pesquisa tornam o ato de descobrir e explorar os objetos de estudo semelhantes aos de uma caça. Estamos adentrando em terrenos tortuosos, por vezes completamente desconhecidos, empunhando armas teóricas, carregadas de nossas vivências e experiências, tanto acadêmicas, quanto de sujeitos e sujeitas (apesar dos dicionários definirem sujeita enquanto sujeitar-se, subordinar-se a algo ou alguém, adoto e ressignifico o termo para que contemple vivências além do masculino significante), para abatermos os problemas que nós mesmos criamos, ou que importamos de outras/os, a solução final encontrada em nossos objetos, o destino inevitável da conclusão. Mas a possibilidade de encarar os desafios que pressupõem toda pesquisa enquanto uma dança me parece mais adequado, menos doloroso quanto o abate e menos cruel como os encerramentos.

Entender nossos objetos dentro de uma rítmica e, sobretudo como um movimento em conjunto, de forma sincrônica e harmoniosa (mas nem sempre) permite a relação entre a teoria e experiência como um ato de sair do lugar, mas não apenas sair do lugar como quando estamos cansadas/os de ouvir colegas de trabalho e nos recolhemos em um canto para apreciar o silêncio, mas de seguir em direções diversas, de transformação, mesmo que impulsionada por incômodos, como nosso corpo transforma a energia para dançarmos e assim sermos potência, seja na pesquisa, seja em outros aspectos da vida. Relacionamos-nos com nossos objetos em uma dança que apesar de estarmos a sós, não é possível que se execute sozinha/o.

A música regida por nossas teorias e experiências marca o tempo de nossos movimentos, o salão imenso de possibilidades que nos deparamos ao realizar a pesquisa muitas vezes se encontra escuro, somos atraídas/os pela penumbra, ela é sedutora, às vezes fica silencioso e precisamos encontrar novas músicas, que podem soar estranhas aos nossos ouvidos em um primeiro momento, mas seguimos mesmo assim, sem ver, sem parar, você, que lê, e eu, que escrevo, porque compreendo que, apesar de ser um processo meu, e o caminho que percorro pareça solitário, todas e todos aquelas/es que se propõem a ouvir o que digo (neste caso, ler o que escrevi) aceitam a proposta feita na última linha, e com isso dançamos em pares, somos potência em conjunto. Agora que não estamos a sós e nos movemos juntos, abro o espaço para mostrar as músicas teóricas que regem minha dança-pesquisa, e os motivos que me levam a realizar meus movimentos.

Começo expondo as razões que me levaram a desenvolver esta pesquisa. Para além da predileção pessoal pelo Cinema de Horror, adquirida ao longo dos anos após estar em contato com uma série de capas de *cd's* de bandas de *heavy metal*, como *Iron Maiden* que traz enquanto identidade visual a caveira parcialmente decomposta *Eddie the Head*, ou *Robbie Zombie* com seus curtas de temáticas horripilantes, com filmes e séries que retratam o sobrenatural, monstros e monstras dos mais variados tipos, percebo que as representações das mulheres nas obras de horror perpassam uma série de discursos historicamente construídos, e por meio desses filmes são utilizados, ressignificados e disseminados. Considerado enquanto cinema marginal, não somente pela questão de recursos, geralmente mais baixos nas produções do gênero, mas pelas formas independentes de criação e do uso e abuso dos recursos gráficos e materiais, por meio do medo e do nojo passarem mensagens de crítica, ou de apoio a determinadas ideologias e discursos políticos, mas também marginalizado pela pesquisa histórica. Há ainda poucas produções no campo da História que trata das mulheres nas obras horroríficas, as películas fílmicas contemporâneas são pouco contempladas pelas pesquisas, sendo este tema mais debatido nas áreas de Comunicação, Multimeios, Mídia, Artes, Psicologia e Cinema. Produções historiográficas não abordam o horror e suas representações enquanto potencialidade seja de fonte de pesquisa, seja enquanto divulgador histórico, portanto, as marginalidades das temáticas me levaram às problematizações que busquei responder ao longo da dissertação.

Acredito que para que sejam compreendidos alguns pontos que abordei no desenvolvimento da pesquisa, devo relatar mesmo que brevemente, a relação que estabeleci entre a História Pública e o Cinema de Horror, e o que compreendo destes dois campos. Enquanto campo historiográfico no Brasil, a História Pública é relativamente recente, e as

discussões apresentam uma característica em comum, a ideia de aproximação com os públicos. Pluralizo o substantivo público, pois compreendo que a História Pública trata, sobretudo, da diversidade, de pessoas a pensamentos, do processo colaborativo, seja com outras áreas e/ou metodologias, instituições, patrimônios, memórias, seja com as variadas formas de produção de conhecimento, inseridas em espaços que ultrapassam os muros acadêmicos.

A História Pública e o Cinema de Horror possuem em comum a aproximação com os públicos e a inserção destes nos processos de construção, seja do conhecimento histórico, seja da narrativa fílmica, além do envolvimento e influência direta do público nas produções historiográficas e fílmicas. Compreendo que o Cinema de Horror possui um potencial para a divulgação dos conhecimentos históricos, mesmo não sendo abordado como outros gêneros fílmicos por historiadoras/es, o Cinema de Horror atinge as mais diversas camadas sociais e estabelece uma relação pública em comum, o horror. Segundo Noël Carroll (1999), autor que designa algumas noções e estruturas que utilizo na pesquisa, o horror se distingue em duas instâncias, o horror natural e o horror enquanto arte. O horror natural seria a resposta físico-psicológica humana a situações de espanto ou assombro diante de atrocidades, como presenciar um acidente de carro ou uma pessoa cometendo suicídio.

O horror arte, segundo o autor, se caracteriza pela emoção de repulsa, aversão e estranhamento aos componentes presentes na construção de monstros e monstros (para o autor, a noção de monstro se caracteriza pela violação da ordem natural estabelecida cientificamente, tendo ou não componentes repulsivos, nojentos ou aterrorizantes, muito embora estabeleça que no gênero de horror sejam esses elementos que atingem os públicos), ou de outros segmentos que estimulam a alteração emocional do público, obtendo como resposta as sensações físico-psicológicas sem o advento do real. Portanto, compreendo enquanto horror a perturbação do emocional da/o espectador/a, a partir do momento em que há o contato com o que se pretende “horrível” presente na obra artística.

Os públicos estabelecem uma relação de empatia com um/a personagem ou obra em que as sensações de medo, repugnância, angústia ou ameaça que estão sendo representados correspondem em algum grau com as emoções sentidas e agem enquanto estimulantes de transformação, seja pela transformação do espanto em alívio, seja pelo processo de empatia dos sentimentos das personagens apresentadas. Partindo destes pontos, estabeleço a relação com o Cinema de Horror. Aciono mais uma vez Stephen King (1981) para que eu possa combinar os passos da dança (pesquisa) com a música (História Pública):

[...] nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas — para dismantelar esses mesmos elementos. (KING, 1981, p.27).

Apresento agora, meus objetos de estudo e seus espaços. As fontes fílmicas **Grave**, lançada em 2017 e dirigida por Julia Ducournau, e **Orgulho e Preconceito e Zumbis**, lançada em 2016, sob a direção de Burr Steers, sendo do gênero de horror foram delimitadas pelos recortes de enredo das personagens, que em ambas as obras apresentam personagens femininas como protagonistas, assim como outras aparecem como personagens coadjuvantes. Levei em conta o ano de lançamento para que fosse possível a compreensão das discussões acerca dos usos do passado no tempo presente, considerando as possibilidades de diálogo com a História Pública, no sentido das obras apresentarem de alguma forma o conhecimento histórico, seja para a ambientação do enredo fílmico seja para a construção das personagens, bem como a congruência com questões que permeiam o debate público como as relações de gênero, os feminismos, a sexualidade, a vida profissional dessas mulheres, e sua relação com o meio que ocupam. Ponderei sobre o uso de uma obra cinematográfica de grande distribuição e de orçamento relativamente alto, como **Orgulho e Preconceito e Zumbis**, que é uma produção norte-americana, cujo “modelo” de se fazer cinema é amplamente consumido não só pelas/os brasileiras/os, devido a abertura cultural que possibilita o acesso a essas produções, mas por um público amplo ao redor do mundo, e também uma contraposição, como **Grave**, obra cuja circulação é mais restrita e produzida fora do eixo já conhecido e largamente consumido, para que fosse possível traçar diferenças ou semelhanças nas representações, e por fim prezei pela escolha de diferentes direções, uma sob a ótica feminina, e a outra sob a ótica masculina, para compreensão das diferenças e/ou semelhanças nas representações em tela dessas mulheres.

Neste sentido, as obras apresentam mais semelhanças do que diferenças, principalmente quanto à atribuição do fato de serem mulheres enquanto fator preponderante para as desventuras vividas pelas personagens. A diretora Julia Ducournau, a segunda mulher da história a ganhar a Palma de Ouro, em uma entrevista para a *IndieWire*¹ comenta que faz filmes independente de seu gênero, e gostaria que fosse aclamada por dirigir seus filmes, não

¹ A entrevista comentada pode ser acessada pelo site: <https://sol.sapo.pt/artigo/742128/julia-ducournau-faco-filmes-porque-sou-eu-nao-porque-sou-mulher>
Na íntegra em inglês está disponível em: <https://www.indiewire.com/2021/07/julia-ducournau-interview-palme-dor-titane-1234652010/>

por ser uma mulher a dirigir filmes de horror, abstendo-se das discussões feministas, principalmente as que tangenciam a ocupação de espaços de dominância masculina.

A obra **Grave** teve seu lançamento mundial em 2017, sem lançamento oficial no Brasil, indo direto para o catálogo da Netflix, plataforma de *streaming* de filmes. A obra de origem francesa possui classificação indicativa de dezoito (18) anos devido ao seu conteúdo gráfico explícito. O filme conta a história da adolescente Justine, interpretada por Garance Marillier, uma garota vegetariana e introvertida, que vivia com o pai e a mãe e que sai de casa para ir à Universidade cursar veterinária. Durante o processo de trote universitário, Justine encara o desafio de comer carne pela primeira vez, já que até aquele momento, Justine seguia uma dieta imposta pela mãe, que proibia o consumo deste alimento. Ao ingerir um pedaço de fígado de coelho, Justine desenvolve um sério distúrbio alimentar e uma severa reação alérgica, que descama sua pele e causa incômodo com coceiras constantes.

Após este evento decisivo, Justine desenvolve uma fome por carne humana, que aumenta conforme ela se explora enquanto mulher, quando começa a transição de adolescente e passa para a fase adulta. Justine é uma personagem complexa, que nos permite traçar um paralelo entre seu canibalismo e a progressão de suas descobertas. Os desejos por carne humana aumentam conforme Justine toma ciência de seu corpo, seus desejos e seu lugar no mundo. Uma analogia ao descobrimento do corpo feminino, a carne humana é uma metáfora para os desejos da personagem. É interessante observar a construção da personagem de Justine, seu desejo por carne humana era tanto, que nem mesmo sua irmã é poupada (Justine acaba comendo o dedo da irmã), de uma forma figurada, porém muito explícita, Justine não interrompeu seu processo de descoberta e ação enquanto mulher, nada a impediu de seguir seu caminho, nem mesmo suas relações familiares. É cobrada de Justine uma normalidade que ela não é capaz de oferecer, e talvez, nem se interesse, tornando-a destoante do meio em que vive.

O filme norte-americano **Orgulho e Preconceito e Zumbis**, com o título original de *Pride and Prejudice and Zombies*, lançado em 2016 e dirigido por Burr Steers, é uma obra adaptada do romance de Jane Austen, *Pride and Prejudice* (Orgulho e Preconceito). Nessa versão fílmica, as quatro irmãs Bennet são lutadoras e caçadoras de zumbis na Inglaterra do século XIX. As irmãs aprendem artes marciais e se tornam espadachins devido a uma infestação de zumbis que ameaça as fronteiras inglesas, todavia, é posta em questão pelas pessoas que as cercam (como a mãe e vizinhas/os), as habilidades e as capacidades de luta das irmãs Bennet, uma vez que elas treinam para serem espadachins na China, lugar dentro do enredo que é estigmatizado por ser o destino das/dos espadachins mais pobres e cujas técnicas não são tão avançadas, enquanto a elite burguesa treina artes marciais e da luta com espadas

no Japão, que é considerado o lugar ideal de desenvolvimento de tais habilidades. Elizabeth Bennet e Jane Bennet, interpretadas por Lily James e Bella Heathcote, respectivamente, são as personagens de maior destaque, tanto pelos interesses românticos quanto pelas cenas de lutas contra zumbis. As personagens estão carregadas de valores contemporâneos (como a liberdade individual da mulher, o diálogo estabelecido entre homens e mulheres, etc). A independência narrativa das personagens, suas condutas diante de temas como casamento, ocupações, a liberdade intelectual e do corpo estão presentes enquanto elementos constituintes do enredo das personagens.

Com esta pesquisa, buscamos discutir e analisar as (des)construções históricas acerca das representações de mulheres em filmes de horror contemporâneos, bem como, a multiformidade de apropriação e disseminação do conhecimento histórico pelo dispositivo cinematográfico. Sob uma ótica da História Pública, buscamos entender como o conhecimento histórico sobre as mulheres é compreendido dentro do universo cinematográfico do gênero de horror. Entendo a História Pública, principalmente a História Pública que se propõe no Brasil, como um campo amplo para diálogos e práticas com outras áreas, levando em conta o processo de construção de conhecimento pautado em saberes diversos, mesmo que circunscritos em outras instâncias que não as acadêmicas, reconhecendo esses saberes e alinhando as prerrogativas acadêmicas com a multiplicidade de vozes que ecoam nos mais variados espaços.

Valho-me principalmente da proposição da Juniele Rabêlo de Almeida e Marta Gouveia de Oliveira Rovai (2013), organizadoras do primeiro livro sobre História Pública lançado no Brasil em 2011, intitulado “Introdução à História Pública”. As autoras propõem que a História Pública ultrapasse a divulgação histórica para amplas audiências, se vale também dos debates públicos, dos saberes que circulam fora dos muros acadêmicos, das práticas de conservação e propagação de memórias, sugerem a inserção de sujeitos e sujeitas no processo de estruturação do conhecimento histórico, fazendo uma aproximação entre comunidade e universidade, principalmente para a construção de uma consciência histórica e a democratização do conhecimento.

Deve-se salientar que fazer história pública não é só ensinar e divulgar certo conhecimento. Pressupõe pluralidade de disciplinas e integração de recursos diversos. É um novo caminho de conhecimento e prática, de como se fazer história, não só pensando na preservação da cultura material, mas em como colaborar para a reflexão da comunidade sobre sua própria história, a relação entre passado e presente. Enfim, como tornar o passado útil para o presente (ALMEIDA; ROVAI, 2013, p.03).

Levando em consideração essas concepções sobre História Pública e partindo de um lugar interdisciplinar, foi utilizada para análise das fontes, a perspectiva de trágico e feminino apresentada pela psicanalista e estudiosa do gênero Maria Homem (2021), em seu minicurso *online* nomeado “o feminino e o trágico” no qual desdobra as relações das mulheres e do feminino na tragicidade, e como esta se manifesta de forma severa nas representações das mulheres, principalmente nas obras literárias, mas não só, abordando brevemente os filmes enquanto (re)produtores de sentidos trágicos ligados à feminilidade. Enquanto suporte teórico-metodológico me valho dos conceitos discutidos por Manuela Penafria (2009) nos quais estabelece que uma possibilidade para a análise fílmica se dá por meio da decomposição fílmica, isto é, descrever a cena objeto de análise e posteriormente estabelecer as relações do objeto com os discursos apresentados, tornando a interpretação da cena possível, e a partir destas interpretações explicar e elucidar a obra fílmica em sua funcionalidade.

O conceito de representação apesar de não ser destacado no corpo da pesquisa, se faz presente a todo o momento. Reservei este espaço para que eu pudesse apresentar brevemente a adoção deste conceito, a partir dos estudos histórico-culturais de Roger Chartier (1991), que aborda a representação enquanto mecanismo de produção de sentidos e significados da realidade, levando em consideração aspectos sociais e culturais de sujeitos e sujeitas circunscritos em um determinado tempo e espaço. As práticas culturais e sociais estão baseadas nas produções de representações pelos indivíduos constituintes de uma sociedade, essas representações do real conferem sentidos à vivência das/os sujeitas/os, formando a concepção destes acerca de seu espaço e sua ocupação no meio em que vivem. O autor discute sobre as formas de produção de tais significados, levando em consideração diversos discursos e relações de poder presentes na criação dos sentidos, bem como a expressão destes por meio de linguagens e mecanismos diversos.

[...] as acepções correspondentes à palavra “representação” atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é. Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não [...] (CHARTIER, 1991, p.184).

Com relação às representações das mulheres nas obras analisadas, me pauto nos estudos teórico-feministas do cinema e do gênero. Corrente surgida na década de 1970, principalmente alinhada com os movimentos feministas, tem como principal expoente a

crítica cinematográfica Laura Mulvey (1975) que dialoga com os estudos da psicanálise para compreender as relações entre a representação das mulheres partindo de um olhar masculino e como o público feminino compreende essas mulheres. Segundo a autora, o olhar sobre a mulher no cinema é masculinizado, no sentido de manifestar a visão e desejo masculino sobre essas mulheres, tornando a figura feminina passiva do masculino, a sofredora das ações e não a agente. As narrativas tornam as mulheres objetos tanto das ações quanto das observações.

O Cinema de Horror viabiliza problematizações a respeito dos papéis desempenhados por mulheres nos filmes contemporâneos, que refletem transformações (e permanências) históricas, além de tensões sociais relativas às questões de gênero. No que tange a essas relações, a historiadora Joan Scott (1990) propõe “gênero” enquanto uma construção que permeia diversas estruturas mediante discursos, levando em consideração as práticas diárias que os reforçam ou os refutam. A disparidade naturalizada entre feminino e masculino, é fruto, como menciona Scott, de uma construção tanto do cotidiano quanto do social, uma forma de organização para que todos cumpram papéis pré-determinados.

Esquematizo, em vias de finalizar esta introdução, os componentes dessa dissertação e como estão estruturados os capítulos. No capítulo 1: **História Pública e práticas interdisciplinares**, proponho uma discussão ampla sobre os processos da História Pública e suas concepções de seu surgimento até os dias atuais. No primeiro item, “O movimento de institucionalização da História Pública nos EUA”, discuto sobre o surgimento da História Pública enquanto campo institucionalizado, que a partir da década de 1970 nos Estados Unidos toma corpo enquanto movimento para a atuação prática de historiadoras/es fora dos muros acadêmicos. No item dois, “A internacionalização da História Pública: processos e contextos” abordo como se deu o processo de internacionalização da História Pública nas décadas de 1970 e 1980, e os desdobramentos em países anglo-saxões do movimento originado na academia científica norte-americana. Na sequência, no item “História Pública: um campo interdisciplinar” trato das relações entre a História Pública e o Cinema, enquanto fonte para os estudos da área, pensando também no Cinema enquanto divulgador histórico e produtor de conhecimento acerca do passado. No terceiro item, “História Pública no Brasil: das práticas às disputas”, me detenho a discutir as práticas da História Pública surgidas no país, diferenciando as propostas entre a História Pública brasileira e a norte-americana. Saliento também os debates sobre as possibilidades interdisciplinares no ambiente digital que se torna um ambiente de disputas de narrativas do passado, levantando pontos sobre as descrenças na ciência e a crescente disseminação de discursos negacionistas, assim como os desafios de historiadoras/es públicas/os em dialogar com essas narrativas. Abordo também

como a História Pública se relaciona com as questões de gênero, priorizando o debate no campo educacional como possibilidade de atingir o ensino democrático e de equidade.

No capítulo 2, **Diálogos entre o Cinema de Horror e a História Pública**, discuto acerca das possibilidades e congruências entre estes dois campos, alinhando também as representações das mulheres no cinema, discutindo as mudanças dessas representações ao longo das décadas de 1920 até 1970, quando os movimentos feministas despontam dentro do cinema trazendo mudanças nas perspectivas cinematográficas. No primeiro item, “As representações das mulheres no Cinema: as construções da mulher ideal” apresento as construções de ideais de feminilidade e de ser mulher nas obras cinematográficas e como as representações produzidas se engendravam na sociedade de cada época, com foco nos Estados Unidos, responsável pela produção e distribuição de filmes em larga escala para diversos países, dominando o mercado cinematográfico. No segundo item, “Um breve histórico do Cinema de Horror”, faço uma discussão da construção do Cinema de Horror e como as produções fílmicas dialogam com os anseios sociais do tempo que estão inseridos, apresentando também definições possíveis para compreender o que este gênero cinematográfico propõe. No subitem “Cinema de Horror no Brasil: breves contextualizações” discuto as produções de horror brasileiras apresentadas na literatura e no cinema, e os desdobramentos políticos e sociais que acarretaram nas produções cinematográficas do gênero de horror do país. No item “Cinema de Horror e História Pública: uma dança sublime” estabeleço as relações entre o Cinema de Horror e a História Pública, a partir da perspectiva das obras fílmicas, abordando como as fontes dialogam com os campos sugeridos. Relações essas que foram aprofundadas no terceiro capítulo.

No terceiro capítulo: **As representações das mulheres nos filmes de Horror “Grave (2017)” e “Orgulho E Preconceito e Zumbis (2016)”**: análises possíveis, analiso principalmente como as fontes apresentam as construções históricas de feminilidade e masculinidade, partindo da conexão entre a tragicidade e o feminino, bem como trato da utilização do sangue e seu caráter simbólico nas fontes, tendo portanto, utilizado dos aparatos históricos públicos como o conhecimento circulante acerca das representações das mulheres e da resignificação destes conhecimentos pelas fontes analisadas. No primeiro item deste capítulo, “O feminino e o trágico nos filmes: Grave (2017) e Orgulho e Preconceito e Zumbis (2016)” realizo uma discussão historiográfica acerca das representações das mulheres em quatro obras trágicas que impactaram e continuam a impactar o imaginário social no Ocidente, e como as obras fílmicas se utilizam de elementos e conceitos de tragicidade nas representações das personagens. No último item, “Somente as monstras sangram: uma análise

sangrenta” estabeleço a relação do sangue com as personagens e os contextos em que o sangue é utilizado para causar asco e para simbolizar a ideia da feminilidade nos filmes, e identifiquei as mudanças e permanências das representações das mulheres.

Após as análises, foi observado que o Cinema de Horror estabelece uma relação dialógica com os medos e ansiedades sociais acerca das mulheres e das figuras femininas, sendo, portanto, um dispositivo possível para a perpetuação de alguns estereótipos, tais como mulheres enquanto portadoras dos males, conectando o útero e o sangue das mulheres como vias dos desvios físicos psicológicos, no caso de *Grave*, e enquanto representação idealizada das heroínas masculinizadas, em *Orgulho e Preconceito* e *Zumbis*. Ainda com relação às análises, para além das permanências, algumas desconstruções também foram constatadas tais como as mulheres na posição ativa de suas narrativas e suas figuras enquanto inspiração de força, determinação e sagacidade.

Desejo que a pesquisa desenvolvida possa contribuir para os estudos de História Pública e das relações de gênero, principalmente para repensarmos os aparatos cinematográficos enquanto produtores de sentido e difusores do conhecimento histórico, bem como pensarmos as contribuições que o Cinema de Horror pode trazer para os estudos históricos das mais diversas áreas, agregando a diversidade e a pluralidade, de sentidos, de pessoas e de representações. Que este trabalho colabore para nos movermos juntas/os, abrindo espaços para as músicas que regem a dança-pesquisa, e que mais pessoas encontrem motivos, assim como eu encontrei, a realizar e provocar movimentos.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA PÚBLICA E PRÁTICAS INTERDISCIPLINARES

1.1 O movimento de institucionalização da História Pública nos EUA

O movimento conhecido como *public history* (História Pública) surge de forma institucionalizada pela primeira vez nos anos finais de 1970, por meio do historiador e professor da Universidade de Santa Barbara (Califórnia, Estados Unidos da América) Robert Kelley, que define História Pública como “o emprego de historiadores e o método histórico fora da academia: em governo, empresas privadas, mídia, sociedades históricas e museus, mesmo em práticas particulares” (KELLEY, 1978, p.16). A proposta inicial da *public history* era a profissionalização “prática” de historiadoras/es para que pudessem atuar em diferentes áreas do mercado de trabalho. Devido a saturação do ambiente das salas de aula e das universidades, a busca pela inserção de profissionais do campo da História em outros empregos fora o motor que impulsionou o avanço do movimento. Durante as décadas de 1970 e 1980 os Estados Unidos se viram em uma crise tanto econômica quanto da própria disciplina. O movimento da *public history* pode ser compreendido como uma reação aos questionamentos da própria academia acerca da História. Os problemas do presente e a urgência de uma reinvenção da abordagem dos processos históricos em setores mais amplos da sociedade, eram debates feitos por essas/es historiadoras/es públicas/os.

O início deste novo movimento nos Estados Unidos, é marcado principalmente pela criação de novos programas universitários, como a inserção de disciplinas na graduação, criação de novos cursos de pós-graduação, como o *Graduate Program in Public Historical Studies* (Programa de Pós-Graduação em Estudo Públicos da História) na Universidade da Califórnia em Santa Barbara no ano de 1976, voltados especificamente para a História aplicada, ou práticas da História. Kelley (1978) descreve as atividades realizadas pelas/os alunas/os no programa, e é notável as diferenças no preparo para o trabalho em corporações privadas e o trabalho na academia. Em organizações privadas, as preocupações são com o cumprimento de metas, desafios de lidar com grandes grupos de pessoas, a grande competitividade no emprego, o trabalho em equipe com agentes fora da área de formação histórica e a lógica empresarial do trato com a História.

A formação prática incluía também o trato com espaços midiáticos, e já nos anos de 1970 a preocupação em ocupar meios de comunicação de grande circulação, como programas de televisão e jornais, tomava espaço nas discussões sobre a atuação profissional. A percepção da necessidade de atuação de historiadoras/es fora dos espaços acadêmicos, se dava também ao fato das discussões sobre a aproximação com os públicos e os espaços condutores de ciência estarem em pauta.

Eles aprendem onde estão os recursos documentais de uma cidade nos gabinetes de votação, nos arquivos dos inspetores, nos registros dos tribunais, nos registros dos assessores fiscais, nos arquivos dos jornais, nas atas das câmaras municipais, nas casas particulares, nos porões, nos sótãos empoeirados e nas memórias particulares, apenas para começar a lista. Eles também aprendem a trabalhar com várias mídias, incluindo a televisão, para transmitir ao público o que é aprendido e recebem instruções detalhadas sobre qual é a principal habilidade do historiador, destilando notas de pesquisa em uma narrativa em prosa. Enquanto isso, os alunos do Programa também participam de outras atividades: organizar a série de conferências do Programa; editando este diário; e adquirir competências práticas como a redação de pedidos de subsídios. Além disso, durante o primeiro trimestre, os alunos se matriculam em um seminário sobre história e natureza do planejamento e outro sobre o uso das ciências sociais, métodos quantitativos na pesquisa histórica (KELLEY, 1978, p.25)².

A essência pragmática desses novos cursos é uma característica da *public history* norte-americana. Kelley (1978) sugere que a inserção de historiadoras/es cuja formação fora capacitada para aplicar o método de análise histórica em ambientes além das universidades, em setores governamentais, como Pentágono e Departamento de Energia do Estado (cuja ação das/os historiadoras/es foi requerida) ou em corporações do setor privado da economia, seria um fator de transformação social e desenvolvimento de consciência histórica nos indivíduos da comunidade.

Se, ao enviar jovens para carreiras na história pública, mudarmos lentamente essa situação, de modo que o método histórico de análise se torne um elemento integrante de toda tomada de decisão, teremos dado uma contribuição significativa à vida americana. [...] Mudar e melhorar o processo público em toda a sociedade americana, trazendo a consciência histórica para um papel de trabalho na condução diária

² They learn where the documentary resources in a city are to be found: in voting offices, surveyor's files, court records, tax assessor's records, newspaper archives, city council minutes, private homes, basements, dusty attics, and in private memories-to just begin the list. They also learn how to work with various media, including television, to transmit to the public what is learned, and they receive close instruction in what is the historian's principal skill, distilling research notes into a prose narrative. Meanwhile, the students in the Program are engaged in other activities as well: putting on the Program's series of conferences; editing this journal; and acquiring such practical competencies as the writing of grant applications. Also, during the first quarter, the students enroll in a seminar in the history and nature of planning, and another in the use of social science, quantitative methods in historical research. Texto original. Tradução livre da autora.

dos negócios, é um propósito honroso em caráter e elegante em sua dimensão. (KELLEY, 1978, p. 20-21)³

As discussões trazidas sob este novo prisma historiográfico também propunham questões acerca dos “públicos” consumidores da História nos mais diferentes espaços. Os debates acerca do papel de historiadoras/es na melhoria social, estavam também atrelados ao desenvolvimento econômico. Embora a definição de “público” não seja precisamente estabelecida, compreende-se que os “públicos” envolvam também os locais cujas ocupações por historiadoras/es são propostas, e não apenas indivíduos de uma forma ampla. A aplicação prática da História nos Estados Unidos neste período se deu principalmente em meios cujas necessidades técnicas sobressaíam, como empresas e setores burocráticos do governo. Kelley (1978) dá ênfase na abertura de diálogo entre a universidade e corporações privadas e a busca destas por ordenamento de informações referentes, não apenas ao passado da empresa e das atividades por ela desenvolvidas, mas também sobre o passado do meio no qual essas empresas estão inseridas.

É interessante notar a relação amigável entre empresas e a universidade nesse período, a conexão estabelecida entre a profissão e esses novos campos de emprego, em grande parte divergentes nos tratos com o conhecimento e informações (que neste caso, são tratados como mercadoria), e de aplicabilidade de habilidades de trabalho, levanta a seguinte questão: quais pressupostos acadêmicos (ou pressupostos para pesquisas historiográficas) foram deixados de lado para que esses espaços fossem abertos e ocupados com tamanha amistosidade? Uma vez que, as discussões sobre o papel social de historiadoras/es e a função do conhecimento histórico na formação dos indivíduos, são temas debatidos desde que a História se torna oficialmente um campo científico no século XIX. Kelley não nos traz respostas.

É válido ressaltar que, apesar da aplicação da História ser feita fora das universidades, a formação acadêmica era fundamental para o sucesso nos novos setores. Neste caso, o sucesso na carreira fora da docência. O movimento de *public history* não pretendia romper com o academicismo, mas sim propor métodos de aplicação práticos para a formação. O trabalho de profissionais da História em outros setores demandou também uma abertura destes espaços para o diálogo com o campo historiográfico, como exemplo, a criação de

³ If by sending young people out to take up careers in public history we slowly change this situation, so that the historical method of analysis becomes an integral element in all decision making, we shall have made a signal contribution to American life. [...] Changing and improving the public process throughout American society, by bringing the historical consciousness into a working role in the daily conduct of affairs, is a purpose honorable in character and elegant in its dimension. Texto original. Tradução livre da autora.

disciplinas voltadas para humanização de museus e espaços de memória. Rebecca Conard (2015) discute sobre estas ocupações em museus nos Estados Unidos, fazendo um resgate histórico sobre a falta de profissionais na criação de instituições de preservação de patrimônios. Conard relata que a atuação de historiadoras/es em curadorias de museus de História, fez diferença principalmente no período pós Segunda Guerra Mundial.

O trabalho das/os profissionais estava muito voltado aos públicos, que passara a frequentar estes espaços, e a preservação e conservação histórica, tanto dos museus como dos acervos. Disciplinas foram inseridas nos cursos de *public history* de uma maneira ampla, de forma a não apenas formar profissionais para áreas específicas, mas para garantir excelência em outras áreas. “A profissionalização do trabalho em museus passou a se concentrar em estabelecer padrões institucionais e melhores práticas para os museus, em vez de estabelecer diretrizes para educação e treinamento em disciplinas acadêmicas” (CONARD, 2015, p.110)⁴.

É importante ressaltar que, apesar do movimento conhecido como História Pública ter surugido nos Estados Unidos nos anos de 1970, as práticas públicas da História remontam a tempos muito anteriores e em recortes espaciais mais amplos, como veremos a seguir.

1.2 A internacionalização da História Pública: processos e contextos

O processo de institucionalização da História Pública, como aponta Thomas Cauvin (2019), foi alavancado pelas crises e pelas novas necessidades nos anos de 1970:

A História Pública pareceu, assim, como uma possibilidade de solução para a crise laboral, já que o tropismo vocacional da formação em História Pública coincidia perfeitamente com o contexto da diversificação na formação superior. Em suma, essa crise impulsionou a institucionalização da História Pública através de programas de formação universitária (CAUVIN, 2019, p.15).

A aplicabilidade dos conhecimentos de forma prática, como propunha as/os historiadoras/es públicos, não era uma exclusividade da História. As ciências sociais discutiam sobre a utilidade dos conhecimentos produzidos academicamente, em ambientes diversos. Pesquisadoras/es de áreas como a Antropologia, Sociologia e Psicologia atuavam em setores sociais fora das universidades, e as discussões acerca da presença de historiadoras/es nesses setores também não era uma extrema novidade. O historiador Ronald J. Grele, ex-diretor do Escritório de Pesquisa em História Oral da Universidade de Columbia ressalta, em seu artigo de 1981, *Whose Public? Whose History? What is the goal of the Public*

⁴ Professionalizing museum work thus came to focus on setting institutional standards and best practices for museums rather than establishing guidelines for education and training in specific academic disciplines. Texto original. Tradução livre da autora.

Historian?, que as práticas historiográficas públicas estiveram presentes em diferentes períodos e contextos:

É provavelmente óbvio ressaltar que os historiadores sempre tiveram um público. Desde os primeiros tempos, o estudo da História tem sido um ato público, embora diferentes historiadores em diferentes épocas tenham tido diferentes públicos. É importante lembrar, pois os promotores da história pública e seus críticos geralmente assumem que o ataque à definição restrita de "público" promovida nos anos pós-Segunda Guerra Mundial por historiadores acadêmicos, é algo novo que fala sobre uma nova realidade (GRELE, 1981, p.41)⁵.

Grele aponta que havia por parte de profissionais institucionalizados uma falta de reconhecimento das práticas de *public history* exercidas por historiadoras/es sem filiações acadêmicas e em ambientes fora das universidades. O diálogo com os públicos consumidores de História estabelecido por esses indivíduos amadores (sem formação específica na área da História) ocorreu de uma forma ampla e muito sólida, firmando vínculos entre os trabalhos realizados e as comunidades, uma vez que essas ações serviram como forma de preservação de memórias locais, arquivamento de documentos oficiais e como forma de diálogo com outros públicos. Entretanto, durante as discussões sobre *public history*, esses indivíduos sem formação em História ficaram à margem do processo. Apesar do movimento dialogar com outras áreas de conhecimento e atuação, produções amadoras e trabalhos realizados por agentes não historiadores não foram reconhecidas durante esse processo de institucionalização e consolidação do campo da *public history*.

Antes do surgimento da história pública, era o movimento de história local que oferecia a alternativa mais completa ao trabalho histórico realizado na academia. Parcialmente organizados para preservar o registro do passado nos cofres das sociedades históricas privadas, os representantes do movimento histórico local gradualmente expandiram seus esforços para escrever e apresentar a história local, e na década de 1960 construíram uma rede surpreendentemente grande de trabalhadores históricos em todos os estados. Nunca tão reconhecidas como iguais pela academia, essas dezenas de milhares de trabalhadores - profissionais e remunerados, amadores e não remunerados - tornaram-se de longe o maior público puramente histórico nos Estados Unidos. Além disso, desde a Segunda Guerra Mundial, ou a Primeira Guerra Mundial, se considerarmos o "inquérito" feito por um grupo de intelectuais para aconselhar Woodrow Wilson sobre o Tratado de Versalhes, alguns historiadores, de tempos em tempos, trabalham ou

⁵ It is probably obvious to point out that historians have always had a public. From its earliest times, the study of history has been a public act, although different historians at different times have had different publics. This is important to remember, for both the promoters of public history and their critics often assume that the attack upon the narrow definition of "public" promoted in the post- World War II years by academic historians is something new which speaks to a new reality. Texto original. Tradução livre da autora.

aconselham várias agências governamentais ou privadas, lidando assim com outro público, ainda que mais restrito (GRELE, 1981, p.43)⁶.

Este movimento nos EUA, de historiadoras/es saindo dos muros acadêmicos e ocupando diferentes espaços, reverberou em outras regiões anglo-saxãs ao longo dos anos de 1970 e 1980, pois com a notória articulação para a institucionalização e internacionalização da História Pública naquele momento, e as discussões sobre a entrada de historiadoras/es no mercado de trabalho amplo (extrapolando a docência) foi um feito de grande impacto e houve auxílios financeiros para que estes projetos fossem colocados em prática. A solidificação e execução de programas universitários recebeu subsídios da Fundação Rockefeller, empresa norte-americana de iniciativa privada, esses recursos foram indispensáveis para a criação da revista *The Public Historian*⁷ e realização de atividades do *National Council of Public History*⁸. Thomas Cauvin (2019) discute sobre o momento de criação da revista e do Conselho e a importância destes para a materialização do processo de institucionalização da *Public History*.

O primeiro programa de pós-graduação em História Pública foi aberto na Universidade da Califórnia (Santa Bárbara) em 1976. Ademais parte dos fundos obtidos para a abertura desse programa foi utilizada por [Wesley] Johnson para publicar a primeira edição do *The Public Historian*. Também houve o aporte de fundos por parte do Conselho de Humanidades do Arizona, para a organização de diversas conferências sobre História Pública (JOHNSON, 1999). Estas conferências foram realizadas entre 1978 e 1980 e contribuíram para a criação, em 1979, do Conselho Nacional de História Pública (NCPH). Assim, a nova associação, a revista e a criação dos programas universitários institucionalizaram a História Pública como um campo de estudos específicos (CAUVIN, 2019, p.15).

A ideia de internacionalização da História Pública esteve presente desde seu início, e um dos proponentes e agentes disso foi o historiador da África, Wesley Johnson, fundador-

⁶ Prior to the emergence of public history, it was the local history movement which offered the most thoroughgoing alternative to the historical work done in the academy. Partially organized to preserve the record of the past within the vaults of private historical societies, representatives of the local history movement gradually expanded their efforts in writing and presenting local history, and by the 1960s had built a surprisingly large network of historical workers in every state of the union. Never quite recognized as equal by the academy, these tens of thousands of workers-both professional and paid, and amateur and unpaid-have become by far the largest purely historical public in the United States. In addition, since the Second World War, or the First World War if one considers the "Inquiry" made by a group of intellectuals to advise Woodrow Wilson on the Treaty of Versailles, some historians have, from time to time, worked for or advised various governmental or private agencies, thus dealing with yet another, albeit more restricted, public. Trex original. Tradução livre da autora.

⁷ *The Public Historian* é a publicação oficial do Conselho Nacional de História Pública. É uma revista trimestral publicada pela *University of California Press*, com os escritórios editoriais da revista localizados no Departamento de História da Universidade da Califórnia, em Santa Barbara.

⁸ O Conselho Nacional de História Pública (NCPH) é uma associação profissional estabelecida em 1979 para apoiar um grupo diversificado de pessoas, instituições, agências, empresas e programas acadêmicos associados ao campo da história pública.

editor do *The Public Historian* e membro fundador do *Nacional Council on Public History*. Johnson foi responsável por mapear, durante os anos de 1980, atividades fora dos Estados Unidos que pudessem ser enquadradas como práticas da História Pública. Durante este período, Johnson participou de conferências de História em Universidades na Itália, Austrália, Inglaterra, Alemanha, Holanda, Suíça, França, Canadá, Costa do Marfim e Togo. O autor em seu artigo *An American Impression of Public History in Europe*, escrito em 1984, relata como a ideia da *public history* foi recebida nos países europeus e africanos. A recepção das ideias da *public history* na Austrália e no Canadá foi calorosa, e as discussões se desenvolveram em concomitância com os Estados Unidos. Devido aos conflitos terminológicos sobre “público”, os países europeus como a Inglaterra, viram com ressalvas a inserção do movimento nas Universidades. Na Alemanha⁹, professores marxistas teceram críticas quanto ao apelo comercial do movimento, já na Holanda, que sediou a conferência de Roterdão¹⁰, a ideia de inserção mercadológica atraiu os professores universitários.

Entre os estudantes alemães participantes do seminário, parecia haver um ceticismo saudável de historiadores que trabalham com empresas (em contraste com a disposição dos holandeses) e até hostilidade à ideia de historiadores que trabalham em órgãos do governo federal, como é o caso em os Estados Unidos. [...] Professores marxistas e estudantes de Roterdã e Essen fizeram perguntas difíceis, mas, na tradição da universidade europeia, em ambos os casos havíamos reparado posteriormente em um biestube e restaurante para prolongada discussão e camaradagem (JOHNSON, 1984, p.90)¹¹.

Na Itália¹², a visita em centros privados de arquivologia e museologia, aponta Johnson (1984), foram profícuos, pois os acadêmicos italianos já estavam discutindo temas da atualidade, e as discussões sobre a inserção e as práticas públicas da História já eram avançadas. Havia cursos específicos nas Universidades para a formação de trabalho de historiadores e historiadoras em centros de preservação documental e patrimônio. A ideia da *public history* fora bem aceita na cidade de Milão, principalmente pelas práticas públicas da História já estarem, de certa forma, presentes no cotidiano acadêmico.

⁹ Universidade de Essen.

¹⁰ A conferência realizada em 1982 reuniu diversos ramos da História para discussões acerca das práticas historiográficas, abrindo espaço para as discussões da História Pública. Realizada da Universidade de Erasmus de Roterdão, a conferência foi um marco no processo de internacionalização da História Pública.

¹¹ Among the German student participants in the seminar, there seemed to be healthy skepticism of historians working with business corporations (in contrast to the willingness of the Dutch) and even hostility to the idea of historians working within federal government agencies, as is the case in the United States. [...] Marxist professors and students at both Rotterdam and Essen had asked hard questions, but in the tradition of the European university, we had in both instances repaired afterwards to a bierstube and restaurant for prolonged discussion and camaraderie. Texto original. Tradução livre da autora.

¹² *Istituto per la Scienza dell'Amministrazione Pubbica*, localizada em Milão. *Fondazione Feltrinelli*, instituto privado dedicado a estudos de problemas contemporâneos, tais como política cultura e movimentos sociais. Responsável também pela manutenção de arquivos, livros e centro de pesquisa.

Foi na França que o movimento da *public history* recebeu as maiores críticas. Henry Rousso, em seu artigo *L'histoire appliquée ou les historiens thaumaturges* de 1984, expôs uma série de fragilidades das propostas da *public history*. A falta de uma discussão epistemológica por parte dos norte-americanos levantaram diversas questões acerca das consequências dessas práticas da História em ambientes públicos. Rousso (1984) ressalta um desenvolvimento pouco elaborado sobre quais os fundamentos, deveres e cuidados com as associações contratutais entre historiadoras/es e empresas. De fato, a ação de profissionais da História nesses centros, privados e governamentais, seria bastante reduzida, pois os propósitos determinados e os resultados a serem cumpridos eram estabelecidos pelos empregadores.

A crescente demanda da sociedade por História, ou por aquilo que se imagina ser o passado, aumentou o número de romances históricos, filmes, programas de televisão, colunas em jornais, e tais materiais não eram escritos necessariamente por historiadoras/es acadêmicos. Rousso (1984) discute justamente essa visão dos “domínios” da História, e a banalização da profissão da/o historiador/a, e que, com a *Public History* na França, tais questões abririam novos abismos de discussão acerca das atividades realizadas ou não com rigores acadêmicos, “A história aplicada, versão moderna, é originalmente uma resposta a essa situação paradoxal que vê, por um lado, um mercado econômico e cultural em expansão e, por outro, uma profissão que tende a se aproximar dela mesma” (ROUSSO, 1984, p.108)¹³.

Outra problemática levantada por Rousso é a compreensão do conceito de “público” que para franceses e norte-americanos era, no mínimo, divergente. A transposição do termo *public*, ou sua tradução para o francês, na visão de Rousso, não teria sentido, pois o *public* norte-americano estava voltado para contratantes e para as demandas dos indivíduos da sociedade norte-americana da época. As discussões para definição do termo em inglês eram pouco aprofundadas e os debates sobre como o *public* era compreendido por essas/es historiadoras/es, quais papéis teriam na produção da *public history*, não aparecem nos registros iniciais (anos 1970/1980) das prerrogativas do movimento.

O termo “História Pública” dá uma amostra dos problemas epistemológicos levantados por essa abordagem. O termo “público”, difícil de transpor em francês, refere-se a dois conceitos. Indica, em primeiro lugar, que essa abordagem histórica visa principalmente o público, o maior número. Assim como uma vez, o escritor público ofereceu sua caneta a todos, o público historiador se declara ao serviço da comunidade e atento às suas exigências. Em segundo lugar, o termo evoca os temas favoritos da História Pública: o estudo de práticas estatais ou administrativas, de decisão pública. Esta

¹³ L'histoire appliquée version moderne, est à l'origine une réponse à cette situation paradoxale qui voit, d'un côté, un marché économique et culturel en expansion et, de l'autre, une profession qui tend à se refermer sur elle-même. Texto original. Tradução livre da autora.

primeira explicação está incompleta. De fato, parece que o adjetivo "público" foi preferido ao termo mais agressivo - mas mais claro - do que a história aplicada. É a marca de uma hesitação intelectual, bastante evidente entre esses novos pioneiros. Por fim, vale ressaltar que os historiadores públicos têm em sua maioria a ambição de trabalhar no setor privado. Traduzir o termo para o francês, portanto, não tem razão de existir, por enquanto, pois isso não poderia refletir de maneira alguma a realidade americana do fenômeno (ROUSSO, 1984, p.108)¹⁴.

As contribuições da *public history* para a disciplina da História foram para além da abertura de empregos, mas em como o papel desempenhado por historiadoras e historiadores acadêmicos poderia ser inserido de forma mais direta na formação dos indivíduos e como poderiam sair da chamada "torre de marfim" e dialogar, não apenas com seus pares, mas também com quem possuía interesse na História. A inovação da História Pública também se deu em relação às temáticas e às metodologias, como a utilização da História Oral, principalmente para realização de entrevistas com figuras importantes das empresas em que historiadoras e historiadores estavam inseridas/os.

De fato, a terceira originalidade, provocou um amplo debate entre os historiadores americanos. Mais do que uma experiência original, é o local de uma renovação historiográfica que afeta toda a disciplina. Na maioria das vezes, abordando uma clientela de tomadores de decisão, a História Pública levou a um interesse renovado em certos temas: trabalho no Estado, nas estruturas de decisão econômica, políticas urbanas ou industriais entre outros. Muitos historiadores "clássicos", portanto, seguem a evolução do movimento. Áreas como a história oral ou a história da atualidade estão passando por um novo *boom*. Muitas vezes, trabalhando em situações - dentro de uma empresa, por exemplo -, historiadores públicos fazem amplo uso da prática de entrevistas (ROUSSO, 1984, p.110)¹⁵.

¹⁴ Le vocable même de Public History donne un avant-goût des problèmes épistémologiques soulevés par cette démarche. Le terme « public », difficile à transposer tel que en français, renvoie à deux notions. Il indique, en premier lieu, que cette démarche historique se tourne en priorité vers le public, le plus grand nombre. De même que jadis, l'écrivain public offrait sa plume à tous, le public historian se déclare au service de la communauté et à l'écoute de ses exigences. En second lieu, le terme évoque les thèmes de prédilection de la Public History : l'étude des pratiques étatiques ou administratives, de la décision publique. Cette première explication est cependant incomplète. En effet, il semble que l'adjectif « public » a été préféré au terme plus agressif — mais plus clair — à *applied history*. Il est la marque d'une hésitation intellectuelle, tout à fait évidente chez ces nouveaux pionniers. Enfin, il n'est pas inutile de remarquer que les public historians ont pour la plupart l'ambition de travailler... dans le privé. Traduire le terme en français n'a donc pour l'instant aucune raison d'être dans la mesure où cela ne pourrait en rien rendre compte de la réalité proprement américaine du phénomène. Texto original. Tradução livre da autora.

¹⁵ En effet, troisième originalité, elle a enclenché un large débat chez les historiens américains. Plus qu'une expérience originale, elle est le lieu d'un renouveau historiographique touchant l'ensemble de la discipline. S'adressant le plus souvent à une clientèle de décideurs, la Public History a entraîné un regain d'intérêt pour certains thèmes : les travaux sur l'Etat, sur les structures de la décision économique, les politiques urbaines ou industrielles se sont multipliés. Beaucoup d'historiens « classiques » suivent, de ce fait, l'évolution du mouvement. Des domaines comme l'histoire orale ou l'histoire du temps présent connaissent un nouvel essor. Travaillant souvent en situation — au sein d'une entreprise par exemple —, les public historians utilisent abondamment la pratique des entretiens. Texto original. Tradução livre da autora.

As principais críticas tecidas por Henry Rousso para o movimento da *public history*, são no tocante das divergências entre as tradições historiográficas dos países, o conceito de “público”, e principalmente pela falta de uma elaboração teórica sobre o que era esse movimento. Daí a dificuldade em determinar o que é História Pública, quais suas funções e em que ela se diferencia de outras práticas já existentes. A principal diferença, apontada por Rousso e pelos próprios proponentes dessa prática historiográfica é a institucionalização das atividades e a ampla divulgação dos cursos criados para a prosperidade da *public history*.

Finalmente, a História Pública não é um movimento homogêneo. Sob a mesma bandeira, atividades e campos muito diversos se reúnem. Arquivistas, historiadores econômicos ou urbanos, consultores de museus, historiadores militares, todos afirmam ser historiadores públicos. Alguns sonham em vender a história divulgando suas enzimas gananciosas. Segundo Darlene Roth, o lema da História Pública deve ser: "Vendedores ambulantes, embalagens e produtos". Outros, como Joël Tarr, acreditam que seu movimento carece seriamente de conceitos teóricos. Paradoxo clássico: o nome e a instituição preexistem na formulação de uma abordagem claramente definida e circunscrita (ROUSSO, 1984, p.114)¹⁶.

A pesquisa científica é pautada na análise, discussão e divulgação dos dados obtidos para a comunidade acadêmica/científica e para a sociedade, em qualquer área do conhecimento, a “censura” na divulgação dos dados compromete a credibilidade da pesquisa e da/o pesquisador/a. Rousso (1984) cita o exemplo do historiador público inglês, Peter Beck, que foi contratado como especialista para redigir e organizar arquivos sobre a Guerra das Malvinas, entretanto, os interesses do pesquisador e os rumos da pesquisa não puderam prevalecer nos documentos, pois estes entrariam em discordância com os interesses do Estado inglês, naquela época, representado por Margareth Thatcher. O papel da História, de trazer à tona conhecimentos do passado, estaria comprometido devido a interferência causada pelos interesses dos contratantes. Os franceses viram com muito receio essa “submissão” das/os pesquisadoras/es aos contratos empresariais, e levantaram a questão de como o conhecimento produzido nesses ambientes seria exposto aos públicos amplos.

Por fim, a preocupação das/os historiadoras/es francesas/es em comunicar a ciência para amplas audiências permeou os debates na época. Para Rousso seria ingênuo acreditar que mesmo fora da empresa e dentro da universidade, a/o pesquisador/a teria pleno arbítrio para

¹⁶ Enfin, la Public History n'est pas un mouvement homogène. Sous une même bannière, se regroupent des activités et des champs très divers. Archivistes, historiens de l'économie ou de l'urbanisme, conseillers de musées, historiens militaires, tous se proclament public historians. Certains rêvent de vendre l'histoire en vantant ses enzymes gloutons. Selon Darlene Roth, la devise de la Public History devrait être : « Peddling, packaging and products » . D'autres comme Joël Tarr estiment que leur mouvement manque sérieusement de concepts théoriques. Paradoxe classique : le nom et l'institution préexistent à la formulation d'une démarche clairement définie et circonscrite. Texto original. Tradução livre da autora.

redigir sua narrativa, uma vez que diversos fatores culturais, sociopolíticos e econômicos interfeririam nas produções e os interesses a serem atendidos seriam diversos.

Quanto à comunicação de resultados, não se trata apenas de um problema no caso de estudos contratuais. A popularização, em uma área como a história, é uma necessidade. O sucesso óbvio de uma crítica como *L'Histoire*, não apenas entre o público em geral, mas também no meio dos historiadores profissionais, mostra que as informações históricas não podem ser disseminadas apenas pela bolsa de estudos. A história não é apenas uma disciplina científica. É também uma história, uma escrita, a formulação de um patrimônio cultural comum. Seria, portanto, ilusório afirmar que o historiador pode realmente manter o controle de seu discurso (ROUSSO, 1984, p.120)¹⁷

A *public history* engajou diversas narrativas ao longo de seu processo de institucionalização e internacionalização. Na Europa, a adesão ao movimento fora bastante diversa, a exemplo de adesões amigáveis ocorridas na Austrália e Canadá. Já a Inglaterra e Itália tiveram suas questões e adaptaram o movimento às suas especificidades. Por sua vez, a França, naquele momento, preferiu discutir, com cautela, de forma mais filosófica e teórica as concepções da *public history*. No país africano Togo, saindo do eixo Europa-América do Norte, a recepção foi similar a recepção francesa, como afirma Johnson (1984). A Costa do Marfim, como descrito pelo historiador, recebeu com entusiasmo as ideias de implementação dos programas, mas adaptando a sua própria realidade.

Ao longo dos relatos propostos por Johnson nesta incursão do movimento da *public history* fora dos Estados Unidos nos anos de 1980, fica evidente a falta de diálogo com profissionais que não estão inseridos nas Universidades e com os públicos (com exceção das empresas financiadoras e órgãos governamentais), que em tese, estariam dialogando com a academia. Grele estabelece uma crítica ferrenha a essa falta de diálogo e negligência de debates sobre o que é a História, os públicos e o papel das/os profissionais nesta nova várzea historiográfica.

Se quisermos entender completamente o que agora é chamado de "história pública". Não é *de novo*. Está se movendo para campos há muito ocupados pela prática de historiadores não acadêmicos. Está debatendo questões dentro de uma longa tradição de debate. Está profundamente enraizada em uma série de tendências em curso na profissão. Os debates atuais, no entanto, têm sido tão históricos, especialmente na tentativa de ignorar a década de

¹⁷ Quant à la communication des résultats, elle ne pose pas simplement problème dans le cas d'études contractuelles. La vulgarisation, dans un domaine comme l'histoire, est une nécessité. Le succès manifeste d'une revue comme *L'Histoire*, non seulement dans le grand public, mais dans le milieu même des historiens de métier, démontre que l'information historique ne peut se diffuser par les seuls travaux d'érudition. L'histoire n'est pas qu'une discipline scientifique. Elle est aussi un récit, une écriture, la formulation d'un patrimoine culturel commun. Il serait donc illusoire de prétendre que l'historien peut réellement garder la maîtrise de son discours. Texto original. Tradução livre da autora.

1960, que nos levaram a pensar que estamos diante de algo novo (GRELE, 1981, p.44-45)¹⁸.

No decorrer de sua internacionalização, o movimento da *public history* propôs diversas ações a fim de estabelecer melhores condições de atuação de historiadoras/es em áreas diversas, apresentando cursos técnicos e aparatando acadêmicas/os para atuação em diferentes âmbitos. Todavia, mesmo propondo aberturas para diálogos, nota-se a fragilidade tanto epistemológica, quanto das próprias propostas em ampliação de perspectivas para o exercício do trabalho de historiadoras/es, que não incluíam questões existentes acerca das práticas e usos públicos da História por outras/os profissionais, e principalmente por amadoras/es, que contribuíram para a difusão do conhecimento histórico em diferentes espaços.

1.3 História Pública: um campo interdisciplinar

Essa dinâmica de abertura da História em diálogo com outras áreas do conhecimento não é uma exclusividade da História Pública. A interdisciplinaridade é marcante no movimento surgido nos Estados Unidos, mas não só nele. Anteriormente a isso, o movimento da Nova Esquerda inglesa durante os anos de 1960 trouxe à História debates e inclusão de camadas sociais com pouca representatividade na historiografia, como operárias/os, e também discussões do tempo presente. A Escola dos Annales, movimento historiográfico francês, desde a década de 1930 já dialogava com a Geografia, Psicologia, Economia, trazendo à baila discussões sobre o papel de profissionais da História em diálogo com outras áreas, o que se intensificou com as variadas gerações, principalmente nos anos de 1970 na chamada Terceira Geração. As discussões acerca de novas possibilidades de fontes e trabalho historiográfico voltaram os olhares da disciplina, neste período, para os estudos de variados objetos culturais como o cinema, literatura, programas de rádio e televisão. A inserção de objetos diversos nas pesquisas históricas e o papel de historiadoras/es no ensino e em outros setores da sociedade, eram debates que ganhavam forças em diversos países.

O historiador francês Marc Ferro discute sobre a viabilidade da utilização do cinema como fonte para a pesquisa em História, em seu escrito “O filme uma contra-análise da sociedade?” de 1976. O autor aponta as possibilidades do uso do cinema enquanto fonte para a disciplina, não apenas dos filmes cujas temáticas se propõem históricas, mas também de

¹⁸ If we are to understand fully what is now termed "public history." It is not *de novo*. It is moving into fields long occupied by practicing non-academic historians. It is debating issues within a long tradition of debate. It is deeply embedded within a series of ongoing tendencies in the profession. The current debates, however, have been so unhistorical, especially in their attempt to ignore the 1960s, that they have misled us into thinking we are being presented with something new. Texto original. Tradução livre da autora.

filmes ficcionais, levantando questões como a utilização do conhecimento histórico para a construção de roteiros cinematográficos, bem como as variadas formas de discurso (principalmente histórico) apresentadas intencionalmente ou não, em camadas mais profundas das obras fílmicas. Tais camadas perpassam as representações do passado criadas sob uma perspectiva não acadêmica, neste sentido as imagens apresentadas nos filmes, como discute Ferro, podem ser interpretadas como textos cujos discursos revelam as relações de poder presentes na sociedade na qual o filme se insere, além de se comunicarem de forma simbiótica com as temporalidades, o passado que representam e o presente no qual estão inseridas, trazendo uma possibilidade para a História de compreender como o passado se constitui em diferentes aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos. Apesar de Ferro não estar inserido nas discussões sobre História Pública, há uma possível relação entre as discussões propostas pelo historiador francês e as discussões inseridas neste campo historiográfico. Para além da inserção de novos objetos, discute-se como os públicos externos (externos a academia, como diretoras/es, roteiristas, espectadoras/es, produtoras/es) interferem nas construções das representações sobre o passado, e as formas que esses públicos ressignificam e interagem com essas representações, sendo não apenas espectadoras/es, mas de certa forma produtoras/es de objetos históricos e do próprio conhecimento, tornando dinâmica a relação entre o conhecimento histórico e a representações acerca deste conhecimento.

Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filme, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa. No entanto o filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar séries, compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente (FERRO, 1976, p.203).

As representações do passado expostas nos filmes nos reportam, para além de questões do passado, questões pertinentes ao presente. Como observa Mônica Almeida Kornis (1992), neste contexto de *Nova História* e *História das Mentalidades*, o filme adquire importância e validade para estudos historiográficos, na medida em que revelam problemáticas do presente

com raízes no passado, e também na medida em que utilizam do conhecimento histórico para (re) produzir representações e atribuir novos significados aos saberes da História.

Embora não desenvolva uma reflexão mais profunda sobre a relação entre história e cinema, Michel Vovelle menciona que o filme pode ser considerado um documento histórico, e saúda a aproximação dos historiadores com a semiologia e a psicanálise, como forma de ampliar seu campo de investigação e proceder a uma renovação metodológica. Nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades - vistos como meio de representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tomar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. (KORNIS, 1992, p.239).

Neste sentido, o campo da História Pública converge com o cinema de forma profícua, já que o conhecimento histórico ao ser utilizado por não historiadoras/es de ofício se transforma em um novo “produto”, tanto para o cinema quanto para a própria História. A atuação de historiadoras/es nas produções cinematográficas possibilitam não apenas a divulgação do conhecimento histórico e campos de trabalho amplo para profissionais da História, mas também reflexões, sejam elas do passado representado no filme, seja no presente em que se encontra a/o espectador/a. A participação de historiadoras/es na composição da obra cinematográfica pode se dar de forma direta como roteiristas, produtoras/es, diretoras/es, ou indireta, em consultorias para a produção do figurino, cenário e ambientações.

Uma das possibilidades de atuação de historiadoras/es no campo cinematográfico, é na participação da construção de roteiros, como exemplo propõe-se o célebre filme *Le Retour de Martin Guerre* (O retorno de Martin Guerre), lançado em 1982 na França, dirigido por Daniel Vigne, que contou com a historiadora estadunidense Natalie Zemon Davis na coautoria do roteiro juntamente com romancista e roteirista Jean Claude-Carrière, formado em Letras e mestre em História. Para este trabalho ser desenvolvido, foi necessária a intervenção artística para o preenchimento das lacunas históricas presentes na pesquisa de Davis, não apenas para complementar o roteiro, mas também para transpor em linguagem cinematográfica essa ação conjunta. Em 1983, o filme recebe o prêmio César francês, nas categorias de melhor roteiro original, melhor trilha sonora original e melhor cenário. Dois anos depois, em 1985, recebe a indicação ao Oscar na categoria de melhor figurino e é indicado ao *British Academy of Film*

and Television Arts (BAFTA) na categoria de melhor filme em língua estrangeira. A participação de Davis na escrita do roteiro elucida uma possibilidade de atuação e prática em conjunto com outras áreas, não necessariamente científicas, do conhecimento e demonstra diferentes aspectos de produção e utilização do conhecimento historiográfico em narrativas fílmicas. A pesquisa científica realizada pela historiadora, para a construção do enredo, foi utilizada como base estruturante para o desenvolvimento da narrativa fictícia que envolve a produção. Neste filme específico, a utilização de situações fantasiosas intercalou a pesquisa realizada academicamente, devido à falta de fontes primárias, as lacunas deixadas foram preenchidas com elementos ficcionais, que para a História não possuem validade, uma vez que a falta de fontes compromete a construção da narrativa científica, mas para o cinema proporcionaram formas criativas de reinventar o passado e ressignificá-lo, atingindo públicos não especialistas, representando uma imagem do passado que de alguma forma, corresponde a elementos históricos conhecidos. A apropriação dos conhecimentos históricos para a construção de uma obra cinematográfica gerou um novo produto, tanto para a História quanto para o cinema, mesmo contendo elementos que destoam da premissa dos trabalhos acadêmicos de historiadoras/es.

As discussões sobre como historiadoras/es públicas/os e os públicos não acadêmicos contribuem para a construção de conhecimento, emerge décadas depois, em 1990 com o historiador oral, Michael Frisch, que propõe a possibilidade de uma “autoridade compartilhada” em que historiadoras/es públicas/os e não especialistas deslocam os papéis de “construtor/a” e “consumidor/a” do conhecimento histórico, para um campo de negociação constante na partilha da autoridade. Segundo Frisch, historiadoras/es não são os únicos portadoras/es de uma “autoridade” sobre o passado possíveis, mas atuam como coprodutores/as na dialógica com seus objetos de estudo (sejam pessoas, sejam fenômenos, eventos do passado), uma vez que se pretende inserir nos debates formas variadas de concepção sobre o conhecimento histórico, tornando público não apenas o debate, mas a própria construção do conhecimento.

Muito conectada com a prática da História Oral, a proposta de Frisch prevê a quebra de uma dicotomia nas relações entre historiadoras/es e objetos, neste caso, as experiências vividas por outros indivíduos, desarticulando a estrutura que coloca historiadoras/es no centro como detentoras/es únicas/os do conhecimento, e os objetos como receptáculos de informações. O processo da História Pública, neste sentido acaba diluindo linhas hierárquicas na elaboração do conhecimento histórico, adotando as experiências dos indivíduos como parte ativa nesta construção, afrouxando a dinâmica entre academia e público, fornecedor-receptor.

No caso do cinema e da História Pública, nesta perspectiva de uma autoridade compartilhada, historiadoras/es abrem mão de certas premissas historiográficas na escrita de roteiros, para que a tradução do conhecimento histórico para a linguagem cinematográfica seja possível, da mesma forma que os conhecimentos trazidos pelas/os profissionais da História são utilizados nas invenções dos roteiros fílmicos. Entretanto, essa renúncia não significa abrir mão das prerrogativas científicas da História em detrimento de outras áreas ou dos públicos amplos, mas utilizar dessas prerrogativas para aproximar não profissionais no processo de elaboração do conhecimento.

É possível levantar a discussão acerca do papel dos grandes públicos na produção tanto nas obras cinematográficas, quanto do conhecimento histórico. José D'Assunção Barros (2011) discute sobre a forma como espectadoras/es consomem filmes em diferentes ambientes, em salas de cinema ou em casa pela televisão, e é ainda possível acrescentar a discussão as novas formas de consumo por meio das plataformas de *streaming*¹⁹ como *Netflix*, *Amazon Prime*, *Hulu*, que permitem acessar uma gama variada de filmes pela Internet. A interferência de espectadoras/es na produção dos filmes, não se dá apenas nas demandas de produção de entretenimento, mas também em como o filme é pensado para atingir determinados públicos em plataformas específicas de transmissão.

Os públicos que vão ao cinema, por exemplo, vão para assistir um filme específico e esperam ter uma determinada ambientação para contemplar a obra, um ambiente escuro, climatizado, uma tela capaz de transmitir efeitos visuais em uma qualidade superior, captações sonoras mais precisas, gerando uma expectativa sobre o filme para que o tempo e dinheiro investidos valham a pena, atribuindo aos filmes projetados no cinema, variadas formas de efeitos que funcionam para este espaço. Diferente de espectadoras/es que consomem filmes em casa, que dentro de uma infinidade de possibilidades, tentam encontrar um filme que chame atenção, e pensando nesses públicos, as plataformas digitais disponibilizam pequenos trechos do filme para a visualização prévia. Mesmo com a disponibilização de filmes projetados para o cinema nessas plataformas digitais, fazem-se necessárias pequenas adaptações (como a disponibilização de trechos dos filmes, que diferem de um trailer comum, por exemplo)²⁰ para que os públicos sejam cativados.

¹⁹ O termo inglês *streaming* refere-se a uma tecnologia que possibilita o envio de informações multimídia por meio da transferência de dados pela Internet.

²⁰ Diferente dos trailers comuns cuja intenção é instigar o espectador para se deslocar ao cinema, essas prévias apresentadas em plataformas digitais têm a intenção de “fisgar” espectadoras/es para que continuem na plataforma e consumam os filmes nela hospedados.

Todos esses fatores influenciam na forma de distribuição, propaganda e construção da narrativa fílmica. As obras pensadas para os públicos das salas de cinema contêm características que suprem as expectativas daquelas/es espectadoras/es, já os filmes roteirizados para a televisão, possuem características específicas para chamar a atenção dos públicos que trocam de canais despretensiosamente.

Os roteiros, desta forma, não podem ser concebidos livremente, pois desde o instante de sua gestação já sofrem a presença desta formidável multidão de micropoderes. É preciso capturar a atenção do espectador comum e, neste sentido, as emissoras pressionarão roteiristas para fazerem cortes em seus roteiros de modo a conseguirem mais excitação, mais suspense, por vezes maior velocidade ou maior nível de adaptação à competência do espectador comum. Desta maneira, os grandes interesses das emissoras e as pequenas expectativas do telespectador comum se enredam para pressionar a feitura do filme. (BARROS, 2011, p.183).

Vale ressaltar o impacto que as formas de consumo de cinema causam em diversos setores da sociedade. Além da criação de novos modelos de consumo digitais, e o aprimoramento de efeitos e técnicas cinematográficas, esses novos espaços modificaram a relação que espectadoras/es estabelecem com o ambiente físico de produção, preservação e distribuição de filmes. Um impacto notório foi o fechamento em massa das locadoras de filmes, que durante muito tempo representavam um espaço de consumo e conservação de obras cinematográficas. Dos videocassetes aos DVDs e posteriormente aos DVDs *blue-ray*²¹, as locadoras não resistiram à massiva popularização dos conteúdos digitais, seja em canais fechados de pacotes de televisão a cabo, seja das próprias plataformas digitais, que possibilitam os filmes em alta definição com baixo custo. Esses espaços digitais de consumo de filmes possibilitou a abertura no acesso a obras cinematográficas dos mais variados gêneros, oriundos de variados países, ampliando não somente a comunicação cultural, mas também a popularização de películas, que em outros tempos seriam restritas aos seus locais de origem.

Com relação a interferência dos públicos nas formas de consumo e produção de obras cinematográficas, bem como a Internet e meios digitais enquanto difusores e transformadores nos hábitos e imaginário coletivo acerca dos filmes, menciona-se as práticas dessas intervenções diversas no Cinema de Horror. Ao pensar os públicos nesse movimento de intercessão, principalmente no ambiente digital e por meio da Internet, leva-se em consideração além da questão mercadológica e de marketing, como acima discutido, e atribui-se aos públicos a construção de narrativas de horror que convergem com os medos que esses

²¹ O termo *Blue-ray disc* refere-se à tecnologia de aprimoramento de DVDs, capaz de armazenar arquivos em alta definição.

campos despertam nos/as usuários/as. Como exemplo de uma construção narrativa de horror oriunda de um processo colaborativo e interativo entre os internautas, cita-se a *creepypasta*²² *Slender Man*, numa tradução livre “Homem Alto” ou “Homem Esguio”, um dos contos mais populares criados na Internet a ter sua história adaptada para o Cinema. Criada inicialmente por Eric Knudsen no fórum de discussão *Something Awful* em 2009, a história de *Slender Man* narra a trajetória do personagem que é caracterizado por ser uma manifestação sobrenatural que encarna a figura de um homem muito alto, com membros longos e cujo rosto não há expressão. Tem a habilidade de causar confusão mental e alucinação nas vítimas, tornando-as vulneráveis e fáceis de capturar, sua função inicial era de perseguir e sequestrar crianças. Todavia, é importante ressaltar a natureza dinâmica que o conto tem, própria também da *creepypasta*.

Por ser criada em um fórum da Internet, a história de *Slender Man* sofreu diversas transformações e interferências dos membros do fórum que modificaram, ressignificaram os elementos constituintes da história original, atribuindo novas nuances ao personagem e ao conto. Essa construção colaborativa permitiu a expansão do conto e alçou a história de *Slender Man* para além do ambiente digital, adentrando em camadas mais profundas do imaginário coletivo.

Na adaptação cinematográfica lançada em 2018 nos Estados Unidos, dirigida por Sylvain White e roteirizada por David Birke, *Slender Man* ganha características muito parecidas com outras lendas urbanas, como a *Bloody Mary*, conhecida no Brasil como Maria Sangrenta. Tanto na lenda urbana da Maria Sangrenta quanto na adaptação fílmica da *creepypasta*, ambos os seres sobrenaturais necessitam ser invocados, e ao serem conjurados pelas vítimas, as persenguem e as raptam (matando ou não seus captivos). Na narrativa fílmica, para que a presença do *Slender Man* seja manifestada, é necessário um ritual de invocação através da gravação e publicação de um vídeo na Internet. Quatro garotas adolescentes decidem realizar a invocação, em um dado momento, uma delas some após a realização do ritual e as outras decidem procurá-la indo então, de encontro com o monstro. O filme recebeu pesadas críticas e notas baixas em sites como o *Rotten Tomatoes* e o *Metacritic*²³ principalmente dos fãs da *creepypasta*, que alegaram que a adaptação tornou a história monótona e repetitiva. Neste exemplo, os públicos ultrapassam a esfera de espectadoras/es e

²² A expressão *creepypasta* é utilizada para se referir a contos sombrios e lendas urbanas criadas em fóruns da Internet. A palavra é um trocadilho com “*copypasta*”, a ação de copiar e colar arquivos, pequenos textos e links na Internet, a *creepypasta* seria a versão distorcida da *copypasta*, colocando a Internet e a tecnologia como enredo principal, revelando medos e anseios acerca destes dispositivos.

²³ Sites que medem a popularidade dos filmes com os críticos e o público.

adentram na esfera de co-produção, tanto entre os próprios criadores das diferentes versões do conto, quanto com o Cinema, que utiliza essa polifonia narrativa para a criação da obra cinematográfica.

Apesar de não ter agradado espectadoras/es de filmes de horror, a produção mantém o caráter dialógico com as novas tecnologias e seus usuários, traduzindo os medos e receios desses públicos diante destes recursos tecnológicos. As relações estabelecidas entre os públicos e o Cinema de Horror vão além das relações usuais entre espectadoras/es e a película, para que o filme de horror atinja o objetivo primeiro de sua “função”, de causar espanto, medo, agonia, e principalmente asco, é fundamental a interação dos públicos, se espectadoras/es não se envolvem com a produção que é exibida, as emoções não conseguem ser transmitidas, perdendo portanto, o efeito do horror.

Pensando sobre as variadas interferências dos públicos na produção cinematográfica, faz-se a dinâmica de refletir sobre o papel dos públicos na construção do conhecimento histórico. Tais públicos não deixam de ser consumidores dos conhecimentos científicos, e da mesma forma que intervêm em setores culturais, interferem nos campos de estudo do passado. O cinema age como um importante divulgador da História, mas não somente, age também como produtor/transformador desse conhecimento, e uma vez que os públicos se envolvem nessas produções, atinge as formas como esses conhecimentos são aproveitados, ressignificados, transmitidos e pensados. Mesmo quando o filme se propõe como obra puramente ficcional, o potencial de análise histórica se faz presente na medida em que os discursos apresentados, sugerem problemáticas oriundas do tempo em que a produção está inserida, atuando como circulador do conhecimento histórico, trazendo elementos contemporâneos como sexualidade, gênero, questões de raça e de classe social.

O historiador Jurandir Malerba (2017) propõe reflexões acerca dos públicos na chamada era digital²⁴ e o papel de historiadoras/es públicas/os neste campo. As plataformas digitais proporcionaram um amplo acesso aos mais variados conhecimentos históricos, mas na especificidade da História, a ampla abertura coloca em pauta problemáticas sobre como este conhecimento é elaborado e ressignificado a partir dessas plataformas. Malerba salienta os desafios enfrentados por historiadoras/res públicas/os nesta esfera, e as relações que profissionais da História estabelecem com os públicos. O advento da Internet possibilitou o acesso e o aumento do consumo de conhecimento histórico, por sua vez, aumentando em larga escala os públicos interessados. Neste campo que ao mesmo tempo que é “público” no

²⁴ Surgida nos anos de 1990, a chamada era digital emerge com o surgimento da Internet.

sentido de estar aberto aos mais diversos usos e usuários, é também uma arena de disputa de narrativas e discursos acerca do passado e da ciência de um modo geral. A autoridade sobre a narrativa histórica se encontra em constante conflito e negociação, ao mesmo tempo que historiadoras/es encaram possibilidades de produção e divulgação nesses espaços, os públicos tomam as narrativas históricas e as lançam nas mídias sociais partilhando da autoria desse conhecimento.

Toda essa expansão do diálogo, porém, não se faz sem custos. A disponibilidade de uma ampla rede de difusão de conhecimento histórico, como os canais e livros populares de história, biografias, exposições, websites, documentários, filmes e séries de fundo histórico veiculados em televisão e cinema, para nomear só alguns, muitas vezes implica que qualquer um detém autoridade e é responsável – o que significa, de modo inverso, que ninguém é responsável e detém a autoridade sobre o conhecimento histórico. O sucesso de mercado, as tiragens, as cifras de venda e o reconhecimento do público (consumidor) passam a ser as bitolas com que se mede a qualidade do conhecimento, em detrimento das tradicionais instâncias de legitimação do saber acadêmico como as conhecíamos desde a estruturação da moderna universidade: as bancas, os *peer reviewers* das revistas e editoras, os congressos, consultores *ad hoc* e assim por diante (MALERBA, 2017, p.147).

Na mesma medida em que profissionais da História dialogam de forma mais democrática e plural nos ambientes digitais, e ampliam o diálogo não apenas com outras áreas, mas também com variados públicos, o público demanda espaço e reconhecimento no processo de usos e representação do passado. Por um lado, estes novos públicos consomem e partilham do conhecimento produzido, e por outro, os desafios que surgem com essa disputa entre os domínios da narrativa histórica são lançados a historiadoras/es que precisam lidar com as polifonias discursivas presentes nesse meio.

1.4 História Pública no Brasil: das práticas às disputas

Os debates sobre a História Pública chegaram ao Brasil de uma maneira distinta dos demais países no processo de internacionalização da *public history*, nos anos de 1970 e 1980. As prerrogativas giravam em torno das possibilidades de divulgação do conhecimento histórico, sobretudo como a academia e a comunidade não especializada poderiam estabelecer relações sólidas na produção do conhecimento histórico científico. O foco era menos na ocupação de historiadoras/es no mercado de trabalho e mais em como essas/es profissionais poderiam atuar em diferentes âmbitos da sociedade, mantendo o rigor científico, mas estabelecendo diálogos mais amplos tanto com a audiência quanto com outras áreas.

Em âmbito nacional, as discussões acerca da História Pública começam a ganhar corpo substancial a partir de 2011, mediante a criação do “Curso de Introdução à História Pública”

na Universidade de São Paulo, com idealização de Ricardo Santhiago, e a criação da Rede Brasileira de História Pública (RBHP), em 2012. Com relação ao curso e suas intenções, Santhiago (2016) evidencia o caráter prático das disciplinas, buscando o aprimoramento profissional de historiadoras/es para atuarem em espaços de mídia, comunicação e difusão histórica, primando a ampliação de audiências.

[...] como fazer memória empresarial, como publicar história oral, como unir história e audiovisual, quais os princípios básicos para o trabalho em arquivo, como promover produções históricas por meio da divulgação científica e da assessoria de imprensa na área de história, como transformar uma pesquisa acadêmica em um programa de rádio ou podcasts. Seu direcionamento era claro: buscava-se semear uma ideia de história pública voltada à incorporação do historiador no mercado de trabalho e à inserção da história na cultura das mídias (SANTHIAGO, 2016, p.26-27).

A partir daquele curso de introdução, as discussões sobre a História Pública no Brasil se voltaram para a função social do conhecimento histórico, e como expandir de forma democrática o acesso a esse conhecimento academicamente produzido. As práticas de História Pública estiveram e ainda estão muito atreladas como forma de melhoria social, e como a colaboração entre a academia e a comunidade não especialista - especificamente em como os públicos amplos consumidores de História - possibilita a produção de conhecimento histórico cientificamente conduzido, pautando-se na aproximação e prática de uma autoridade compartilhada, tal como propôs Frisch em 1990, e na colaboração com as mais variadas instituições do conhecimento e da sociedade.

Juniele Rabêlo de Almeida e Marta Gouveia de Oliveira Rovai, organizadoras do livro “Introdução à História Pública” lançado em 2011 pela editora Letra e Voz, o primeiro sobre a temática no Brasil e que reuniu as discussões surgidas no curso em 2011, propõem que a História Pública brasileira possui como característica marcante a inclusão e participação, não apenas das áreas afins da História, mas também de campos não acadêmicos e não especialistas de forma a contribuir para o desenvolvimento humano da sociedade, bem como a difusão do conhecimento científico para amplas audiências, mediante a utilização integrada de variados métodos (sejam próprios da História, como exemplo a História Oral, sejam métodos oriundos de outros campos científicos integrados com as práticas historiográficas). “É um novo caminho de conhecimento e prática, de como se fazer história, não só pensando na preservação da cultura material, mas em como colaborar para a reflexão da comunidade sobre sua própria história, a relação entre passado e presente” (ALMEIDA; ROVAI, 2013, p.02-03). Nesta discussão, Ricardo Santhiago (2016) aborda aspectos de exercícios possíveis da História Pública no contexto nacional, ressaltando que as práticas da História já ocorriam em

diferentes contextos inclusive por públicos não especialistas, bem como as reflexões sobre as atividades de profissionais fora do ambiente acadêmico, sejam elas de difusão do conhecimento para amplas audiências, seja sobre atuação em diferentes áreas do mercado de trabalho. Para o autor, o que surge de novo com a História Pública é o campo de discussões estruturadas:

Não um novo campo disciplinar, com método e objeto próprios [...] mas um espaço de debates: uma estrutura mínima que permita a existência desse debate, através de produções concretas como eventos, publicações, listas de contatos; isso além de um esforço de divulgação e discussão, insistente e talvez errante (SANTHIAGO, 2016, p.26).

O historiador ainda propõe quatro eixos de estudos e engajamento no campo em diálogo com as audiências, compreendendo os públicos amplos como partes constitutivas do processo de construção e disseminação do conhecimento histórico. Os eixos propostos enquadram a História feita **com** o público, aplicando uma autoridade compartilhada na colaboração entre historiadoras/es e público não acadêmico; História feita **para** o público, que engloba a divulgação científica e a ampliação das audiências; História feita **pelo** público “que incorpora formas não institucionais de história e memória” (SANTHIAGO, 2016, p.28); e História e público, que prioriza a reflexão e a autorreflexão acerca do campo e seu papel em dialogar com o público e outras áreas.

Mais recentemente, no ano de 2019, na corrente das discussões acerca das práticas de História Pública no Brasil, é aberto o primeiro programa de pós-graduação em História Pública do país, na Universidade Estadual do Paraná. Enquanto área de concentração, o programa define a História Pública como uma forma de ampliação de debates acerca dos processos históricos nos mais variados objetos, levando em conta as amplas audiências, a circularidade do conhecimento cientificamente produzido e os processos de divulgação dos saberes acadêmicos para a sociedade, seja através das práticas de ensino de História, seja pela disseminação das pesquisas científicas. Ao apresentar as propriedades da História Pública e o que estão compreendendo como práticas desse campo historiográfico, o programa evidencia a relação interdisciplinar que pauta sua construção, tanto na definição que apresentam quanto na estruturação das linhas de pesquisa²⁵, bem como salientam a importância da difusão do

²⁵ O programa conta com duas linhas de pesquisa sendo elas: **Saberes e Linguagens** que “objetiva analisar como determinados saberes constituídos historicamente são expressos em linguagens específicas no cenário público, bem como propor com e para audiências variadas novos entendimentos sobre a história”; e **Memórias e Espaços de Formação** cujo objetivo é “analisar as relações entre história e memória em espaços de formação. A memória é aqui compreendida em relação à alteridade, uma vez que se circunscreve ao sujeito, estende-se a grupos e tem seu ápice nas tentativas de imposição de uma memória coletiva”.

conhecimento para amplas audiências, tornando público não apenas os debates como também o próprio processo científico.

Os desafios enfrentados por historiadoras/es (não apenas historiadoras/es públicas/os) no Brasil atualmente, estão principalmente no campo em que pretendem diálogo, o público. Em um contexto pandêmico, no qual o Coronavírus, ou Covid19 é uma ameaça à vida, cientistas de todas as áreas enfrentam dificuldades em dialogar com as audiências. Essa dificuldade em estabelecer diálogo com os públicos amplos pode estar relacionada com a falta de confiança da população no conhecimento científico. O estudo *Wellcome Global Monitor*²⁶ realizado em 2018 pelo Instituto Gallup, com divulgação dos resultados em 2019, indica a confiança da população na ciência e seus métodos. O Brasil ficou em 111º em um *ranking* com 144 países, 35% da população não acredita nos métodos científicos nem nos saberes produzidos cientificamente. Os resultados dessa descrença podem ser medidos pelo desrespeito às recomendações de órgãos de Saúde, como a Organização Mundial da Saúde (OMS) e de especialistas na área de infectologia²⁷, aumentando significativamente o número de infectados, e pelo constante discurso de negacionismo histórico apresentado principalmente no campo em que as narrativas históricas são muito disputadas, o meio digital, mais precisamente nas mídias e redes sociais. A definição de negacionismo segundo o dicionário digital Priberam²⁸ se apresenta da seguinte forma: ne·ga·ci·o·nis·mo, do latim *negatio – onis*, negação + -ismo, substantivo masculino e designa “ação de negar ou não reconhecer como verdadeiro um fato ou um conceito que pode ser verificado empiricamente (ex.: negacionismo científico, negacionismo histórico)”. Não reconhecer as narrativas do passado enquanto conhecimento científico dotado de métodos e pesquisa limita o diálogo entre a academia e a comunidade. Para a História, o negacionismo representa a disputa narrativa acerca do passado a fim de silenciar ou distorcer fenômenos históricos para cumprir com ou satisfazer posições políticas, ideológicas:

O negacionismo é uma negação de bases factuais de processos históricos com vistas, sobretudo, a encobrir crimes e genocídios praticados pelos Estados. O 'revisionismo ideológico' não chega a negar consensos factuais, mas tenta reinterpretar os processos históricos e suas motivações partindo de valores e ideologias que orientam a argumentação, mesmo à custa de manipulação de fontes e distorções metodológicas. Em tempo, todo historiador é cidadão e tem valores ideológicos que o orientam, mas a premissa da pesquisa e o método histórico básico (respeito às fontes,

²⁶ <https://drauziovarella.uol.com.br/coluna-2/um-terco-dos-brasileiros-desconfia-da-ciencia-coluna/>

²⁷ Dentre as propostas para conter o avanço da doença estão o isolamento social, a utilização de máscaras e a higienização das mãos e objetos de uso pessoal que possam ter tido contato com superfícies contaminadas.

²⁸ <https://dicionario.priberam.org/negacionismo>

argumentação lógica, crítica documental, objetividade) devem ser preservados (NAPOLITANO, 2020, p.1).

A disseminação e a distorção das narrativas históricas por não especialistas (em alguns momentos, até mesmo especialistas) em ambientes digitais encontram vasto espaço para proliferação. A historiadora pública Meg Foster (2014) aponta para as possibilidades de interação entre os públicos e a produção de conhecimento histórico nestes espaços. Nesta ótica, é possível compreender como as interações entre pesquisadoras/es se amplificam no ambiente em que a disputa pelo discurso se dá entre ciência e negação da ciência. Como menciona Foster, qualquer indivíduo com acesso à Internet é capaz de contribuir para a compreensão do passado, mas da mesma forma que isso é possível, as deslegitimações das narrativas historiográficas também são. Esses negacionismos ganham força em um espaço onde a autoridade não é compartilhada, mas é fragmentada ou inexistente.

A Web 2.0 afeta a maneira como as pessoas interagem umas com as outras, inclusive como historiadores públicos e pessoas comuns se conectam à história. Fóruns on-line, blogs, dispositivos portáteis, aplicativos, telefones celulares, tablets, mídias sociais e outras inúmeras plataformas digitais facilitaram um maior grau de 'engajamento do usuário', onde qualquer pessoa com acesso à Web pode contribuir para o entendimento sobre o passado. Por essas novas avenidas, ideias sobre História também foram capazes de abranger países, culturas e idiomas e alcançar mais pessoas do que nunca (FOSTER, 2014, p.02)²⁹.

A Internet e as mídias são meios dominados por movimentos anticientíficos justamente pelo alcance e pela velocidade de acesso a informações. Atuar nesses espaços pressupõe lidar com uma imensa onda de dados fantasiosos e atrativamente preparados para reter a atenção de leitoras e leitores. Na História Pública, as discussões sobre como historiadoras/es podem atuar nos espaços digitais encontra um campo espinhoso, mas próspero. Os desafios de lidar com um campo tão novo e popular quanto a Internet e as mídias sociais nela hospedadas, estão principalmente nas formas de atingir os públicos que estão habituados a um ritmo de consumo de informações veloz e pouco aprofundado. Os negacionismos encontram na Internet um imenso refúgio, o anonimato e a segurança de ter a identidade preservada movem fóruns de ódio contra grupos específicos, com visões

²⁹ Web 2.0 affects how people interact with one another, including how public historians and ordinary people connect with history. Online forums, blogs, portable devices, apps, mobile phones, tablets, social media and the other, countless array of digital platforms have facilitated a greater degree of 'user engagement', where anyone with access to the web is able to contribute to understandings about the past. Through these new avenues, ideas about history have also been able to span countries, cultures and languages and reach more people than ever before. Texto original. Tradução livre da autora.

distorcidas sobre o passado, que revelam preconceitos e ignorâncias pautados em uma falsa ideia de “independência intelectual”, com estudos mal conduzidos, diversas atribuições de juízo de valores e visões anacrônicas sobre fenômenos do passado, são algumas marcas desses discursos.

As autorias dessas narrativas encontram em figuras públicas a validação de suas ações, figuras essas políticas, ou pseudo-intelectuais, que se apresentam enquanto “desconstruidores” das “doutrinações” acadêmicas. Essa falsa ideia de independência sobre a construção do próprio conhecimento por esses grupos negacionistas, ganha força entre os grandes públicos por seu caráter simplista, e pela atrativa (mas falsa) possibilidade de ter o poder de desmistificar os dogmas científicos, falsa porque distorce o conhecimento do passado e porque o método e/ou fontes são ausentes. Os historiadores Greg Melleuish, Konstantin Sheiko e Stephen Brown (2009) atentam para a popularização e produção de uma pseudo-história, ou como denominam uma “história estranha”, que impacta a esfera pública. Como afirmam que “uma pseudo-história imita a história profissional da maneira que se apresenta aos públicos, mas seus argumentos desafiam qualquer avaliação razoável das evidências (BROWN; MELLEUSH; SHEIKO, 2009, p.1484)³⁰. A falta de evidências, ou a falta de método para analisá-las comprometem a cientificidade dos discursos produzidos.

A atribuição de novos sentidos e significados ao passado é prática comum a historiadoras/es e seus públicos, entretanto, o conhecimento cientificamente conduzido e disseminado através de veículos confiáveis não pode estar correlacionado a essas forjas, que se comprometem a reversionar o passado de uma forma a construir narrativas que cumpram com interesses de grupos distintos, e que pretendem justificar suas visões de mundo através das narrativas históricas. Os autores supracitados atribuem a esse fenômeno de proliferação da pseudo-história no século XXI, o advento de novas práticas de se fazer e consumir História, principalmente depois da popularização das práticas visuais de representação do passado, como documentários e filmes, além dos já citados fóruns da Internet, que concentram uma variedade de públicos que nem sempre estão atentos para verificar as fontes dos textos que consomem. As disputas sobre as narrativas do passado se intensificam na medida em que pseudo-historiadoras/es encontram legitimidade para atuar nesses ambientes e prosperarem suas visões da História.

No mundo contemporâneo dois fatores moldaram a maneira como a pseudo-história se desenvolveu e foi permitida florescer. O primeiro foi o desenvolvimento da História de forma visual na forma de documentários

³⁰ A pseudo history mimics professional history in the way that it presents itself to the public but its arguments defy any reasonable assessment of the evidence. Texto original. Tradução livre da autora.

feitos para a televisão. Isso alimentou o apetite público pela história, incluindo história sobre tópicos para os quais existem poucas evidências empíricas. O segundo foi o crescimento da Internet como um fórum no qual tanto os eruditos quanto os ignorantes podem expressar seus pontos de vista. Esses desenvolvimentos incentivaram escritores com pouca exposição ao treinamento histórico profissional a se envolver em empreendimentos históricos especulativos, invariavelmente em áreas da História sobre a qual pouco se sabe ou pode ser conhecido. Esses desenvolvimentos representam um verdadeiro desafio ao historiador profissional que pode ser treinado em metodologia histórica, mas que luta nas batalhas retóricas que fazem parte do mercado de ideias (BROWN; MELLEUSH; SHEIKO, 2009, p.1485)³¹.

A vilanização da ciência e de cientistas se tornou uma forma de alavancar os negacionismos. Membros de grupos dominantes e representantes políticos utilizam dessas ferramentas disponíveis para disseminar notícias falsas, as chamadas *fake news*, com o intuito de desmoralizar adversários políticos e ideológicos. Bruno Leal, criador do site de divulgação científica da História, Café História, atenta para as questões das informações inseridas na Internet e os usos do passado de forma equivocada.

A presença dos historiadores nas redes sociais na Internet é ainda mais desejável porque esses espaços são frequentemente inundados por conteúdos de história de má qualidade, incompletos, imprecisos, errôneos e até mesmo mal-intencionados. Ocupar estes espaços com editores comprometidos com a circulação e a recepção responsável do saber histórico é fundamental para combater a entropia que ameaça boa parte da Internet (LEAL, 2016, p.41).

De fato, o fenômeno da Internet proporcionou uma série de avanços na divulgação histórica e na construção conjunta do conhecimento, e diante de um contexto em que a ocupação dos espaços digitais se intensificou por conta da pandemia, os conflitos de interesses se apresentam de uma forma intensa e agressiva. As narrativas históricas se tornam aparatos ideológicos para a difusão de determinados pontos de vista (neste caso, sem relação com as premissas científicas), não que já não fossem utilizadas dessa forma anteriormente, entretanto, com o desenvolvimento das tecnologias, os usos distorcidos do passado passam a integrar em larga escala os espaços digitais. Neste sentido, a importância da História e da popularização do conhecimento produzido no ambiente acadêmico é evidenciada para o combate a informações falsas acerca das narrativas do passado. Serge Noiret (2015) discute o

³¹ In the contemporary world two factors have shaped the way pseudo history has developed and been allowed to flourish. The first has been the development of history in a visual form in the shape of documentaries made for television. This has fed the public appetite for history, including history about topics for which there is little empirical evidence. The second has been the growth of the Internet as a forum in which both the learned and the ignorant can express their views. These developments have encouraged writers with little exposure to professional historical training to engage in speculative historical enterprises, invariably in areas of history about which little is known or can be known. These developments pose a real challenge to the professional historian who may be trained in historical methodology but who struggles in the rhetorical battles that are part of the marketplace of ideas. Texto original. Tradução livre da autora.

trabalho de historiadoras/es públicas/os no espaço digital, e como o público utiliza das narrativas históricas para a consolidação pública de memórias individuais e percepções pessoais acerca do passado. O autor aponta sobre a utilização da Web 2.0 para a globalização de memórias e percepções sobre fenômenos do passado, seja de indivíduos ou de grupos específicos, sem o crivo de profissionais, abrindo espaço para os diversos discursos descontextualizados, abstratos e esvaziados de fontes e sentidos, cujas dimensões são reduzidas e pouco trabalhadas.

As memórias forjadas para atenderem interesses políticos e ideológicos se proliferam neste espaço, cujo domínio é compartilhado por diversos membros de diversas comunidades, Noiret sugere que o trabalho de profissionais públicos da História seja atuar de maneira crítica em meio a esse mar de novas memórias que habitam tais espaços, a fim de remediar os efeitos destrutivos de um conhecimento pautado em validar interesses individuais.

O historiador público deve poder fazer mediação com as formas públicas de conhecimento do passado que a rede oferece, contribuindo na primeira pessoa à narrativa do passado em meios virtuais. Construir uma história pública digital que seja capaz de fazer frente e de mediar de modo crítico a manifestação incessante das memórias privadas – e das memórias coletivas embalsamadas – é certamente um papel profissional destinado ao trabalho do “*public historian*”. (NOIRET, 2015, p.40).

A ocupação de historiadoras/es no espaços digitais vai além da necessidade de compreender as novas práticas e escritas da História, faz-se necessária essa presença profissional na mediação entre o conhecimento e a informação, uma vez que conteúdos surgidos em comunidades *online* muitas vezes não contemplam o contexto histórico de produção, problematizações acerca desses contextos, métodos de análise das fontes, concepções teóricas, enfim, não apresentam discussões históricas aprofundadas sobre os assuntos que pretendem elucidar. O historiador norte-americano James B. Gardner (2010) propõe uma reflexão, um tanto quanto alarmante acerca da perda da autoridade de historiadoras/es na Web 2.0, e os desafios dessas/es profissionais atuarem em um espaço no qual o acesso a informação não pressupõe acesso ao conhecimento. O autor apresenta a ideia de uma “confiança radical” que consiste em deixar que os públicos em comunidades *online*, determinem o futuro da História Pública.

Na contramão de uma autoridade compartilhada, proposta por Frisch, a confiança radical não permite interferências oriundas de profissionais da História, tornando este espaço insalubre para a produção do conhecimento histórico através de um processo colaborativo entre historiadoras/es e a audiência. Gardner critica essa possibilidade de adesão da confiança radical em que a autoridade sobre o conhecimento histórico é completamente dissolvida,

apontando para a importância de evidenciar os processos de pesquisa histórica para os grandes públicos, bem como de utilizar as plataformas digitais para este trabalho, para que seja possível a compreensão do ofício de historiadoras/es.

Muitas vezes somos nosso pior inimigo, deixando de compartilhar o que fazemos. Se queremos que o público valorize o que fazemos, precisamos compartilhar o processo da História - como usamos evidências, o que não sabemos, como formamos conclusões históricas e como nossa compreensão do passado muda. Isso significa reconhecer que as exposições (reais e virtuais) são desenvolvidas e modeladas por perspectivas individuais e não são produtos de alguma autoridade institucional objetiva. Precisamos ajudar os visitantes de nossos museus e [visitantes] on-line a se envolverem na história, não como um conjunto de fatos que eles podem simplesmente reorganizar e compartilhar, mas como uma maneira de entender e fazer sentido (GARDNER, 2010, p.54)³².

É importante ressaltar que a História Pública não cumpre um papel heroico de salvar os indivíduos constituintes da sociedade do “mal da ignorância”, mas que cumpre um papel enquanto campo de discussão da ciência humana, o de promover diálogo entre os mais variados saberes e distintos indivíduos, a fim de construir conhecimentos amplos acerca do passado e das memórias que circulam no meio social. A atuação de profissionais da História em ambientes além das escolas e universidades, amplia a difusão dos saberes pautados em investigação, análise de fontes e rigores metodológicos, sendo assim possível a democratização do conhecimento. Permitir o acesso público dos processos historiográficos alarga as áreas de disseminação responsável das práticas de historiadoras/es. Como aborda Ricardo Santhiago (2018), a História Pública brasileira dentro de suas especificidades propõe a constante reflexão do papel de historiadoras/es e suas práticas, e os impactos gerados pelas ações dessas/es profissionais nos âmbitos em que atuam.

Sem constituir um exercício meramente reiterativo ou laudatório, um conceito de história pública solicita diferentes pesquisadores para revisar suas investigações passadas ou suas práticas de trabalho, ativando uma reflexão sobre o processo de construção de conhecimento que descortina sua empresa pública. Nessa leitura, não pressione a história pública como um conjunto estável de técnicas a ser apreendidas e apenas sucessivamente simuladas, mas como uma prática reflexiva - um processo contínuo de aprendizado, com base na reconstrução das práticas de trabalho a partir de experiências concretas - ou, se assim preferir, como um conceito capaz de

³² We are often our own worst enemy, failing to share what we do. If we want the public to value what we do, we need to ‘share the process of history – how we use evidence, what we don’t know, how we form historical conclusions, and how our understanding of the past changes. That means acknowledging that exhibits (real and virtual) are developed and shaped by individual perspectives and are not the products of some objective institutional authority. We need to help visitors in our museums and online become engaged in history not as a set of facts that they can simply rearrange and share but as a way of understanding and making meaning. Texto original. Tradução livre da autora.

dinamizar uma reflexão com consequências práticas (SANTHIAGO, 2018, p.294).

Pensar sobre os públicos na contribuição para a construção do conhecimento histórico, para além de sua intervenção direta no processo de produção deste conhecimento, é pensar também em formas de escrever narrativas históricas acessíveis para esses públicos heterogêneos, que encontram nos mais variados espaços possibilidades de incorporar o conhecimento cientificamente conduzido do passado em seu cotidiano. Coexistir em diferentes espaços pressupõe pensar as múltiplas formas em que o conhecimento chega e atua nesses locais que não são necessariamente científicos, por exemplo, os espaços audiovisuais incluindo cinema, televisão, *Youtube*, plataformas de transmissão de conteúdos ao vivo, plataformas de hospedagem de *videocast* e/ou *podcast*, ou ainda espaços virtuais de consumo através da leitura, como *E-books* e revistas eletrônicas, mas que de alguma forma agem enquanto difusores de memórias do presente e do passado. Ponderar sobre a democratização do conhecimento histórico mediante a difusão científica para amplas audiências, é considerar esses meios diversos como espaços educacionais com possibilidades de ressignificação e criação de conhecimentos próprios acerca do passado, por isso ocupar estes espaços se torna importante para uma prática da História Pública, uma vez que o diálogo sobre os usos do passado nesses meios se torna coletivo e colaborativo.

Engendradas nessas plataformas de debate e difusão, as discussões acerca das relações de gênero e das representações das mulheres nos mais variados espaços, ganham corpo e sobressaem nas interações dos públicos. Sejam pelas redes sociais, fóruns da Internet ou nas plataformas de hospedagem de vídeos, os públicos interagem de forma contundente nos debates sobre feminismos, direitos das mulheres, políticas públicas afirmativas voltadas para as mulheres e outros grupos, as representações e as ausências de representações nas mídias, na política, em revistas e no cinema. Há nesses espaços, disputas narrativas que revelam a urgência de um ensino de História pensado de forma equitativa e democrática.

A falta de conhecimento e debate acerca da História das Mulheres e das relações de gênero expõe a característica patriarcal e centralizadora do ensino brasileiro da disciplina. Debates e manifestações contra a chamada “ideologia de gênero”³³ no ensino básico, e o movimento “Escola Sem Partido” evidenciam a ignorância e o pensamento reacionário com

³³ Segundo apresenta Jean Pablo Guimarães Rossi (2020) tais manifestações se dão em um contexto de negação das pautas sociais, da diversidade e pluralidade de sujeitas e sujeitos, partindo de um local de fundamentalismo religioso que compõe o poder judiciário do país. Segundo o autor: “Depois de 2014, surgiram ainda outras propostas antigênero vinculadas ao ESP, como o PL 193/2016 do então Senador Magno Malta (PR-ES), que visava a inclusão do Programa Escola Sem Partido nas Diretrizes e Bases da Educação Nacional, além da proibição do ensino da suposta “ideologia de gênero” nas escolas”. (ROSSI, 2020, p.34).

relação às pautas de gênero. O educador Jean Pablo Guimarães Rossi (2020) aborda sobre as problemáticas que envolvem o Escola Sem Partido, que atua enquanto mecanismo de censura contra profissionais da educação, pautado em preceitos religiosos e fundamentalistas, que acarretam na “criminalização” de determinadas formas de ensino, bem como linhas teórico-metodológicas. Segundo o autor, o Escola Sem Partido não se baseia em dados concretos e científicos para afirmar que as escolas brasileiras utilizam da autoridade profissional para doutrinar as/os alunas/os, evidenciando discursos simplificadores e redutores de complexas problemáticas sociais, pontuando uma visão reacionária principalmente com as premissas dos Direitos Humanos, como a igualdade de gênero, raça e liberdade religiosa.

A ideia defendida pelo Escola Sem Partido é da manutenção da neutralidade no ensino, além da postura apolítica de profissionais da educação. Tal ideia falaciosa visa impedir as discussões que, de alguma forma, vão contra os ideais moralistas e políticos de determinados grupos atuantes na sociedade e na política, um evidente flerte com os princípios adotados pelos militares durante a Ditadura instaurada em 1964 no Brasil, que impediam manifestações pró-democráticas e críticas contra o militarismo. Neste sentido, o movimento busca o silenciamento de professoras/es e profissionais educadoras/es no que diz respeito às pautas de diversidade, Direitos Humanos e liberdade democrática. Rossi salienta a perseguição ideológica sofrida por professoras/es durante o período ditatorial brasileiro, estabelecendo uma relação com as tentativas do Escola Sem Partido em proibir determinadas discussões no ambiente escolar, alegando:

A criminalização das/os educadoras/es, que resulta do ideário do ESP, por vezes denominada “assédio ideológico” ou “doutrinação marxista”, assemelha-se ao chamado “terrorismo intelectual”, expressão utilizada no período de ditadura militar brasileira, em que diversas/os educadoras/es foram presas/os e torturadas/os por disseminarem os ideais de Paulo Freire (ROSSI, 2020, p.36).

As constantes tentativas de impedir a inclusão dessas discussões nas escolas brasileiras permeiam questões políticas e ideológicas, que corroboram para a manutenção das estruturas discriminatórias e opressoras. As pautas relacionadas ao gênero e a sexualidade se apresentam nos ambientes públicos enquanto arena de disputas discursivas, de memória e principalmente de políticas educacionais e de saúde.

Nesta mesma perspectiva, a historiadora Claudia Priori e o historiador Márcio José Pereira (2020) apontam, na introdução do livro “Estudos de Gênero e seus percursos: intersecções possíveis com a História Pública”, para as diversas ações públicas relacionadas com as questões de gênero, salientando o uso das discussões democráticas de promoção de

equidade e direitos humanos para o combate às violências contra a mulher e a comunidade LGBT+ por meio das mais variadas mídias e espaços: “com materiais visuais, cartazes, frases, outdoors - espalhados pelas ruas de cidades, transporte público, parques e edifícios públicos. Formas visuais e cotidianas de se tornar público assuntos que por tanto tempo estiveram na esfera do privado (PRIORI; PEREIRA, 2020, p.06)”. Ressaltam ainda, a tentativa de tornar privada tais discussões, elencando o movimento Escola Sem Partido como uma das formas de impedir que as questões de gênero e sexualidade sejam debatidas nas escolas, cabendo ao âmbito familiar tal papel. Elencam também, como as discussões acima abordadas dialogam e convergem com o campo da História Pública, salientando os usos das pautas de gênero pelos públicos e em ambientes públicos tais como a Internet, o âmbito jurídico, as escolas, sejam para corroborar com discursos de equidade e democracia, sejam para negar o desenvolvimento das políticas públicas acerca dessas pautas.

Assim, os Estudos de Gênero e a História Pública já dialogam entre si pelo próprio caráter de uso público de suas interfaces, então, muito já se faz nesta perspectiva de diversos modos, seja pelo envolvimento de profissionais de diversas áreas, quanto de outros públicos e/ ou audiências com as temáticas em pauta; seja pelos usos públicos de gênero que se faz socialmente para sua defesa ou refutação; e ainda, pela produção e reprodução de discursos, práticas e saberes que se espalham por diversos cenários, veiculados por uma infinidade de ferramentas, inclusive pela história digital. Todavia, ainda se requer para essa inter-relação a prática de abordagens teórico-metodológicas mais afinadas entre os campos que possibilitaria maior produção e difusão de saberes tendo como enfoque as amplas audiências (PRIORI; PEREIRA, 2020, p.08).

Segundo aponta Gabriela Correa da Silva (2016), a escola se torna um espaço de reprodução de perspectivas universalizantes que colocam determinados sujeitos no centro das discussões e dos feitos históricos, em detrimento de sujeitas e sujeitos diversas/os que também constituem e fazem parte da construção tanto dos fenômenos históricos quanto do conhecimento. Adotando determinados discursos públicos que refutam a importância das compreensões acerca do gênero e diversidade. Como já visto, as tentativas de impedir a abordagem das pautas de equidade no currículo escolar, permeiam questões políticas e ideológicas que destoam do pensamento crítico e democrático. O ambiente escolar se torna também um espaço de disputas, e as memórias coletivas de civilidade associadas com sujeitas e sujeitos europeias/europeus, cuja família se estrutura em uma moral religiosa, geralmente cristã, atravessam o entendimento das constituições socioculturais, sendo compreendidas enquanto possibilidade única de análise histórica. O Escola Sem Partido é um exemplo do saudosismo da fictícia premissa de neutralidade absoluta das discussões escolares, sendo

escudo para a propagação de ideias anti-democráticas e também anticientíficas, se pautando na memória dos tempos da Ditadura, no qual professoras e professores eram cerceados de exercer a docência de forma plural e dialógica.

A escola, contudo, enquanto primeiro espaço onde se pratica o currículo, está intimamente ligada e submersa na cultura patriarcal. Daí algumas das dificuldades de se abordar e enfrentar a questão da história das mulheres, bem como de outros grupos historicamente excluídos, neste espaço (SILVA, 2016, p.167).

Portanto, a escola pode se tornar um instrumento de manutenção das estruturas de “treinamento”³⁴ de gênero. Entende-se por treinamento de gênero as diversas ações, discursos e práticas sociais e culturais, que formatam e delimitam os corpos que podem desempenhar, ou não, papéis estabelecidos dentro de uma determinada sociedade e num determinado tempo. Como exemplo de treinamento de gênero, utiliza-se a fala da atual ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damares Regina Alves (2019) de que “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”. A fala da ministra demonstra a base essencialista e biologizante sobre a qual se constrói socialmente os papéis desiguais de gênero e que acabam determinando e agindo nos corpos de meninos e de meninas, e quando esses corpos se manifestam de forma destoante dessa base, são imediatamente repreendidos e “corrigidos” para que se voltem ao constructo estabelecido.

A identificação de gênero está ancorada num mundo em que se alicerça nesse treinamento que é prático, sujeitas e sujeitos se identificam (ou não) com esses papéis estabelecidos e os desempenham de acordo com as regras impostas, que de forma alguma se encontram no campo “natural”, essas diferenças construídas são produtos sócio-político-culturais. Em um sentido metafórico e amplo meninas vestem rosa, portanto o azul lhes é negado, caso utilizem azul são repreendidas, pois não é esse seu papel.

No ambiente escolar esse treinamento é reforçado a todo instante em todas as disciplinas, “sente-se como uma mocinha”, “não brinque de bonecas, é brinquedo de menina”, “as meninas vão jogar xadrez, os meninos vão jogar futebol”, “não fale alto porque é feio menina que grita”, dentre outras tantas repetições que afirmam os locais de atuação do feminino e masculino, que delimita o corpo que pode agir de certa forma ou não, que pode ou não realizar algumas atividades, profissão, usar determinadas roupas, estão embutidas nesse

³⁴ Toma-se como base os estudos foucaultianos acerca da sexualidade e das relações de poder que constituem sujeitas e sujeitos. Tais estudos propõem que as identidades estão em processo contínuo de construção, não sendo uma determinação perene. A mutabilidade e a flutuação das noções de identidades proporcionam modificações nos papéis sociais de homens e mulheres “a partir da multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural que os interpelam na assim chamada modernidade tardia” (SIQUEIRA, 2006, p.133). Sendo o cinema um exemplo desses sistemas de representação e significação.

treinamento que todas e todos recebemos ao longo de nossas vidas desde que nascemos. Neste sentido, os papéis de gênero são moldados para que corpos atuem em uma visão opositiva entre os dois, feminino e masculino estão no espectro oposto de atuação, portanto, meninas deveriam realizar as atividades consideradas femininas e os meninos, as consideradas masculinas, havendo a repreensão imediata caso um deles seja performado pelo seu oposto. A psicanalista Maria Homem (2019) elucida sobre a ideia de naturalidade na construção dos papéis de gênero, e que as categorias que abrangem o ser “homem” e o ser “mulher” o que se considera feminino ou masculino, não dá conta da complexidade e multiplicidade da vivência humana. Sob este prisma, as construções desses papéis encontram âncora não apenas nas práticas, mas também nos discursos e símbolos que buscam remeter a uma naturalidade determinante, e por vezes condenatória, dos corpos de machos e fêmeas que constituem a sociedade.

A diferença “natural” e “fixa” entre dois sexos só pode existir como consequência da ideia de uma criação divina, de um garantidor quase teológico – um *Théos* anterior, inclusive, à natureza, que seria o autor de uma criação. Algo como: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”, como está escrito no Gênesis. Enfim, as categorias “homem” e “mulher” só conseguem existir no âmbito das palavras, do simbólico, e não na realidade vasta e complexa da natureza e muito menos na realidade mais vasta e mais complexa das relações humanas concretas (HOMEM; CALLIGARIS, 2019, p.11).

No campo da História, durante muito tempo, os sujeitos cujos feitos mereciam ser estudados tinham cor, etnia, sexualidade e gênero específicos. As/os dissidentes, as/os destoantes, as outras e outros, giravam na órbita dos sujeitos protagonistas, ocupando papéis coadjuvantes na escrita da História e nos estudos de seus fenômenos. Todavia, é válido ressaltar que a inclusão de discussões e vozes diversas no campo da História não visa a competição ou a oposição, muito pelo contrário, é entender que a História é composta por todas e todos essas/es sujeitas/os e que os fenômenos não estão isolados. É a compreensão que as sujeitas e sujeitos estão inseridas/os nos processos de construção da narrativa histórica e historiográfica. No que tange às relações de gênero e suas problemáticas, Tatiana Lima Siqueira (2008) pondera sobre a construção de um ensino de História pautado na exclusão das sujeitas (mas que pode se estender outros grupos como negras e negros, LGBTQs+ e povos indígenas), que contribui para a naturalização da disparidade entre homens e mulheres.

Os significados são construídos através das exclusões, deve-se, portanto, reconhecê-las e assumir a responsabilidade pelas exclusões existentes no trabalho de cada um. Continuar reproduzindo o conhecimento histórico como tem sido feita, com a ausência ou subordinação das mulheres, indica uma política que naturaliza e desqualifica certas categorias e reprime certos

temas, endossa e faz funcionar, por exemplo, gênero (SIQUEIRA, 2008, p.116).

Faz-se necessária a reflexão acerca do papel da História Pública no ensino de História, bem como nas discussões das questões de gênero, tanto no ambiente acadêmico científico e de ensino, quanto na esfera pública social. O ensino de História, sob uma perspectiva da História Pública, visa à compreensão principalmente das diversidades sejam de conhecimentos construídos e conduzidos cientificamente, sejam de conhecimentos oriundos de outras esferas além da escolar (apesar deste meio ser o meio priorizado nas discussões), bem como da divulgação e difusão do conhecimento histórico nas mais variadas plataformas e ambientes. Além disso, o ensino tem participação fundamental na inserção das narrativas de sujeitas e sujeitos que sofreram apagamentos ao longo da História, e a inserção de alunas/os nesse processo de construção da narrativa histórica.

Marta Gouveia de Almeida Rovai e Kenia Gusmão Medeiros (2021) discutem sobre o papel da História Pública no ensino de História, e como as discussões acerca das relações de gênero estão imbricadas nesses campos. As autoras elencam a importância da História Pública para um ensino decolonial e que descentraliza a análise de sujeitos e de fenômenos cujas perspectivas se apresentam enquanto uma via única. As problemáticas que circundam as relações de gênero revelam não apenas a estrutura patriarcal e moralista cristã, mas estremecem as noções de relações familiares e de como os indivíduos se relacionam com o espaço que vivem.

O ensino de História, alinhada à História Pública no sentido de criar processos democráticos de participação e de divulgação histórica, apresenta o(a) docente como mediador(a) na análise coletiva das ideias sobre a memória e a história trazidas pelo(a)s estudantes e nas reflexões sobre os usos do saber histórico (GERMINARI, 2011). As investigações em Educação Histórica possibilitam que professor(a)s utilizem as narrativas para a construção mais elaborada das formas de consciência histórica desenvolvidas sobre determinados assuntos e, no caso aqui tratado, sobre as questões relacionadas a gênero. Por essa perspectiva, novas teorias e epistemologias da História fazem parte dos processos de construção das aprendizagens e também de análise das concepções históricas que surgem espontaneamente e que são desenvolvidas durante esses processos (MEDEIROS; ROVAI, 2021, p.141-142).

Neste sentido, a História Pública no ambiente escolar revisa práticas cristalizadas de ensino, bem como coloca professoras/es no local de mediadoras/es dos diversos conhecimentos, não detentoras/es exclusivos do saber. O papel de professoras/es é fundamental para a construção horizontal e democrática do conhecimento, atuando enquanto pontes entre o saber científico e os conhecimentos provenientes dos espaços além da

academia/escola, as práticas historiadoras, como menciona Ana Maria Mauad (2017), difere das práticas tradicionais justamente por levar em consideração as diversidades de sujeitas/os e narrativas (até mesmo de práticas), e de uma forma dialógica elaborar os discursos históricos. As discussões acerca da história das mulheres e das relações de gênero no ambiente escolar permite a compreensão de diversas realidades, bem como integram sujeitas e sujeitos que em alguma instância estão negligenciados no processo de ensino e aprendizagem.

Para além das práticas escolares, ressalta-se a importância das práticas da História Pública no ambiente científico/acadêmico. Os processos de construção de uma História Pública levam em consideração sujeitas e sujeitos que, para além da/o pesquisador/a, também fazem parte da elaboração da narrativa historiográfica. A relação colaborativa entre objeto-fonte e pesquisadoras/es alçam as narrativas de indivíduos considerados “os outros” nos processos de pesquisa, para lugares de equidade. Ao longo do desenvolvimento dos estudos dos fenômenos históricos, as disputas narrativas além de priorizar sujeitos, relegou aos demais o esquecimento quase punitivo. Rovai e Medeiros (2021) abordam a questão do epistemicídio, que além de negligenciar sujeitas e sujeitos no ambiente acadêmico, dificultando e impedindo o acesso a esse meio, negligenciou também suas memórias. Para além da composição do conhecimento, sua difusão e divulgação se tornam fundamentais para expor os métodos e os caminhos trilhados para que seja possível essa construção.

Ao longo da história ocidental cristã, as relações de gênero foram construídas a partir de uma lógica binária, com uma matriz branca e cisheteronormativa, legitimada e reforçada constantemente por discursos de ordem religiosa, moral, científica e educacional. Essa matriz cultural produziria certo imperialismo epistemológico regulador das vidas, por meio de uma coerência tida como natural e opressora de corpos, subjetividades e coletividades entendidas como o “outro”, o “outsider” e, muitas vezes, o “não humano”. Os efeitos dessa normatividade sobre as vidas consideradas desviantes seriam o desprezo, o apagamento de suas histórias e memórias, a violência às suas identidades e, no extremo, o genocídio e o epistemicídio (MEDEIROS; ROVAI, 2021, p.141).

A História Pública em seu processo de inserção de discursos, metodologias, objetos, indivíduos contribui para a aproximação da ciência histórica com a população. No campo de disputas de narrativas, seja no ambiente científico, digital, social e cultural, essa aproximação diminui os efeitos e a propagação dos negacionismos. Seria ingênuo acreditar que a História Pública por si tornará o ensino democrático e decolonial, mas é um grande agente de contribuição para tornar essa realidade possível. As discussões de gênero sejam no espaço escolar, na universidade, nos fóruns da Internet são presentes e não se descolam dos fenômenos históricos ou dos indivíduos, mas principalmente reconhecem esses indivíduos em

suas particularidades, identidades e lutas, pois não haveria tais inserções e a ocupações sem essas lutas.

CAPÍTULO 2

DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA DE HORROR E A HISTÓRIA PÚBLICA

2.1 As representações das mulheres no Cinema: as construções da Mulher ideal

As primeiras projeções de imagens em movimento surgiram nos anos finais do século XIX. Em um primeiro momento, de forma individual as/os espectadores/as eram capazes de assistir as imagens se movendo em uma espécie de cabine, conhecida como quinetescópio assinada como criação do norte-americano Thomas A. Edison. O cinematógrafo surge em seguida popularizado pelas figuras dos irmãos franceses Louis e Auguste Lumière, que fizeram a primeira exibição pública do filme, em preto e branco e sem efeitos sonoros, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada do trem na estação) em Paris no ano de 1895. Apesar da popularidade dos irmãos Lumière enquanto criadores do chamado “cinema de atrações” ou primeiro cinema delimitado entre os anos de 1893 a 1903, neste período vários mecanismos de aprimoramento de fotografias e de projeções de imagens em movimento surgem em diferentes contextos, popularizando as exibições ao redor do mundo, como ressalta Flávia Cesarino Costa:

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção (COSTA, 2006, p.18).

Neste primeiro momento, como destaca a autora, a característica marcante do cinema era o apreço pelas atrações públicas, a difusão desses filmes era feita por circos, espetáculos burlescos, exibições itinerantes cuja preocupação era surpreender a/o espectador/a, tornar a exibição do filme um espetáculo (daí a denominação de cinema de atrações), voltado principalmente para o público menos abastado. Posteriormente, no período entre 1907 e 1913, as narrativas ainda que pouco estruturadas e sem uma linguagem solidamente definida, emergem na produção cinematográfica iniciando a elaboração de códigos próprios, “as tentativas de construir novos códigos narrativos, que pudessem transmitir ao espectador as

intenções e motivações de personagens, acontecem paralelamente às tentativas de regulamentação e racionalização da indústria” (COSTA, 2006, p.28). Mesmo com uma linguagem rudimentar, as narrativas captavam a atenção do público (principalmente a população mais pobre) cujo fascínio se desenvolveu na medida em que o próprio cinema aprimorou suas técnicas. A partir de 1907 seguindo até 1915, surge o “cinema de transição”, marcado pelo início da ascensão da indústria cinematográfica e pelo uso de novas técnicas a fim de aprimorar as construções narrativas e visuais dos filmes, principalmente pelo uso de montagens, cortes, efeitos de câmera como o *close-up*, efeitos de luz e sombra e o aprimoramento das técnicas de atuação, possibilitando novas nuances para os trabalhos cinematográficos, galgando espaço numa indústria cultural e de entretenimento, principalmente na Europa em países como a França, Itália e Dinamarca.

Trazendo a discussão para o campo historiográfico, o cinema nem sempre foi visto enquanto potência de objeto de estudo da História, tampouco era considerado um agente que influenciava a produção historiográfica, sendo visto como fonte apenas de entretenimento. Ferro (1976) menciona o desdém da comunidade historiadora até a década de 1970 para este objeto, justamente pelo seu caráter de “arte de feira” (característica herdada do cinema de atrações, em seus primórdios) e pela característica singular de mesclar o real com o fictício, a imaginação e a fantasia com aspectos do cotidiano. Como já mencionado, as transformações nos paradigmas historiográficos a partir da década de 1970 elevaram o cinema enquanto fonte histórica, ocupando um lugar de destaque nas discussões acerca das representações do passado, sobretudo na forma como os filmes apresentam as narrativas históricas em seus enredos, seja pela ambientação que se propõe histórica, seja pela utilização dos saberes do passado para construção documental, ou ainda para a criação de novas narrativas a partir dos estudos do passado.

Além das dimensões de representação de um dado fenômeno, o cinema se relaciona com a História pela sua própria potência enquanto agente histórico. Observa-se o caráter público que essa relação estabelece, tanto na forma como o cinema interfere na concepção de discursos, ideologias e no próprio imaginário social, quanto nas maneiras, como discute Barros (2011), em que o cinema adentra em debates públicos nos mais variados temas. É possível incluir também os próprios públicos consumidores de cinema, que atuam, como já visto, de forma integrada na construção das películas fílmicas.

[...] lembraremos também que o cinema é ele mesmo um “agente histórico” importante ao sentido de que termina por inferir na própria História de diversas maneiras – seja por intermédio de sua indústria, seja pela formação de opinião pública e de influências na mudança de costumes, seja por meio

daqueles que se utilizam para objetivos diversos, como os próprios governos e os grupos sociais que, com a produção fílmica, impõem seus discursos, pontos de vistas e ideologia (BARROS, 2011, p.179).

Num contexto pós Primeira Guerra Mundial, o cinema se consolida enquanto indústria, subvertendo as noções estabelecidas até então de arte e comunicação, inovando nos processos de difusão da cultura de massas e se estabelecendo enquanto disseminador de produtos artísticos, circunscritos em uma linguagem própria combinando as imagens projetadas e sonoplastia, avançando nas produções de longas metragens modificando drasticamente as estruturas culturais, introduzindo o audiovisual no imaginário social e tornando-se também uma forma de arte muito popular.

Enfatiza-se o avanço dos estúdios de cinema hollywoodianos nos Estados Unidos neste período pós-guerra. O país ganha destaque pela quantidade de produções lançadas, concorrendo diretamente com as produções europeias cujo mercado já era estabelecido, e principalmente pela influência exercida no meio cinematográfico e social. Hollywood foi e ainda é responsável por grande parte das produções e distribuições fílmicas, e pela criação em 1920 do modelo *star system*³⁵, que afetou diretamente na produção de representações e na construção de narrativas que colocam principalmente as mulheres enquanto objeto cinematográfico e produto mercadológico. Giselle Gubernikoff (2016) aborda as particularidades do *star system* e seu caráter público, no que diz respeito às interferências no imaginário de espectadoras/es sobre os/as atores e atrizes.

Do ponto de vista do público, o *star system* pode ser considerado como um fenômeno social, em que as estrelas do cinema são cultuadas como deusas do Olimpo. Pode-se perceber uma mitologia que se situa no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião. Esse fenômeno se explica em parte por que a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para o espectador, pois envolve a presença humana e, portanto, o ator. Nesse processo o espectador cria uma identificação afetiva com o espetáculo (GUBERNIKOFF, 2016, p.71).

Neste sentido, o *star system* norte-americano contribuiu para a construção de um ideal acerca das mulheres e seus comportamentos, afetando não apenas os públicos locais, mas também os/as diversos/as consumidores/as dos filmes norte-americanos distribuídos ao redor do mundo. As estrelas de cinema para além de seus papéis representavam também arquétipos do ideal de **ser**, **sentir** e **agir** na sociedade. Nota-se o caráter de agente histórico das

³⁵ Gubernikoff (2016, p.55) define *star system* como: “[Sistema] criado pela crescente indústria cinematográfica americana para maior identificação dos espectadores com os diferentes intérpretes. Por intermédio dos novos estereótipos criados pelo cinema americano, novos ideais de feminilidade e padrões de comportamento foram impostos [...]”.

produções e as interferências tanto dos públicos, quanto da própria produção nas películas fílmicas. Numa relação quase simbiótica entre obra, meios de criação e contextos de produção, os filmes revelam mesmo que de forma sutil conflitos sociais, culturais que escapam das imagens (até metade década de 1920 ainda sem a sincronização de efeitos sonoros e áudio com a montagem das cenas, uma vez que esse recurso só passou a ser utilizado no cinema em 1927) e que possibilitam transformações de ideias e fantasias de espectadoras/es na mesma medida em que possibilita a compreensão desses públicos acerca de sua própria realidade.

Nos anos de 1920, houve um relaxamento moral ocasionado pela Primeira Guerra Mundial, e os filmes de Hollywood começaram a refletir uma série de mudanças comportamentais da sociedade. As comédias produzidas por De Mille de certa forma colaboraram com essa revolução moral, levando a uma sofisticação do cenário, principalmente dos quartos, onde se praticava sexo glamorizado. Esse estilo de vida fascinante é reflexo da própria Hollywood, onde abundavam festas orgiásticas, divórcios, sedução, uso de drogas e bebidas (GURBENIKOFF, 2016, p.57).

A (re) produção pelo modo *star system* de ideais historicamente construídos acerca das mulheres, e da feminilidade de seus corpos e suas ações, entra em conflito com os interesses públicos e mercadológicos de produção fílmica. Durante as décadas de 1920 e 1930 nos Estados Unidos, há no cinema uma disputa dos discursos presentes nessas representações. Por um lado, as narrativas de sensualidade feminina são evidenciadas nos enredos e amplamente consumidas, por outro, um movimento de força proporcional reafirmava narrativas moralizantes para conter a progressão dessa liberdade nas telas, tais valores morais foram edificados pelo *Motion Picture Production Code* (Código de Produção de Cinema) ou Código Hays³⁶ que impunha aos filmes uma censura quanto aos conteúdos retratados. Como aponta Inés Reseco Bresó (2019) o código tinha por objetivo regular a conduta cinematográfica, evidenciando as tensões entre narrativas de cunho progressista e as narrativas conservadoras.

[...] um documento que especificava uma série de normas que descreviam o que poderia ser mostrado na tela sobre justiça, sexo, obscenidade, vulgaridade, religião, costumes, danças, blasfêmias e condecorações. Cada um desses tópicos constituía uma seção própria na qual se descrevia uma série de proibições que os filmes deveriam respeitar se desejassem obter o selo de aprovação do Comitê, para que seus filmes pudessem chegar "à telona" (BRESÓ, 2019, p.08)³⁷

³⁶ O Código Hays foi idealizado pelo advogado presbiteriano e presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America*, Will. H. Hays.

³⁷ Un documento donde se especificaban una serie de normas que describían lo que se podía mostrar en pantalla referente a la justicia, sexo, obscenidad, vulgaridad, religión, vestuario, bailes, blasfemias y decorados. Cada uno de estos temas constituía un apartado por sí mismo en el que se describían una serie de prohibiciones que las películas debía acatar si querían obtener el sello de aprobación del Comité, para que sus películas llegasen a "la gran pantalla". Texto original. Tradução livre da autora.

Como supracitado, o consumo de bebidas e a libido feminina colocadas em evidência causaram espanto nos públicos mais conservadores, expondo o cinema enquanto espaço de contestação dessas narrativas. O Código Hays passou por diversas transformações, tendo o ápice da censura a partir de 1934, sofrendo pequenas modificações ao longo das décadas seguintes, principalmente com a popularização dos programas de televisão e pela pressão das/os próprias/os cineastas, sendo derrubado em 1967 e substituído pelo sistema de classificação indicativa, utilizado até os dias atuais.

Ao longo das décadas seguintes, o modelo *star system* lança atores e atrizes (principalmente atrizes) com características que marcam as especificidades de cada período. Não cabe neste momento discorrer sobre todas as influências na representação das mulheres no cinema e na sociedade que este sistema exerceu, principalmente quando projetou nessas estrelas de cinema, objetos de desejo. Esta breve contextualização serve para a compreensão em dimensões mais amplas, de como o cinema se estruturou enquanto indústria e como contribuiu para a construção das narrativas acerca da representação das mulheres, bem como ele se condiciona enquanto agente histórico. Entretanto, é válido ressaltar o declínio dessa forte influência exercida pelo *star system*, que a partir dos anos 1950 entra em colapso em virtude da popularização dos programas de televisão, que passam a integrar massivamente os lares norte-americanos (também extrapolando fronteiras e se popularizando em diversos outros países), e influenciar o consumo diário de entretenimento. Neste sentido, a televisão, o cinema, as revistas, os jornais e os programas de rádio, desempenharam um papel fundamental na construção do ideal de uma feminilidade que submetia a mulher ao lar e ao bem-estar masculino.

Na década anterior, no período de 1940, as mulheres norte-americanas ocupavam os espaços fora do lar de forma consistente, participando ativamente dos exercícios laborais que antes eram tidos essencialmente como masculinos, principalmente no trabalho em fábricas. Intensificadas pela Segunda Guerra Mundial, as estruturas sociais e familiares sofreram drásticas transformações, a saída dos homens dos lares e empregos para a participação na guerra fez com que esses espaços fossem ocupados, sobretudo pelas mulheres, que desempenharam um papel essencial na manutenção da produção bélica e de bens de consumo dos Estados Unidos. Neste período, a imagem da mulher trabalhadora e chefe da família fora disseminada nas propagandas televisivas, de jornais e revistas a fim de incentivar a entrada deste grupo no mercado de trabalho. Como abordam Francisco César Alves Ferraz e Pauline Bitzer Rodrigues (2010), a imagem de uma mulher forte e altruísta cujas ações eram propostas

para um bem maior, se solidificou nesta década. Muito relacionada com o setor industrial e comercial, a imagem da mulher independente se torna popular.

Em 1940, o número de trabalhadoras nos Estados Unidos era estimado em 12 milhões. Ao final da guerra, já somava 18 milhões, um terço da força de trabalho. Entre as imagens de otimismo e abnegação veiculadas pela propaganda oficial, foi criada a personagem “Rosie, the Riveter” (Rose, a rebitadora), mulher que, durante a guerra, desempenhava trabalhos tradicionalmente masculinos nas indústrias voltadas ao esforço de guerra. Como várias representações iconográficas durante a guerra, seus significados avançaram além das intenções originais de estímulo ao trabalho feminino de substituição da mão-de-obra: transformou-se em ícone da luta feminina pela igualdade e liberdade pessoais (KARSTEN, 2005). Essa luta era constante porque, apesar de toda a propaganda e todos os estímulos oficiais, as mulheres executavam as mesmas funções a trabalhos que os homens, mas ganhavam, em média, 40% a menos – e as mulheres negras, quase a metade dos vencimentos das brancas (FERRAZ; RODRIGUES, 2010, p.631).

Nos anos finais de 1940 e início de 1950 as representações das mulheres nos meios de comunicação e propaganda adquirem um caráter essencialmente doméstico e familiar. Com a volta dos homens da guerra, a tentativa de representar mulheres como objetos de conforto para o masculino e desprovidas de autonomia foi exaustivamente propagada, seja no cinema, nos programas de televisão, seja nos manuais de comportamento, nas revistas e jornais. A construção da imagem de uma mulher submissa, dócil e dependente (financeira e emocionalmente) ganha forças através das mídias populares, naturalizando aspectos como a gentileza, serenidade, maternidade e casamento, restringindo as mulheres aos ambientes privados e atribuindo essas características como dotes natos das mulheres. Segundo aborda Carla Bassanezi (2004), a felicidade da mulher e daquelas/es que a cercavam, neste período, estava condicionada a sua relação com o lar, o esposo e sua “natureza” feminina de domesticidade, bem como sua validação enquanto indivíduos, uma vez que as mulheres só atingiriam seus propósitos após a união com o masculino, seja por meio do casamento, ou se mantendo dentro das normas morais estabelecidas para a satisfação do patriarca da família.

Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação. A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse seus caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. E o casamento, porta de entrada para a

realização feminina, era tido como “o objetivo” de vida de todas as jovens solteiras (BASSANEZI, 2004, p.609-610).

Por este prisma, a relação da feminilidade e os papéis designados para as mulheres se estabelecem conforme os condicionamentos sociais e as demandas do tempo em que essas sujeitas estão inseridas. Mesmo as mulheres trabalhadoras sendo colocadas em posições subalternas aos homens, que em regra eram os chefes provedores da família e também do lar, as mulheres que trabalhavam em casa (não possuíam emprego externo ou renda) estavam submetidas ao poder do homem que detinham a “palavra final”, embora fossem elas quem regessem as atividades domésticas. Na contramão do que se propunha na década de 1940, a entrada das mulheres no mercado de trabalho passou a ser mal vista e condenada nas décadas seguintes. A mulher trabalhadora (seja dentro de casa ou fora) era tida como vulgar, levando em consideração que o trabalho era uma atividade masculina, e se afastava do propósito das mulheres “decentes” de permanecer regendo as tarefas domésticas.

A divisão sexual dos papéis sociais era claramente delimitada, e a relação opositiva entre homens e mulheres adquiriu novas nuances. Costumes ditados principalmente pela elite branca e burguesa nos Estados Unidos, por exemplo, relacionava a mulher como uma extensão da casa e do marido, e as mulheres negras eram tidas em posição de subordinação trabalhando na casa da mulher branca. Os bens de consumo domésticos como fogões, geladeiras, eletrodomésticos no geral, tiveram uma larga escala de produção sendo associados às mulheres ideais do período e cujo poder aquisitivo possibilitava a obtenção dos mais variados bens. A validação da “boa mulher” com os comportamentos regidos sob as rédeas morais se dava pela presença de elementos limitantes, principalmente com relação à sexualidade. Mulheres “decentes” se vestiam e se comportavam de forma a não escandalizar ou chocar seus futuros pretendentes, ou sua família, ou suas/seus vizinhas e vizinhos, os olhos atentos e vigilantes dos indivíduos eram reguladores dos comportamentos considerados inadequados.

É válido ressaltar que essa construção da representação da mulher ideal está fortemente ligada à classe média/alta branca, tanto norte-americana, quanto a de outros países que sofreram influência desse modelo social, como o Brasil. As representações do ideal da mulher da década de 1950 até meados de 1960, colocam a mulher branca em evidência e como modelo, uma vez que num contexto amplo, a mulher negra era posta às margens sociais e silenciada em suas subjetividades, e enquanto sujeitas constituintes do espaço social.

Quando voltamos nossos olhares para a produção cinematográfica deste contexto da Segunda Guerra Mundial, e também no pós-guerra, nos deparamos com a expressão artística *film noir* que desponta de forma significativa nas produções do início dos anos de 1940 até o final da década de 1950. O *film noir* caracterizado principalmente pela manifestação em múltiplos gêneros cinematográficos, destacava as narrativas policiais, com enredos retratando traições, crimes, ciúmes, melancolia, representando na figura do herói cínico a busca pela masculinidade exacerbada e a retomada do controle masculino sobre a resolução dos conflitos, sobretudo na esfera pública na qual a ocupação feminina era significativa no período de guerra.

Segundo Fernando Mascarello (2006), as temáticas dos filmes *noir* apresentam as tensões acerca das relações sociais estabelecidas entre homens e mulheres no pós-guerra, como a mudança nas estruturas familiares e a transformação nas relações de trabalho. Como característica marcante do gênero cinematográfico, o autor ressalta que as angústias masculinas sobre a ocupação das mulheres em setores fora da vida privada, sobressaem nas narrativas propostas no *film noir*, bem como a figura do herói cínico e problemático, que busca por redenção, utilizando a figura da mulher como forma de expressão dos problemas e dessas tensões. A dualidade feminina (sob uma perspectiva masculina) representada nas figuras da mulher redentora que correspondia com a construção da mulher ideal, dócil, ingênua, amável, cuja pretensão era o conforto e o acolhimento do herói, e da *femme fatale* que escapava da normatividade e tornava o herói um sujeito capaz de expiar os próprios pecados.

Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido. Mas, ao mesmo tempo, como observa Deborah Thomas, também a mulher "redentora" presente no *noir* é retratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói. De modo que, no *noir*, "as mulheres (...) podem representar não apenas os perigos vislumbrados na rejeição à 'normalidade', como a opressão identificada na adesão a esta" (Thomas 1992, p. 64) (MASCARELLO, 2006, p.182).

A imagem da *femme fatale* enquanto mulher sedutora, manipuladora e perversa, escancara a crise social das relações entre homens e mulheres. A busca pela volta à "normalidade" dos tempos pré-guerra se expressavam na tentativa de conduzir uma representação feminina que, de alguma forma, satisfizesse as expectativas masculinas, tanto na figura do herói - uma vez que a *femme fatale* exercia um papel fundamental para o

desenvolvimento do herói perturbado, sendo colocada como uma válvula de escape para a realização dos desejos do personagem constantemente relacionado com poder e dominação, geralmente representada como uma mulher cuja beleza se encaixa dentro de uma normativa branca e magra, a personagem feminina encarnada nesta figura possibilitava ao herói o exercício de sua masculinidade – quanto na figura do espectador, já que as mulheres serviam como um incentivo para a ocupação masculina das salas de cinema, como forma de conquistar novos públicos. Exercício muito semelhante ao da catarse trágica proposta por Aristóteles, em que a representação dos medos e anseios no teatro, servia para expiar as angústias sociais. Todavia, ressalta-se o caráter masculino dominador, tanto no Cinema quanto na tragédia, em que o sofrimento feminino é justificado para dar ao homem a satisfação e a redenção dos próprios erros.

Na década de 1960, as transformações da representação das mulheres no cinema são notórias. Os enredos passam a retratar as mulheres como personagens astutas, conscientes politicamente e de certa forma, rebeldes, indo contra as políticas de consumo exacerbado e regras de etiquetas, principalmente elucidadas nas revistas e guias de comportamento. Nas décadas anteriores, essas mídias impressas exerceram forte influência nos padrões comportamentais das mulheres. De orientações de como preparar um belo jantar para receber o marido após um longo dia de trabalho, a domésticas e de como agradar o marido para que ele permaneça feliz no casamento. A contestação desses papéis pré-determinados das mulheres na sociedade, se traduziu em personagens cinematográficas cujas premissas não enquadravam o lar e a família, conflitando muitas vezes com a retratação proposta de donas de casa. Neste sentido, o cinema serviu como perpetuador das representações do ideal de comportamento das mulheres, contribuindo para a produção e reprodução de tais ideais.

Geralmente representadas enquanto destoantes do *status quo*, as mulheres retratadas nos filmes da década de 1960 iam ao encontro com as mudanças sociopolíticas do período, em um contexto global, diversas mudanças ocorrem nas décadas de 1960 e 1970, principalmente com o avanço dos movimentos sociais. Muito relacionadas a uma juventude transformadora, as narrativas das mulheres buscavam apresentar a figura da juventude enquanto potência social.

Além do aspecto da juventude transformadora, as narrativas se voltavam para as misérias vividas pelas mulheres no casamento, as frustrações e insatisfações sexuais, de trabalho, relacionamentos no geral e dos aprisionamentos comportamentais impostos a elas. Neste sentido, menciona-se o longa-metragem francês lançado em 1967, sob direção de Luis Buñuel, *Belle de Jour* (A Bela da Tarde), que retrata a história de Séverine uma mulher

jovem, abastada e casada, que busca na prostituição a satisfação de seus desejos íntimos e sexuais, mesmo tendo sentimentos afetivos pelo seu companheiro de matrimônio, Séverine encara a vida dupla de dona de casa exemplar e dedicada ao marido, mas infeliz, e a mulher cujos desejos são satisfeitos pela via oposta da normatividade feminina, encarando a figura de promiscuidade e ao mesmo tempo de realização. O autor Helio Ricardo Sauthier (2020) que discute sobre a representação da *Belle de Jour* no cinema, aponta sobre a forma de apresentação de Séverine enquanto uma mulher gélida e frígida, mesmo que a satisfação sexual da personagem seja atingida por meio da persona prostituta que criara para si mesma. A personagem quando encarna Belle, a promíscua, se aproxima da devassidão e está associada com elementos de inferioridade, e por meio de devaneios expressa a relação de culpa com seus desejos sexuais, geralmente sonha que está amarrada e suja de lama, expressando que, mesmo com a ideia de libertação sexual, as repressões dos desejos ainda são fortemente exercidas.

O esgoto torna-se o local privilegiado do sonho feminino, levando em conta a conhecida predileção dos escritores naturalistas pelo sórdido e pelos aspectos ligados a sujeira da fisiologia humana que foram sistematicamente relacionados à visão que tinham da mulher. Discursos somados que sustentam as formações imaginárias (SAUTHIER, 2020, p.101).

O período que compreende a metade dos anos de 1960 e a década de 1970 foi marcado pela eclosão dos movimentos sociais como o feminista, o movimento negro, movimento ambientalista, as movimentações estudantis e LGBT+, que contribuíram para a mudança de perspectiva acerca das representações desses grupos, seja no cinema, na televisão, ou em outros meios de comunicação, principalmente nos Estados Unidos e Europa. Tais movimentos articularam produções acadêmicas com a sociedade por meio da abertura científica para novos objetos, com o questionamento das estruturas sociais e políticas, da sexualidade, dos papéis desempenhados por homens e mulheres, das discussões de raça e classe, das produções culturais, dos preceitos ideológicos. As reivindicações desses movimentos se deram nos mais diversos campos, na política buscavam novas ações para a diminuição da desigualdade, na esfera cultural buscavam transformações e libertações de certos preceitos morais, como já apresentados.

Os grupos sociais questionaram as estruturas acadêmicas e da sociedade vigentes, na História, sujeitos e sujeitas que antes ocupavam as margens das discussões passam a vocalizar as problemáticas que envolvem a centralização branca, masculina e heteronormativa, seja nas relações de poder dentro do espaço social, seja nas próprias universidades. Os direitos civis e as pautas identitárias das chamadas minorias estavam em ampla discussão do debate público e

político da década de 1970. As questões de gênero ganham nuances para além das pesquisas e passam a integrar as disputas políticas para a emancipação, bem como para o reconhecimento da diversidade dos mais variados corpos e pela demanda da representação e ocupação desses corpos no poder e espaço públicos. Segundo apresenta o psicanalista Contardo Calligaris (2019), a firmação das identidades foram e são necessárias, ainda que não contemplem a magnitude e complexidade das relações humanas e dos indivíduos com seus próprios corpos, uma vez que se tornam instrumentos de luta para as questões políticas na sociedade, bem como de firmação sociocultural.

A questão é que a descoberta de que a identidade de gênero é uma construção cultural acontece ao mesmo tempo em que se afirma o movimento dos direitos civis. E, nesse momento, tanto o movimento feminista quanto o movimento *gay* ou LGBT+ sentiram a necessidade de identidades fortes, que servissem como identidades de defesa. Ou seja: “Não, homens e mulheres não são identidades fixas, não é tão simples assim, não são identidades que derivam dos corpos que eles têm”, mas, por outro lado, era urgente construir identidades de defesa. Por exemplo, se lutamos contra uma sociedade, vamos dizer provisoriamente machista, paternalista, falocêntrica, então nós temos que primeiro construir uma identidade feminina na qual acreditar. “Nós somos as mulheres, os *gays* etc.” – essas identidades são, provavelmente, falhas. Ou, pelo menos, artificiais. Mas se tornaram – e ainda são – necessárias. (HOMEM; CALLIGARIS, 2019, p.12)

As identidades e identificações se tornaram fundamentais para os avanços nas conquistas de direitos pelos mais diversos grupos, principalmente no confronto com a estrutura patriarcal cisgênera e heteronormativa. O embate entre a busca pelas firmações identitárias no campo social, e a construção pessoal enquanto sujeitas e sujeitos encontra nas definições acima apresentadas um campo “neutro”. Para Denilson Lopes (2006), o contexto de transformações nas mais diversas esferas trouxe à baila problemáticas que engendraram necessidades políticas e culturais desses grupos cujas reivindicações propunham mudanças nas estruturas normativas que vigoravam até então. A busca pelo reconhecimento político e social desses grupos reverberou na construção de novas formas de comunicação, de identificação e, sobretudo nas práticas democráticas e de cidadania, abrangendo outros diálogos e variadas vivências.

É nos anos 1960, no contexto da contracultura, que os movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros passam de uma visão meramente integrativa em relação às democracias representativas ocidentais, para contestá-la num plano mais amplo, articulando-se a propostas comunistas, socialistas, anarquistas e libertárias. Num momento privilegiado de questionamento das relações entre saber e poder, entre universidade e sociedade, emerge um novo intelectual engajado, definido não só pelas questões de nação e classe, mas também de etnia e gênero. Politicamente, a

questão é como sair de um lugar específico e dialogar com o conjunto da sociedade. (LOPES, 2006, p. 380).

A inserção destes sujeitos e sujeitas nos estudos que antes eram alocados às margens, tanto das discussões acadêmicas científicas quanto culturais e sociopolíticas, possibilitou a expansão do diálogo e a compreensão de vivências diversas anteriormente preteridas. Destacam-se aqui os movimentos feministas, que tanto na História quanto no Cinema despontam enquanto agentes transformadores. Neste período das décadas de 1960 e 1970, as discussões acerca da história das mulheres tomam corpo substancial no círculo acadêmico. Na História, as transformações dos paradigmas e a inserção de novos objetos possibilitou o direcionamento dos olhares para histórias até então preteridas nas produções científicas. E a partir deste momento, a categoria de gênero passa a ser integrada enquanto categoria de análise histórica.

A historiadora Joan Scott (1990) teoriza o gênero como uma construção que permeia diversas estruturas através dos discursos, levando em consideração as práticas diárias que reforçam ou refutam tais discursos. A disparidade naturalizada entre feminino e masculino, é fruto, como menciona a autora, de uma construção tanto do cotidiano quanto do social, uma forma de organização para que todas/os cumpram papéis pré-determinados. Neste sentido, a demarcação de tais papéis se daria justamente pela diferença, majoritariamente opositora, entre feminino e masculino. A historiadora ao considerar gênero enquanto uma categoria de análise histórica, cujas preposições que alicerçam a categoria são as relações de poder que marcam as diferenças sexuais e a organização social em torno dessas relações. A partir deste núcleo, Scott sugere quatro elementos que se relacionam de forma basilar nas relações/questões de gênero:

[...] primeiro, os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas [...]. Em segundo lugar, os conceitos normativos que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos, que se esforçam para limitar e conter suas possibilidades metafóricas [...]. O gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia e na organização política [...]. O quarto aspecto de gênero é a identidade subjetiva (SCOTT, 1990, p.14-15).

Como discutido acima, o cinema e a mídia tiveram forte papel na construção da imagem de uma mulher ideal e na marcação de espaços ocupados pelas mulheres, bem como a manutenção desses papéis e lugares, todavia, essa imagem parte de uma visão masculina acerca do feminino, e muitas vezes essa visão é dicotômica, colocando o feminino como o oposto do masculino, sendo o masculino considerado o sujeito universal da História, e o

feminino a particularidade, a exceção. Para além dos dispositivos midiáticos, as universidades e as escolas também possuem um papel na disseminação tanto dessas representações do ser feminino e masculino, quanto na manutenção da disparidade entre ambos, ressaltando práticas sociais e culturais que estabelecem o homem enquanto no centro dos eventos do passado, das relações políticas e econômicas e das práticas culturais.

Na academia, após a inserção das demandas dos movimentos sociais nas práticas de pesquisa a partir dos anos de 1970, algumas estudiosas e estudiosos viam com receio as narrativas acerca da história das mulheres, principalmente pelo cunho político que o termo carregava, e que isso poderia estar deixando os estudos do espaço político e público para os sujeitos históricos masculinos. Nesse aspecto, Scott (1990) comenta acerca da utilização do conceito **gênero** dentro da disciplina histórica, e para ela, dentre os usos do conceito, **gênero** pressupunha uma neutralidade e objetividade na pesquisa sobre a história das mulheres.

No seu uso recente mais simples, “gênero” é sinônimo de “mulheres”. Livros e artigos de todo o tipo, que tinham como tema a história das mulheres substituíram durante os últimos anos nos seus títulos o termo de “mulheres” pelo termo de “gênero”. Em alguns casos, este uso, ainda que referindo-se vagamente a certos conceitos analíticos, trata realmente da aceitabilidade política desse campo de pesquisa. Nessas circunstâncias, o uso do termo “gênero” visa indicar a erudição e a seriedade de um trabalho porque “gênero” tem uma conotação mais objetiva e neutra do que “mulheres”. O gênero parece integrar-se na terminologia científica das ciências sociais e, por conseqüência, dissociar-se da política – (pretensamente escandalosa) – do feminismo (SCOTT, 1990, p.06).

Devido à ligação política com o movimento feminista, o campo da história das mulheres carregava uma força além da academia, aliado principalmente com as demandas sociais e a urgência de reconhecimento enquanto sujeitas/os dentro e fora dos espaços acadêmicos. Scott salienta que, além de certa resistência dos espaços científicos, no início dos anos de 1970, quanto à inserção dos estudos das histórias das mulheres, e também ao caráter político, social e cultural que os estudos nessa área proporcionaram, as próprias mulheres e historiadoras reivindicavam o reconhecimento dos protagonismos plurais, da diversidade de mulheres, e com isso a categoria “mulher” enquanto sujeito universal e único, abre espaço para a categoria “mulheres” com vistas a contemplar essa multiplicidade de sujeitas. Com a introdução da categoria gênero na história das mulheres, os recortes de raça, classe, espaço geográfico, recortes políticos, foram permitindo a consolidação do campo dos estudos de gênero e de seus desdobramentos, de forma que fosse possível a integração de diversas categorias sociais nos estudos científicos nos mais diversos aspectos.

No cinema, as teorias críticas feministas galgam espaço nas discussões sobre as representações das mulheres nos filmes, bem como a forma de consumo dessas representações pelas/os espectadoras/es. A teórica feminista Laura Mulvey (1975) tece críticas ao sistema de produção de filmes, principalmente nos Estados Unidos, devido ao teor extremamente masculinizado e dominador das representações das mulheres. Mulvey dialoga com a teoria psicanalítica e dela se utiliza para desconstruir (em partes) o olhar masculinizado sobre a imagem da mulher, principalmente nas obras hollywoodianas, olhar este que perpetua estereótipos de gênero e coloca a feminilidade a serviço do prazer masculino. Os estudos teorizam a construção da imagem da mulher de uma forma passiva, um objeto de desejo e de olhar cuja narrativa não é efetivamente produtora de significado, uma vez que, o homem é o sujeito ativo da história, essa passividade feminina é resultado de uma forma masculina de produção cinematográfica. Essa subjugação feminina retratada pelo olhar masculino no cinema, coloca as mulheres em posição de subalternidade e incompletude no enredo e na narrativa, tendo suas ações validadas pelos personagens masculinos, assim como seus desejos, vícios e virtudes, e constrói o masculino como sujeito que dá sentido a existência do feminino representando uma relação de dependência.

A autora coloca o cinema enquanto agente transmissor e transformador das representações das diferenças sexuais, e aponta a importância do olhar tanto para a construção dos filmes como para consumo de espectadoras/es, pois é através do olhar que os significados são atribuídos, desejos são manifestados, os processos catárticos acontecem e a relação entre os públicos e a obra se estabelecem. Os filmes são transmissores das diferenças sexuais na medida em que reproduzem em suas camadas mais profundas as estruturas patriarcais, tais como o homem cujo poder é utilizado para dominação, a ocupação desse sujeito no espaço público como direito nato, o masculino como cerne das ações femininas, dentre uma série de outras marcações que conotam a presença do masculino como o universal. No cinema, a dominância masculina nas obras fílmicas pode ser observada pelo tempo de tela e quantidade de falas dos personagens homens, mesmo estes não sendo protagonistas, e de disparidade entre o feminino e o masculino, homens e mulheres; e transformador na medida em que se utiliza de formas de representação que subvertem essas mesmas estruturas.

Mulvey (1975) aborda a questão da importância da mulher enquanto sujeita castrada³⁸, que porta em si a significação do falo, uma vez que este é o objeto de desejo feminino, pois na

³⁸ Nesse sentido, a castração aparece na ausência do falo, ou *phallus*, e essa ausência é justamente a remissão de poder. Segundo apresenta Zeferino Rocha (2002) a castração na teoria freudiana seria: “[...] a mulher, comparada ao homem, aparece como um ser “a-menos”, estigmatizada pela ausência do pênis, como se fosse portadora de

mulher existe a “falta”, a contenção, a repressão, colocando o homem em um centro que além de dar sentido para a existência do feminino o utiliza para justificar sua própria existência. No cinema, a representação da mulher enquanto sujeita que não produz ações (ou ela é vítima ou suas ações estão relacionadas com os personagens masculinos), evidencia o chamado paradoxo do falocentrismo, a mulher não possui ação significativa se tornando objeto do olhar, pois é ela quem **atribui** sentido e significado para as ações dos homens.

O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema, já existe uma ideia de mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é de compensar a falta que o falo significa (MULVEY, 1975, p.438).

A autora aponta que, principalmente no cinema clássico, a solução para essa castração que a figura da mulher representa se dá em duas instâncias: dentro do enredo e em forma de fetiche. No enredo, a mulher é quem carrega a culpa dos infortúnios e por isso deve ser castigada. Quando não há o castigo a salvação por meio de um homem é o recurso utilizado para redimi-la da culpa que carrega. No processo de fetichização da imagem da mulher, ela se torna o objeto de beleza exuberante para mascarar a falta do pênis, transformando a beleza e a hiperssexualização como correção dessa falha, dessa incompletude, criando um ser feminino que está inserido numa norma fálica extremamente masculinizada, pois corrobora com a ideia de mulher enquanto um não-sujeito.

Na década de 1980, o artigo *Visual pleasures and narrative cinema*, foi duramente criticado por não abranger as espectadoras e as formas que interagem com as representações das mulheres nos filmes, além de apresentar a perspectiva freudiana dicotômica de forma a não haver possíveis diversificações nas formas de interação dos públicos com as obras fílmicas. É importante frisar que a teoria feminista de Mulvey neste momento (1975) não leva em consideração as interações diversas que os públicos (principalmente o feminino) faz com aquilo que está representado nos filmes, nem as variadas formas de resistências para o olhar subjugador, colocando as mulheres em passividade absoluta ignorando as formas de contravenção possíveis dentro dos espaços produtores e reprodutores dos filmes e, principalmente, não leva em consideração as mulheres negras, nem enquanto espectadoras, nem enquanto atrizes ou produtoras dos filmes. Neste sentido, evoca-se a teoria proposta pela

uma sexualidade inferior. Por vezes, esta inferioridade assume, no texto freudiano, a dimensão e a radicalidade de uma *Minderwertigkeit* verdadeiramente ontológica (ROCHA, 2002, p.129).”

também norte-americana bell hooks³⁹, que leva em consideração o olhar enquanto objeto de resistência e de política para os corpos negros (e também corpos indígenas, ambos em um contexto estadunidense) dentro e fora das telas de cinema.

O olhar opositor, como denomina a autora, é a crítica e afirmação da ocupação de espaços que barram a vivência negra. Hooks aponta a importância do olhar crítico e opositor negro principalmente no que diz respeito às representações, ou a falta delas. Por intermédio deste olhar era possível mapear os avanços das pautas políticas de igualdade racial, bem como das transformações e inserções de artistas negras/os nos espaços de atuação, produção e reprodução de imagens. Sendo assim, o local de ocupação do olhar opositor é de questionar, principalmente as punições causadas pelo “atrevimento” desse olhar, que contestava o lugar de subalternidade imposto pela branquitude. O cinema enquanto indústria também foi responsável pela homogeneização das representações – tal como a televisão, revistas, comerciais–, influenciados pelos interesses políticos e econômicos, priorizaram indivíduos brancos para construir a imagem da mulher e do homem ideais. O lugar não ocupado por negras/os deixava margem para representações, quando tinham, pejorativas e racistas, reforçando as violências de raça.

Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com sua negação da representação negra. Foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente. Espectadores negros do cinema comercial e da televisão podiam mapear o progresso de movimentos políticos pela igualdade racial através das construções de imagens, e assim fizeram. [...] Antes da integração racial, espectadores negros de cinema e televisão experimentavam o prazer visual num contexto em que o olhar também era associado à contestação e à confrontação. (hooks, 2014, p.180).

Hooks também questiona as relações de gênero presentes nas críticas e movimentos de contraposição negra ao cinema dominante. A autora coloca que a perspectiva do homem negro espectador possui um abismo de distância da mulher negra espectadora. Diante dos contextos de violência vivenciados por homens negros nos espaços públicos, o olhar direcionado a mulher branca era justificativa para a punição deste corpo negro que ousou sair de sua posição de subalternidade. Nos ambientes privados, como em casa e no cinema, esse olhar não era limitado e, portanto, poderiam entrar num espaço de imaginação falocêntrica e neste espaço atuar seguindo esta premissa. A representação que objetificava a mulher branca, era reproduzida na representação da mulher negra apresentada por homens negros produtores

³⁹ Por posicionamento político da autora, seu nome será escrito com letras minúsculas, com exceção dos inícios de frases.

de filmes. A ideia de tornar a mulher objeto de olhar e enquanto sujeita castrada era presente nas obras de contestação.

Dadas as circunstâncias públicas da vida real em que os homens negros foram linchados/assassinados por olhar para mulheres brancas, em que o olhar do homem negro foi sempre alvo de controle ou punição pelo Outro branco poderoso, o domínio privado da tela da televisão ou das salas escuras podia extravasar o olhar reprimido. Lá eles podiam “olhar” as mulheres brancas sem uma estrutura de dominação que supervisionasse o olhar, interpretando e punindo (hooks, 2014, p.186).

As mulheres negras espectadoras experienciavam o cinema de um não-lugar. Com a ausência de representação, as espectadoras negras precisaram construir a “presença na ausência”, pois no cinema o corpo das mulheres negras não era apresentado de forma a representar a feminilidade dessas mulheres, além de manter a estrutura racista colocando a mulher branca enquanto possibilidade universal, transportando essas espectadoras ao local de “espectadora falocêntrica” na qual o objeto de desejo e olhar é a mulher branca, o olhar opositor da mulher negra era consciente do racismo presente nas telas. Essa consciência tornava a experiência de assistir filmes no cinema, desconfortável, pois as representações não contemplavam a realidade dessas mulheres, quando exibidas, as personagens negras eram marcadas pela agressividade e impaciência, hooks menciona a violência de imagem que as mulheres negras sofreram, essa violência afastou as mulheres do cinema, dos programas de televisão, tomou o lugar da alegria e do prazer de assistir e contemplar as obras fílmicas. Além dessa negação, mulheres negras foram estimuladas a cobiçar o local da mulher branca, seja enquanto objeto de desejo nas telas de cinema, seja enquanto sujeita privilegiada socialmente, agravando o processo de apagamento das próprias identidades.

Bell hooks (2014) relata a experiência ao conversar com mulheres negras que frequentavam cinemas, o que chama a atenção é a ausência do prazer dessas mulheres ao assistir filmes. A negação do gozo ou seu interrompimento para as mulheres negras determina um lugar de apagamento que é violento, pois não admite a existência dessas mulheres enquanto seres humanos constituintes da sociedade, da cultura, da economia, da política, do espaço público ou do privado, enquanto indivíduos dotados de capacidades, sentimentos, principalmente de desejos. Além das narrativas negligenciadas, suas experiências externas também sofreram com o aniquilamento proposto por uma dominância branca, a punição do olhar era o extermínio de suas imagens, em todas as esferas midiáticas.

Apenas umas poucas mulheres negras com quem falei se lembravam do prazer dos filmes raciais, e, mesmo aquelas que se recordavam, sentiam que aquele prazer fora interrompido e usurpado por Hollywood. A maioria das mulheres negras com quem conversei era irreduzível ao dizer que nunca ia ao

cinema esperando ver representações convincentes de feminilidade negra (hooks, 2014, p.186).

Em adição a essas problemáticas, as narrativas cinematográficas atingiam os públicos de formas distintas. As mulheres negras, bombardeadas por representações de mulheres brancas eram negadas em suas identidades. Seus problemas, angústias, alegrias e prazeres raramente eram comentados, vistos, representados, o olhar opositor acima citado, ampliou as possibilidades de interação entre a espectadora negra e as representações nos filmes. O ideal de feminilidade branca construído de forma falocêntrica, poderia ser negado de forma a posicionar a espectadora enquanto subversiva da dicotomia proposta por Mulvey, que coloca a mulher como sujeita objeto de olhar e o homem como dono do olhar. As espectadoras negras que negavam a abraçar os ideais da branquitude, (seja de feminilidade, seja de ação, seja de raça) abriam a terceira via que não compactuava com a passividade da mulher objeto ou do homem produtor de significado, mas a da desconstrução desses olhares, como menciona bell hooks “mulheres negras observavam a partir de um lugar disruptivo”.

Outra questão não trabalhada por Laura Mulvey em *Visual Pleasures and narrative cinema* sobre as relações das espectadoras com os filmes, é a noção de disfarce feminino. A também crítica feminista do cinema, Claire Johnston (1975), conceitua o disfarce feminino enquanto uma máscara de feminilidade, utilizada não para ocultar, mas revelar aspectos de fluidez e contestação com relação à imagem feminina. Baseando-se no trabalho da psicanalista Joan Rivière – que observou em suas pacientes mulheres, que ocupavam posições de poder geralmente masculinas em seus trabalhos, adotavam a máscara de feminilidade para compensar essa posição masculinizada –; e nas personagens femininas que se fantasiavam de piratas, Johnston analisou a relação das mulheres espectadoras com as imagens representadas no cinema. O disfarce não é meramente o travestimento feminino ou masculino, mas o distanciamento da imagem de mulher idealizada sob uma perspectiva masculina e falocêntrica. A autora ressalta que o olhar masculino no cinema, partindo de um viés psicanalítico, é pautado no voyeurismo, e para a concretização do prazer no voyeurismo é necessário distanciamento entre o indivíduo e a imagem representada. Em encontro com as teorias de Johnston e elaborando certo aprofundamento, Mary Ann Doane (1982) explana sobre a espectadora ser consumida pela imagem, não consumidora, pois a construção da representação do feminino é aproximadora, tornando as alternativas de identificação limitadas em duas vias, a superidentificação com o que é representado acionando mecanismos masoquistas, ou o estímulo extremo do narcisismo para se tornar o próprio objeto de desejo.

Segundo Doane (1982), as possibilidades de superidentificação masoquista e o exercício do narcisismo podem ser evitadas por meio da utilização do disfarce, pois o disfarce estabelece o distanciamento da imagem necessário entre a espectadora e a representação do feminino idealizado. A teórica também lança olhares atentos para as espectadoras da mulher ideal do cinema Hollywoodiano (discutido nas páginas acima), principalmente dos anos de 1940. Para Doane, as mulheres que assistiam aos dramas eram envolvidas nas emoções de masoquismo, paranoia, narcisismo e histeria, pois a construção da representação feminina edificou a subjetividade das sujeitas de tal forma, que as emoções citadas se tornavam a primeira identificação (como se a mulher tomasse para si esses sentimentos e incorporasse em sua identidade) da espectadora com a imagem. Os desdobramentos dessa identificação em primeira instância destruía o distanciamento entre a mulher real, espectadora, e a idealizada objeto do desejo, representada nos filmes, fazendo com que as mulheres ao invés de se identificar com certos aspectos das personagens, se identificassem com a ideia de **ser** o objeto desejado.

Indo na contramão dos olhares dicotômicos das teorias psicanalíticas, a feminista Gertud Koch (1982) retoma a ideia de representação da mulher *vamp*⁴⁰ dos anos de 1920 enquanto uma potencialidade de representação que foge dos olhares dominadores e proporciona às espectadoras experiências positivas de relação com a imagem, de forma autônoma as *vamps* carregam também a ambivalência da sexualidade e proporcionam experiências não necessariamente heteronormativas, entrando no campo homoerótico que não é masculino e masculinizado. Koch pontua que a mulher *vamp* se aproxima mais do falo do que do fetiche e vai além da objetificação do olhar e atua no campo produtor de sentido, e para a autora o desaparecimento da mulher *vamp* significou grandes perdas para possíveis identificações e prazeres visuais para as mulheres.

Apesar de Laura Mulvey não abarcar, num primeiro momento, as espectadoras e suas relações possíveis com as representações das mulheres no cinema, suas críticas ao olhar masculinizado foram fundamentais para compreender o objeto de olhar e como as mulheres estavam sendo representadas, e serviu de base para as teorias e críticas que vieram posteriormente. Como exemplo, tem-se a crítica e professora de estudos de cinema, Carol Clover que em 1992 escreveu *Men, Women, and Chainsaws*, livro que aborda questões e características do Cinema de Horror, com foco principal em filmes de *serial killers*, e

⁴⁰ Uma mulher *vamp* ou vampe é arquétipo da sujeita sedutora, atraente, misteriosa cuja crueldade é manifestada em suas ações. Geralmente representada de forma sensual e agressiva, as vamps assumem o papel de produtoras das ações e dos próprios significados, fugindo, portanto, da imagem castrada e fetichizada das representações das mulheres.

conceitua pela primeira vez o termo *final girl* (garota final) personagem feminina que é perseguida durante o filme, e no final se torna masculinizada por lutar contra o monstro empunhando armas para se defender, escapa e se torna a única sobrevivente. Partindo das premissas psicanalíticas e feministas, Clover aponta para a estrutura machista e misógina dos filmes de horror com enredos de *final girls*, pois seria inconcebível para muitos dos/as espectadores/as que o personagem masculino demonstrasse medo.

2.2 Um breve histórico do Cinema de Horror

Para compreender os sentidos e sentimentos de horror no cinema, faz-se necessária uma breve contextualização, tanto etimológica quanto em termos gerais de obras fílmicas. De acordo com a estrutura e a designação de Noël Carroll (1990), o horror⁴¹ pode ser compreendido em duas esferas, o sentimento natural humano de espanto e angústia; e a emoção do horror enquanto arte, ou horror artístico. Segundo o autor essas dimensões emocionais pressupõem também aspectos físicos que possam ser medidos (aumento da pressão arterial e batimentos cardíacos, por exemplo), que estão relacionados ao sentimento ou a sensação de agitação, aprisionamento ou perturbação. No aspecto do horror artístico, essas sensações podem ter respostas físicas como, náuseas, encolhimento, tensão muscular, formigamento ou a permanência no estado de alerta. O medo do sobrenatural, monstros e monstras, do irreal, é construído de forma minuciosa por meio dos efeitos gráficos e estéticos, da narrativa e dos diálogos construídos com o vocabulário que desperta a atenção e a tensão.

É a emoção que as narrativas e imagens de terror são projetadas para provocar no público. Ou seja, “arte-horror” nomeia a emoção que os criadores do gênero sempre buscam incutir em seu público, embora eles, sem dúvida, estariam mais dispostos a chamar essa emoção de “horror” em vez de “horror artístico” (CARROLL, 1990, p.24)⁴².

Para além do sentimento natural humano de incômodo ou apreensão em determinadas situações, muito embora estejam relacionados, o horror enquanto arte apresenta características específicas em sua visualidade, por exemplo, monstras e monstros que são associados ao nojento, sujo, abominável, algo a ser evitado, e que permite a agitação do estado emocional

⁴¹ A palavra “horror” deriva do latim *horrere* - ficar em pé (como os cabelos em pé) ou eriçar - e do antigo “orror” francês - eriçar-se ou estremecer. E embora não seja necessário que nossos cabelos fiquem literalmente em pé quando ficamos horrorizados com a arte, é importante enfatizar que a concepção original da palavra a conectou a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida (CARROLL, 1990, p.25). Tradução livre da autora.

⁴² It is the emotion that horror narratives and images are designed to elicit from audiences. That is, “art-horror” names the emotion that the creators of the genre have perennially sought to instill in their audiences, though they, undoubtedly would be more disposed to call this emotion “horror” rather than “art-horror. Texto original. Tradução livre da autora

da/o espectador/a em contato com o que se pretende “horrrível” presente na obra artística. Os públicos estabelecem uma relação de empatia com um/a personagem ou obra em que as sensações de medo, repulsa, angústia ou ameaça que estão sendo representados correspondem em algum grau com as emoções sentidas por esses públicos. Este processo de espelhamento de emoções é o que distingue o gênero de horror dos demais gêneros (sejam artísticos, literários, cinematográficos) se tornando essencial para que haja o desenvolvimento da narrativa no horror, uma vez que se os públicos não se envolvem até certo ponto com o horror ambientado perde-se o sentido da obra, já que as emoções e sentimentos não são apreendidos ou processados por essas/es espectadoras/es.

Nossas respostas devem convergir (mas não exatamente duplicar) as dos personagens; como os personagens, avaliamos o monstro como uma espécie de ser horripilante (embora, ao contrário dos personagens, não acreditemos em sua existência). Além disso, esse efeito de espelhamento é uma característica fundamental do gênero de horror. Pois não é o caso de todos os gêneros que a resposta do público supostamente repete alguns dos elementos do estado emocional dos personagens (CARROLL, 1990, p.18)⁴³.

Circunscrito em uma narrativa cinematográfica, o horror pode ser compreendido enquanto aspecto emocional que gera para além de agitação e incômodo em diferentes níveis, asco e repulsa, diferente do terror que consiste na elaboração das incertezas e na construção gradual do pânico ou do medo. Segundo apresentam Amanda Pereira Ramos e Thaís Rodrigues Oliveira (2018) “terror é o momento de tensão e medo ante a expectativa que precede o momento de horror, no qual se tem contato efetivamente o que causava medo em primeira instância” (OLIVEIRA; RAMOS, 2018, p.67)⁴⁴.

Enquanto gênero cinematográfico, o horror ganha destaque nas produções norte-americanas a partir da década de 1930, sendo difundido também ao redor do mundo. Com lançamentos que alcançaram grande sucesso como *Drácula* dirigido por Tod Browning, lançado em 1931, e *Frankenstein* dirigido por James Whale lançado no mesmo ano, o Cinema de Horror galga espaço na indústria cinematográfica. Entretanto, salienta-se a importância do complexo movimento artístico ocorrido na Alemanha em 1920, conhecido como Expressionismo Alemão, que impactou não somente as produções fílmicas do gênero de horror nos Estados Unidos, mas também na forma de produzir cinema e arte em uma

⁴³ Our responses are supposed to converge (but not exactly duplicate) those of the characters; like the characters we assess the monster as a horrifying sort of being (though unlike the characters, we do not believe in its existence). This mirroring-effect, moreover, is a key feature of the horror genre. For it is not the case for every genre that the audience response is supposed to repeat certain of the elements of the emotional state of characters. Texto original. Tradução livre da autora.

⁴⁴ O uso do termo “terror” no português decorre da tradução do inglês “horror”. Levando em conta as fontes analisadas e os referenciais teórico-metodológicos, adota-se o uso de horror para se referir às obras que possuem em seus enredos a temática abordada.

conjuntura mundial. Num contexto pós Primeira Guerra Mundial, o expressionismo alemão no cinema contemplava características distintas e muito relacionadas com outros aspectos artísticos da época, como caráter sombrio e introspectivo dos personagens juntamente com ambientações irrealistas esteticamente sofisticadas, e a predileção por temáticas relacionadas à fantasia e ficção.

As obras que mais impactaram o cinema neste período foram *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Doutor Caligari) dirigida por Robert Wiene e lançada em 1919, e *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu) dirigida por Friederich Wilhelm Murnau, e lançada em 1922, que introduziram figuras destituídas de bondade e com características monstruosas (num sentido estético). Como coloca Gabriela Müller Larocca (2016), a influência do cinema expressionista alemão atuou por mais de trinta (30) anos na indústria cinematográfica, sendo fundamental para compreender aspectos dos filmes de horror norte-americanos. “Estes filmes evocavam ideias de humor e atmosferas sombrias, expressando a dor e confusão de uma Alemanha derrotada no pós-guerra, sendo centrais para entendermos o desenvolvimento do gênero nos Estados Unidos” (LAROCCA, 2016, p.46).

No período década de 1940, num contexto de Segunda Guerra Mundial, as marcas da guerra assolavam não apenas os Estados Unidos, mas o mundo como um todo, o pesar e a penumbra pairavam no ambiente fora das telas. A ficção não era páreo para o terror da realidade e devido ao clima de pavor deixado pelos conflitos, o Cinema de Horror adere à utilização de monstros e monstras com características cômicas, a fim de aliviar as mazelas trazidas pela guerra. O Cinema de Horror incorpora novas características para o gênero com a introdução de elementos atenuantes como as caracterizações esdrúxulas de monstros e monstras, a inabilidade destes de conseguir realizar ações violentas ou agressivas contra suas vítimas, e a emoção do horror que se buscava atingir acabara de certa forma, suavizado. O sucesso do filme *The Mummy's Ghost* (O Fantasma da Múmia) lançado em 1944 e dirigido por Reginald Le Borg, compreendia tais mudanças nas concepções do Cinema de Horror do período.

A partir dos anos de 1950 até meados de 1960, o Cinema de Horror norte-americano deixa o aspecto “suave” alterando novamente sua linguagem, ganhando contornos da ficção científica introduzindo elementos como naves espaciais e máquinas do tempo. O Cinema de Horror inserido em um contexto de Guerra Fria tratava de temáticas recorrentes, como invasores vindos de outros planetas para destruir cidades, dando destaque a produções com monstros alienígenas equipados com tecnologias avançadas, evidenciando o receio público norte-americano frente aos possíveis perigos de ameaças externas e ataques diretos da União

Soviética. O filme de maior sucesso do período *The War of two Worlds* (A Guerra dos Mundos) lançado em 1953 e dirigido por Byron Hiskin, traduziu características do gênero de horror no período, bem como evidenciou o contexto tenso de produção, no qual disputas armamentistas, ideológicas e econômicas sobressaiam na sociedade e nas discussões públicas sobre as incertezas políticas que rondavam os meios sociais.

Outra obra do período que marca a história do Cinema de Horror é o filme *Psycho* (Psicose) dirigido pelo reconhecido diretor de filmes do gênero, Alfred Hitchcock, lançado no ano de 1960. Psicose inclui um novo arquétipo de monstra e monstro para as películas de horror, a/o psicopata cuja aparência é ordinária, sem elementos repulsivos em sua composição visual, mas sua face monstruosa se revela conforme ceifa a vida das vítimas, de forma pioneira, o personagem Norman Bates revela uma face do chamado horror psicológico. Larocca (2016) elucida a importância desta obra, especialmente no trato das mulheres representadas, elementos visuais de violência ao corpo feminino são escancarados por Hitchcock, transformando as noções de horror no cinema.

Até meados do século XX podemos afirmar que a noção de filme de horror era caracterizada por cenários góticos, afastados da cidade e povoados por criaturas como vampiros e lobisomens. Tal definição começou a ser reformulada com o sucesso estrondoso de Psicose, que assinalou uma mudança enorme nos filmes do gênero. A partir dos anos 1960 a definição popular do assassino passaria a ser de um psicopata e predador sexual, que persegue e mata a todos. Psicose mostrou nas telas uma quantidade de sangue e violência direcionadas à mulher, como na clássica cena do chuveiro, que não possuía precedentes em Hollywood, equalizando cinema, sexo e violência assassina (LAROCCA, 2016, p.48).

Os anos finais da década de 1960 e início da década de 1970 foram marcados pelas mudanças num sentido mercadológico. O Cinema de Horror passa a integrar a indústria *mainstream* e se torna um novo produto explorado por Hollywood. A produção em larga escala de filmes do gênero de horror se estendeu ao longo da década de 1970, principalmente devido ao sucesso dos lançamentos da época. Filmes como *The Exorcist* (O Exorcista) lançado em 1973 e dirigido por William Friedkin, *The Texas Chain Saw Massacre* (O Massacre da Serra Elétrica) com direção de Tobe Hooper e lançamento no ano de 1974, *Carrie* (Carrie, a Estranha) sob a direção de Brian de Palma e lançamento em 1976, *Halloween* (Halloween, a Noite do Terror) dirigido por John Carpenter estreado em 1978, se popularizaram no meio cinematográfico, com temáticas que abordavam o sobrenatural e/ou as violências, essas obras marcaram o Cinema de Horror enquanto produto possível para as construções fílmicas nesta década.

Com a chegada da década de 1980, os filmes de horror produzidos com baixo orçamento se tornaram extremamente populares em Hollywood, os chamados filmes B eram obras caricatas e por vezes estereotipadas. Devido à crise econômica e social que os Estados Unidos enfrentavam após a Guerra do Vietnã, e num contexto de Guerra Fria, as obras de terror do período escancaravam uma série de problemáticas sociais dos norte-americanos, principalmente com relação ao comportamento dos jovens. É na década de 1980 que o Cinema de Horror inaugura o subgênero *slasher*, cuja característica marcante é o uso da violência explícita e das punições contra comportamentos considerados transgressores. Filmes como *The Evil Dead* (Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio) lançado em 1981 e *The Friday 13th* (Sexta-Feira 13) estreado no ano de 1980, representam de forma contundente o uso da violência contra corpos jovens e subversivos, principalmente com mulheres sexualmente ativas. Temas como a sexualidade, liberdade e desconstituição da família nuclear patriarcal, são recorrentes nas obras do período.

As narrativas comumente ancoradas na busca dos jovens por diversão, descoberta sexual e uso de álcool e drogas ilícitas, possuem seu ápice na perseguição e execução daqueles que saem de casa escondidos dos pais para realizar “atos obscenos e depravados”. A sexualidade é tratada nesses filmes como algo a ser repreendido e evitado, principalmente pelas mulheres, que deveriam ser recatadas e castas, permanecendo no ambiente privado junto à família. Toma-se como exemplo a franquia de Sexta-Feira 13, cujo monstro carrasco é Jason Voorhees, um homem deformado que usa uma máscara de Hóquei para esconder sua verdadeira face. Jason é responsável por punir os jovens que ousam sair de suas casas para se aventurarem em uma casa de campo. Durante a estadia dos jovens no campo, Jason persegue e mata de forma cruel e violenta suas vítimas, tendo utilizado ao longo da franquia de filmes:

[...]facas, machados, martelos, furador de gelo, agulha de tricô, tesoura de jardineiro, cinto de couro, saco de dormir, sinalizador, serra cirúrgica, nitrogênio líquido, flecha, cortadores de grama, cornetas plásticas de aniversários, correntes, guitarras e com as próprias mãos sufocando, arrancando e esmagando cabeças além de quebrar pescoços e até colunas (MACIEL, 2019, p.02).

Nota-se que para além da violência, a crueldade é uma marca registrada de monstros e monstros, assassinas e assassinos. Essa ambientação se repete em diversos filmes do gênero, revelando a face conservadora e patriarcal da sociedade norte-americana. O apelo para a punição de jovens curiosos que buscavam descobrir fora de casa outras realidades era demonstrado através das/dos sórdidas/os vilãs/ões. Nas telas, as/os vilãs/ões apresentam maior destaque que as/os mocinhas/os, e a luta deixa de ser entre o bem e o mal e passa a ser entre a

moral cristã e a juventude. A representação dessa liberdade juvenil geralmente era pelo viés sexual e promíscuo, atribuindo ao sexo uma carga negativa e asquerosa, principalmente nas personagens femininas, que sofriam os mais violentos ataques e mortes. Segundo apresentam Daniel de Lucas Medeiros e Rayama Lira (2016), a repressão sexual representada nos filmes também incluía a questão da epidemia de AIDS/HIV que despontava durante este período dos anos de 1980.

O alto nível de sexualização dos filmes dessa época também foi acompanhado pelo alto nível de moralismo dos mesmos. No auge da crise da AIDS, foi instaurado um pânico geral em relação à doença, e o cinema refletiu isso. Num filme de terror, é comum que a pessoa (em especial a mulher) que apareça fazendo sexo encontre um destino trágico, quase como uma punição pelo seu ato “pecaminoso”. Da mesma maneira, a relação sexo/morte/prazer se mostra um elemento central na maioria dessas obras [...] (MEDEIROS; LIRA, 2016, p.04).

A partir da década de 1990, os filmes de horror adquiriram novas características. Durante o período foi notória a popularização dos chamados filmes *found footage*, que continham um caráter “documental” e buscavam retratar de forma verossímil os fenômenos do horror. O contexto sociopolítico norte-americano circundava o final da Guerra Fria, e as ameaças que antes representavam o exterior na figura de alienígenas, monstros e monstras e psicopatas, se viram para os seres sobrenaturais que de alguma forma, atormentavam as vítimas em suas vidas cotidianas. Há também um resgate de lendas urbanas e a incorporação de filmagem em primeira pessoa, na qual é a personagem que movimenta a câmera, dando uma conotação intimista e amadora para os filmes do gênero.

O *found footage* consiste em fitas ou filmagens, encontradas ou feitas pelos próprios personagens, em que as ações cotidianas eram documentadas de forma amadora. Nos enredos, as figuras sobrenaturais se manifestam durante a exibição ou realização das filmagens. As fitas, por vezes amaldiçoadas e portadoras de terríveis destinos para quem as encontrassem, são responsáveis pelo elemento do horror, principalmente com a popularização dos meios tecnológicos de produção fílmica. Segundo discutem André Luiz de Melo e Maria Luiza Cardinale Baptista (2015), a busca pela verossimilhança, ao mesmo tempo em que aproxima os públicos também os afastam, pois os elementos de tensão são apresentados de forma constante, “normalizando” as ambientações de terror e horror.

A relação com o registro documental é outra característica que engloba as produções nesse perfil: “essa poética se transfigura na busca por uma aparência de verossimilhança que permita despertar na plateia um modo particular desse efeito de real, através, inicialmente, da estilística documental, e mais recentemente, da emulação do registro amador” (CÁNEPA; CARREIRO, 2014, p. 8). A falha técnica de câmeras não tão bem manuseadas se torna algo naturalizado nesses filmes, por exemplo, e

isso ajudaria a torná-los mais assustadores (MELO; BAPTISTA, 2015, p.07).

Resquícios de elementos de horror da década anterior podem ser percebidos nos filmes *found footage*, como em *The Blair Witch Project* (A Bruxa de Blair) lançado em 1999, cujo enredo gira em torno de jovens estudantes de cinema que vão para uma floresta documentar as lendas da Bruxa de Blair, e acabam encontrando um destino infortúnio. O final do filme se dá quando as câmeras são derrubadas e os jovens são registrados sofrendo ataques de forças sobrenaturais, o ar de mistério paira sobre o encerramento da obra. Uma questão a ser levantada é o custo de produção e os lucros obtidos pelos filmes *found footage*. A Bruxa de Blair teve o orçamento de sessenta mil dólares, com pouca variedade de locações e um número bem reduzido de atores e atrizes no elenco, e arrecadou cerca de duzentos e quarenta e oito milhões de dólares. Muito se deu por conta da propaganda e marketing envolvido na promoção do filme. Os atores não sabiam todo o roteiro, e a produção se escondia na floresta para que os atores tivessem a sensação de estarem sozinhos, mas ao mesmo tempo sendo observados. A Bruxa de Blair marcou o gênero na época, se tornando um filme muito popular, ganhando *remakes* nas décadas posteriores.

Com a virada do milênio, os filmes de horror a partir de 2001 abordam recorrentemente a temática apocalíptica, destacam-se as/os zumbis com diferentes narrativas para suas existências, desde vírus e bactérias desconhecidas, como através de mordidas ou consumo de carne humana, as/os zumbis ganham destaque enquanto elementos causadores/perpetuadores do caos e da destruição. A aniquilação do mundo e da humanidade, aparecimento de vírus superpotentes capazes de transformar os vivos em mortos e os mortos em quase vivos, desastres naturais, mudanças climáticas, guerras por recursos minerais, efeitos nocivos do neoliberalismo e a expansão desenfreada do capitalismo, questões humanitárias e religiosas são as problemáticas marcantes dos filmes nesta década.

As produções Hollywoodianas de horror também refletem um terror vivido pelos estadunidenses no início do milênio, o ataque às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, marca o estado constante de alerta contra ameaças externas, colocando no centro das criações fílmicas um inimigo cujas forças seriam o suficiente para a aniquilação da vida na Terra. É válido ressaltar que as ações políticas norte-americanas, principalmente depois do ataque mencionado acima, culminaram em uma série de efeitos sociais e econômicos que contribuíram para as construções narrativas de horror apocalíptico. As medidas políticas tomadas pelo então presidente norte-americano, George W. Bush, como a invasão das tropas norte-americanas no Afeganistão e Iraque, a negligência com as pautas ambientais e de

preservação dos recursos naturais, como aponta Douglas Keunner (2016), desencadeiam uma vertente bem específica nos filmes do gênero, o chamado apocalipse social, que seria a destruição da humanidade⁴⁵ por meio das próprias ações humanas.

Uma vez que catástrofes proliferantes da vida cotidiana são difíceis de enfrentar no modo de representações realistas cinematográficas, muitas dessas experiências extremas de crise, de colapso ambiental e social foram representadas alegoricamente no cinema contemporâneo de Hollywood nos gêneros de terror, fantasia, e ficção científica. **O Dia Depois de Amanhã** (2004), de Roland Emmerich, utiliza convenções do cinema catástrofe para dramatizar os perigos da mudança climática e do aquecimento global, ignorados pela administração de Bush-Cheney, promovendo uma visão de catástrofe ecológica se transformando em apocalipse social (KEUNNER, 2016, p.13).

Já no final de 2009 e início da década de 2010, o Cinema de Horror adota nuances mais violentas e explícitas em suas obras. A utilização de recursos tecnológicos para a criação de ambientes de medo, corpos grotescos e deformados, são características que marcam esse novo ciclo. O termo *torture porn* passa a integrar os círculos de discussão de cinema e também a integrar um subgênero do horror de forma mais marcante. Cunhado para designar a representação da extrema violência e a utilização de efeitos computadorizados para a ambientação quase real do horror, este subgênero utiliza da abertura comercial para a produção de obras ficcionais, e da irrestrita liberdade de criação e consumo para a construção de filmes. Como discute Frederico Antonio Cordeiro Feitoza (2009), o *torture porn* dá ao horror a estetização visceral do mórbido e asqueroso com efeitos de imagem que estimulam espectadoras/es a uma satisfação potencializada.

Em geral elas acontecem em filmes de horror e aliam o uso da tecnologia gráfica a próteses corporais artificiais para explorar a dor e a tortura tanto física quanto psíquica das vítimas com o maior grau de verossimilhança possível. As cenas se caracterizam por intensas representações de uma escatologia da agressividade, da exibição explícita da tortura, da mutilação do corpo humano, do sadismo dos serial killers e do sofrimento excessivo de suas vítimas, que apelam, como na pornografia, para uma afecção abertamente fisiológica no espectador, embora neste caso, a excitação sexual dê lugar à náusea e ao mal-estar (FEITOZA, 2009, p.01).

Ainda pontuando Feitoza (2009), o consumo e a produção de filmes nesse novo ciclo do horror se dão principalmente pelo modo de vida dos indivíduos, e a relação que estabelecem com o trabalho, a cultura e o prazer. A relação entre o imediatismo

⁴⁵ É válido pontuar que as produções norte-americanas colocam como centro da humanidade o próprio povo. Por razões até mesmo de contexto, afinal as produções norte-americanas costumam ser produzidas e pensadas para o público nativo. Todavia, as destruições acontecem em todo o planeta, todas as nações são dizimadas, mas os sobreviventes se concentram na América do Norte, o desenvolvimento de formas alternativas de vida, de alimentação e socialização acontece em sua esmagadora maioria em território estadunidense, outros povos são comumente ignorados nesses filmes, não havendo, portanto, variedade étnica, racial e espacial.

contemporâneo, no qual tudo é acessível, substituível, reprogramável e renovável, e a busca humana por prazer está fortemente ligada à representação imagética presente neste subgênero. Essa representação quase real estimula na psique, também em nível sexual, a perversidade contida na mente humana, e que encontra vazão nas obras de horror de *torture porn* a satisfação sado-masoquista reprimida e latente.

Diante desses filmes, assistindo às imagens entre os dedos das mãos, o público exercita um tipo de satisfação como aquela das crianças que insistem em ouvir as histórias de terror, mesmo sabendo que não vão conseguir dormir durante a noite. Crianças que exercitam, economizam e educam suas perversões, através de uma sensibilidade do real, daquilo que faz o corpo inteiro vibrar sob os lençóis, numa sensação fisiológica angustiante, mas tentadora. É esse exercício sado-masoquista que vamos exercitar pornograficamente nos *torture movies* enlatados. É um problema, portanto, da ordem de uma agressividade enjaulada, de nossa irresistibilidade perversa como aquela apontada em *O mal estar na civilização* (SIGMUND FREUD, 1929) e que pede uma economia e uma homeostase. Esses filmes parecem ter, antes de tudo, portanto uma função social valiosa: a administração do gozo, de que falaremos mais adiante (FEITOZA, 2009, p.05).

Como exemplo de *torture porn* cita-se o agonizante *I Spit on Your Grave* (Doce Vingança), um *remake* do filme homônimo lançado em 1978⁴⁶, com tradução brasileira “A Vingança de Jennifer”. No filme, a jovem escritora Jennifer Hills que decide sair da confusão da cidade grande para ir escrever em uma cabana no campo. O ambiente bucólico esconde as barbaridades vividas por Jennifer. Ao chegar à cabana, Jennifer é surpreendida por uma gangue que comanda a pequena cidade, sendo os integrantes policiais, políticos e cidadãos comuns. A jovem é presa e forçada a manter relações sexuais com diversos homens, é agredida de diversas formas e os estupros são retratados com extrema violência e humilhação. Após uma série de abusos, Jennifer foge e se joga em um rio próximo ao seu cativeiro, seus sequestradores procuram pelo corpo e desistem pouco tempo após iniciar as buscas acreditando que Jennifer foi carregada pelo rio. Porém a escritora sobrevive e volta para se vingar de seus estupradores. De forma igualmente violenta e explícita, as vinganças de Jennifer se manifestam nas torturas por ela exercidas. O filme, apesar de não ter recebido boas críticas, marca o subgênero pela verossimilhança das violências e o tempo de tela demasiadamente extenso de cenas de estupro e tortura.

No final da década de 2010, o termo pós-terror começa a circular nos meios de comunicação para designar um tipo específico de horror. Cunhado pela primeira vez em 2017

⁴⁶ A primeira versão, lançada em 1978 nos Estados Unidos, foi roteirizada e dirigida por Meir Zarchi. Com Camille Keaton no papel de Jennifer Hills.

pelo jornalista do jornal britânico *The Guardian*, Steve Rose⁴⁷, que explica o pós-terror enquanto um novo subgênero do horror que aposta principalmente no medo psicológico e nas problemáticas pessoais das sujeitas/os, e utiliza menos elementos considerados tradicionais como sustos, assassinatos violentos, monstros e monstros deformados. A adoção do termo por Rose gerou polêmica na mídia especializada em cinema, porque em tese, o pós-terror não traz necessariamente novidades, e seria a rotulação de um movimento, principalmente de produtoras/es independentes de filmes de horror, que utilizam formas experimentais e fora das convenções tradicionais do gênero fílmico como a violência e o sangue, *jumpscares* (sustos) e *final girl* (garota final).

A falta desses elementos comumente atribuídos aos filmes de horror provoca nos públicos uma reação de aversão aos filmes, justamente pela ausência dos componentes clássicos. De acordo com Caroline de Aguiar (2020) as controvérsias quanto à utilização do termo, bem como das características que integram o pós-terror, se deram principalmente nos veículos de crítica de cinema na Internet, especialmente em sites alternativos de crítica cinematográfica. Tais críticas ocorrem porque não só o subgênero não traz novidades, como a subversão dos signos comuns não é exclusividade da contemporaneidade, tendo sido utilizada em filmes de horror desde seus primórdios, e também pelo apelo mercadológico que o termo carrega, Steve Rose aborda a questão de a indústria cinematográfica investir cada vez mais nessas “novas” propostas de horror, diminuindo a utilização principalmente da violência e abordando de forma contundente os vícios e mazelas da mente humana.

Talvez, no futuro, o pós-terror seja mais aceito e até usado oficialmente como uma classificação para essa série de filmes de terror que 2017 nos trouxe. Assim, em vez de pensar no terror como um conjunto distinto e unificado de filmes com convenções compartilhadas, o gênero talvez deva ser mais precisamente pensado como um conjunto de categorias conceituais que se sobrepõem e evoluem e que estão em constante estado de fluxo. Simplificando, o terror não é um gênero, mas vários. Além disso, à medida que esses vários subgêneros mudam, os limites do gênero mudam também (AGUIAR, 2020, p.88).

Steve Rose menciona em seu artigo o filme *Get Out* (Corra!) lançado em 2017, escrito e dirigido por Jordan Peele, enquanto um exemplo de filme bem-sucedido em termos mercadológicos e de aceitação dos públicos e que se encaixaria no que ele chama de pós-terror. Com o investimento de 4,5 milhões de dólares, rendeu cerca de 255 milhões de dólares, foi premiado em diversos circuitos cinematográficos como o *British Independent Film Award*

⁴⁷ O artigo em inglês está disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night/>> Acesso em: 25 jun 2021.

como melhor filme estrangeiro independente. O filme conta a história de Chris Washington, um jovem fotógrafo que é negro, e de Rose Armitage sua namorada branca. Rose decide levar Chris para conhecer os pais dela, relutante Chris aceita. Chegando à casa dos futuros sogros, Chris percebe que todos os funcionários são pessoas negras, mas que de alguma forma não parecem estar vivas, ou conscientes, agindo de maneira mecânica e interagindo pouco com os membros da família Armitage.

Após o desenrolar dos dias, Chris começa a ficar receoso com o tratamento que recebe dos pais de Rose, principalmente pela atenção exagerada e carinho sintético que recebe de ambos. Diante da estranheza, Chris acredita ser uma reação ao fato dele, enquanto homem negro, namorar a garota branca e rica, uma forma de mascarar o racismo. A mãe de Rose introduz o assunto de hipnoterapia para ajudar Chris a tratar seus traumas passados, durante a conversa, Missy o hipnotiza com o auxílio de uma xícara de chá, que mexe constantemente enquanto interage com Chris, após a hipnose o rapaz fica com o corpo imóvel e sua consciência vagando em um lugar escuro, quando acorda Chris acredita ter tido apenas um pesadelo. Conforme o comportamento da namorada e de seus pais ficarem cada vez mais inquietantes, Chris percebe que há algo errado, mas tarde demais, a família utiliza a hipnose para prendê-lo, com o intuito de fazer experimentos de melhoria genética, queria utilizar o corpo de Chris com um cérebro “branco”, o escolhido para receber o corpo foi o irmão de Rose. Chris consegue enganar a família fingindo estar sob efeito de hipnose e no momento da cirurgia consegue escapar, acaba lutando com os membros da família causando a morte deles.

Chris liga para a polícia e denuncia para os crimes cometidos pelos Armitage, mas a sua palavra não é levada em consideração. Um incêndio começa na casa dos Armitage em consequência da destruição do centro cirúrgico clandestino, a polícia e os bombeiros chegam no momento em que Chris sai da casa, o final se dá com Chris saindo da propriedade livre, mas há um final alternativo em que Chris é preso pelo assassinato da família Armitage. O terror vivido pelo personagem não é construído por meio do apelo visual, mas do apelo psicológico.

O filme francês *Grave (Raw)*⁴⁸ lançado em 2017 e dirigido pela Julia Ducournau, com o orçamento de pouco mais de três milhões de dólares (US\$ 3,8 milhões), rendeu na bilheteria aproximadamente três milhões de dólares (US\$ 3,3 milhões). Possui em seu enredo elementos de horror apresentados de forma que destoam do horror clássico, como o canibalismo, a utilização do sangue enquanto recurso gráfico para causar asco, podendo se encaixar no que

⁴⁸ O filme não chegou a ter lançamento oficial no Brasil, portanto há somente a tradução do inglês, cujo título se tornou *Raw* (cru).

Steve Rose denomina de pós-terror, pois a narrativa é a incursão da/o espectador/a no processo psicológico de amadurecimento da personagem principal que está saindo da adolescência e entrando na vida adulta, e a disposição dos recursos do horror estão arranjos de forma a elucidar essa experiência, ainda que produzam cenas graficamente impactantes. O filme conta a história de Justine, interpretada por Garance Marillier, uma garota vegetariana e introvertida, que vivia com o pai e a mãe e que sai de casa para ir à Universidade cursar veterinária. Durante o processo de trote universitário, Justine encara o desafio de comer carne pela primeira vez, já que até aquele momento, Justine seguia uma dieta imposta pela mãe, que proibia o consumo deste alimento. Ao ingerir um pedaço de fígado de coelho, Justine desenvolve um sério distúrbio alimentar e uma severa reação alérgica, que descama sua pele e causa incômodo com coceiras constantes. Após este evento decisivo, Justine desenvolve uma fome por carne humana, que aumenta conforme ela se explora enquanto mulher, quando começa a transição de adolescente e passa para a fase adulta. No final após ver seu melhor amigo parcialmente devorado pela irmã, Justine confronta não somente a membro da família, mas a si mesma e suas angústias.

Já o filme norte-americano *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, com o título original de *Pride and Prejudice and Zombies*, lançado em 2016 e dirigido por Burr Steers, teve o investimento de vinte e oito milhões de dólares (US\$ 28 milhões) considerado alto para filmes do gênero, e a bilheteria em nível mundial rendeu cerca de dezesseis milhões de dólares (US\$ 16,2 milhões). Os elementos de horror aparecem na construção da narrativa apocalíptica religiosa, e a utilização dos zumbis enquanto ameaça a vida dos vivos, para além da utilização de *jumpscare*s, violência e do sangue enquanto recursos para provocar medo e asco. A película fílmica é uma obra adaptada do romance de Jane Austen, *Pride and Prejudice* (*Orgulho e Preconceito*). Nessa versão, as quatro irmãs Bennet são lutadoras e caçadoras de zumbis na Inglaterra do século XIX. As irmãs aprendem artes marciais e se tornam espadachins devido a uma infestação de zumbis que ameaça as fronteiras inglesas, e durante o decorrer do filme, são fundamentais para a proteção da Inglaterra e para a eliminação da ameaça posta na figura dos zumbis. Elementos de romance e comédia também estão presentes na narrativa, entretanto, o enredo gira em torno do combate entre os vivos e os zumbis e a ameaça que eles representam, a extinção da Inglaterra do século XIX.

2.2.1 O Cinema de Horror no Brasil: breves contextualizações

Apesar de o Brasil ser um país rico em crenças, tradições, superstições e personagens fantásticos dos mais variados tipos e estilos, a presença do horror tanto na mídia impressa,

quanto na visual como o cinema e a televisão, na literatura, na pintura e na música, não é consistente ou recorrente. Porém, diversas/os autoras/es, poetas, radialistas, cartunistas e roteiristas, de alguma forma incorporaram o horror em suas obras, sem necessariamente delimitá-las neste campo, ou flertaram com o gênero de forma que em seus trabalhos fosse possível a identificação ou dos elementos do horror ou grandes potenciais para histórias e obras no gênero. O horror está presente nas representações imagéticas e literárias e habita o Brasil desde que a corrente romântica europeia desponta no século XVIII.

A doutora em multimeios, Laura Loguercio Cánepa, em sua tese “Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros”, defendida em 2008, mapeia as obras de horror brasileiras na literatura, nos quadrinhos, na rádio e na televisão, bem como traça de forma cronológica os caminhos do horror no cinema brasileiro, desde seu marco inicial, até a década de 2000. Seu trabalho é de fundamental importância para compreender a presença do gênero nas obras artísticas, literárias e midiáticas brasileiras. A autora traz como um potencial marco do horror na literatura brasileira o poeta árcade Silva Alvarenga (1749-1814), que em seu poema “Lembrança Saudosa” remete elementos horroríficos e ambienta a tensão da morte contando a história de “uma defunta desperta da morte quando o pranto de seu enlutado amante lhe banha os seios. No rondó, A Noite, o poeta evocou pela primeira vez, no Brasil, um vocábulo que depois faria história na literatura de horror: ‘vampyr de sangue’” (CÁNEPA, 2008, p.78).

No romantismo brasileiro, destacam-se as obras de Álvares de Azevedo (1831-1852), no livro “Noite na Taverna” o jovem escritor aborda no conto Solfieri um personagem que descreve suas aventuras românticas com um cadáver de uma jovem que fora retirada do túmulo pelo rapaz em uma viagem que fez à Itália, apesar da morte não ser tema exclusivo do horror, as dinâmicas narrativas como especular o que acontece após a morte, como ocorre em Solfieri, adquire conotações do gênero. José de Alencar também aborda temas característicos do horror em algumas de suas obras, por exemplo em uma publicação póstuma do romance urbano que escreveu “Encarnação”, relatando um caso de possessão de uma mulher que fora tomada pelo espírito de outra. O livro ganhou adaptação cinematográfica dirigida por J. B. Marreco em 1978. Outros nomes brasileiros que despontam na literatura romântica do século XIX como Castro Alves e Casemiro de Abreu, utilizaram do horror para produção de metáforas para dar ênfase nos discursos líricos de suas obras. Mesmo que não seja a temática principal, o horror se faz presente mesmo que timidamente, no cenário cultural nas décadas posteriores aos 1800.

No realismo, podem-se encontrar elementos que demonstram afinidades com o horror, principalmente com influência do gótico e folclore europeu, como vampiros, lobisomens, fantasmas. Inclusive há a inserção de mitos africanos como os mortos-vivos. Mesmo o gênero não sendo explicitamente demonstrado ou adotado nas obras literárias brasileiras, seu uso na construção de contos e novelas e peças teatrais é de certa forma bem adotado. Machado de Assis também flertou com elementos do horror em sua obra “O Espelho”, história na qual um alferes descobre através de um espelho que possui duas almas em seu corpo. Uma evidente aproximação com alegoria de fantasmas e seres sobrenaturais. Em seu conto “Um Esqueleto” um homem velho guarda em sua casa o corpo de sua esposa morta. Segundo Cánepa, as inspirações das obras de Machado se deram principalmente pela corrente europeia gótica que acontecia concomitantemente.

Finalizando o ciclo de horror brasileiro na literatura do século XIX, o primeiro romance de fantasia e com contornos de horror do país foi escrito pela cearense Emilia Freitas. Com o título “A Rainha do Ignoto” lançado em 1899, o romance relata a história de uma sociedade secreta composta apenas por mulheres e que utilizavam de poderes oriundos do próprio local onde viviam para se protegerem das desventuras que vivenciavam. Infelizmente seu romance não alcançou grande repercussão, ficando circunscrito em um pequeno círculo de literários.

No início do século XX, Cánepa cita o autor carioca Henrique Maximiliano como um dos primeiros a escrever um romance com temática de horror propriamente dito. Fortemente inspirado no romance de Mary Shalley, Frankenstein, publicado no final da primeira década do século XIX, “A Esfinge” lançado em 1908, retrata a história de James Marian, um inglês com corpo de homem e um rosto de mulher. A explicação para o tal fenômeno se dá pela reconstrução do corpo do rapaz depois de um acidente, no qual o torso de uma mulher fora destruído e a cabeça do homem decapitada, numa junção dos dois corpos mutilados, James se torna a criatura híbrida cujo destino trágico o relega a condição de monstro. Já no decorrer do século, as revistas *pulp fiction*⁴⁹ ganham notoriedade no Brasil e nos Estados Unidos. Com custos baratos de produção e distribuição, se tornou popular fonte de entretenimento. Em terras norte-americanas, as temáticas das *pulp fictions* circundavam entre o suspense, o horror, a ficção-científica e explanavam com frequência sobre erotismo e romances, o conhecido

⁴⁹ O termo *pulp fiction* se define enquanto publicação surgida nos Estados Unidos no final do século XIX e no século XX tendo sua maior corrente de produção principalmente após a Grande Depressão em 1929, por ser uma forma de entretenimento de baixo custo atingiu fortemente o público. Segundo Cánepa: “O termo vem do baixíssimo custo das edições feitas com a sobra da polpa do papel – daí o nome pulp (conhecido no Brasil como “papel jornal”)” (CÁNEPA, 2008, p.86).

western (Velho Oeste) se tornou cenário e pano de fundo para diversas histórias e contos de caubóis e nativo-americanos. A escrita se dava de forma fluída sem muitas marcações temporais e delimitações de espaço, bem como priorizavam mais o enredo e o impacto do que os detalhes que contribuía para ambientação da narrativa.

Num ponto de vista estético, se assemelhava muito aos quadrinhos e no início eram considerados como artes de baixo valor e descartáveis. H. P. Lovecraft, escritor conhecido de histórias de horror do século XX, construiu o início de sua carreira literária por meio das *pulps*. No Brasil, as revistas seguiam a barateza das *pulps* norte-americanas, e priorizavam mais o impacto visual e de enredo do que necessariamente uma linha lógica e longa de fatos e eventos. Criadas para serem de leitura rápida, primeiro por conta da matéria prima (não eram utilizados materiais de longa vida útil), mas principalmente pelo teor explícito e pelo alto consumo da população pelas histórias, as tiragens eram constantes e demandava alta produtividade das gráficas e das/os autoras/es. Cánepa discute sobre a produção das histórias em *pulps* no Brasil, no país popularizou-se a escrita de contos policiais, de crimes, e dramas cotidianos principalmente depois da década de 1930⁵⁰, iniciando uma corrente literária que se desdobraria posteriormente em programas de rádio e televisão.

[...] feitas para causar sensação e para serem lidas com rapidez, privilegiavam as cenas impactantes em vez da coerência narrativa; procuravam oferecer uma seqüência de ações rápidas que dessem pouco espaço à reflexão; recorriam a clichês para facilitar o reconhecimento; tinham um estilo que dava pouco espaço às marcas “autorais”; eram largamente adjetivadas, pois os autores recebiam sua remuneração por palavra. Ainda que o fenômeno pulp tenha se intensificado no Brasil a partir da década de 1930, as edições populares, impressas em pequeno formato, com papel barato e capa brochada, já divulgavam, desde a segunda metade do século XIX, autores e/ou histórias conhecidas da literatura brasileira e européia.[...] como era necessário que os textos fossem entregues com rapidez, os escritores muitas vezes recorreram a casos sensacionais e dramáticos do cotidiano (sobretudo os crimes de sangue), que passavam por um curioso e rápido processo que ia da vida real para os jornais, dos jornais para as narrativas orais e dessas para os livros baratos e folhetins, feitos por escritores e jornalistas (CÁNEPA, 2008 p.87).

⁵⁰ A primeira revista *pulp* brasileira a apresentar casos de horror e crimes no Brasil foi a quinzenal *Detective*, conhecida também como “a revista das emoções”, com a primeira publicação lançada em 1936, pela Editorial Novidade Limitada situada na cidade de São Paulo. Na década de 1940, uma das mais conhecidas revistas *pulps* brasileiras, a X-9 lança sua primeira edição. A revista traduzia e compilava diversas revistas norte-americanas como *Black Book Detective*, *The Phantom Detective* e *G-Men Detective*. Segundo apresenta Cánepa (2008): “O nome da revista teria vindo do personagem de quadrinhos Agente Secreto X-9. Nos anos 1950, além da X-9, entrariam no mercado as revistas **Meia-Noite**, **Emoção**, **Mistério Magazine**, **Agentes da Lei**, **Contos de Mistério**, **Suspense**, **Garras da Lei**, **Ação Policial**, **Fantasma**, entre outras, reunindo histórias policiais, sobrenaturais, de ficção-científica etc, geralmente traduzidos de revistas norte-americanas” (CÁNEPA, 2008, p.88).

Das revistas para as rádios, os programas com temática de horror também habitaram este espaço. Meio de comunicação de massa mais popular do século XX, chegando ao país em 1922, as rádios brasileiras destinavam programas específicos de horror em suas grades. Os programas de rádio foram os principais meios de produções e disseminações de contos e histórias de horror no Brasil, principalmente a partir dos anos de 1940. A popularização da radiogramaturgia despontou o destaque das produções de horror no período, Henrique Foréis Domingues, também conhecido como Almirante, introduziu os programas de auditório no país, e criou e produziu o programa “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, iniciado em 1946 e encerrado 12 anos depois. O programa recriava, reconstituía e editava histórias de horror enviadas por ouvintes. Ouvida em todo o Brasil, a rádio popularizou lendas urbanas e folclores das mais diversas regiões do país, disseminando aspectos culturais presentes nos estados brasileiros. Nas radionovelas, muito populares nos lares brasileiros, as histórias de horror não eram muito presentes, geralmente não constituíam os temas centrais dos enredos. Um exemplo de utilização do horror nas novelas de rádio, é a versão do folhetim escrito por Nelson Rodrigues e Susana Flag “Meu Destino é Pecar”, entrando no ar em 1945 na Rádio Tupi, a novela apresentava diversos elementos góticos e ambientações de medo e tensão.

A partir do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960 com a entrada e especialmente com a popularização das televisões e suas programações no país, principalmente por meio TV Tupi no Rio de Janeiro, a primeira emissora do Brasil, o horror esteve presente principalmente nos programas de mistério e crimes. Um desses programas foi escrito por Rubens Luchetti, com inspiração no programa de rádio carioca “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, apresentado por José Mojica Marins a atração “Além, Muito Além do Além” exibida pela TV Bandeirantes de São Paulo, tendo estreado em dezembro de 1967 com início às sextas-feiras onze horas da noite, e encerrado em julho de 1968, consistia em Mojica interpretando o personagem Josefel Zanatas, apelidado de Zé do Caixão, com o nome em inglês de *Coffin Joe*, entrevistando pessoas que se diziam ser aleatórias (que na realidade eram alunas e alunos da escola de atores do próprio Mojica) para que contassem histórias de horror, principalmente com temáticas sobrenaturais que aconteceram em suas vidas ou que tivessem ouvido falar, a premissa era de que o programa apresentava histórias reais de brasileiros e brasileiras, mas as histórias contadas pelas/os alunas/os eram escritas por Luchetti.

José Mojica Marins estava à frente do programa não por acaso. O personagem criado por Mojica, o Zé do Caixão⁵¹, estava vivendo o ápice da popularidade principalmente pelas produções cinematográficas de horror. No Brasil, Mojica foi o primeiro diretor e produtor de um longa-metragem do gênero. Lançado em 1964 a obra “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” é considerada o primeiro filme brasileiro de horror e o terceiro longa de Mojica (apesar de outros diretores e filmes apresentarem o horror em suas obras, À meia-noite Levarei Sua Alma é considerada a primeira a ter o enredo e narrativa construídos com a temática), e a primeira vez que o personagem agente funerário Josefel Zatanas⁵², Zé do Caixão aparece.

O filme que seria considerado o marco do horror no Brasil, conta a história do agente funerário Zé do Caixão e sua obsessão para dar continuidade a sua linhagem de sangue. Zé busca a mulher perfeita para gerar seu filho perfeito, que carregaria seu legado. Ao saber que sua esposa Lenita é infértil, e em sua caçada para gerar o filho Josefel mata a mulher e acredita que a esposa de seu amigo Antônio, Terezinha, é a candidata perfeita para gestar sua criança. Terezinha nega a ideia absurda de Josefel, e é estuprada por ele logo após de ver seu esposo ser assassinado pelo seu agressor. Diante da tragédia, Terezinha amaldiçoa Zé do Caixão e diz que sua alma voltará para buscá-lo à meia-noite, após proferir as palavras à Zé, Terezinha comete suicídio. Ao longo do filme, o personagem Zé do Caixão insulta e profana de diversas formas figuras religiosas cristãs, principalmente as católicas, e as figuras de religiões afro-brasileiras, como a umbanda.

Na cena após o estupro de Terezinha, Zé se depara com uma oferenda a um orixá da umbanda, com velas ao redor de comida e vinho, o agente funerário chuta as velas, pega a garrafa de vinho e, diante de uma estátua de Exu gargalha enquanto profere “até o Diabo está aqui”, enquanto bebe o vinho caminha até o cemitério e brada aos mortos “LEVANTEM-SE E ARRASTEM-ME PARA O INFERNO!”. Em outra cena, Zé entra em um bar e ao pagar pelo seu consumo, tem seu dinheiro negado pelo dono, pois sua figura não é bem quista, diante a recusa do homem, Zé do Caixão retira uma coroa de espinhos de uma estátua de Jesus Cristo e crava a coroa no dono do bar, abrindo feridas em seu rosto. O desprezo de Zé do Caixão pelos mortos e figuras religiosas no geral, atribuiu sua fama de Maldito e blasfemo. Mesmo se colocando enquanto contestador das normas e morais religiosas, Zé do Caixão paga

⁵¹ Mojica utilizava uma vestimenta toda preta, com inspiração em Exu, figura religiosa da umbanda. A capa preta foi adotada e teve inspiração na capa usada por Conde Drácula. O uso da cartola se deu pelos cigarros que fumava cuja marca utilizava o adereço em sua logo. A barba e a unha absurdamente longa eram por pura excentricidade. Inclusive Mojica esteve nos recordes mundiais com a unha mais comprida do mundo. José Mojica apresentava Zé do Caixão como personagem de terror genuinamente brasileiro.

⁵² Zatanas lido de trás para frente se torna “satanaz”, referência à figura mitológica cristã enquanto representação do mal, Satanás. As temáticas apresentadas por Mojica em seus filmes circundam o universo religioso cristão, Zé do Caixão é o profano, o maldito, uma figura que vai contra as normativas religiosas do cristianismo.

o preço por duvidar do sobrenatural e macular a religiosidade, seu destino é a morte pelas almas das pessoas que matou. Evidente punição ao personagem que zomba das tradições e da religião, reafirmando, portanto os preceitos que diz negar.

José Mojica e Zé do Caixão possuem em comum a relação com as mulheres. Em sua vida pessoal, Mojica também busca pelo filho, e após muitas tentativas consegue quatro crianças, duas de sua esposa e duas de uma de suas amantes. Nas obras fílmicas, as mulheres ocupam uma posição de submissão com relação aos homens. Em “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” Lenita aparece majoritariamente dentro de casa, e é tratada como objeto nas mãos do agente funerário. Após a notícia de que não pode ter filhos, Zé do Caixão expressa diversas vezes que Lenita é imprestável, pois não pode cumprir com sua “função” de gerar filhos. Zé do Caixão corteja outras mulheres, mas Lenita “pertence” somente a ele e quando é assassinada pertence à morte, como um produto que passa de uma mão para outra. O mesmo acontece com a personagem Terezinha, que é estuprada após negar e implorar diversas vezes para que Zé a deixe em paz, este por sua vez profere para a mulher: “Você é difícil. Eu gosto das coisas difíceis. Eu quero que seja minha, e quando quero, consigo” e logo após isso desfere tapas e socos na mulher, ao vê-la coberta de sangue e debilitada diz: “Isso, agora está como eu gosto. Você me dará o filho que quero”.

No momento antes de se matar Terezinha diz: “Você me desgraçou, Zé. Não posso continuar vivendo. Vou me matar”, Terezinha fora desonrada e sua morte é justificada pela violência que sofreu. A figura masculina passa ilesa da punição para o crime, denotando a vítima a culpa de sua própria violência, por ser fraca e inferior. Nestes casos a mulher serve como objeto de procriação e prazer, Zé utiliza as mulheres conforme seus desejos e atribui seus corpos como propriedades dele. Ele quem decide quando terá o filho, ele decide a forma de concepção da futura criança, a invalidação das figuras femininas é extrema, não apenas neste filme, mas em outros que vieram posteriormente.

Fabiano Pereira Lourenço Soares (2009) aponta que em “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” as críticas sociais pretendidas por Mojica se concretizam, em partes, e em outras revelam uma série de concordâncias com as regras sociais vigentes, principalmente com relação às críticas à religião, que acabam sendo refutadas pelo próprio no final de seus filmes.

Na análise da estrutura social, o filme apresenta uma tentativa de ir contra a hegemonia, pois há uma punição para o opressor das pessoas humildes do campo (da mesma forma que o cristianismo e as crenças populares são zombadas o filme inteiro, o povo da roça também é, e consegue sua vingança ao ver o protagonista “morto”), mas a subversão é vista apenas nesse tópico, pois nos outros, ele mantém uma postura conservadora: a religião dominante é reforçada, mesmo o personagem sendo um ícone na crítica às religiões; e o

machismo também é reproduzido e não é questionado em momento algum. A junção dos pontos de resistência e de conformismo mostram a predominância do conformismo nesse primeiro filme de Mojica (SOARES, 2009, p.33).

Encerrando as discussões acerca da produção de José Marins Mojica, que impactou o cenário fílmico nacional e imprimiu no imaginário social a figura de horror brasileira mais proeminente, se tornando praticamente um folclore, cita-se brevemente sua vida pessoal. Após o grande sucesso dos primeiros filmes de horror de Mojica e principalmente do personagem Zé do Caixão, José Marins precisou se readaptar as novas realidades, seus filmes foram barrados na polícia da censura da Ditadura Militar, fazendo com que o cineasta começasse a viver de Zé do Caixão, sempre que podia ia aos programas de televisão, abriu em sua casa os experimentos de terror e levava pessoas com histórias e comportamentos tidos como bizarros, adotando uma atmosfera mais circense. Na década de 1970 lançou a primeira revista de quadrinhos de horror brasileira, “O Estranho Mundo de Zé do Caixão” baseada no filme que lançara anos antes. Ganhou reconhecimento internacional, inclusive em festivais de cinema e de cultura do horror norte-americanos e europeus, adotando o nome *Coffin Joe* para popularizar sua figura no mercado estrangeiro.

“Encarnação do Demônio” foi seu último filme, lançado em 2008 encerrando então a trilogia de filmes composta por “À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964)”, “Esta Noite Encarnarei Teu Cadáver (1967)”. A demora do lançamento do filme se deu, nas décadas de 1960 e 1970, à censura militar e nas décadas seguintes por problemas pessoais de Mojica. O filme apresenta o mesmo estereótipo de mulher submissa e objetificada dos filmes anteriores e atinge o objetivo de criar o filho perfeito para dar seguimento à sua linhagem, engravida sete mulheres e as faz conviver de forma pacífica sob suas rédeas.

A década de 1980 foi a menos produtiva em termos de obras de horror no Brasil. Devido à crise econômica e a inflação altíssima, o custo de produção aumentara vertiginosamente, e o público se evadía das salas de cinema, pelos altos preços dos ingressos e em decorrência da própria crise, mas também pela adesão e popularização dos vídeos cassetes e da entrada facilitada da pornografia violenta estadunidense. Os filmes lançados na época pouco tinham de propostas diferentes ou mesmo temáticas, Cánepa (2008) apresenta como “os horríveis anos 80” devido à instabilidade econômica e política. Em 1989, Fernando Collor de Melo, se torna o primeiro presidente democraticamente eleito após o fim da Ditadura Militar e acaba com os órgãos públicos ligados ao cinema como a EMBRAFILME e a CONCINE. A instabilidade econômica e política ainda eram presentes e as produções

cinematográficas do país, de todos os gêneros, despenca. As agências nacionais de cinema não obtinham recursos suficientes para custear os filmes.

A partir de 1993 o cenário começa a se modificar após *impeachment* de Collor e a posse de Itamar Franco, que assina a Lei do Audiovisual, que foi fundamental para custear e subsidiar as obras fílmicas brasileiras. As produções começam a ser retomadas e as salas de cinema voltam a ser frequentadas pelos públicos. Com relação ao Cinema de Horror as obras tiveram pouco impacto entre espectadoras/es, as obras não apresentavam consistência com o gênero, enveredando mais para os gêneros de ação ou dramas policiais. Há também a aproximação com as obras estadunidenses e europeias. Filmes com fantasmas eram mais recorrentes, mas a temática não era propriamente de horror. Cánepa discorre sobre essa aproximação do cinema brasileiro com obras norte-americanas consagradas nos mais variados gêneros:

Esse cinema da retomada se caracterizou pela diversidade temática e estilística, pela grande quantidade de filmes de diretores estreantes, pela aproximação com um padrão de produção mais próximo do Hollywoodiano (ou pelo menos do televisivo ou publicitário nacional), pela tematização dos problemas sociais brasileiros sob um viés menos engajado politicamente, pela entrada das grandes redes de televisão no mercado e por alguns sucessos de bilheteria. Embora tenha-se procurado, em muitos desses filmes, ligações com uma produção de gênero (com especial atenção às comédias românticas, aos road-movies e aos filmes policiais e de gângsters adaptados à realidade brasileira), o horror esteve distante das experiências cinematográficas de longa metragem no Brasil. Porém, alguns filmes flertaram com o gênero (CÁNEPA, 2008, p.125).

A partir dos anos de 2000 até 2010, o Cinema de Horror brasileiro aposta em uma variedade de produções. Principalmente com o advento da Internet, sejam as obras de longas-metragens ou curtas-metragens, elas atingem os mais variados públicos. Há a entrada do chamado Cinema de Horror militante, que busca as críticas sociais por meio do gênero. Lucas Procópio Caetano (2019) argumenta sobre a grande produção de filmes independentes do gênero, proporcionando narrativas diversificadas quanto ao horror e impulsionando o cinema nacional. O autor menciona o cineasta Rodrigo Aragão que produz filmes com orçamentos reduzidos e faz parte da chamada produção de horror militante, justamente pelas produções independentes e as críticas sociais que faz em seus filmes.

Neste contexto, surge uma grande diversidade de filmes, tanto curtas quanto longas-metragens, realizados em sua maioria com orçamentos baixos e pagos pelos próprios cineastas ou ainda através de campanhas de financiamento coletivo lançadas pelas equipes na Internet. A exceção à regra seria o capixaba Rodrigo Aragão, que acumula seis longas-metragens em sua filmografia, sendo os quatro primeiros financiados pelo produtor independente Hermann Pidner, com orçamentos de 80 a 260 mil reais – seu

segundo filme, *A noite do Chupacabras* (2012) exibe já nos créditos iniciais a mensagem “este é um filme independente” (CAETANO, 2019, p.65).

Ainda que as obras brasileiras de horror neste período tivessem mais ênfase quanto às produções, não foram o suficiente para se tornarem expressivas nas salas de cinema nacionais, contavam com poucos recursos e a alta taxa de filmes estrangeiros com recursos tecnológicos e financeiros diversos, nas salas competiam diretamente com as produções nacionais. O corpo substancial com maiores subsídios e financiamentos para os filmes, especificamente de horror, se dá depois de 2010. Destaca-se a obra “*O Rastro*” lançado em 2017 dirigido por J. C. Feyer, fruto de uma coprodução entre as produtoras brasileiras Lupa Filmes e Imagem Filmes, que foi responsável também pela distribuição, e a empresa estadunidense *Orion Pictures*, a obra cinematográfica contou com o orçamento aproximado de quatro milhões de reais (R\$ 4 milhões), o mais alto investimento em um filme de horror do país.

A narrativa gira em torno dos personagens João Rocha médico de um hospital público do Rio de Janeiro interpretado por Rafael Cardoso, e da pequena Julia interpretada por Natália Guedes, que é paciente no hospital. Com um cenário recorrente nos filmes de terror com temas médicos e/ou psiquiátricos, a trama se desenvolve a partir do desaparecimento de Julia, João se torna responsável por achar a garota. O grande monstro/vilão é o Sistema de Saúde Público. O filme apresenta várias críticas ao funcionalismo público brasileiro, bem como a burocracia comum destes lugares.

O longa-metragem foi visto por cerca de quarenta e sete mil pessoas em mais de trezentas e quarenta salas de cinema ao redor do país. A bilheteria arrecadou mais de um milhão de reais (R\$ 1. 824. 249, 00) uma marca histórica para filmes do gênero (mesmo não sendo o filme mais visto do país, ainda é um marco em comparação com as produções de horror anteriores). Muitos desses números se deram graças às campanhas de divulgação e marketing, principalmente voltados para os públicos adolescentes. O trailer dos filmes foi apresentado em meio às atrações da *Comic Con Brasil* de 2016, evento destinado a promoção, consumo e divulgação de cultura *pop*.

Como encerramento deste tópico, traz-se a entrevista comentada por Caetano (2019) do cineasta Rodrigo Aragão, diretor dos filmes de horror “*Mangue Negro* (2008)” e “*O Cemitério das Almas Perdidas* (2020)”, sobre os filmes de horror no país bem como uma prospecção futura para as futuras produções do gênero. O apoio para as produções nacionais, financiamentos, editais de incentivo a cultura não contemplam a totalidade dos gêneros fílmicos, preterindo uns a outros. Neste sentido o distanciamento das obras norte-americanas se dá para além dos enredos e da utilização de elementos horroríficos, o investimento não

apenas na produção, mas na divulgação dos filmes no Brasil é inferior de forma abismal. Quanto a isso Aragão diz:

Eu gostaria de dizer também o seguinte: eu não tenho esta bandeira de ‘não, eu quero trabalhar sem os editais (...), quero fazer filme barato’, de maneira nenhuma. Eu acho que a máquina ela vai nos aceitar, e eu não estou querendo sabotar a máquina, eu acho que a gente pode tornar a máquina muito mais bonita, porque um cinema de um país para ser rico tem que ter todos os gêneros, e o terror é um gênero importante (ARAGÃO, Entrevista a Zuccolotto, 2016 *apud* CAETANO, 2019, p.73).

2.3 Cinema de Horror e a História Pública: uma dança sublime

Na concepção aristotélica de tragédia, o terror e a compaixão são os elementos indispensáveis para despertar o processo catártico dos indivíduos. O objetivo das tragédias era de purgar, por fora as indignações morais e sociais que habitavam as mentes dos atenienses. O terror não era propriamente o choque ou a repulsa, contornos que adquiriu com o cinema por conta da imagem, mas a experiência de encarar as mazelas expostas pelas peças. As tragédias eram representadas em espaços públicos, tendo o palco como forma de expressão das perturbações atenienses. O “terror”, ou as narrativas de horror, até aproximadamente o Renascimento, estava muito ligado às narrativas épicas e trágicas, à imaginação e as criaturas sobrenaturais, como centauros, esfinges, harpias. Autoras e autores recorriam aos elementos alegóricos para representar em suas obras as desventuras vividas por suas/seus personagens. Anderson Pires da Silva (2011) apresenta os elementos alegóricos e folclóricos enquanto constituintes dos primeiros discursos horroríficos.

Hamlet é assombrado por um fantasma. Porém, ninguém (infelizmente) teve a ousadia de dizer que a tragédia de Shakespeare fosse um “teatro de horror”. E menos de um século depois, o fantasmagórico se tornará um subgênero do conto fantástico. O mesmo pode ser dito a respeito dos contos folclóricos, afinal serão deles que sairão as figuras do “lobisomem” e do “vampiro” (SILVA, 2011, p.12).

Considera-se, portanto, o nascimento do horror enquanto representação pública das fantasias e das indignações sociais. Na literatura, passou a integrar os contos e obras dos mais variados estilos de forma mais expressiva a partir do século XIX. O horror na literatura está muito relacionado com o movimento literário gótico, surgido na metade do século XVIII na Inglaterra. Um nome importante para a literatura do horror no século seguinte é o norte-americano Edgar Allan Poe. O escritor foi o primeiro a utilizar a palavra “grotesco” como elemento horrorífico em suas obras, cunhada pela primeira vez no livro *Tales from grotesque*

and arabesque, com tradução em português de “Histórias Extraordinárias”, e também ficou conhecido pelas ambientações macabras de seus romances. Pelas obras do autor é possível perceber a utilização de elementos que se tornariam clássicos do gênero cinematográfico e literário de horror, casas assombradas, casos de histeria, delírios, hospitais, fábricas abandonadas.

A utilização de elementos fantásticos como metáfora para os sofrimentos humanos é recorrente nas obras do autor, temas como a morte, a solidão, o vazio existencial e a devassidão sexual se tornaram marcas de Poe, em partes as narrativas tratavam de temas que eram participantes da vida do poeta. Criado pelo padrasto abusivo, o jovem Poe iniciou cedo no alcoolismo, tinha poucos amigos e a família quase não o considerava enquanto membro morreu aos 40 anos, relatos dizem que chegou ao hospital quatro dias antes de morrer, delirante e completamente transtornado, sem saber como havia chegado ao estado que estava e ao hospital. Morreu em 1849, as causas ainda são um mistério.

A experiência do horror – para ficarmos na definição de Poe, como algo que “vem da alma” – envolve a convivência com algo fora do normal (aparição de mortos, a demência, os pensamentos macabros) que provoca uma inexplicável sensação de medo. É algo que se sente de dentro para fora. Não por acaso, nos contos de Poe são abundantes os monólogos (SILVA, 2010, p.15).

O estilo gótico literário surgiu enquanto movimento saudosista do medievalismo, principalmente em decorrência das frustrações acerca dos ideais Iluministas, a industrialização e as altas taxas de mortalidade. Cánepa (2008) salienta as tristezas representadas na literatura gótica, para além das questões públicas como o processo de urbanização, revoltas sindicais, a tomada de consciência individual também fora um fato preponderante para a escrita da corrente literária gótica enquanto forma de voltar ao passado.

O título gótico dado a esses romances ingleses do final do século XVIII – entre os quais se destacam o referido O Castelo de Otranto, as várias obras de Ann Radcliffe (*The Romance of the Forest*, *The Castle of Udolpho*, *The Italian - or The Confessions of 27 Black Penitents*, etc) e de Matthew Lewis (*The Monk*) – deve-se ao fato de retirarem sua inspiração de construções e tradições medievais e por representaram a tentativa de uma volta ao passado feudal, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas do Iluminismo e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiam na Europa: a industrialização, a urbanização, as revoluções (CÁNEPA, 2008, p.26).

As correntes góticas literárias também foram responsáveis por influenciar o horror enquanto estética. As obras escritas por Ann Redcliffe, por exemplo, retratavam temas como estupro, incesto, tortura, parricídio, violências das mais diversas. Tais atos comumente

praticados por homens mais velhos pertencentes à aristocracia, ou padres que tinham pactos com o demônio, em cenários como os castelos enormes e abandonados, igrejas decadentes e amaldiçoadas, tendo elementos naturais também enquanto formas de ambientar o horror fantástico como os abismos sem fim, vulcões em erupção, trovões, florestas com árvores enormes e galhos tortos. A utilização desses elementos se dava para a ambientação do sublime gótico, categoria estética que previa a obtenção de prazer visual a partir do repulsivo, disforme, irregular, grandioso e intenso.

As obras góticas com temas horroríficos e misteriosos despontaram nas editoras, a busca pela literatura “horrível” nos anos finais do século XVIII e início do XIX foram expressivas, fazendo com que as editoras produzissem diversas obras do gênero. Cánepa (2008) discute sobre a influência da literatura gótica na elaboração do gênero de horror (enquanto manifestação independente) “A importância da ficção gótica é capital para entender-se tanto o impulso inicial quanto um sem-número de clichês da ficção de horror. Os dois principais elementos legados pelo romance gótico às histórias de horror foram a visão de um passado decadente (representado em certos espaços físicos ou personificados em figuras malignas) e a relação com o sobrenatural (CÁNEPA, 2008, p.30). Apesar de expressiva, a corrente gótica não durou mais que alguns anos do início do século XIX. Entretanto, ressalta-se a influência que exerceu no gênero romântico europeu.

Cita-se como exemplo de influência da literatura gótica na corrente romântica, a obra da autora Mary Shelley que revolucionou os romances, e também a escrita do horror. A obra *Frankenstein* iniciou a ficção-científica na literatura, gênero que posteriormente influenciaria e seria parte do Cinema de Horror. A ideia do livro escrito por Shelley surgiu em uma festa particular e intimista na Vila Diodati, em Genebra. Entre os convidados estavam Lord Byron, Percy Shelley (esposo de Mary) e John Polidori, e após várias taças de vinho e láudano (opióide de uso corriqueiro pelos poetas românticos) foi sugerida uma aposta sobre qual dos ali presentes, seria capaz de escrever a melhor história de fantasmas. Mary foi responsável pelas obras que impactariam o cenário literário da época, e continuariam a impactar muitos séculos depois.

Ao final do século XIX o gênero de horror na literatura já despontava de forma independente. Um exemplo clássico de obras do período é *Dracula* escrito por Abraham Bram Stocker em 1897. Drácula foi a primeira adaptação cinematográfica de um livro de horror, entretanto, Stocker não autorizou o uso do nome do personagem na obra fílmica, que foi nomeada de *Nosferatu* lançada em 1922. A partir do século XX o horror já habitava amplamente o imaginário social por meio da literatura e das artes no geral, a partir de 1930

com o cinema se projetando enquanto indústria, o horror emerge na popularização visual e gráfica dos filmes. A principal diferença do horror no século XIX para o século XX é a percepção sensorial visual dos elementos horríficos, que até então habitavam com riqueza as obras literárias.

Segundo a pesquisadora Judith Hallberstan (1995, p. 3), uma diferença crucial entre o horror do século XIX e o horror que se desenvolveu ao longo do século XX, é que o primeiro funcionava, retoricamente, como uma metáfora da ambígua subjetividade moderna, desequilibrando os “lados de dentro e de fora” do ser humano, seus aspectos masculinos e femininos, as dicotomias entre o corpo e o espírito, o nativo e o forasteiro, o burguês e o aristocrático, etc, fazendo uso de excessos “ornamentais” e de uma variedade de significados que o transformaram em uma fonte inesgotável de novas interpretações. Já o que se verificou ao longo do século XX pode ser identificado como uma espécie de “frenesi do visível”, não se tratando mais de um recurso retórico da modernidade, mas de uma experiência cada vez mais sensorial e também pautada na nova subjetividade da vida moderna urbana (CÁNEPA, 2008, p.38).

Esta breve incursão sobre o horror na literatura fez-se necessário para amparar as relações entre o Cinema de Horror e a História Pública. Observou-se que o principal fator presente nos elementos de horror na literatura, e que posteriormente seriam também impressos no cinema, são as inquietações sociais oriundas das mais diversas fontes. A utilização do horror como forma de expor descontentamentos políticos, morais, ideológicos, traz à baila sujeitas e sujeitos que comumente são invisibilizados pelas instituições públicas de poder, ou pela sociedade no geral. Stephen King (1981) discute sobre como o filme de horror pode estimular os sonhos perversos incrustados no inconsciente individual e coletivo.

Neste sentido, o horror promove um pacto social não dito, de que durante o filme é possível ser degenerado sem o julgamento ou a punição. Tornar-se a/o sujeita/o repulsivo durante uma hora e meia não acarretará em consequências para a/o espectador/a, os públicos vivem, portanto, a experiência do medo que é representado na tela e a experiência de expor os desejos sádicos que tem em si, por meio da representação fantástica em que sujeitas/os se separam da figura humana e se projetam na figura monstruosa. O horror não está desconectado das questões socialmente vivas, e serve como exercício das frustrações e silenciamentos vivenciados pelas mais diversas classes sociais, de raça e gênero.

O elemento alegórico está presente apenas porque está internalizado, é impossível fugir dele. O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle. O filme de terror é um convite para entregar-se a um comportamento delinquente, antissocial — cometer atos de violência gratuita, ter condescendência com nossos sonhos

pueris de poder, nos render aos nossos medos mais covardes. Talvez, mais que qualquer outra coisa, as histórias ou filmes de terror dizem que não tem problema nos juntarmos à multidão, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro (KING, 1981, p.37).

Partindo destas premissas, procura-se estabelecer a relação das fontes Grave (2017) e Orgulho e Preconceito e Zumbis (2016) com a História Pública. Iniciando com Grave, uma obra francesa pertencente à corrente *new french extremety*, ou novo extremo francês, que é marcada pela produção de filmes de horror com forte apelo gráfico, e pelo demasiado uso de elementos horroríficos para ambientações narrativas, iniciando em 2010. A principal temática do filme gira ao redor das relações entre desejo e repressão desse desejo. Apenas as personagens mulheres são acometidas pela “maldição” do canibalismo. Coloca-se enquanto maldição, pois é transmitida hereditariamente, portanto não é uma escolha, e é fator de culpa e desmoralização das personagens que em alguma medida cedem aos desejos por carne humana. A obra apresenta diversas referências às transformações na representação das mulheres na contemporaneidade, como o fato da história se passar majoritariamente no ambiente universitário. Dentro desta micro-sociedade, as relações estabelecidas entre as personagens e o exercício do direito ao estudo, de saírem desacompanhadas, de se permitirem explorar o próprio corpo e sexualidade, demonstram que as cosmo visões, discutidas no tópico 2.1 deste capítulo, acerca das mulheres da forma como foram idealizadas para serem produtos comerciais e de prazer do olhar masculino, já não cabem tanto aos ditames contemporâneos, ainda que em alguns momentos a narrativa flerte com esses ideais de mulher produzidos pela indústria cinematográfica.

Grave apresenta uma série de elementos narrativos que perpassam as questões dos movimentos feministas contemporâneos, como a manifestação dos desejos das mulheres, a família enquanto núcleo opressivo dos desejos e corpo feminino e a própria configuração da família. Gabriela Müller Larocca (2016) aponta os filmes de horror enquanto forma de engajamento de narrativas que perpassam os espaços culturais e sociais, narrativas essas que estão sendo discutidas nos espaços públicos, seja pela Internet, seja pelas políticas públicas. Neste sentido é possível o Cinema de Horror enquanto objeto que permite a pluralização das discussões por ele apresentadas, pois é uma de suas premissas, captar os anseios sociais e escancarar para a sociedade aquilo que ela geralmente ignora.

São justamente suas relações com determinados momentos culturais que tem potencializado suas recepções, ou seja, certos filmes de horror podem ser considerados como medidores de um humor nacional e também como um importante espaço cultural onde os cidadãos podem se engajar num escape e examinar tendências, assim como fazer escolhas de como reagir e interpretá-las (LAROCCA, 2016, p.60).

A obra *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, apesar de retratar a Inglaterra do século XIX, foi produzida em grande parte nos Estados Unidos. É válido ressaltar que o ano de produção do filme coincide com a corrida presidencial norte-americana, corrida na qual disputa Hillary Clinton e Donald Trump, este último sendo eleito presidente. Um dos discursos proferidos por Trump durante sua campanha foi a construção de um muro que separasse as fronteiras dos EUA com o México, a fim de evitar imigrantes ilegais. Na narrativa fílmica, os zumbis vivem em sua grande maioria em um ambiente degradante e de difícil acesso, segregados da sociedade viva, os que estão na parte viva são eliminados, afinal são monstros/os indesejáveis e inimigos em potencial. Uma das soluções encontradas para conter o avanço zumbi na Inglaterra foi a explosão da ponte que conecta os dois lados do país. Nota-se a referência aos discursos proferidos pelo então candidato a presidência, e que a explosão da ponte é a forma viável de acabar com a ameaça zumbi, tal como o muro barra a ameaça de imigrantes latinas/os.

Para além das problemáticas oriundas do próprio tempo de produção, a obra se dispõe em ambientar o período histórico inglês do século XIX, quanto a utilização dos conhecimentos históricos para a construção da narrativa fílmica, evoca-se a proposição de Rodrigo de Almeida Ferreira (2014) que discute sobre o cinema enquanto agente prático de ensino não escolar, bem como de difusor dos conhecimentos sobre o passado para amplas audiências, audiências essas que interpretam e ressignificam os saberes do passado que são representados por filmes que se propõem ou não históricos, além de incluir filmes de ficção cuja ambientação do passado se dá pela utilização dos saberes circulantes social e academicamente.

Ao estabelecer o diálogo com outras narrativas – históricas ou ficcionais – sobre o tema a ser filmado, ocorre a ressignificação de inúmeros aspectos. O filme, portanto, não apenas retomará o conhecimento já circulante, mas produzirá uma versão narrativa sobre os acontecimentos passados. Por essa via, o debate sobre história pública se aproxima do cinema de gênero histórico como uma prática da educação não -escolar, já que o cinema com temática histórica se edifica a partir dos diálogos entre a historiografia e o conhecimento histórico disseminado entre a população – cuja circularidade ocorre por diversos mediadores – do mesmo modo que podem influenciar na representação sociocultural. Há influência mútua, portanto, entre o cinema-história e o imaginário social (FERREIRA, 2014, p.37).

Seguindo estas premissas, o filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, além de se conectar com os elementos da temporalidade em que foi produzido, conecta-se também com os conhecimentos do passado histórico para criação não apenas da atmosfera, mas também da

narrativa fílmica, sendo, portanto, um agente capaz de disseminar os saberes historicamente construídos acerca da realidade que busca representar. Almeida também pontua os mediadores do conhecimento que auxiliam no processo de produção e difusão do conhecimento. Neste sentido, atribui-se ao filme de horror o papel de mediador entre os conflitos e anseios do presente, os saberes e discursos historicamente construídos, e as possibilidades de reinterpretação das diversas narrativas oriundas dos espaços públicos e acadêmicos, tornando a obra uma tradução da polifonia discursiva que acomete sua criação.

No próximo capítulo, serão abordadas as relações entre as fontes e a História Pública. Neste tópico, buscou-se a compreensão do surgimento do horror enquanto movimento literário essencialmente público e a transformação das narrativas de horror ao serem transmitidas pela linguagem cinematográfica. Nota-se, que o horror tanto na literatura quanto no cinema, permeiam as questões socialmente vivas e delas se utilizam para criticar ou expor os medos, angústias, descontentamento mediante a um pacto social não dito que estabelece o exercício desses anseios das formas mais obscuras sem o espectro na punição e repreensão das/os espectadoras/es que assistem aos filmes de horror.

CAPÍTULO 3

AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NOS FILMES DE HORROR GRAVE (2017) E ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS (2016): ANÁLISES POSSÍVEIS

Elas são descritas, representadas, desde o princípio dos tempos, nas grutas da pré-história, onde a descoberta de novos vestígios das mulheres é uma constante, e chegando à atualidade nas revistas e nas peças publicitárias contemporâneas. Os muros e as paredes da cidade estão saturados de imagens de mulheres. Mas o que se diz sobre sua vida e seus desejos?

Michelle Perrot

3.1 O feminino e o trágico nos filmes: Grave (2017) e Orgulho e Preconceito e Zumbis (2016)

Toma-se como ponto de partida para esta análise, a tragédia grega. Afinal, a representação do trágico e a relação com o feminino se apresenta nas peças, nas obras literárias, na música, no teatro, a partir do século V a.C, principalmente nas apresentações e debates públicos. Com inspiração e base no minicurso ofertado pela psicanalista e estudiosa das relações de gênero, Maria Homem (2021), com o título “O feminino e o trágico” as análises a seguir visam compreender como a tragicidade presente na representação feminina foi construída. Foram tomadas como alicerces para as investigações desta pesquisa quatro obras trágicas que se relacionam com as fontes fílmicas, e que de alguma forma impactaram e continuam a impactar o imaginário social ocidental.

Entende-se por tragédia um gênero teatral e literário dramático, que engloba a sátira e o escárnio como forma de representação das problemáticas humanas, a existência, os sentimentos, os valores morais, a relação entre as divindades e as/os mortais, assim como as relações entre o público e o privado. Aristóteles define tragédia enquanto “uma imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do terror, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48 *apud* ZIMMER, 2015, p.11). Seria a tragédia, portanto, a catarse das problemáticas representadas. É na arte da tragédia que a natureza humana e divina se manifestam em sua complexidade, e temas como a morte, deturpações morais e o sofrimento são recorrentes. Os enredos trágicos geralmente são divididos em simples e complexos. Nos simples, como apresenta Larissa Zimmer Santos (2015), “as mudanças de fortuna acontecem sem peripécias

e sem o reconhecimento. Já o enredo complexo ocorre quando essa mudança for acompanhada de peripécias ou reconhecimento (ZIMMER, 2015, p.12)”. A peripécia, segundo a definição aristotélica, se constrói na mudança dos fenômenos para o seu antônimo, como exemplo, uma notícia que era para trazer alegria, mas acaba confirmando a dor e a tristeza. O reconhecimento é quando heroínas e heróis trágicos tomam ciência da concretização da tragédia.

Para compreender a conexão entre a tragicidade e a feminilidade, faz-se necessária a contextualização da condição da mulher ateniense. A *polis* ateniense era considerada um ambiente masculino, excludente da participação das mulheres na vida política e pública, demarcando o ambiente privado enquanto único espaço possível de vivência. Formada pelos *Andrés*, grupo de homens considerados *viris* (*anér*), geralmente guerreiros e cidadãos atenienses ativos nos debates na ágora, assembleias, tribunais e instâncias políticas diversas. As mulheres gregas, porém, não possuíam uma nomenclatura própria, eram denominadas como as *gynés*, esposa do homem. Não há também designação para a mulher ateniense, pois essa só possuía visibilidade e alguma relevância se tivesse alguma relação com o cidadão grego, sujeito homem. Lisiana Lawson Terra da Silva e Jussemar Weiss Gonçalves (2016) tratam do papel social da mulher ateniense, muito embora a vida política não fosse uma realidade possível, a atuação da mulher grega no espaço público se dava principalmente em rituais religiosos e no matrimônio. A mulher gerava homens atenienses, seu papel social pautado no corpo biológico era de procriação, os guerreiros e intelectuais, cidadãos e sujeitos eram fruto dessa mulher, mesmo esta sendo colocada em posição de subalternidade.

O que existe, portanto são mulheres de atenienses. O matrimônio é o fundamento da situação dessa mulher que é sempre filha, esposa e mãe de cidadão ateniense. Para ela não existe opção fora do casamento, não existe uma mulher solteira independente. Ela está sempre subordinada ao seu *kyrios*. Embora não sendo cidadã, no que se refere à participação política, a cidade espera dela a realização de um trabalho, função, que é a de gerar descendência legítima, ou seja, novos cidadãos. Dessa forma a mulher não está fora da cidade, pois esta obrigação a coloca no coração da *polis*. Sem mulheres não há cidade (SILVA; GONÇALVES, 2016, p.21).

Uma figura importante para compreender as tragédias, para a psicologia e para esta análise, é Sófocles. O dramaturgo grego, nascido em 497 a.C. em Atenas, tendo morrido em 406 a.C. na cidade de nascimento, foi responsável pela chamada trilogia tebana; Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Não é exatamente a figura de Sófocles, ou de Édipo, que se pretende discutir, mas sim as mulheres que nas obras são representadas. Em Édipo Rei, a trama se desenvolve a partir de uma profecia; o rei de Tebas, Laio e sua esposa Jocasta teriam

um filho que mataria o pai e se casaria com a mãe. Édipo, filho do rei e de Jocasta nasce e é abandonado para que a profecia não se cumpra. Édipo ainda bebê é adotado pelo rei Póbito, de Corinto, após anos sem saber sua verdadeira identidade, Édipo busca ajuda do oráculo e descobre a tragédia, cometerá parricídio e desposará sua mãe. Numa tentativa de mudar o destino, Édipo foge de Corinto, pois acredita que seu pai é Póbito, e acaba sendo atacado pelo exército de Tebas, liderado por Laio, durante sua fuga. Como forma de se defender, Édipo mata Laio e consegue chegar a Tebas.

Na entrada da cidade é recebido pela esfinge, criatura metade leão metade mulher, que guardava a cidade e impedia sua passagem. “Decifra-me ou devoro-te”, a proposta dada pela esfinge para que Édipo conseguisse seguir adiante era a resolução de um enigma: “Qual é o animal que pela manhã tem quatro pés, dois ao meio-dia e três à tarde?” Édipo consegue responder corretamente: “A resposta é o homem. Pois durante a infância (manhã) ele engatinha, na idade adulta (meio-dia) o homem anda com seus dois pés e na velhice (à tarde) ele precisa de uma bengala além dos dois pés”. A esfinge enfurecida pela sagacidade da resposta cai no abismo deixando a passagem livre para Édipo, que finalmente consegue chegar à cidade. Como parte da profecia, Édipo após matar seu pai se torna rei de Tebas, e casa-se com sua mãe, com quem teve quatro filhos: Antígona, Ismênia⁵³, Polinice e Etéocletes. Após anos de matrimônio e governança de Édipo, uma peste assola a cidade de Tebas e o rei recorre ao oráculo de Delfos para pedir ajuda, e é nesse momento que é revelada a verdadeira identidade de Édipo. Com a dor de ter se casado com o próprio filho, Jocasta tira sua vida, se enforca, já Édipo cega os próprios olhos e renuncia o trono.

Traz-se para o centro da discussão a figura de Jocasta. No mito-tragédia, Jocasta carrega os filhos do próprio filho, é nela que recai o peso do incesto. A partir do momento em que Jocasta toma conhecimento de sua condição, ela tira a própria vida. Por quais razões Jocasta não foge, não se cega como Édipo, e ao invés disso dá fim a própria vida? A figura feminina, encarnada por Jocasta carrega o conhecimento. A mãe sabe que é mãe, não é possível fugir da maternidade⁵⁴, a mulher está condenada ao conhecimento e a ele não pode virar as costas, ou cegar-se. Ao Édipo existe a possibilidade da negação e da escolha, ele **escolhe** ficar cego, não enxergar o incesto, os filhos que teve e a miséria a sua volta. Jocasta não tem opção, não tem escolha, ela é tolhida das possibilidades de viver com o peso de suas ações. Maria Homem (2021) discute sobre a tragédia no feminino a partir das próprias

⁵³ Em algumas traduções o nome aparece como Ismene.

⁵⁴ Este sentido é empregado, porque mesmo que haja aborto, espontâneo ou planejado, a maternidade em primeira instância não possibilita o “desconhecimento”, ou a ignorância sobre o fato.

relações de gênero. Segundo a psicanalista, a tragédia acomete a todas e todos, mas é no feminino que se manifesta com severidade, o feminino é o corte, a morte, a falta da opção, a cisão. O feminino neste caso é representado pela figura da mulher, como Jocasta que ao ter conhecimento de sua condição, não viu alternativa a não ser tirar sua própria vida, Jocasta representa o trágico feminino do conhecimento e a impossibilidade da negação, do abandono e da partida.

Kathrin H. Rosenfield (2014) aborda sobre a relação entre Jocasta e Édipo de um ponto de vista psicológico, a autora apresenta como a crítica delimitava as atitudes de Jocasta enquanto frívolas, egoístas, inconsistentes e que de alguma forma contribuía para a alienação da rainha enquanto ao regicídio cometido pelo filho-marido, e por ter carregado os netos-filhos. Na visão dos críticos (Rosenfield menciona Schlegel, Willamowitz, Bruhn), Jocasta não encarava a realidade e buscava acima de tudo manter as aparências. Rosenfield, entretanto, mostra outra perspectiva para as atitudes de Jocasta que criou mecanismos próprios de defesa, uma vez, como já mencionado, ela não poderia cegar-se do próprio contexto. Os dispositivos de Édipo e Jocasta se apresentam como semelhantes, mas a maneira de lidar com as adversidades estão em vias opostas.

Sófocles, de fato, sempre reavalia motivos tradicionais dentro de situações específicas – porém talvez não exatamente no sentido assinalado pelos críticos que acabamos de citar. Escutando as sugestões nas entrelinhas, o poeta grego não parece seguir a polarização conceitual do ser e da aparência, mas sua ficção transforma Jocasta em uma figura dramática, complexa e psicologicamente verossímil. Nem frívola nem santa, nem mais sábia nem mais intuitiva do que Édipo, ela dispõe das mesmas potencialidades psicológicas e morais dos homens, mas Sófocles mostra que ela faz delas um uso bem diferente do de Édipo. Na linguagem da psicologia moderna, o raciocínio e os sentimentos de Jocasta poderiam ser vistos como mecanismos de defesa contra lembranças vergonhosas recalçadas: afinal, nenhuma mãe grega gostaria de se lembrar ou de ser lembrada do fato que ordenou ao seu escravo de expor o filho nas montanhas; e como qualquer outro cidadão grego ela precisa reprimir o medo difuso do retorno do espírito deste ser que foi suprimido, senão do filho ele mesmo (ROSENFELD, 2014, p.201).

Na segunda peça trágica de Sófocles, Édipo em Colono⁵⁵, a morte é a temática principal, pois é a partir dela que os eventos serão abençoados ou amaldiçoados. Ao contrário de Édipo Rei (ou Édipo Tirano, dependendo da tradução), o conhecimento da profecia trará bons frutos para aqueles que souberem. Após ficar cego e renunciar o poder, Édipo, já idoso parte de Tebas rumo a um local distante, Colono, guiado por suas filhas Antígona e Ismênia para uma morte tranquila. Seus filhos Polinices e Eteocles disputam entre eles o trono de Tebas e renegam o pai. A profecia que previu a maldição (conflitos políticos, fome, guerras),

⁵⁵ Colono era uma região de Atenas, Grécia.

previu também que a terra que abrigasse Édipo em sua morte, seria vitoriosa sobre Tebas. Os filhos Polinices e Etéocles, que outrora abandonaram o pai, disputam e tentam convencer Édipo a voltar para a cidade natal, entretanto o velho cego amaldiçoa seus filhos que o renegaram e que competiam entre si pelo poder.

Na maldição lançada por Édipo, os filhos não conseguiriam chegar ao trono e morreriam um pela mão do outro. Em Colono, Édipo pede abrigo ao rei Teseu, que nega sua entrada, pois o homem fora amaldiçoado pelos deuses e traria má sorte para seu reino. A filha Ismênia intercede pelo pai e recita a profecia da bonança, porém Ismênia não acompanha Édipo em toda sua jornada, cabendo a Antígona tal papel. As condições da morte de Édipo não são exatas, mas está evidente que ele morreu em solo estrangeiro, tal como queria. Neste sentido, a morte é a reconciliação de Édipo com seu destino e também uma arma política para disputas entre Tebas e Atenas, que se desdobrara na última peça da trilogia trágica. Ismênia é representada de forma delicada e frágil, é a ponderação e a reconciliação, e ao mesmo tempo a inconstância. Sem ela, Édipo não entraria na cidade, mas ela não permanece durante a trajetória do pai. O feminino se apresenta nessa peça como guia, quem direciona Édipo em sua jornada próspera são suas filhas.

O trágico feminino se manifesta principalmente na figura de Antígona, ela quem guia seu pai para a morte. Antígona seja talvez, uma das personagens mais emblemáticas da trilogia tebana. Em Édipo em Colono, sua figura simboliza para além de guia, os olhos e o desejo de Édipo de seguir adiante. Todavia, sua existência não justifica a vida de Édipo –cita-se novamente o paradoxo do falocentrismo discutido por Laura Mulvey (1975) no capítulo anterior – mas é o contrário que ocorre, a vida de Édipo gira em torno de Antígona, tanto pelo impulso de seguir adiante, quanto pelo papel de o conduzi-lo para sua morte. Maria Homem (2021) aponta Antígona, num sentido psicanalítico, enquanto a pura manifestação do desejo e ao mesmo tempo ética e da justiça. O desejo é, não é domável, manipulável ou mortal (o desejo não acaba, nunca, mas se transforma conforme se concretiza ou não) e é fiel a si mesmo.

A última obra da trilogia de Sófocles leva o nome de Antígona, e o enredo gira em torno da complexa personagem. Após a morte de Édipo, os filhos Etéocles e Polinices combinam de revezar o poder, alternando o trono ao fim de cada mandato. Etéocles, o primeiro a assumir o trono, não cumpre o acordo com o irmão e permanece sendo rei. Polinices revoltado com a traição vai a uma cidade vizinha de Tebas e se alia aos rivais, declarando guerra contra sua cidade e Etéocles. No conflito, os irmãos acabam morrendo, de

acordo com a maldição lançada por Édipo. O irmão de Jocasta, Creonte, assume a cidade de Tebas e se torna o novo rei.

Creonte decreta então, que Etéocles seja enterrado conforme os rigores ritualísticos religiosos, pois lutou a favor de Tebas, já Polinices que se uniu aos inimigos, não seria enterrado seguindo as tradições e honrarias, seria deixado para ser comido pelas aves, sozinho. A partir do decreto de Creonte, a tragédia de Antígona começa. Tomada pelo senso de justiça, Antígona deseja que Polinices seja enterrado em Tebas, lugar onde nasceu e foi criado. Segundo as leis dos deuses, para que a alma do morto não se perca ou fique vagando pela eternidade, é necessário o sepultamento seguindo os rituais. Entretanto, Creonte nega as súplicas da mulher, e mesmo com a resposta negativa, Antígona elabora um plano para que o irmão tenha um enterro digno, e busca auxílio de Ismênia. A irmã nega o pedido de Antígona, mas promete guardar segredo e a aconselha a desistir de enterrar o irmão. Hêmon, filho de Creonte e noivo prometido de Antígona, tenta convencer o pai de ceder ao pedido de sua futura esposa, sem sucesso, o jovem apaixonado não consegue mudar o destino da amada.

Creonte acredita que perdoar Antígona é permitir que a linhagem incestuosa continue (Hêmon é seu primo e ela é fruto do incesto de Édipo e Jocasta), e, portanto, manteria a maldição de Tebas. Convicta de suas ideias, Antígona segue sozinha para sua missão, mas no momento de enterrar o irmão é descoberta por soldados e encarcerada. Ismênia, tenta em vão, assumir a culpa no lugar de Antígona, mas a irmã não acata e é levada para cumprir sua pena. Creonte como forma de puni-la e deixar seu filho longe da amada, a manda para uma caverna, e ordena que ela receba apenas o necessário de suprimentos para mantê-la viva. Após o caos instaurado pela prisão de Antígona, Creonte escuta a profecia do oráculo de Delfos, tirada por Tirésias, de que para acalmar os deuses e impedir que a desgraça caia sobre sua família, acarretando em ainda mais mortes, ele deveria enterrar Polinices e libertar Antígona. Finalmente, o corpo morto de Polinices é enterrado, e Creonte ao se aproximar da caverna que confinava Antígona para libertá-la, encontra o corpo da jovem mulher sem vida. Hêmon tomado pela tristeza ao ver Antígona morta, comete suicídio na frente do pai. Após saber da morte do filho, Eurídice, esposa de Creonte, também comete suicídio, deixando Creonte sozinho.

Antígona é uma figura peculiar, pois demonstra de forma contundente a força e a rebeldia contra injustiças. Maria Homem (2021) coloca Antígona enquanto a representação do puro desejo, e também da força contestadora, e é colocada como uma das primeiras representações da subversão das autoridades (seja do Estado, da família e da própria religião). Na tragédia, ela tem o papel fundamental de ir contra as leis do Estado que julga injustas,

nesta peça o Estado é representado por Creonte que exerce o poder de forma autoritária, e também contra a estrutura familiar vigente, já que além de representação do Estado, Creonte era seu tio. Nada impedia Antígona de alcançar seu objetivo maior, e como coloca Larissa Zimmer (2015):

Seu desejo é fornecer as devidas honras funerárias ao cadáver abandonado do irmão e ninguém é capaz de fazê-la mudar o pensamento. Antígona jamais pede conselhos sobre o que pensa em fazer, ela simplesmente diz e faz. Em sua conversa com Ismene, ela apenas pede ajuda à irmã, em nenhum momento ela pergunta o que sua irmã pensa sobre a vontade de sepultar Polinices ou se ela concorda com isso (ZIMMER, 2015, p.26).

Antígona é a figura disruptiva que contraria as normas impostas e as estruturas vigentes, ela não é regida por essas regras. A figura feminina está colocada enquanto aquela que contrapõe a injustiça e a arbitrariedade, não em um aspecto salvador ou redentor, mas enquanto um agente vivo e atuante, que não se limita, seja com relação aos próprios desejos, seja nas ações que tomará para a concretização desses desejos. Abordando os aspectos da construção da representação de Antígona, Rosenfield (2014) observa as características que tornam sua figura tão marcante. Nota-se a posição de Antígona no espaço público. Levando em consideração o contexto histórico em que a peça está inserida, o ambiente público, como já discutido, não pertencia às mulheres, entretanto, Antígona é pública, transita neste ambiente de forma quase natural, considerando que as mulheres no período clássico, em Atenas, eram vistas como seres inferiores. Virilidade e eloquência eram consideradas características masculinas, a quebra da representação feminina enquanto sujeita emocional e falha e com atribuição de poder semelhante ao do cidadão ateniense, coloca a mulher em um patamar de sujeita de fato, sujeita que exerce a função pública e privada.

Como Clitemnestra, Antígona é ativa e direta, expressando-se através de uma eloquência viril e autoconfiante. Antígona, no entanto, ao contrário de Clitemnestra, tem o direito de se comportar como o faz. Não se trata do caso de uma mulher tentando alcançar seus objetivos privados por meios viris e públicos. Ela é uma figura pública de direito próprio, injustiçada por Creonte tanto em sua dimensão pública como em sua esfera privada (ROSENFELD, 2014, p.206).

Toma-se este espaço para conjecturar brevemente sobre a morte, tema recorrente nas mais variadas artes ao longo do tempo. Atenta-se neste momento, mais especificamente, a morte das mulheres na arte de modo geral. Até este ponto (e também na última tragédia a ser discutida), das mulheres mencionadas apenas Ismênia não morreu, porém foi relegada ao esquecimento. A morte na literatura, no cinema, na arte é presença constante. Fernanda Cunha Nascimento (2018) discute sobre a morte das heroínas trágicas, principalmente as gregas, mas

não somente, “a mulher morta é uma tela sobre a qual se pintam os desejos masculinos (NASCIMENTO, 2018, s/p)”. Segundo pontua a autora, nas tragédias os homens morrem em batalhas, como sacrifício para um bem maior, como forma de redenção de sua honra e glória. As mulheres se matam, são mortas para dar beleza às poesias, às tragédias. A própria Antígona, de caráter disruptivo e muito articulada em expressar seus ideais, morre de forma serena, volta ao espaço feminino esperado, de passividade e mansidão, espaço no qual não habitava até este momento. Sófocles narra a morte da personagem de forma poética, etérea e suave, a tristeza na morte da mulher se transforma na arte masculina.

A morte das mulheres na literatura é uma questão de afirmação do poder masculino. Na tragédia grega a mulher forte aparece para confundir a diferença entre os sexos, porém sua morte reafirma esta diferença. Os heróis gregos, na maioria das vezes, morrem em combate, assassinados, entre as mulheres é comum o suicídio e o sacrifício. Há outro fator importante que recai sobre o ocaso feminino: o silêncio. Mas uma vez ele surge: “O silêncio é o ornamento das mulheres” (LORAUX, 1988, p. 48). As mulheres se retiram silenciosamente da tragédia, o coro canta e então surge o anúncio de sua morte, distante dos olhares no público. A morte feminina se passa na imaginação (NASCIMENTO, 2018, s/p.)⁵⁶.

O suicídio, recurso bastante utilizado nas tragédias é a morte essencialmente feminina. É executado pela própria mulher, não há culpados senão ela mesma é a morte desonrosa, em termos religiosos é um crime atentar contra a própria vida, passível de condenação e exclusão dos ritos cristãos de luto, por exemplo. Na representação artística cabe a mulher a morte para ornamentar a tragédia, expurgar os fantasmas masculinos. Lembra-se que durante muitos séculos os pincéis, canetas, martelos, instrumentos musicais, o corpo, eram dominados pelos homens e estes as representavam de acordo com os próprios interesses, as mortes das mulheres serviam para o processo catártico masculino, a concretização do regozijo do homem em dar a vida à mulher e no instante seguinte, findá-la. A escolha da morte também não existe para a mulher representada sob a ótica masculina. Retoma-se a fala de Maria Homem (2021) que o trágico feminino é a impossibilidade da escolha, é a morte, é a ruptura.

É importante notar que na tragédia antiga as mulheres eram livres para escolher morrer pelo gládio, consumando assim uma morte “viril”, pelas armas típicas do homem, exemplos das que fizeram esta escolha são Dejanira e Eurídice, que cravam gládios em seus corpos. Entretanto os homens não são livres para morrer “como mulheres”, ou seja, suicidando-se, sobretudo enforcados. Quando se suicidam, são em atos heroicos e sacrificiais. Enforcar-se é inaceitável, pois esta é a mais impura das mortes (LORAUX, 1988). Somos livres para escolher como morrer, no entanto somos impelidas à morte (NASCIMENTO, 2018, s/p).

⁵⁶ A autora redige seu texto em forma de carta para Ofélia, personagem da obra literária Hamlet, escrita por William Shakespeare. Portanto, não há numeração das páginas.

As mulheres suicidam-se e são mortas nos mais variados espaços com os mais variados objetos. Adagas, punhais, veneno, pedaços dos próprios vestidos, véus, lençóis, cortinas, cordas, cadarços, agulhas de crochê e de tricô, cordas de guitarra, feitiços, magias, doenças, se jogam de prédios, pontes, são empurradas de montanhas e penhascos, em frente aos carros, enfim, nas mais diversas ocasiões e lugares a morte está presente, não há impedimento, não há resgate, salvação, ajuda ou acolhimento, não há luta pela sobrevivência por parte da mulher, somente a contemplação. Imputou-se na morte das mulheres nas artes clássicas, a beleza triste e poética que merece ser contemplada cuidadosamente, minuciosamente, cada detalhe é um retrato quase divino de pureza inefável, não há batalhas gloriosas, sangue, lutas para derrotar inimigos, não há tronos majestosamente ocupados.

Nascimento (2018) estrutura seu texto em torno do suicídio de Ofélia, que se torna uma experiência estética. Representada na pintura de diversas formas, Ofélia aparece sempre pacífica e serena, a autora a descreve como uma sereia que repousa e é gentilmente carregada pela água. Lars Von Trier em seu filme *Melancholia* (Melancolia)⁵⁷ lançado em 2011 reconstrói em uma cena o famoso quadro de John Everett Millais (*Ophelia*, 1851-1852)⁵⁸, no qual o corpo morto de Ofélia boia em meio a um emaranhado de plantas e flores, suas roupas também floridas se misturam com a natureza, tornando a moça uma parte da paisagem. Sua morte é usada para a contemplação, como um adorno à própria natureza que a cerca.

Retomando brevemente a tragédia grega, a divisão proposta pelas peças ao apresentar discursos heterogêneos, utiliza a mulher não-cidadã para purgar as angústias do homem, satisfazer os desejos corporais, mentais e emocionais do indivíduo, sendo esta quem carrega a morte, evidenciando as diferenças de poder presentes na sociedade ateniense, e que até na atualidade carregam resquícios dessas discrepâncias entre sujeitas e sujeitos. A tragédia não se concretiza somente na morte, mas no sofrimento das mulheres que exaure suas forças e dissipam suas vontades. Segundo apresenta Nicole Loraux (1998) a catarse pode manifestar-se na comoção com a aflição, definindo a catarse e o prazer enquanto formas ambíguas de se deleitar com a morte e o sofrimento das mulheres: “[...] ambíguo é o prazer da *kátharsis* em virtude do qual, durante uma representação trágica, os cidadãos se comovem vendo o sofrimento dessas mulheres heróicas que encarnam no teatro outros cidadãos vestidos com trajes femininos” (LORAUX, 1998, p.59).

Isto posto, se estabelece a relação com o Cinema de Horror, que utiliza a tragicidade como forma de sublimar determinadas angústias, e aflige nas mulheres sofrimentos que não

⁵⁷ Conferir Anexo I

⁵⁸ Conferir Anexo II.

necessariamente acarretam em suas mortes, mas que de alguma forma impõe o lugar feminino enquanto frágil e manso, cuja reparação para a virilidade “tomada” do masculino (ações de força, sagacidade, persistência, assertividade, são comumente associadas aos atributos dos homens) é a interrupção de suas trajetórias, desejos e felicidade, colocando o sofrimento enquanto possibilidade única de reparação pela saída do lugar feminino de falha e fragilidade. Como apresenta a personagem Elizabeth, de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2016), que tem em sua prática cotidiana ações consideradas viris e acaba por “pagar” o preço desta tomada de atitude, sofrendo a perda de seu amado, e que busca pela redenção por meio do casamento, o final feliz se concretiza somente na presença masculina. Ou Justine, a jovem protagonista de *Grave* (2017), que vê seu amigo morto e parcialmente comido, e que carrega a culpa e a dor de ser uma monstra que devora as/os outras/os, e busca no lar o alívio de sua monstruosidade, saindo da morada universitária e voltando para o ambiente privado e “confortável” da família. Tal como as heroínas trágicas, as personagens sofreram ao longo de suas narrativas, mas no lugar de encontrar-se com a morte, se deparam com a possibilidade de redenção, cuja via é a volta à subalternidade e ao ambiente privado, ou seja, para a docilidade e mansidão.

Em vias de finalizar as elucubrações sobre as mortes das mulheres em tragédias (em outros meios artísticos, tal como o Cinema de Horror) e retomar as discussões que de fato estruturam este tópico, deixa-se uma reflexão proposta por Nascimento (2018), que se faz de grande pertinência, talvez não para o tópico em si, mas definitivamente sobre a realidade das mulheres nas artes (mas não só) enquanto representações “dos outros”:

Eis talvez aqui o eterno dilema da morte feminina: aqueles que nos retratam são indiferentes a nossa morte. Porque eles nos retratam e nos retrataram desde os primórdios, mas eles nunca saberão como é **ser** nós. Eles nunca nos perguntaram e não conseguem nos imaginar em toda nossa complexidade. Eles que não nos entendem, nos matam (NASCIMENTO, 2018, s/p).

Com um salto distante no tempo e no espaço, voltam-se os olhares para a tragédia que ainda na atualidade rende filmes, tais como os objetos de análise desta pesquisa, adaptações teatrais, pinturas, esculturas, e diversas outras manifestações artísticas (principalmente sobre a morte). Este salto se dá não por falta de materiais sobre tragédias que adotam o feminino como tópico, mas por uma questão de afinidade com a temática desta pesquisa, que trata das representações das mulheres no Cinema de Horror, e dentro de contextos que fogem, permanecem ou transitam entre a ruptura e a permanência, em ideias historicamente construídas de feminilidade e de ser mulher, como a universitária Justine que ocupa o espaço público e busca a satisfação de seus desejos; como a Elizabeth que empunha espadas e adagas para matar zumbis; ou sua irmã Jane que busca um bom casamento ao mesmo tempo em que

estraçalha cabeças de zumbis com os próprios pés. Não que não existam outras heroínas trágicas que se encaixem nos contextos propostos, nos mais diversos lugares nos mais variados estados, de espírito, de natureza, de região. A escolha arbitrária de uma história e não de outra está regida pela base em que se sustenta este tópico, a contextualização histórica necessária para compreender a tragicidade do feminino, tais como nas fontes fílmicas que centralizam no horror as representações da tragédia. A demasiada demora em introduzir a última heroína trágica é proposital, a espera é fundamental para a ambientação da tragédia, e também dos filmes de horror, é na espera que a aflição começa a tomar conta, as reações químicas e psicológicas abordadas por Carroll no capítulo dois, entram em ação. Após este breve momento de espera, introduz-se a última peça trágica que compõe uma parte desta análise, o clássico da literatura Romeu e Julieta, escrita por William Shakespeare no final do século XVI.

Romeu Montéquio (Montecchio) e Julieta Capuleto são protagonistas da trágica história de amor. Filhos de famílias inimigas, os jovens se conhecem em um baile de máscaras que ocorre na cidade italiana de Verona. Desconhecendo suas origens, Julieta e Romeu se apaixonam neste instante. Após descobrirem que pertencem a famílias que não se suportam, Julieta propõe que se encontrem escondidos e os jovens decidem viver seu amor em surdina, já que não obtiveram permissão das famílias para se relacionarem. Um amigo de Romeu, Frei Lourenço, realiza secretamente o casamento entre os dois, na esperança do amor dos jovens reconciliar as famílias. Entretanto, o plano não funciona e uma disputa acontece entre Teobaldo, primo de Julieta; Mercúrio, amigo de Romeu e o próprio; Teobaldo e Mercúrio acabam morrendo. Sabendo dos acontecimentos, o príncipe de Verona decide exilar Romeu, o proibindo de permanecer na cidade por mais tempo. Mesmo exilado, durante a noite, Romeu volta à Verona para visitar Julieta.

A jovem Capuleto está prometida ao nobre Páris, parente do príncipe, ela tenta ao máximo desfazer o acordo de casamento, mas sem sucesso. Diante da situação, Julieta decide que fará o possível para ficar com Romeu, e pede a ajuda de Frei Lourenço que lhe oferece uma bebida para que ela parecesse estar morta, o plano era que após o funeral de Julieta, ela e Romeu fugiriam para viver seu amor. A jovem escreve uma carta a Romeu contando seu plano, mas a carta não chega antes do boato de sua morte. Sem saber do plano e acreditando no falecimento de sua amada, Romeu vai até a cripta da família Capuleto e vê o corpo da jovem adormecida, não suportando a ideia de viver sem Julieta, Romeu se envenena e morre. Ao despertar e saber que Romeu havia morrido, Julieta pega o punhal do amado e golpeia a si mesma, morrendo em seguida. A morte poética de Julieta não carrega apenas a “beleza” de

seu próprio suicídio, mas estrutura e justifica a morte de Romeu, que se sacrifica em nome do amor. Com Julieta “morta” não há a possibilidade de concretização do desejo de Romeu de viver feliz com sua amada, Julieta é responsável pela interrupção do desejo do jovem Montéquio.

Para além do amor, a representação de Julieta e Romeu exemplifica que a quebra de regras e códigos sociais terminam de forma desagradável. No período do século XVI, o contexto político europeu era deveras conturbado, conflitos e desgastes políticos, crises econômicas e explorações em outras áreas fora do eixo da Europa marcavam o cenário em que a tragédia fora escrita. Era cobrada da ala masculina da nobreza neste período a virilidade, a inteligência, o espírito guerreiro, a elegância e a gentileza. Das mulheres, esperava-se requinte, prudência, castidade e recato. Julieta consegue extrapolar todas as regras ditadas no XVI. Permitia se divertir e encontrar-se com seu amado no tempo em que julgava melhor, propôs ao Romeu a possibilidade de se casarem, traçou um plano para que pudessem fugir e ficarem juntos. Utilizou-se da astúcia e da lucidez para trilhar o melhor caminho de vida que ela almejava indo contra as normas sociais bem como as da família, renegando o noivo sugerido pelos pais para se casar com o homem que ela desejava. O destino final para a intempestividade e sagacidade da personagem foi a concretização da tragédia. Romeu teve a possibilidade do exílio, Julieta estava confinada no espaço privado e a única opção de liberdade para ela, foi a morte. Alexiander Martins Vianna (2009) descreve o contexto político da época, bem como as normativas sociais esperadas de jovens do século XVI.

Eis uma das grandes advertências morais a serviço da qual está a fictícia Verona dos Capuletos e Montéquios. Afinal, a lição parece clara: sempre que os detentores dos poderes políticos e sociais mantêm contendas entre si há gravíssimas consequências para a sua própria autoridade, pois os seus exemplos de destemperanças ou leniências alimentam anseios agônicos de liberdade ou subversão entre os seus próprios parentes ou súditos. Ora, isso é particularmente significativo para a Inglaterra das décadas de 1580 e 1590, que estava desgastada política e financeiramente devido à guerra e/ou à tensa diplomacia com a monarquia espanhola dos Habsburgos. Daí, não deve nos espantar que, ao final da década de 1590, estejam presentes, nos discursos oficiais, na literatura, nas artes em geral e nos sermões, os temas da juventude desregrada, da traição e da tensão viva entre autoridade e liberdade (VIANNA, 2009, p.06).

Buscou-se com esta breve apresentação da manifestação da tragicidade e sua relação com o feminino, contextualizar as análises a seguir. As mulheres apresentadas acima possuíam elementos considerados masculinos em suas personalidades, força, persistência, garra, habitavam o espaço público e tornavam-no sua casa. Lutaram contra o Estado e suas famílias, mas perderam as batalhas contra si mesmas. A representação masculina das

mulheres admite esses elementos em suas personagens, mas não suporta suas vidas. As heroínas trágicas apresentadas possuem em comum o mesmo fim, a morte. Não a morte natural de velhice, nem mesmo comorbidades, foram mortas por si e por aqueles que as representaram. Como a tragicidade se manifesta na atualidade, no cinema? Por meio da análise das obras de horror – *Grave* (2017) e *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2016) – cuja dinâmica narrativa permite a mescla do terror e da compaixão, bases também da tragédia, busca-se respostas para esta pergunta (ou fazer mil perguntas outras, que podem ser respondidas neste momento, ou no futuro próximo, se este existir).

Indo ao encontro com as heroínas em suas subversões da ordem, as análises começarão pelas partes finais dos filmes. Na cena abaixo, que antecede o encerramento de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, Elizabeth Bennet e Darcy estão cavalgando rumo à sobrevivência. À frente com seu cavalo branco, Elizabeth, que carrega Darcy, se esforça para cruzar a ponte que separa a Inglaterra viva da Inglaterra tomada por zumbis. Canhões disparam para a destruição da conexão entre a vida e a morte (ou quase morte). Nesta cena, pouco se vê das personagens, o foco é a destruição, a ambientação da espera – será que conseguirão cruzar a ponte antes de serem bombardeados ou dela ser completamente destruída? – torna o clima tenso, as cores escuras e a pouca visibilidade contribuem para esta inquietude da espera. Os elementos trágicos se manifestam na angústia e na possibilidade da morte de ambos, antes de concretizarem seu amor. A figura de Elizabeth está representada na heroína salvadora, nos romances é comumente atribuído ao homem o papel de salvar a donzela em perigo, correndo com seu cavalo branco para resgatá-la, nesta cena isso se inverte. É a donzela quem resgata o homem em perigo e o carrega em seu cavalo branco. Sob o prisma das teóricas feministas do cinema discutidas no segundo capítulo, os elementos masculinizados constitutivos da imagem de salvador, são transferidos para a figura feminina de Elizabeth tornando-a uma mulher que se aproxima do falo e se distancia do fetiche, o cavalo branco, o resgate, a determinação estão centrados nela, inclusive por ser a única a aparecer na cena.

Figura 1: Elizabeth e Darcy em meio ao bombardeio. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

Na cena seguinte, após não conseguirem cruzar a ponte a tempo e caírem, as personagens se encontram em meio à destruição e escombros. Elizabeth rasteja até Darcy e o encontra desacordado. Temendo que o homem estivesse morto, o beija pela primeira vez para demonstrar seu afeto pelo arrogante aristocrata. Suas mãos seguram o rosto de Darcy, ela se posiciona acima dele, seu corpo vivo se projeta frente ao moribundo, transmitindo a ideia de domínio, Elizabeth toma Darcy para si. A penumbra transmite pesar, a iluminação provém do fogo oriundo da destruição em segundo plano, tem-se então a concretização da tragédia de Elizabeth, seus esforços para se salvar e salvar seu amado foram aparentemente em vão. O beijo simboliza para além da demonstração de afeto, a despedida e um fim das esperanças de consumação dos desejos de Elizabeth de conseguir, ao mesmo tempo salvar a Inglaterra, e a vida daqueles que a ela são bem quistos. É presente em Elizabeth a força para, ainda que fragilizada, tentar materializar seus objetivos.

Figura 2: O primeiro beijo de Elizabeth e Darcy. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Nota-se que em ambas as cenas Elizabeth ocupa a posição ativa de heroína e de amante muito semelhante à Julieta Capuleto. Neste momento, a figura da heroína trágica se concretiza em Elizabeth, mesmo permanecendo viva diferente das heroínas citadas anteriormente, a tragédia a circunda quando não consegue concretizar seus desejos. Em busca de traçar seu próprio destino, Elizabeth se depara com a destruição do mundo em que conhecia. A construção da personagem de Elizabeth é deveras interessante. Ela assume o papel da irmã bruta e solteirona até o momento em que se envolve com Darcy. A transformação na postura de Elizabeth de sujeita realizadora da ação para objeto de desejo acontece de forma gradual, mas é alternado ao longo da narrativa. Principalmente nas cenas de guerra ou combate, Elizabeth e suas irmãs assumem uma postura virilizada, combinada com a paleta de cores, tanto de suas roupas quanto da fotografia, sugerem um ambiente extremamente masculinizado. No discurso histórico, as guerras estão associadas aos homens, os combates, empunhar armas lutar e destruir o inimigo são atribuições masculinas. A virilidade presente na persona masculina é fruto das construções histórico-culturais acerca do sujeito homem dentro de uma lógica patriarcal. As construções do masculino e feminino enquanto opostos e opoitores, delimitam certos atributos físicos e psicológicos que imputam no indivíduo ações de acordo com esses pressupostos de oposição. Comumente relacionada ao masculino, a virilidade age no corpo do homem principalmente com relação às normativas de força, poder e dominação, seja do ambiente em que está inserido seja a dominação de seu oposto configurado enquanto objeto de ação do poder. Como sugere Henrique dos Santos (2021), a virilidade masculina é construída para delimitar ao homem atributos de

superioridade que justificam sua posição social. Mesmo que as atribuições físicas não remetam ao sujeito viril idealizado, há a virilidade mental, que Santos coloca enquanto o uso dos mecanismos patriarcais para manutenção do privilégio jurídico, social, privado que imputa às mulheres a vivência desigual e a experiência violenta dos exercícios de poder masculinos.

[...] o homem, desde seu nascimento, recebe imposições em corresponder ao papel que lhe é incumbido dentro das estruturas concebidas. Essa força simbólica exige que ele corresponda às prerrogativas de potência física, coragem, beleza (no caso dos homens muito relacionada ao tônus muscular), desejo pelo sexo oposto, dominação do sexo oposto, capacidade de perpetuar uma prole, frieza, determinação, e uma série de outros adjetivos que historicamente compõem a noção que temos em relação ao homem, especificamente do dito homem viril (SANTOS, 2021, p.23).

É válido ressaltar que o sujeito homem se beneficia dessa estrutura patriarcal de dominação mesmo que de alguma forma seja ferido por ela. Ainda que a construção da virilidade no sujeito homem seja feita dentro de uma estrutura que o violenta, as mulheres é que são subjugadas dentro deste sistema patriarcal falocentrado.

Na narrativa de Orgulho e Preconceito e Zumbis, é possível observar que em diversas cenas a virilidade física masculina é representada nas personagens femininas, as aproximações com o masculino são diversas, desde as práticas de luta das personagens até a construção simbólica das cenas, como a utilização das cores azuis seja nas roupas seja no fundo misturado com o cinza em momentos de combate. Segundo apontam Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinhos Bastos (2006) a cor azul é comumente relacionada ao céu, ao infinito, segurança e inteligência, e não por acaso simboliza o poder nobre ocidental, principalmente o europeu, estando presente em diversos brasões e bandeiras dos países da Europa.

O céu é azul e por isso o azul é a cor do divino, a cor do eterno. A experiência continuada converteu a cor azul na cor de tudo que desejamos que permaneça, de tudo que deve durar eternamente. A cor azul tem ondas curtas (tempo de percepção 0,06 seg.). É a cor do infinito, do longínquo e do sonho: o que é azul parece estar longe: o céu, o horizonte, o ar. A cor azul está reiteradamente presente na heráldica dos reis da França e posteriormente na bandeira do país. Outro índice de nobreza é constatado quando analisamos a expressão: sangue azul, usada para referenciar as origens nobres. Ou ainda o lápis-lazúli das mais nobres pedras preciosas. Ainda segundo Pastoureau (1997:25) o azul-marinho é a cor da civilização ocidental aos olhos das outras civilizações. O azul-escuro indica sobriedade, sofisticação, inspiração, profundidade e está de acordo com a idéia de liberdade e de acolhimento. Designa infinito, inteligência, recolhimento, paz, descanso, confiança, segurança. Pode ter conotação de nobreza (sangue azul). [...] Associação afetivo: espaço, viagem, verdade, sentido, afeto, intelectualidade, paz, advertência, precaução, serenidade, infinito,

meditação, confiança, amizade, amor, fidelidade, sentimento profundo (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p 102).

Já a autora Eva Heller (2014) discute sobre a associação da cor azul com o masculino, colocando como a cor “do homem”. Entre as associações possíveis da cor, estão a inteligência, prestígio social e frieza, neste sentido tais características são atribuídas ao sujeito homem. É interessante notar a utilização do azul nas vestimentas das Bennet, que nas cenas em que o azul de suas roupas ganha destaque ou destacam as personagens no ambiente, são as cenas em que realizam atividades que as aproximam do exercício masculino da virilidade, lutando contra os zumbis, protegendo seus parceiros, salvando a Inglaterra do ataque. Mas, para além das capacidades masculinas, o azul também pode demonstrar passividade e tranquilidade, características atribuídas às mulheres, pois o azul, como salienta Heller, está no espectro oposto do vermelho, que simboliza força e intensidade.

O azul é a principal cor das virtudes intelectuais. Seu acorde típico é azul e branco. Essas são as principais cores da inteligência, da ciência, da concentração. A esportividade, embora não seja uma virtude intelectual, goza, no entanto, de tamanho prestígio social, que é igualmente dominante no acorde azul-branco. Sempre que se exige que a fria razão sobrepuje a paixão, a cor azul aparece como cor principal. O primeiro computador a conseguir vencer um campeão mundial de xadrez levava o nome, extremamente significativo, de Deep Blue. Faz muito sentido que o azul seja a principal cor do masculino. Contudo, pela simbologia antiga, o azul era a cor do feminino. O azul é o polo oposto, passivo e tranquilo, do vermelho, ativo, forte e masculino (HELLER, 2014, p.63).

Figura 3: Elizabeth mata os zumbis saindo dos túmulos. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Neste momento, Elizabeth desfere golpes contra as/os zumbis que saem dos túmulos. A figura de Darcy que está posicionado atrás de Elizabeth quase não é perceptível. A personagem segura a espada acima de sua cabeça, uma posição evidente de ataque. No

primeiro plano, as mãos dos zumbis misturadas com a vegetação parcialmente destruída, remetem à morte, ao fim, e também a vida, pois os mortos estão ressurgindo cavando rumo à superfície da terra e há plantas que resistiram à destruição. Noël Carroll (1999) apresenta a noção da figura horrível oriunda de fusão. Como exemplo, as/os zumbis são figuras do horror provenientes da fusão entre a vida e a morte, rompendo com uma categoria natural dicotômica e distinta de estar viva/o - morta/o, habitando, portanto, um lugar que leva espectadoras/es a idealizar uma realidade sem essas ambiguidades para que seja possível a identificação com as figuras representadas.

Uma estrutura para a composição de seres horríveis é a fusão. No nível físico mais simples, isso muitas vezes envolve a construção de criaturas que transgredir distinções categóricas, como dentro / fora, vivo / morto, inseto / humano, carne / máquina e assim por diante. Múmias, vampiros, fantasmas, zumbis e Freddie, o principal pesadelo da Elm Street, são figuras da fusão nesse aspecto. Cada um, de maneiras diferentes, confunde a distinção entre vivos e mortos. Cada um, em certo sentido, está vivo e morto. Uma figura de fusão é um composto que une atributos considerados categoricamente distintos e / ou em desacordo no âmbito cultural de esquema das coisas em uma entidade sem ambigüidade, espaço-temporalmente discretos (CARROLL, 1999, p.43).

A penumbra ainda compõe a ambientação da cena. Os tons de azul e cinza acompanham o céu e a vestimenta de Elizabeth. É interessante notar que a composição das cenas em que Elizabeth assume uma postura viril masculinizada, as cores azul e cinza estão fortemente presentes sejam em suas vestimentas, seja no ambiente que a circunda. O mesmo ocorre com Jane na imagem a seguir.

Figura 4: Jane salva Sr. Bingley. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

A irmã Bennet salva Sr. Bingley se posicionando acima de seu corpo para evitar que ele seja atingido por escombros da explosão, nesta cena Jane ocupa o papel de protetora. Trajando um terninho azul e de cabelos presos, Jane se posta em cima de Bingley que é quase totalmente coberto por ela. Novamente a ambientação cinza e escura transmite penumbra e pesar, tornando a cena tensa. Segundo apresentam Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos (2006) a cor cinza pode representar decadência, seriedade e tristeza. Nas cenas é possível identificar que o cinza compõe a atmosfera de tensão dos conflitos que as Bennet enfrentam.

A cor cinza pode ser obtida pela mistura do branco com o preto. É uma cor neutra e também o conjunto de todos os cumprimentos de onda; representa fundir os estímulos, simplificá-los. Resignação e neutralidade. Eventualmente pode determinar maturidade. Associação material: pó, chuva, ratos, neblina, máquinas, mar sob tempestade, cimento - edificações. Associação afetivo: tédio, tristeza, decadência, velhice, desânimo, seriedade, sabedoria, passado, finura, pena, aborrecimento, carência vital. Do latim cínicio (cinza) ou do germânico gris (gris, cinza); nós utilizamos o termo de origem latina. Simboliza a posição intermediária entre a luz e a sombra. Não interfere junto às cores em geral (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p.98).

A utilização do cinza na cena em que os zumbis saem das covas é deveras intrigante, de acordo com os autores acima, o cinza se origina da mistura do preto com o branco. O autor Luciano Guimarães (2001) coloca que a correspondência cromática da dicotomia vida e morte no ocidente está relacionada, culturalmente, com a utilização do branco e do preto. Sendo o branco ligado à pureza e a vida, e o preto enquanto representante da morte e do maculado. Sendo as/os zumbis criaturas que morreram e voltaram a vida em forma de monstros/os, a utilização do cinza simboliza essa quase-morte, ou quase-vida, que não está totalmente acabado e nem totalmente vivo. É também na ambientação cinzenta das cenas acima que a angústia da sobrevivência das personagens aparece. A construção do trágico se apresenta na ambientação da cena, ao mesmo tempo que a mulher está conectada ao espectro da castração e da ruptura, a continuidade se baseia em sua “redenção” no momento em que ela toma a postura de salvadora do homem. A compensação pela sua falta fálica se dá no momento em que se aproxima do próprio ideal do falo de poder e dominação. A salvação da tragédia é a aproximação com a masculinidade.

A morte, desde os primórdios, vinculada ao desconhecido, e às trevas, é a origem da simbologia ocidental do preto. O preto, além de ser a cor da morte e das trevas, é a cor do desconhecido e do que provoca medo. As representações demoníacas são muito mais tenebrosas quando envolvidas pela escuridão. O demônio preto, o vampiro, o lobisomem, etc. são figuras mais aterrorizantes que o Curupira verde (GUIMARÃES, 2001, p.91).

Figura 5: Jane esmaga a cabeça de um zumbi. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Neste frame Jane esmaga a cabeça de um zumbi. Mais uma vez a presença do azul dá destaque à personagem que realiza uma ação violenta. A irmã Bennet é atacada por zumbis enquanto se dirige para a mansão do Sr. Bingley. Após ser atacada, Jane consegue render os zumbis e após atirar em um deles, esmaga a cabeça do morto-vivo com os próprios pés. A vegetação densa e verde-escura e o cinza do corpo do zumbi contrastam com o azul escuro da jaqueta de Jane e o azul claro de seu vestido. As combinações de cores ambientam novamente a tensão que a cena exige. A fonte de luz se dá atrás da vegetação e ainda assim o destaque é a personagem realizando a ação. Partindo das considerações de Heller (2014) quanto às atribuições culturais das cores, a dinâmica entre os tons de azul da personagem revelam a própria dinâmica de personalidade da irmã, Jane Bennet. No enredo, Jane ocupa a posição da irmã delicada, mesmo que ainda lute contra zumbis e empunhe armas, e que sonha em se casar com o homem que ama. O azul claro de seu vestido remete a esse ideal de mulher pacífica e dócil, já sua jaqueta azul escuro a inteligência e determinação.

Heller (2014) discorre sobre a relação do feminino com a cor azul. A cor adotada nas representações religiosas de Maria, mãe de Jesus. O filme *Orgulho e Preconceitos e Zumbis* apresenta uma série de referências aos preceitos religiosos judaico-cristãos, mais precisamente elementos do catolicismo. Vários símbolos da religião podem ser observados no decorrer da narrativa, como a alusão à Maria por meio das roupas das personagens, principalmente Jane, ou pelos quatro cavaleiros do apocalipse que aparecem para Elizabeth⁵⁹. Um aspecto bastante abordado é o da pureza e da castidade. Simbolicamente, Maria é representação máxima da pureza, concebendo Jesus sem o pecado, tendo parido seu filho ainda virgem. Neste sentido, a

⁵⁹ Conferir Figura 47.

representação virginal da mulher é colocada enquanto ideal a ser alcançado, pois estaria se aproximando da figura de Maria e se afastando da figura de Eva, mulher que consumou o pecado e desgraçou toda a humanidade.

As cores simbólicas do cristianismo aparecem, na maioria das vezes, nas vestimentas e são, de modo geral, sinais de reconhecimento: pela cor da vestimenta das pinturas antigas, é possível, em geral, saber quem está representado ali. Além disso, elas caracterizam as qualidades de quem as veste. O azul feminino é a cor de Maria – que chamamos também de “a cor de Nossa Senhora”. Maria aparece num luminosíssimo azul ultramarino como Virgem, como Nossa Senhora da lua crescente e deusa celestial. Como manto, Nossa Senhora carrega um manto azul, tão vasto quanto o céu sobre os fiéis. Como Nossa Senhora das Dores, ela traça um vestido de um azul profundo (HELLER, 2014, p.66).

Ainda com relação às representações da mulher enquanto aproximação da figura de Maria, Michele Perrot (2006) apresenta a religião enquanto um mecanismo de opressão do corpo e da sexualidade feminina. A religião exerceu forte influência nas representações das mulheres, principalmente durante a chamada Idade Média. As pinturas tratavam de temáticas religiosas e a imagem de Maria era uma constante nas mais variadas obras e estilos artísticos. A construção do imaginário acerca da mulher casta teve forte influência das representações de Maria, mãe de Jesus, na arte, mas também nas práticas cotidianas. Como salienta Perrot (2006) ao abordar as questões da educação destinada aos homens, os estudos sejam da religião sejam da ciência “Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim. Eles detêm o poder, o saber e o sagrado (PERROT, 2006, p. 86)”, as mulheres aprendiam práticas domésticas como a costura, o bordado, a culinária, pois assim manteriam o ambiente privado, seus lares, casto. A castidade não era um pressuposto apenas das mulheres solteiras, uma vez que casadas também precisavam manter-se “puras” e o mais longe possível do pecado.

Sob uma perspectiva histórica ligada à religião, as mulheres são vistas como impuras, já nasceram pecadoras e por isso sangram e sofrem com as dores do parto. Pautando-se ainda em Perrot, a figura da mulher no ocidente enquanto devassa destruidora fora construída historicamente partindo do viés religioso. Evoca-se novamente a proposta de Maria Homem (2021) da posição do feminino trágico da ruptura e da castração. A mulher sob esta ótica castra o homem, poda o sujeito de suas possibilidades de ação e o desvia para o caminho do mal. Ela é trágica porque não é completa, é falha, ela é quem comeu a maçã, ela quem influenciou Adão a cometer o pecado. O trágico neste sentido se apresenta na figura do mal ligada ao feminino, o feminino enquanto origem das mazelas da humanidade. Mesmo não sendo dito, o discurso da pureza se manifesta na cena de Jane Bennet através de sua roupa e personalidade, a busca pela fuga da tragicidade está presente mais do que o trágico em si.

Essas representações são numerosas e antigas, mas muitas vezes recorrentes. Elas modulam a aula inaugural do Gênesis, que apresenta a potência sedutora da eterna Eva. A mulher, origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida, é um grande tema romântico, e, em particular, de Mozart a Richard Wagner, da Opera. Em Parsiial, a busca da "salvação consiste em exorcizar a ameaça que a mulher representa para o triunfo de uma ordem dos homens (PERROT, 1992, p.168).

Figura 6: Café da tarde na mansão de Lady Catherine de Bourgh. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: Orgulho e Preconceito e Zumbis. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance "Orgulho e Preconceito" de Jane Austen, 1813.

Este frame retrata a cena em que, na ordem da esquerda para a direita, Darcy, Elizabeth, Mary Bennet, Parson Collins, Sr. Wickham, Charlotte, Lady Catherine de Bourgh, tomam café da tarde para discutir uma ideia proposta por Sr. Wickham, de que é possível zumbis e humanas/os coexistirem no mesmo tempo e espaço. Nota-se que Wickham é o único a trajar vermelho. Na cena composta por cores neutras como branco e bege, o personagem de vermelho se destaca. Sr. Wickham representa o profano, pois ele utiliza a igreja como ponto de reunião com as/os zumbis, que realizam missas e tomam o "corpo e sangue de Cristo" em comunhão, sendo guiada pelo comandante Wickham a horda de zumbis rumaria para a convivência com as/os humanas/os. Neste sentido, o personagem é posto enquanto líder de um novo movimento para a integração de zumbis e humanas/os, todavia, seus planos previam converter ao longo dessa convivência, humana/os em zumbis e assim controlar a todas/os. Mais uma vez a figura religiosa está representada. Segundo apresenta Heller (2014), o vermelho simboliza o sangue de Cristo, está relacionada ao masculino no aspecto da força e da intensidade. Seguindo eu objetivo de ser a figura messiânica que guiará a humanidade e as/os zumbis para uma nova realidade, a aplicação do vermelho no personagem não é por

acaso. No enredo, a utilização da igreja como espaço para pregação das/os zumbis visa estabelecer vínculo entre a morte e a vida.

O vermelho é masculino como cor da força, da atividade e da agressividade. É o polo oposto ao passivo, delicado azul e ao inocente branco. O fogo é masculino, a água é feminina. O vermelho é a cor de Cristo, o azul é a cor de Maria. Também na China, o vermelho pertence às cores masculinas: lá, as cores femininas são o branco e o preto. O vermelho pode até mesmo ser o polo masculino oposto ao amarelo: nos afrescos egípcios, a pele das mulheres é pintada de amarelo, a dos homens de vermelho (HELLER, 2014, p.109).

Nas cenas abaixo é possível ver as irmãs Bennet realizando uma ação com as mãos. De cabeças baixas estão concentradas na atividade que em um primeiro momento, aparenta ser costura. Lembra-se que durante o século XIX na Europa, a era industrial despontava e galgava espaço nas explorações neocolonialistas. A Inglaterra vivia a chamada Era Vitoriana, como ficou conhecido o reinado da Rainha Vitória. Nas artes, o estilo gótico de arquitetura e literatura tomavam força no campo cultural. A Era Vitoriana ficou conhecida pelo desenvolvimento socioeconômico inglês, mas também pelas rígidas regras morais e de conduta. Uma dessas regras era o esforço no trabalho e o respeito aos dogmas religiosos, as mulheres mantinham sua função de governantas do lar, se dedicando majoritariamente aos assuntos e atividades domésticas como a criação dos/as filhos/as, o cuidado com o esposo e com os deveres religiosos da família. A sexualidade era reprimida, principalmente a sexualidade das mulheres, a castidade era a virtude máxima e deveria ser mantida, o sexo deveria servir apenas para o propósito de procriação. A regulação sexual e moral era tamanha que o número de mulheres histéricas e com psicopatologias ligadas à ordem sexual aumentou vertiginosamente. Com o surgimento da psicanálise atribuiu-se à repressão sexual enquanto um dos aspectos responsáveis pela chamada histeria feminina, termo adotado por Sigmund Freud em sua teoria.

Retomando as atividades exercidas pelas mulheres na Europa do século XIX, Michele Perrot (2006) aponta a questão da costura enquanto uma “obsessão” europeia em meio à era industrial na qual os países europeus estavam passando. Sendo a atividade doméstica essencialmente feminina, a costura era uma prática exercida nas mais diversas camadas sociais, sendo tratada como um hobby ou uma necessidade.

No século XIX multiplicam-se os pensionatos religiosos, que trazem prosperidade às congregações femininas, mas também se abrem muitos pensionatos laicos de dimensões menores, que garantem a subsistência a mulheres instruídas mas desprovidas de recursos monetários. As moças das camadas populares ajudam suas mães e freqüentam os ateliês das "irmãs de

caridade", onde aprendem a ler, contar, orar e coser. Isso porque a costura é uma obsessão nesse grande século do têxtil (PERROT, 2006, p.94).

Para além da costura, as práticas religiosas habitavam o cotidiano das mulheres. Volta-se a questão da pureza e da castidade, na Era Vitoriana a virtude feminina era priorizado no quesito de comportamento social. As mulheres consideradas desviantes dos preceitos morais e religiosos (aproximação com a figura pecadora de Eva e afastamento da pureza de Maria) eram repreendidas, mandadas para internatos religiosos onde aprendiam a costurar, noções básicas de latim para realizarem orações e purificarem sua carne e alma dos pecados.

Figura 7: Irmãs Bennet polindo suas armas. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Figura 8: Elizabeth polindo sua arma. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Os tons claros, pouco remetem às cenas anteriormente analisadas que ambientavam a tensão e a incerteza. A claridade provém da luz do sol que entra pela janela, iluminando o ambiente todo. Na primeira imagem, em primeiro plano, as irmãs realizam a atividade de polir suas armas, atividade esta que pode ser facilmente confundida com a realização de costura. O

senhor e a senhora Bennet ao fundo, integram a imagem da família tradicional cristã, o ideal da época. Somente com a aproximação da imagem, na segunda cena, é que é possível perceber que não se trata da costura e sim do polimento de armas. Tem-se aqui a mistura dos ideais vitorianos de exercício do trabalho considerado feminino com as convicções emancipadoras do século XXI, em que mulheres terem armas é algo compreensível. No lar, no ambiente privado, as roupas das irmãs Bennet são claras e delicadas, pouco se parecem com os casacos pesados e escuros que utilizam para salvar a Inglaterra do ataque zumbi. No lar, estão colocadas como a figura casta e pacífica ideal. Com seus cabelos presos em totalidade, se reúnem para limpar e ajeitar suas armas como se reunissem para bordarem juntas suas roupas.

A serenidade com que limpam os instrumentos de guerra mescla a atividade considerada feminina da costura com a masculina de pegar em armas. Nestas cenas há a aproximação do ideal feminino do ponto de vista masculino e também a presença do poder do falo, manifestado pelas armas que seguram. Sendo a arma um artefato tido como masculino, partindo do princípio que a representação está contextualizada no século XIX, as mulheres tomam para si e seguram o objeto de poder masculino, entretanto, as noções de fetiche apresentadas no capítulo dois não são rompidas, pois as imagens corroboram com a idealização da mulher enquanto figura pacífica e pertencente ao círculo familiar e ao ambiente privado. Neste sentido, as personagens estão afastadas da tragicidade feminina da ruptura, pois não há rompimento ou cisão das práticas ditas femininas, como já citado, o falo permanece presente na cena como forma simbólica da arma.

Figura 9: Irmãs Bennet se arrumam para o baile. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Nesta cena, as irmãs Bennet se arrumam para ir ao baile na mansão do Sr. Bingley. Durante a Era Vitoriana os bailes eram tradicionais formas de socialização e entretenimento para jovens e adultas/os. As/os pequenas/os burgueses utilizavam os bailes como forma de arranjar casamentos, debutando suas filhas, ou para angariar fundos para a caridade. Através da filmagem do espelho, é possível ver as personagens de forma embaçada e de certa maneira restritas tanto no ambiente pois estão enquadradas de forma “apertada”, tanto quanto nos espartilhos que apertam uma das outras. Essa indumentária característica das composições do vestuário feminino teve forte importância na distinção de homens e mulheres. O espartilho surge por volta do século XV na Europa como uma evolução do corpete. Criado para dar suporte e sustentação para as costas e seios, a peça se transformou ao longo dos séculos sendo utilizada principalmente por mulheres para marcarem a cintura e seios abaixo de pesadas camadas de tecido. Segundo colocam Fabio Junior da Silva e Vanessa Vialli (2014) durante o período vitoriano a marcação da silhueta feminina era uma prática sociocultural que visava principalmente, ressaltar os atributos femininos e transmitir um aspecto delicado ao corpo das mulheres. A forma de ampulheta delimitava os seios proeminentes, a cintura bem fina e as ancas contornadas, além de deixar plana a parte frontal dos vestidos, contribuindo para o caimento do tecido.

O período Vitoriano, no século XIX, enriquecido através da indústria e do comércio, passou a exibir o modo de se vestir transformado e influenciado pela rainha Vitória. Sobriedade e romantismo caracterizaram a época. A mulher vitoriana era bastante recatada. Predominava a moral, o puritanismo e a fragilidade feminina. Entretanto, os decotes dos séculos anteriores tomaram uma posição superior e foram adornados com gola. A era Vitoriana foi o apogeu dos espartilhos, passando por grandes modificações; uma delas é a modelagem, que substituiu a cônica pela ampulheta (SILVA; VIALLI, 2014, p.18).

Para além de um componente da moda, o espartilho também foi visto enquanto um regulador e controlador do corpo feminino. Dificuldade de movimentar-se, dificuldades em respirar, em sentar-se, ou realizar atividades que exigiam o movimento do torso eram recorrentes nas mulheres que utilizavam o adereço. Nas décadas finais do século XIX, as mulheres passaram a transformar as vestes para acompanhar os movimentos de emancipação. Segundo apresenta Cristina L. Duarte (2009) os movimentos feministas tiveram grande influência para o desuso do espartilho. Principalmente porque as mulheres trabalhadoras buscavam romper com as ações burguesas de dominação, seja pela exploração do corpo feminino no ambiente de trabalho, seja no ambiente privado e por meio da moda.

Neste último quartel do século XIX, o movimento das mulheres com «objectivos emancipatórios claros» visavam «libertar as mulheres de formas de constrangimento tradicionais e permitir-lhes participarem a um nível igual ao dos homens em áreas da actividade social antes dominadas por estes.» Entre as primeiras sufragistas, em Inglaterra e Estados Unidos da América, destacava-se a figura de Emmeline Pankhurst, filha de um fabricante de Manchester, fundadora da Liga para o Voto das Mulheres, em 1889, e da União Política e Social das Mulheres, em 1903 (DUARTE, 2009, p.27).

Figura 10: Irmãs Bennet se armam para o baile. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Neste frame é revelado os esconderijos das armas das irmãs Bennet. Além dos espartilhos, as adagas compunham o visual das irmãs. Tem-se novamente a presença do falo representado pelas adagas, que diferentemente das facas de cozinha, não pertencem as mãos femininas. É de fato simbólico as Bennet colocarem as adagas próximas às coxas, abaixo dos longos vestidos que servem de esconderijo perfeito para as armas. Neste plano só é possível enxergar a parte inferior do corpo das personagens, suas cabeças e torso estão cortados. A ênfase nas pernas atribui uma conotação sexual acentuada pelas mãos que seguram as armas. Suas mãos conduzem as ferramentas para as coxas, que estão parcialmente expostas, quase revelando a pélvis e os genitais. Seus vestidos em tons claros de azul e rosa, dão a conotação de feminilidade e suavidade para as personagens, em contraste com a agressividade da adaga.

A presença simbólica do falo contrasta com as vestimentas femininas, a rigidez da arma com a delicadeza dos tecidos. Traz-se portanto, as noções estabelecidas por Laura Mulvey (1975) no que diz respeito a objetificação do corpo feminino mediante aos olhares masculinos. O corpo se torna objeto de voyeurismo a partir do momento em que as representações deste corpo se tornam o objeto único possível do olhar, para além da

curiosidade mencionada por Mulvey, o corpo se torna o foco do prazer visual. O fato das mulheres estarem com seus rostos invisíveis demonstra a clara objetificação da parte inferior das Bennet, pois por meio do olhar é possível estabelecer a relação de reconhecimento do semelhante, bem como firmar vínculos empáticos e afetivos com as personagens que estão sendo representadas, e nesta cena os elementos que contribuem para a criação deste vínculo estão ocultos impossibilitando as relações de empatia, salientando, portanto, os símbolos sexuais. Sob este aspecto, o trágico feminino se concretiza no apagamento das personagens enquanto seres atuantes e portadoras de sentido, sendo tomadas pelo poder do falo. A ruptura se dá na própria humanidade das personagens, que estão reduzidas às partes de seus corpos que despertam prazer na/o espectador/a.

As convenções do cinema dominante dirigem a atenção para a forma humana. Tamanho, espaço histórias, tudo é antropomórfico. Aqui a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo (MULVEY, 1975, p.441).

Figura 11: Elizabeth penteia os cabelos de Jane. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Neste momento, Elizabeth penteia os cabelos de Jane enquanto conversam sobre os interesses românticos de cada uma. Jane ressalta as qualidades do Sr. Bingley, esperando que ele a proponha em casamento. Já Elizabeth reluta em admitir que nutre sentimentos por Darcy, para além da arrogância usual, Darcy demonstra pouca intenção de querer Elizabeth enquanto companheira. A ambientação escura com a luz oriunda da vela acesa e da luz da lua, demonstra certo aconchego e intimismo. As cortinas vermelhas emolduram a figura das duas personagens, como se fizessem parte de um quadro. As duas dialogam sobre os planos

futuros e sobre como a Inglaterra estará quando Jane se casar. Ao mencionar suas intenções de casamento com Bingley, o enquadramento muda.

Figura 12: Jane e Elizabeth "presas". Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

Com a mudança do posicionamento de câmera, é possível ver o rosto das personagens, Jane sorri enquanto fala e Elizabeth a acompanha. Todavia, com as grades da janela, e a luz da vela que anteriormente ambientavam aconchego, agora remetem ao cárcere. Interessante notar que com a conversa sobre casamento, os tons que outrora foram quentes, agora estão frios e a penumbra volta a marcar presença. A sensação de clausura é representada na forma como as grades “prendem” tanto o rosto de Jane quanto o de Elizabeth. Segundo discute Michele Perrot (2006), a relação das mulheres europeias com o casamento no século XIX tem grandes transformações, que culminaram em mudanças que se concretizariam no século XX. O casamento tido como um contrato entre famílias, passa a considerar o amor enquanto peça preponderantemente para a realização da união civil e religiosa.

Ocorre uma longa e lenta expansão do casamento por amor, processo no qual as mulheres do século XIX têm um papel determinante, e cuja apologia é feita por romancistas como Jane Austen e George Sand. Sinal claro da individualização das mulheres, e também dos homens, o casamento por amor anuncia a modernidade do casal, que triunfa no século xx. Os termos da troca se tornam mais complexos: a beleza, a atração física entram em cena. Um homem de posses pode desejar uma jovem pobre, mas bela. Os encantos femininos constituem um capital (PERROT, 2006, p.47).

Ainda pontuando Perrot, o casamento era o “aprisionamento” da mulher ao lar, pois a partir do momento em que se casa, sua área de ação passa a ser o ambiente doméstico. Os direitos sobre heranças, bens construídos antes do casamento, propriedades e afins tornam-se posse do esposo, que controla as finanças tornando as mulheres dependentes economicamente.

Para além da dependência, o casamento conferia à mulher a perda do sobrenome do pai para passar a ter o sobrenome do marido, quase como uma transferência de bens de um homem para o outro. A questão da moral religiosa e o impacto na vida privada, como as problemáticas de reprodução e condução do lar e dos/as filhos/as, também cerceava as mulheres de uma série de comportamentos públicos e privados que eram vistos como desonrosos. Neste sentido, o casamento era de fato uma perda de liberdade, um “encarceramento”. O abandono de si próprias para se tornarem de seus esposos evidencia a tragicidade da perda da identidade da mulher. As construções da subjetividade feminina são pautadas nas morais religiosas que atuam enquanto reguladores de suas ideias e seus corpos. A aproximação da castidade de Maria e o distanciamento da pecadora Eva, são formas de delimitar a atuação do desejo feminino. Nesta ótica, a figura feminina atua como castração da própria mulher, pois direciona o comportamento desejável e esperado sem levar em consideração as necessidades e desejos individuais dessas mulheres.

O casamento por amor é, por conseguinte, a única opção honrosa para uma mulher, seu abrigo seguro. A mulher casada é, ao mesmo tempo, dependente e dona-de-casa. Cabe a ela usar dos poderes que lhe são conferidos ou relegados. Dependente juridicamente, ela perde seu sobrenome. Está submetida a regras de direito que têm por objetivo principal proteger a família: costumes do Antigo Regime; Código civil eminentemente patriarcal, dado por Napoleão à França e mesmo à Europa, que, de algum modo, o adota e que praticamente deixa as mulheres sem nenhum direito (PERROT, 2006, p.47).

Figura 13: Almoço com a família Bennet. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016.



Fonte: *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “*Orgulho e Preconceito*” de Jane Austen, 1813.

A presença da família era de fundamental importância para as discussões de assuntos relacionados à vida das mulheres. Como discutido, o casamento era um contrato a ser firmado, e as mulheres tinham um determinado prazo de validade, por questões biológicas

elas se casavam cedo para poderem ter filhos/as. Na cena é possível ver a reunião da família Bennet para tratar do casamento de Elizabeth, a filha mais velha. Elizabeth está passando do momento ideal de casar-se e como não arranjou nenhum pretendente, sua mãe decide noiva-la com o primo, Parson Collins, que foge dos aspectos físicos da virilidade, mas é dotado da chamada virilidade mental. É prestigiado na sociedade em que vive e possui bens. Os tons claros e a luminosidade transmitem a sensação de alegria e conforto. Mesmo que o tom da discussão seja sério, as cores utilizadas para a ambientação da cena dão um ar descontraído ao ambiente. É possível ver a família interagindo. A luminosidade proveniente da luz do sol ilumina a cena, tornando as velas no centro da mesa pouco úteis. Os homens se sentam na ponta da mesa e as mulheres se sentam ao redor.

Uma das razões para que os pais Bennet tenham pressa para o casamento de Elizabeth é a idade avançada de ambos. Uma das discussões entre a mãe e Elizabeth é de como ficarão as terras da família quando o pai morrer. Não tendo um marido, as posses passariam para um parente masculino próximo, deixando as irmãs Bennet sem sustento e moradia. É possível identificar o elemento da tragicidade no abandono da mulher, que sem um homem, seja seu pai, seja seu esposo, estaria desamparada. A vida da mulher ligada ao homem é a manutenção da submissão e da impossibilidade de realização de desejos e concretização de ideias e planos individuais.

Figura 14: O casamento das irmãs Bennet. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, 2016.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

Para finalizar as discussões acerca da representação do trágico em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, apresenta-se a cena de encerramento do filme. A tragédia, tal como o horror, utiliza-se das aflições sociais e por meio da identificação dos públicos com as

problemáticas trazidas pelos filmes, sublima os sofrimentos das/os espectadoras/es numa dinâmica catártica. Diferentemente da tragédia clássica, em que os sofrimentos culminam no encerramento da vida das personagens, geralmente concretizados por meio do suicídio, no horror há a possibilidade de purgar tais angústias pelo sofrimento e a redenção se torna uma via real. Neste sentido, a expiação das atitudes viris da personagem Elizabeth, por sua saída do local de feminino determinado enquanto dócil e frágil, se dá pelo casamento com Darcy, apesar de casar-se com o homem que deseja, a volta para o lar e a família é a fuga da tragicidade (também do horror, do medo de ter que lutar contra zumbis, de ficar sozinha e perder seus bens), e o retorno para o “lugar” da mulher. Jane apesar de lutar e empunhar armas, nunca chegou de fato a sair do campo da idealização da mulher, e seu sofrimento foi atenuado por suas atitudes que condizem com a expectativa da sujeita feminina, como a doçura, a compreensão e do desejo pelo casamento perfeito.

Após a trágica cena de despedida apresentada no início desta análise, a surpresa do final feliz é concretizada, quebrando, portanto, a ideia da consumação da tragédia construída nas cenas anteriores. Chama-se a atenção primeiramente para o figurino e a posição das irmãs Bennet. Elizabeth está com os cabelos parcialmente soltos e com o pescoço a mostra. Ela beija Darcy de forma íntima e apoia as mãos sobre o peito do homem, que segura em sua cintura. Já Jane está com a cabeça coberta por um chapéu e nele está acoplado um véu, seu pescoço nu, está escondido sob um lenço que segura o adorno em sua cabeça, ao beijar seu esposo, segura em suas mãos e mantém certa distância. Ao longo do filme, Elizabeth se mostrou contra as convenções sociais, negava o casamento e suas atribuições, preferia lutar e empunhar armas ao costurar e se dedicar às atividades domésticas. Quando o casamento se concretiza, é com o homem que deseja, negando o casamento arranjado pelos pais. Ao passo que Jane manifestava conformidade com os pressupostos femininos atribuídos às mulheres do século XIX, mesmo que também lutasse e empunhasse armas, Jane se apresenta de forma doce e gentil, enquanto Elizabeth é bruta e arredia. Retomando a questão do figurino, observa-se que Elizabeth enquanto figura destoante na personalidade, também o é na vestimenta. Ela é representada de forma mais sensual, com os cabelos a mostra e o pescoço sem estar coberto. Michele Perrot (2007) aborda a questão do cabelo enquanto elemento de diferenciação feminino no século XIX. Segundo a autora, as mulheres que seguiam socialmente as regras de etiqueta e socioculturais, ou seja, mulheres com valores morais e éticos que iam ao encontro com as normativas, cobriam o cabelo em sinal de “respeito”, em contraposição, mulheres que deixavam os cabelos a mostra eram consideradas vulgares e socioeconomicamente inferiores, sem valor.

No século XIX, uma mulher "de respeito" traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar; nas feiras, distinguem-se as burguesas que usam chapéu, que saem às compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos. A moda logo impõe o chapéu tanto para os homens como para as mulheres. Mas foi a partir dos séculos XVII e XVIII que se produziu uma espantosa inflação de chapéus para as mulheres, que se tornam verdadeiros "bolos de noiva", como os que Maria Antonieta gostava de usar (PERROT, 2007, p.58).

Jane é representada da forma casta que aproxima a sua figura do ideal virginal exigido no século XIX. Em contrapartida, Elizabeth que destoava dos comportamentos idealizados está representada da forma tida como vulgar, com cabelos semi soltos e sem nenhum tipo de cobertura na cabeça. No fim, a figura disruptiva de Elizabeth Bennet tem sua redenção com o casamento, a aproximação com o ideal de feminilidade é o perdão para a virilidade apresentada pela personagem ao longo da narrativa. Mesmo permanecendo viva, a Elizabeth ativa e intensa que abominava a ideia do casamento e da própria união com Darcy, apresentada no decorrer do filme, morre, e dá vida a Elizabeth conformada com as regras sociais e esposa. O terninho pesado azul escuro dá lugar ao vestido leve e esvoaçante. Elizabeth é colocada próxima do lugar de feminilidade ideal da qual lutou para se manter longe.

Partindo para a análise do filme *Grave* (2017) o início da investigação também se dará pelo final do filme. Nesta cena, o pai⁶⁰ de Justine revela à filha que sabia da “maldição” das mulheres da família, o canibalismo. Com o peito aberto, no sentido literal e metafórico, ele mostra as cicatrizes deixadas pelas mordidas da mãe. O pai da personagem se assemelha muito com Édipo, que escolheu não enxergar os problemas que estavam em sua volta, e viver sua vida em negação. Na narrativa, o homem aparece como aquele que ficou mesmo sabendo dos horrores cometido pela esposa e pelas filhas. Ele decide permanecer junto a família mesmo com os problemas ocasionados pelas mulheres.

Neste sentido, ainda que não seja o personagem principal e cuja a trama quase não o envolva, o homem aparece no final para atribuir sentido ao feminino corrompido das mulheres a sua volta. Ele toma para si a posição do guerreiro fiel e salvador que mesmo com a dinâmica familiar abalada, é sustentada por sua presença. Apresentado em primeiro plano, o pai ocupa a cena, o azul das cortinas ao fundo, reaviva o vermelho de suas feridas. A iluminação enfatiza as cicatrizes e ferimentos. Apesar de saber sobre a condição de suas filhas, o pai nunca explicou, mencionou ou guiou as jovens para o polo oposto de seus desejos

⁶⁰ No filme o personagem é apresentado apenas como “o pai”, não tendo um nome específico. Assim como “a mãe” que também é destituída de nomenclatura.

por carne, da mesma maneira a mãe omite das filhas que também é canibal e impõe o vegetarianismo como forma de conter o desejo das personagens. Neste sentido, *Grave* apresenta a noção da monstra castradora que não é fruto de violência sexual ou psicopatologias. Novamente, a noção de castração ligada ao feminino é apresentada, apesar de serem as sujeitas, a tragicidade está no fato de serem mulheres cujos desejos não são aceitos ou compreendidos.

Figura 15: O pai de Justine mostrando as cicatrizes. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Figura 16: Alexia na prisão. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

A personagem Alexia aparece sozinha nesta cena na prisão. Trajando o uniforme prisional cinza, que remete à tristeza e a uma vida que não é plena, ela paga pelo crime de comer parte do colega de curso, Adrien, e interesse amoroso de Justine. Alexia exerce

também o papel da monstra, tal como Justine e sua mãe. O exercício de sua monstrosidade⁶¹ lhe rendeu o encarceramento. Alexia aparece isolada e solitária. A manifestação do trágico feminino está na figura de Alexia que ao ceder aos seus desejos é punida segundo uma normativa jurídica, não sendo necessariamente uma punição moral, pois sua monstrosidade não é transitória, não sendo aplicáveis remediações ou correções para seu comportamento aberrante.

Segundo aponta Gabriela Müller Larocca (2016) pautada nos estudos de anormalidade de Michel Foucault, que designa a monstrosidade humana enquanto problemática que tange questões sexuais, criminais e psicológicas, como a loucura. As discussões descentralizam as problematizações dos rompimentos das limitações naturais e das leis, focando na questão criminal dos desvios dos indivíduos. “A espécie de uma “grande monstrosidade excepcional” acabou se distribuindo e dividindo em uma nuvem de pequenas anomalias, por meio de personagens que são, ao mesmo tempo, anormais, familiares e próximos de nosso cotidiano” (LAROCCA, 2016, p.125).

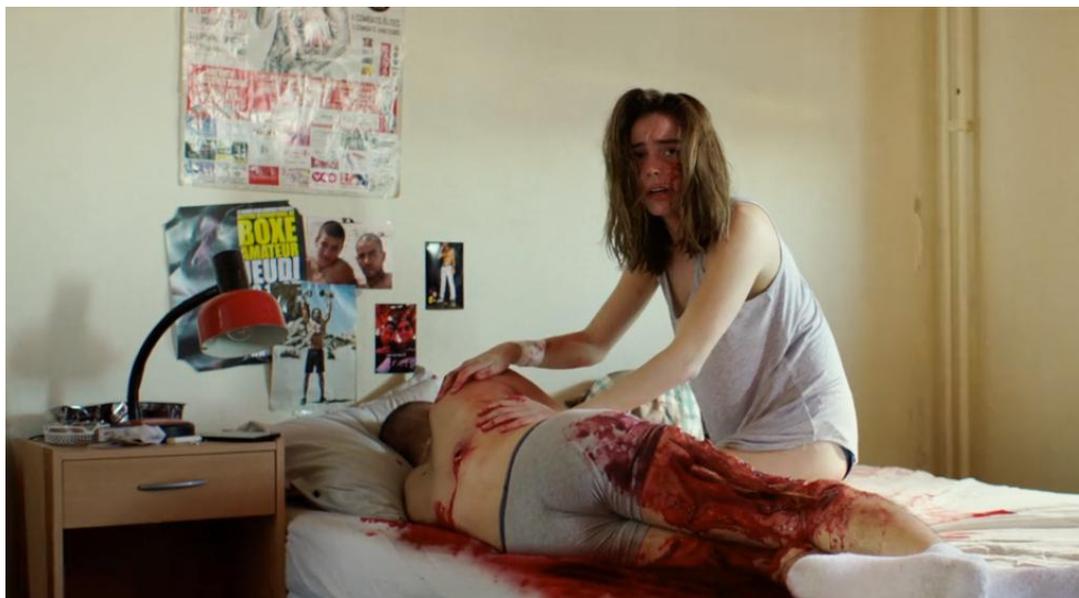
Partindo deste sentido, portanto, de que a anomalia e a monstrosidade podem ser características que não permeiam necessariamente a fantasia e ao sobrenatural, as personagens femininas como a mãe, Justine e Alexia constituem a representação de uma monstrosidade que está acompanhada das ações criminosas que são motivadas por instintos femininos, cujas noções historicamente construídas atribuem as mulheres a propensão à loucura e a ações violentas sem motivação concreta ou compreensível em primeira instância. Mesmo sem características físicas monstruosas, as personagens habitam neste espaço no instante em que a partir de seu gênero, estão fora do comportamento cívico e social estipulados dentro do regime jurídico e médico, e exibem o comportamento “degenerado e aberrante” que as enquadram fora das normativas já citadas.

[...] elas não possuem qualidades físicas que as enquadrem como monstruosas, sendo, portanto, inseridas dentro do domínio da anormalidade naquilo que Foucault nomeia como a “grande família indefinida e confusa dos anormais”. De tal forma, podemos considerar que a amálgama que as une e as insere em tal domínio é justamente a ideia de um instinto feminino, ou seja de que as mulheres, devido a uma pretensa, unitária e instável natureza feminina, são mais propensas à loucura e acabam por cometer atos violentos, insanos e sem uma explicação aparente, consequentemente desobedecendo à norma imposta. Forma-se, segundo Foucault, uma engrenagem psiquiátrico-judiciária que define um campo comum à criminalidade e à loucura, em que a noção de instinto surge como uma pulsão irresistível, uma conduta normalmente integrada ou anormalmente deslocada dentro de um eixo de voluntário e involuntário. O/a anormal não é

⁶¹ Neste sentido, emprega-se a palavra monstro/monstra enquanto indivíduo que foge da normalidade socialmente aceita. Com características próprias de subversão da ordem natural, jurídica e médica.

caracterizado/a por uma descontinuidade ou lapso de razão em seu comportamento, mas sim por um estado permanente, que o/a relega ao estatuto definitivo de aberrante (LAROCCA, 2016, p.125).

Figura 17: Justine e o companheiro morto. Frame do filme Grave, 2017.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Nesta cena, Justine aparece ao lado do cadáver de Adrien, parcialmente comido por sua irmã. Com suas mãos e rosto manchados de sangue, ela olha em desespero para o lado, onde está Alexia, ocultada neste plano. Justine acredita ter sido ela a responsável pela morte do colega de quarto e interesse romântico. Nota-se que há uma poça de sangue embaixo do corpo do rapaz. A utilização do sangue é recorrente em filmes de horror para provocar nojo, principalmente, mas também para transmitir a sensação de humanidade e realidade possível, pois age como ponte para a fantasia e a realidade. Pode não ser crível que as pessoas sejam parcialmente mastigadas por suas/seus colegas, mas existe a possibilidade real de sangrar por qualquer motivo que seja, portanto, o sangue é o elemento que faz espectadoras/es se identificarem em algum nível com aquilo que está sendo representado. Como já discutido, é fundamental para que o horror atinja seu objetivo, que a interação entre os públicos e o filme seja feita de forma a conectar os medos desses públicos com aquilo que se pretende no filme. Neste frame, o sangue é utilizado de forma a contribuir para a sensação de desconforto de espectadoras/es ao olhar para a perna parcialmente mastigada, e também para ambientar a monstrosidade das irmãs.

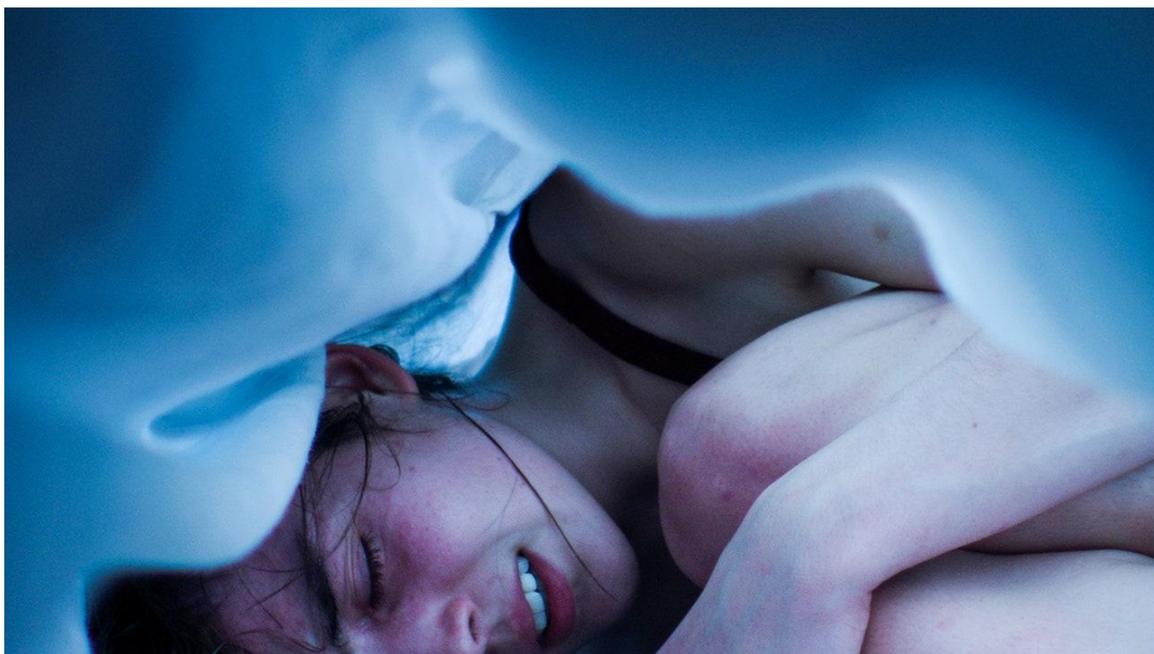
Segundo apresenta Noël Carroll (1999) monstros e monstros acionam na mente humana medos dos mais variados. Neste sentido, a monstrosidade presente nas irmãs neste

momento, se manifesta na figura horrível do ser que come a carne, mesmo que as atribuições da monstruosidade não estejam manifestadas no físico das personagens, elas ainda são capazes de gerar o medo e a repulsa por meio de suas ações, atuando principalmente nas reações psicológicas causadas por esses atos, espectadoras/es além de medo, vivenciam a experiência do perigo, justamente pela ambientação que utiliza dos elementos nojentos e repulsivos, mas realísticos para provocar tais reações.

Monstros também podem desencadear certos medos infantis, como os de ser comido ou desmembrado, ou medos sexuais, sobre estupro e incesto. No entanto, para ser ameaçador, é suficiente que o monstro seja fisicamente perigoso. Se isso produzir mais ansiedades é a cereja do bolo. Portanto, os criadores de arte-horror devem ter certeza de que criaturas em suas ficções são ameaçadoras e isso pode ser feito garantindo que eles são pelo menos fisicamente perigosos. Claro, se um monstro é psicologicamente ameaçador, mas não fisicamente ameaçador - ou seja, se for atrás da sua mente, não seu corpo - ainda contará como uma criatura horrível se inspirar repulsa (CARROL, 1999, p.44).

Evocando os elementos trágicos pertinentes, Justine experiencia a partida de alguém que é bem querido, e a dor de se deparar com a causadora de sua aflição, sendo esta sua própria irmã. Sob este prisma, o feminino está relacionado com a separação, Alexia é responsável por separar Justine de seu companheiro impedindo a concretização do desejo de Justine de manter algum vínculo amoroso com ele. Para além da separação, a reconciliação entre as irmãs após este fato é em partes materializada, mas há novamente a separação com a prisão de Alexia.

Figura 18: Justine enclausurada. Frame do filme Grave, 2017.

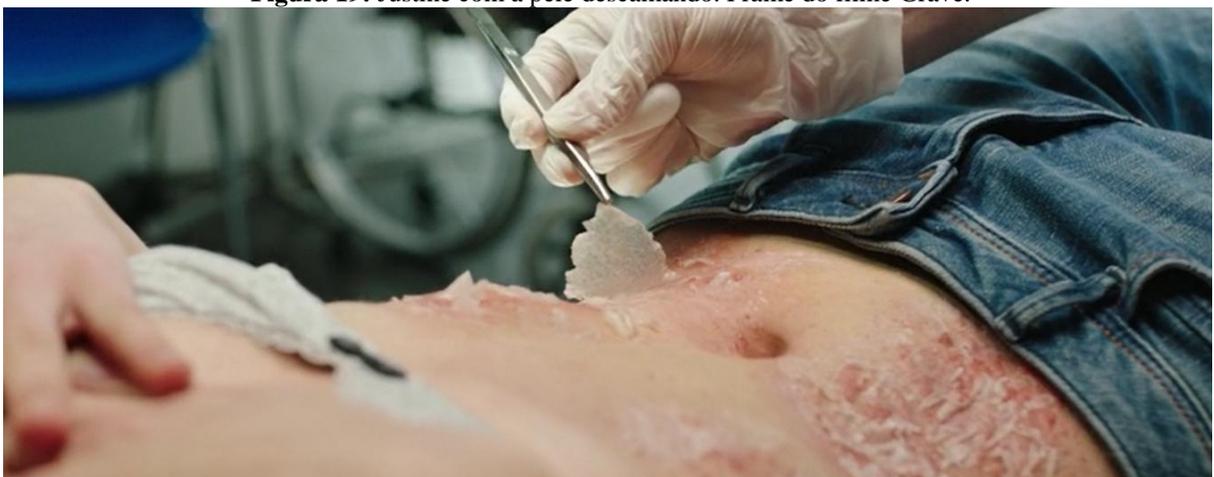


Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

É possível ver Justine em agonia nesta cena. O lençol cobre seu corpo deitado em posição fetal. A angústia se dá pelas alucinações da personagem após consumir carne de forma contínua. O consumo de carne no filme é uma metáfora para a concretização dos desejos de Justine conforme vai amadurecendo, em sua maioria o desejo envereda para as questões da sexualidade e dos prazeres das experiências sexuais, e das próprias experiências de vida que a personagem vai adquirindo. O lençol forma uma espécie de túnel, que ao mesmo tempo que protege, também sufoca. A posição corporal de Justine e o formato do lençol remetem ao útero, que ao mesmo tempo que protegia a “bebê” Justine, é a causa de seu sofrimento e angústia, lembrando que as mulheres de sua família desenvolvem alergias severas ao ceder o desejo de comer carne, seja humana seja de outro animal, e que uma vez consumado, a negação desses desejos pioram as condições de pele, como representado na imagem abaixo.

Neste sentido, o elemento ligado ao feminino é a anormalidade, além da representação do útero como causador da angústia, a descoberta da sexualidade e dos prazeres sexuais estão associados ao sofrimento e a punição. A personagem serve como exemplo de como a exploração das individualidades e subjetividades pode ser uma experiência dolorosa e desgastante. Para além da alergia, Justine começa a apresentar sinais de loucura associadas com a concretização de seus desejos, a mudança de seu olhar e comportamento serão aprofundados no tópico “Apenas as monstras sangram: uma análise sangrenta”.

Figura 19: Justine com a pele descamando. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

A pele de Justine começa a soltar-se de seu corpo a partir do momento que ingere o fígado de coelho no trote universitário, piorando progressivamente conforme vai negando as

vontades de consumir carne. Na cena, é possível ver a enfermeira retirando parte da pele para que seja feita uma análise. Após o procedimento, a enfermeira receita uma pomada para ser aplicada nos locais onde a alergia se manifesta de forma mais severa. É interessante notar este aspecto semi-monstruoso no corpo de Justine e que ele aparece a partir do momento em que ela começa a desenvolver desejos sexuais e profissionais. Apesar de sua monstruosidade não estar conectada com aspectos físicos que causam asco ou medo, comuns nos filmes de horror clássicos, ainda é possível identificar esse elemento causador de repulsa na descamação de sua pele e quando a personagem vomita o próprio cabelo.

Figura 20: Justine vomitando o próprio cabelo. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Em ambas as imagens elementos corporais são utilizados enquanto recursos para provocar nojo nas/os espectadoras/es, acentuando a monstruosidade de Justine. Esses aspectos são brevemente trabalhados ao longo do filme, entretanto, os momentos em que se manifestam estão relacionados com tensões vividas pela personagem. Justine descama ao negar seus desejos por carne, e vomita o cabelo quando recebe a notícia de que foi mal em uma prova. As manifestações físicas dos agentes psicológicos da personagem, neste caso desejo e frustração, ambientam a atmosfera grotesca que é trabalhada em torno da imagem da monstra. Evocando as teorias feministas do cinema, a mulher se torna objeto do olhar masculino e suas ações estão subjugadas aos ideais que se construíram acerca da própria existência da sujeita.

Regidos sob esta preposição, os filmes de horror se utilizam deste olhar masculinizado para a construção da imagem da mulher enquanto figura abjeta e repulsiva. Em Justine, os desejos sexuais não concretizados se manifestam nas feridas em sua pele, no trabalho seu

cabelo se torna motivo para o nojo quando é vomitado após uma discussão com o professor por conta de sua nota baixa. O olhar masculinizado está presente nas representações do útero enquanto causador dos problemas e do corpo feminino que é frágil e desestabilizado mediante as intempéries. Larocca (2016) traz a questão dos filmes de horror enquanto perpetuadores dos estereótipos das monstros que manifestam as rupturas das leis naturais e da associação da sexualidade feminina com a repulsa e o nojo.

Logo, precisamos considerar que o conceito do feminino monstruoso foi construído por uma sociedade patriarcal, intimamente ligado à problematização da diferenciação sexual. Barbara Creed utiliza o conceito de abjeto, sugerido por Julia Kristeva, para compreender o monstro feminino nos filmes de horror como algo que desrespeita limites, posições ou regras, perturbando identidades, sistemas e ordens. Sendo assim, as definições de monstruoso criadas pelo horror se mostram intimamente ligadas a religiões antigas e noções históricas de abjeção, entre elas perversões sexuais, alteração corporal, morte, sacrifício humano, cadáveres, fluídos corporais, incesto e o próprio corpo feminino. O abjeto ameaça a vida, sendo sua expressão definitiva o cadáver, que no contexto bíblico significaria uma forma básica de poluição: a do corpo sem alma. É inegável então que o horror constrói e direciona ao espectador diversos aspectos e imagens do abjeto que reforçam a fragilidade das leis e ameaçam desestabilizar uma suposta “normalidade (LAROCCA, 2016, p.72).

O trágico e o feminino se relacionam na própria manifestação dos aspectos monstruosos e asquerosos no corpo da personagem. Justine perde o controle do corpo e da mente na medida em que suas descobertas subjetivas avançam. Considera-se que os efeitos colaterais destes descobrimentos se manifestam como forma de punição para a personagem, que busca se aventurar em campos desconhecidos tanto de si mesma quanto do exterior. Isto posto, torna-se possível compreender que, mesmo na contemporaneidade, os corpos femininos sofrem punições na medida em que as mulheres cedem, expressam, demarcam seus desejos. A figura da proibição e da falta de escolha é presente de forma contundente, expressado pela carne humana, as mulheres que cederam ao desejo de consumir a carne foram de certa forma acometidas por mazelas que refletiram em suas aparências ou perturbaram a vida cotidiana.

Figura 21: Alexia depila a virilha de Justine. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Esta cena apresenta a origem, não do mundo, mas das transformações de Justine. Na imagem, Justine está sendo depilada por Alexia. A vagina, coberta pela calcinha e a virilha parcialmente coberta com a cera, simboliza a transformação de Justine de inocente para uma adulta em processo de entendimento de si e do mundo. Por mais paradoxal que seja, a imagem que está cobrindo o órgão feminino é a que dá início ao descobrimento da personagem pela fome de carne humana. Neste sentido, a cena faz alusão à vagina enquanto sendo a origem, ou uma origem possível ao seu canibalismo. Alexia é a mentora de Justine, é a irmã que convence a personagem a se depilar, pois segundo Alexia mulheres com pelos não são desejáveis pelo sexo oposto e remete à infantilidade, pois mulheres adultas se preocupam com a aparência física. A depilação é o ato que inscreve Justine na vida adulta, sendo a mudança do corpo para que seja possível agradar ao outro, e conseqüentemente ser bem quista e aceita. A depilação pode ser compreendida enquanto fator de inclusão social da mulher aos ritos sociais de adequação e padronização dos corpos.

A vagina ao longo da história teve diversos significados. Nas pinturas rupestres estampavam as paredes das cavernas enquanto símbolo de vida. Em sociedades antigas era cultuada enquanto partes de divindades nas mais diversas culturas. Naomi Wolf (2013) discute sobre as representações da vagina em estátuas e artefatos datados do período de 2.500 a 1.500 a.C. Pontuando que em diversas sociedades, divindades femininas eram cultuadas pois simbolizavam a fertilidade da terra, dos mares e das pessoas, ou eram consideradas deusas do sexo.

De 25000 a 15000 a.C., as estatuetas de Vênus — imagens de fertilidade com vulvas pronunciadas — feitas de pedra ou marfim eram abundantes na

Europa, e imagens similares feitas à mão com lama do Nilo eram comuns no Egito. Sir Arthur Evans, que descobriu a civilização minoica na virada do século XX, observou que a grande quantidade dessas estatuetas da fertilidade em tantas diferentes partes do mundo sugeria que a mesma “Grande Mãe (...) cuja adoração sob diversas designações e títulos se estendia em uma grande parte da Ásia Menor e nas regiões mais distantes”, era um fato mundial (WOLF, 2013, p.140).

Durante o período grego clássico, a representação da vagina se conecta com aspectos maléficos e começa a ser motivo para associação do feminino com a subordinação, e o pênis enquanto fonte de bonança e simbolismo de força. Questões relacionadas ao prazer feminino são discutidas por filósofos enquanto detalhe insignificante, pois as funções da mulher neste período são essencialmente reprodutoras, e para conceber crianças gregas o prazer feminino não é necessário, ao contrário do masculino, que necessita do orgasmo e do prazer para a ejaculação, e conseqüentemente fecundar o óvulo.

Nenhum historiador explicou conclusivamente como as mulheres perderam status na transição das primeiras civilizações para aquelas da Antiguidade Clássica. Até a época de Platão (427-347 a.C.), a perfeição sexual era considerada como a união entre um homem e um menino; as esposas gregas eram estritamente para reprodução. O prazer para as mulheres era restrito à classe das heteras, ou cortesãs; as esposas eram bem confinadas atrás dos muros das casas particulares, emparedadas em casamentos no papel. Uma exceção era a poetisa Safo, de Lesbos, que celebrava o erotismo feminino, dando-nos as primeiras metáforas vibrantes na tradição poética ocidental para a excitação e o orgasmo feminino (WOLF, 2013, p.143).

Na Idade Média europeia, a vagina foi efetivamente demonizada. Com a ascensão dos preceitos judaico-cristãos, a vagina se torna símbolo do pecado original e das desgraças da humanidade. As mulheres são reduzidas aos seus órgãos genitais e por conta deles são punidas das mais diversas formas, são estigmatizadas enquanto devassas perversas que atrapalham o homem a seguir o caminho do bem e de Deus. A sexualidade deve ser controlada e reprimida, as mulheres que fugiam das normas moralistas religiosas de castidade, eram perseguidas e hostilizadas, foram mortas e condenadas enquanto bruxas, seres do mal que profanavam a criação divina. Neste período, mulheres cuja sexualidade era manifestada de forma menos reprimida, eram associadas enquanto amantes de Satã, e muitas vezes eram mortas por conta desta associação.

A partir do século XVI com o avanço dos estudos sobre a anatomia e a efervescência dos artistas com relação a liberdade e possibilidade de criações e composições, o estudo sobre o corpo das mulheres começa a ser pauta de pesquisa e produção artística. Wolf menciona William Shakespeare enquanto artista que inovou nas nomenclaturas para vagina, atribuindo uma série de adjetivos para se referir ao órgão. A autora ressalta que neste período a

diferenciação entre os lábios da boca e os lábios vaginais quase não existiam, sendo confundidos muitas vezes em obras literárias e teatrais. Em ambos os lábios, o silenciamento e a opressão eram presentes.

Shakespeare, o eterno neologista, inovou criando dezenas de termos de gíria para a vagina, desde “escuridão” em *Otelo*, a “barco” em *Rei Lear*. A dra. Rees analisa todas as vaginas de Shakespeare: ela cita, por exemplo, o “poço que bebe sangue, escuro e detestado” de Tito Andrônico. Nessa peça, a heroína, Lavínia, é estuprada, e seus estupradores cortam sua língua. A dra. Rees argumenta que, nessa mutilação, as imagens dos lábios da boca e dos lábios vaginais colidem: ambas, a boca de Lavínia e a vagina, são atacadas em atos repetidos de silenciamento e controle (WOLF, 2013, p.156).

Na chamada Era Vitoriana, a vagina do século XIX começa a ser estudada com mais ênfase. Com os avanços científicos e médicos, os estudos sobre corpo feminino e reprodução tomam substância. Como já citado, a repressão sexual durante o período de reinado de Vitória foi severa, causando consequências psicológicas para as mulheres, o Estado, portanto, mantinha o controle sobre seus corpos. Silenciadas em seu sexo, as doenças psicossomáticas aumentam consideravelmente nas sujeitas. A construção da vagina enquanto local imundo, maldito, sujo e portador do mal, inibiu o conhecimento das mulheres sobre o próprio corpo, mas não inibiu os homens acerca dos conhecimentos sobre a vagina. Foi durante o século XIX que o orgasmo foi introduzido enquanto tratamento possível para as doenças psicológicas das mulheres. Por serem realizados por médicos ginecologistas, os estímulos sexuais não configuravam pecado e não deixavam a mulher impura. Neste sentido, as mulheres recorriam aos consultórios ginecológicos para sanar os problemas de ordem sexual, mantendo assim, a castidade dentro do casamento.

Essa época viu a disseminação da teoria de que o clitóris era uma causa de corrupção moral, que ler romances poderia deixar jovens garotas enlouquecidas com um desejo incontrolável e que as “boas” mulheres não tinham qualquer sentimento sexual (especialmente clitoridiano), mas que as mulheres “más” poderiam ser arruinadas por seu apetite sexual. Paradoxalmente, esse período também assistiu à explosão de tratamentos para que as mulheres tivessem orgasmos sem perder o status social, porque o faziam pelas mãos de médicos (WOLF, 2013, p.167).

No século XX voltou ao lugar de adjetivo e passou a integrar ainda mais as artes, da pintura à música e a arquitetura. As mulheres questionam cada vez mais os controles exercidos em seus corpos, e produzem uma série de obras literárias, musicais, monumentais colocando a vagina enquanto ponto de problematização e representação. As discussões políticas em torno da vagina começam a despontar com mais veemência durante o período, medidas públicas sobre a saúde genital feminina e sobre o direito das mulheres exercerem sua

sexualidade de forma livre, se tornam pautas dos movimentos das mulheres. Por meio das literaturas femininas, o sexo da mulher passa a ser desvinculado da reprodução e começa a ocupar o lugar de prazer e de afirmação identitária.

No século XXI é tema de discussão sobre saúde, está na composição visual e simbólica das mais variadas manifestações de cultura. A vagina já foi demonizada, cortada, dissecada, agredida, cultuada, medicada e objeto de estudos das ciências. Segundo Naomi Wolf (2013) a atualidade busca ampliar as concepções já existentes que giram em torno da vagina, como o prazer sexual e a maternidade, explorando narrativas sobre a leveza, delicadeza e inclusive o humor enquanto constituintes da representação do órgão. Não é nosso objetivo descrever a história da representação da vagina ao longo do tempo, mas sim, contextualizar que o órgão habita o imaginário e suas representações adquirem novas nuances conforme o tempo e o espaço. Neste sentido, esta cena representa uma das possibilidades de apresentar a vagina às espectadoras/es, sendo retratada, como já dito, como origem da descoberta, da dor e da monstruosidade.

Após colocar a cera sobre a virilha de Justine, Alexia não consegue retirar pois esta grudou na pele da irmã e misturou-se aos pelos. Alexia então tem a ideia de cortar a cera e os pelos com a tesoura, ao posicionar a tesoura na virilha da irmã, Justine chuta a mão de Alexia em reflexo, decepando seu dedo.

Figura 22: Alexia com o dedo decepado. Frame do filme Grave, 2017.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

É possível ver a personagem com parte do dedo cortado. Nesta cena o sangue escorre sobre sua mão e seus olhos observam em choque o dedo decepado, a expressão no rosto da jovem ambienta a tensão da cena, que é elaborada com cores mais quentes e vibrantes. É a partir deste momento que Justine experimenta carne humana pela primeira vez. Alexia

desmaia com o choque de ter seu dedo cortado e Justine pega seu membro para que o cachorro, que aparece em segundo plano, não o coma. Entretanto, com o dedo sangrando em sua mão, Justine ingere uma gota do sangue da irmã, e começa a devorar o dedo.

A vagina enquanto origem dos males e da monstruosidade aparece em vários momentos, seja na história seja no filme. Sob este prisma, o trágico está ligado intimamente com a vagina enquanto símbolo da loucura e da monstruosidade, seja por conta do evento acima narrado, seja pela questão do canibalismo ser uma “maldição” que afeta apenas as mulheres. Como apresentado, é a partir de um evento que envolve diretamente o órgão que as alterações na mente e na atitude de Justine começam de fato. O filme referencia o clássico do Cinema de Horror, *Carrie* (Carrie a Estranha, 1976), obra fílmica adaptada do livro de Stephen King, que colocam a menstruação enquanto fator que desencadeia poderes sobrenaturais e relacionam o sangue menstrual com a animosidade e a loucura. Nesta cena não há propriamente o sangue menstrual, mas a vagina (o canal condutor do sangue do meio interno para o externo) aparece enquanto representação destas mudanças.

Buscou-se neste tópico compreender como a tragicidade se conecta com o feminino representado nas obras de horror. Entende-se o trágico enquanto discussão que permeia não apenas as obras artísticas das mais diversas, mas também na sociedade e como ela constitui as representações das mulheres. Neste sentido, utiliza-se das noções acerca da História Pública para tratar das relações de gênero presentes nas obras analisadas. Segundo apresentam Marta Gouveia de Oliveira Rovai e Lívia Nascimento Monteiro (2020), a ocupação das mulheres nos mais diversos setores sociais não acompanham o discurso para a equidade de gênero, no qual, mulheres e homens em suas diferenças consigam ser respeitados, socialmente e juridicamente, não estão acompanhados das práticas para que isso seja possível. Os discursos acerca das mulheres enquanto sujeitas subalternas são disseminados nas mais diversas esferas públicas e privadas, sendo tema das tragédias e das obras fílmicas. O cinema acaba sendo produtor e reproduzidor desses discursos que naturalizam as micros e macro violências, como visto a partir das análises, o feminino está associado ao trágico porque não é considerado válido e não é socialmente aceito.

A presença das mulheres no mercado de trabalho, na educação e na política institucional, em geral, não é acompanhada por um discurso ou por práticas que defendam a igualdade de gênero ou a quebra nos padrões estabelecidos para a divisão sexual, de classe e racial. Muitas vezes, as oportunidades a elas não se dão em campos tradicionalmente masculinos e cria-se certa normalidade para a ocupação de espaços a partir da divisão por sexo. A naturalização dos papéis femininos e masculinos, opondo privado e público, passa também pelo entendimento do senso comum que aceita muitas das

formas de violências existentes (físicas ou simbólicas) e busca torná-las justificáveis (ROVAI; MONTEIRO; 2020, p.212).

A História Pública permitiu que as conexões históricas sobre as representações femininas, a tragicidade e o Cinema de Horror pudessem se materializar. Partindo do pressuposto que a História Pública possibilita o debate democrático acerca das produções históricas, seja por meio do ensino, seja por meio da divulgação e da inserção de fontes e objetos de estudo marginalizados, na academia e socialmente, entende-se que as mulheres e suas representações são assuntos de interesse científico e sociocultural, na medida em que compõem o imaginário coletivo e habitam as discussões na esfera pública e jurídica. Os discursos apresentados tanto nas obras trágicas trazidas para esta análise, quanto nas fontes, estão pautados principalmente nas diferenças sexuais e na subordinação do feminino em relação ao masculino, tais concepções foram e ainda são componentes dos debates acerca das emancipações e empoderamentos femininos. A história das mulheres e das relações de gênero compõem o campo da História Pública na medida em que ocupam as discussões sociais, na atualidade e em temporalidades anteriores nos espaços públicos e de conhecimento científico.

3.2 Somente as monstras sangram: uma análise sangrenta

As monstras e monstros fazem parte das mais diversas culturas, com ainda mais variadas formas de vida e ação, e habitam o imaginário universal desde os primórdios. Despertam medo, pavor, asco, são sujeitas e sujeitos rejeitados, frutos da própria humanidade, as/os monstras/os perturbam e evocam os medos das pessoas. Derivada do latim *monstrum* a palavra significa “aquele que revela” ou como pontua Jeffrey Jerome Cohen (2000) “aquele que adverte”. A função de monstras/os na sociedade é de revelar aquilo que se luta para esconder, as inseguranças, os desejos pervertidos, os medos obscuros. Trazem ao centro aquelas e aqueles marginais sociais que em outros sentidos são invisibilizados, mas sob a máscara da monstrosidade são impossíveis de serem ignorados. Cohen aponta monstras/os enquanto produtos culturais que carregam em seus corpos e ações as projeções da própria sociedade em um determinado tempo e espaço.

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar.¹ O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura (COHEN, 2000, p.27).

Todavia, é importante ressaltar que as monstras estabelecem uma relação diferente com os medos e aspectos culturais, pois engloba em sua categoria as mulheres que são

socialmente marginalizadas, é muitas vezes utilizada para cercar os espaços de ocupação das mulheres, bem como forma de invalidação de seus desejos, angústias e das próprias identidades, sofrendo violências simbólicas sob a premissa de serem “descompensadas”. Traz-se a ideia do falocentrismo usada para justificar o desvio das mulheres, de que suas vaginas eram/são falos invertidos e, portanto, deficientes, bem como a utilização do falo enquanto objeto de inveja e desejo feminino que desconfigura suas subjetividades. A autora Isis Müller Krambeck (2020) discute sobre a questão das mulheres enquadradas na categoria de monstras como forma de subjugação e repressão das sujeitas ao longo do tempo. Para além do ponto de vista médico, designando as mulheres enquanto sujeitas cujas faculdades mentais são fragilizadas e comprometidas, e seus corpos falhos e deficientes, num aspecto jurídico também as empurram para criminalidade partindo de pressupostos de que são propensas a cometer delitos, pautando-se principalmente nas discussões acerca de atribuições mentais e físicas redigidas pelos meios médicos, principalmente a partir do século XIX, sendo até hoje repercutidos.

[...] muitas foram espetacularizadas em eventos de diversão, ou então representadas nas telas do cinema de modo objetificado, expostas como algo monstruoso, perpetuando histórica e socialmente os discursos médicos-científicos. Esses estereótipos – seres diferentes, imperfeitas, “anormais”, descontroladas, loucas, histéricas – atribuídos ao feminino ao longo do tempo, se acentuam ainda mais dependendo de suas características físicas e de marcadores sociais como raça/etnia, classe, geração e sexualidade (KRAMBECK, 2020, p.74).

Cohen (2000) apresenta monstras/os enquanto seres disruptivos que subvertem as leis naturais e criam categorias próprias de habitação no espaço e imaginário. Monstras e monstros trazem à baila a polifonia discursiva das diferenças e dos paradoxos, ao mesmo tempo em que atraem a/o espectador/a para observar em agonia suas ações, as/os repelem justamente por essas construções abjetas e rejeitadas. Neste sentido, monstras e monstros são, portanto, criaturas produtos dos medos culturais que rompem com as barreiras das leis naturais, sociais, jurídicas e médicas e que estimulam espectadoras/es no exercício de encarar e desejar aquilo que em outras condições seria objeto de rejeição e desprezo.

As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração — que permita aquilo que Hogle (1988, p. 161) chamou de “um jogo mais profundo de diferenças, um polimorfismo não-binário na ‘base’ da natureza humana” (COHEN, 2000, p.31).

Sob uma perspectiva da História Pública, as monstras e monstros apresentam possibilidades para a compreensão dos fenômenos históricos, pois carregam em si significados e marcações socioculturais acerca das delimitações espaço-temporais que estão inseridas/os. Neste sentido, as problemáticas trazidas nas figuras monstruosas se tornam socialmente vivas e convergem com as discussões públicas acerca das variadas temáticas, nesta pesquisa com foco nas relações de gênero e representação das mulheres. Segundo apresenta a Rede Brasileira de História Pública (2019) uma das possibilidades práticas do campo é trazer à tona os grupos e discussões marginalizados socialmente e na academia, entende-se portando a área da História que busca a aproximação das discussões públicas acerca de grupos diversos preteridos, e que atuam enquanto agentes conflitantes com as normas estabelecidas, a “história pública, mediadora de saberes em diálogo e em conflito, é uma poderosa plataforma de observação e ação frente às múltiplas possibilidades de tomada de posse de experiência passada pelos coletivos que se formam nas trincheiras culturais [...]” (Rede Brasileira de História Pública, 2019).

Um exemplo da questão que permeou e permeia até na atualidade os debates públicos, e a construção de monstras e monstros enquanto seres nojentos é o sangue, principalmente relacionado às mulheres. Tais discussões como a maternidade, o aborto, as violências diversas, físicas e psicológicas, a ocupação no mercado de trabalho, a entrada e permanência em ambientes religiosos, estão conectadas de alguma forma com o fluido vital presente em todos os animais, mas quando associados à mulher tornam-se tabus. O sangue, comum aos homens, mulheres e animais em geral, é condutor que leva os nutrientes às células, responsável por manter a oxigenação no cérebro, indispensável para a vida. Ao longo dos séculos, o sangue foi e é, por muitos, considerado sagrado e símbolo de poder. O sangue derramado do inimigo atesta a vitória do guerreiro, a punição máxima por sua fraqueza, o sacrifício de sangue seja do cordeiro, seja do próprio filho, atestará bonança e bons frutos no futuro da comunidade.

Nas religiões, assim como no catolicismo bebe-se, simbolicamente pelo vinho, o sangue de Cristo. Sob uma perspectiva do horror, o sangue para os vampiros é a maldição e a sobrevivência. Freddy Krueger, em “A Hora do Pesadelo”, extrai de suas vítimas todo o sangue, seja por meio da tortura, seja por meio da morte. O fluido vital pode ser considerado a concretização do pecado, com o rompimento do hímen, a menstruação, tida em várias culturas como sujo, impuro, asqueroso. As mulheres sangram quando estão preparadas biologicamente para gerarem vida, os homens sangram quando são feridos, as atribuições negativas do sangue

que sai das mulheres se dá justamente por sair das mulheres. O sangue e a relação com as sujeitas é deveras paradoxal, ao mesmo tempo em que simboliza a vida e a maternidade, é também impureza e a causa do sofrimento.

A ginecologista e terapeuta sexual, Maria Inês Pagano Gasperin (1999), pontua sobre a mítica do sangue menstrual, comumente ligado às mulheres, o sangue “feminino” ao longo da história apresentou uma série de significados, e foi usado como justificativa para o silenciamento, aprisionamento e morte das sujeitas nas mais diversas culturas. O sangue e a mulher, diretamente conectados com uma série de maldições e crendices populares, deve ser escondido no ambiente público e privado. O sangue se torna motivo de vergonha e de impedimento para a realização das mais diversas atividades. Neste sentido, o fluido tido como o “sangue da mulher” é fator determinante para o controle do corpo feminino, bem como o de sua ocupação em certos espaços, sendo relacionado com elementos negativos.

Plínio, “o velho” (79 DC), em seu tratado de História Natural, diz que a simples presença de uma mulher menstruada levaria o vinho novo a azedar, as sementes a se tornarem estéreis, os frutos a caírem das árvores e as plantas do jardim a murcharem. Segundo ele o fluido menstrual pode embotar uma lâmina de aço, matar um enxame de abelhas, enferrujar instantaneamente o ferro e o latão pelo odor ofensivo e, se, por acaso, os cães provassem do mesmo, enlouqueceriam e sua mordida seria venenosa e incurável (GASPERIN, 1999, p.157).

As monstras são consideradas impuras pela própria natureza monstruosa que propõe o rompimento com o natural, esse rompimento imputa nos seres monstruosos a maldição, a impureza e a imundice justamente porque as leis naturais não se aplicam à essas/es sujeitas/os, causando a perturbação da ordem e da organização estabelecida, mas também por serem de alguma forma infectadas em seu sangue, seus órgãos, sua psique, seu íntimo interior. Cohen (2000) apresenta os monstros e monstras enquanto representação das nojeiras e impurezas. A putrefação, descamação da pele, vermes que saltam dos globos oculares vazios, vísceras que escapam do corpo desses indivíduos asquerosos, o sangue que escorre de suas feridas são as representações das visões sociais sobre determinados objetos.

As mulheres, as monstras, para além da imundice habitual, carregam o sangue enquanto fator obsceno do pecado, da vergonha e do crime. As bruxas eram monstras, porque viviam de forma independente, administravam a terra e tinham conhecimentos diversos sobre plantas medicinais e seus usos, e sangravam durante quatro dias sem morrer. Não que as não-bruxas não sangrassem, mas elas escondiam, não habitavam os ambientes públicos e mantinham os preceitos religiosos da cristandade. Mulheres judias no século XIII foram acusadas de matar crianças e usarem seu sangue para cozinhar e servir aos familiares, eram

também consideradas monstros. O sangue e as mulheres sempre foram fonte de medo e preocupação na sociedade. As representações sugerem que a maldição carregada pelo sangue das mulheres é fruto do pecado, sob um viés religioso, uma punição ou um mau agouro.

Os monstros são, aqui, como em toda parte, representações convenientes de outras culturas, generalizados e demonizados para impor uma concepção estrita da mesmice grupal. Os temores de contaminação, impureza e perda de identidade que produzem histórias como o episódio do Gênesis são fortes e reaparecem de forma incessante [...] Entre as chamas, vemos as anciãs de Salém dependuradas, acusadas de relações sexuais com o demônio negro; suspeitamos de que elas morreram porque cruzaram uma fronteira diferente, uma fronteira que proíbe às mulheres administrar propriedades e viver vidas solitárias, independentes. As chamas devoram os judeus da Inglaterra do século XIII, que roubam crianças de famílias decentes e assam pães ázimos com seu sangue (COHEN, 2000, p.44-45).

Muito embora as fontes não apresentem o sangue menstrual como elemento primordial, seja narrativo, seja de exclusão das personagens dos espaços e convívios, o sangue simboliza a relação da mulher com a impureza, o sofrimento e a monstruosidade, sendo utilizado para marcar as transições de Justine, Alexia e a mãe, para a fase adulta e consequentemente o canibalismo das personagens. Sua ausência enfatiza a pureza e decência de Elizabeth, Jane e o restante das irmãs Bennet, afastando, portanto, as personagens das características negativas atribuídas à relação do sangue com as mulheres. As historiadoras Marlene de Fáveri e Anamaria Marcon Venson (2007) abordam sobre o ambiente privado enquanto espaço exclusivo das sujeitas, e a utilização do sangue menstrual como pretexto para a segregação das mulheres nos espaços públicos, e a culpabilização da natureza como principal causadora da diferenciação e subjugação feminina.

As mulheres sussurram, têm segredos. Falam entre elas, têm um lugar específico: em casa, escondidas, resguardadas, protegidas. Determinou-se para a mulher o espaço privado, e isso é visto, muitas vezes, como inevitável jogo da natureza, ao invés de ser compreendido como construção cultural: a mulher teria certas debilidades em função de seu sexo, seria desprovida da disposição masculina. E entre si, resguardadas no espaço privado, entre cochichos e reticências, elas elaboram sua sociabilidade (FÁVERI; VENSON, 2007, p.70).

Partindo dos pressupostos das naturezas de monstros e monstros, desenvolve-se a ideia de que “somente as monstros sangram”. Sob este prisma, buscou-se compreender a relação estabelecida entre o sangue e as mulheres, bem como a simbologia deste sangue e sua ausência nos filmes *Grave* (2017) e *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2016). O sangue comumente usado nos filmes de horror para despertar medo e repulsa, adquire (ou não) novos

significados conforme é empregado nas cenas. Busca-se interpretar alguns significados possíveis deste fluido vital, iniciando com a obra *Grave*.

Figura 23: Justine com olhar inocente. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Justine aparece olhando para a mãe, nesta cena, com um semblante amedrontado, seus olhos a encaram de forma inocente quase infantil, de baixo para cima, demonstrando um aspecto de inferioridade com relação a quem ela observa. Sua camiseta branca com mangas e sem decote, pouco contrasta com seu cabelo e tom de pele, o fundo verde realça a palidez da personagem transmitindo a sensação de apagamento da jovem. No enredo, Justine é apresentada como a garota introvertida e desajustada, que busca pela aprovação da família, das/os colegas e das/os professoras/es. Esta cena retrata o momento antes da personagem chegar ao *campus* da universidade que cursará veterinária. Espectadoras/es são introduzidos ao vegetarianismo seguido pela família, que mantém uma dieta restrita sem qualquer tipo de carne. Neste momento, a personagem pouco apresenta de nuances complexas ou perturbadoras, sendo mostrada de forma enfadonhamente “comum” até passar pelos trotes universitários. Após sua chegada ao *campus*, Justine é encaminhada para a realização da tradicional foto da turma de veterinária, na qual as/os calouras/os, cobertas/os por sangue de porco, posam para o registro do momento.

Figura 24: Justine no trote universitário. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

A cena retrata o momento em que o sangue de porco é jogado nas/os calouras/os, acertando em cheio Justine. É possível ver em sua expressão o nojo ao ser tocada pelo fluido, nota-se também que todos fecham os olhos, nenhum/a das/os estudantes estão com os olhos abertos, seu jaleco branco é manchado com o sangue. Ao longo das primeiras semanas, as/os iniciadas/os no ritual de “boas vindas” devem utilizar o jaleco sujo durante a permanência nas aulas e ambientes comunais da universidade, uma marcação para identificar que são novas/os estudantes. É a partir deste contato com o sangue que a personagem começa a modificar seu comportamento e personalidade, passando progressivamente da garota tímida e medrosa para a mulher com desejos e ambições.

É possível perceber a referência ao filme clássico do horror, dirigido por Brian de Palma lançado em 1976, *Carrie* (*Carrie a Estranha*)⁶², no qual a personagem também é atingida com sangue de porco durante o baile da escola. Em *Carrie*, o sangue é uma metáfora para o sangue menstrual e a entrada da garota para a vida adulta e o desenvolvimento de seus poderes sobrenaturais. Gabriela M. Larocca (2016) expõe a utilização do sangue de porco no filme *Carrie a Estranha* e as relações estabelecidas entre a animosidade, o asco, a repulsa e a menstruação. Apesar de não tratar especificamente da menarca de Justine, o sangue é o marco que inicia a personagem não somente na vida universitária, mas em suas descobertas sobre a sexualidade, o corpo e as ambições de vida. Neste sentido, o sangue simboliza o primeiro contato com o mundo adulto, e sendo utilizado enquanto um rito de passagem da universidade, é possível fazer a associação com a cena de *Carrie*, pois em ambas as narrativas

⁶² Conferir Anexo III.

as mulheres passam a desenvolver sua monstrosidade de forma mais contundente a partir do contato com o sangue. Mesmo que não faça a referência à menstruação, o sangue é utilizado nesta cena para ambientação do nojo e do abjeto, bem como uma forma de diferenciar veteranas/os e calouras/os, mantendo uma hierarquia na universidade. Neste trote fica evidente a intenção de segregar e subjugar as/os nova/os alunas/os, as/os veteranas/os submetem aos/às estudantes diversas formas de humilhação e violência ao longo das semanas iniciais, sendo o sangue uma das formas utilizadas para a humilhação e diferenciação.

O sangue de porco simboliza o sangue menstrual, aproximando metonimicamente o animal do feminino, descendo lentamente pelo corpo da adolescente, exatamente como aconteceu nos momentos iniciais, quando Carrie tem sua menarca. Nota-se assim uma associação ao mundo animal, de forma que o sangue menstrual é metaforicamente associado aos sentimentos de horror, repulsa, vergonha e humilhação (LAROCCA, 2016, p.133).

Figura 25: Justine coberta de sangue. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Após o banho de sangue de porco, as/os calouras/os seguem para a segunda parte do trote universitário. A cena acima retrata o momento em que Justine vê Alexia entre as/os veteranas/os – já que a mesma também cursa veterinária assim como o pai e a mãe estudaram – que direcionam e informam os procedimentos a serem seguidos para completar o rito de entrada para a universidade. Seu olhar novamente pontuado de baixo para cima, demonstrando relação de inferioridade com o foco da visão. A personagem exibe um leve sorriso demonstrando afeto pela irmã. O sangue cobre o rosto de Justine e das demais personagens. E mesmo com o sangue ainda é possível observar no olhar da personagem o ar inocente, perceptível também na figura 23 dando a conotação mais ingênua para a garota.

Olhar este que desaparece no momento em que é forçada pela irmã a comer fígado cru de coelho, percebido na cena abaixo.

Figura 26: Justine coberta de sangue. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Justine que outrora olhava a irmã com afeto, se recusa a encarar Alexia. Coberta por sangue de porco, a personagem exibe uma expressão sisuda e de desgosto, perceptivelmente incomodada com a atitude da irmã. Em segundo plano, as calouras também exibem expressões parecidas, demonstrando o desconforto e agonia geral com a situação. Alexia segura o fígado de coelho cru e o direciona para a boca de Justine, que além de estar fechada aparece levemente franzida, devido à força com a qual a mantém os lábios unidos.

Pode-se notar a recusa de Justine em comer a carne crua, em primeiro momento pela situação nojenta em que se encontra, mas também pela vida vegetariana que levou até então. Sem saber os motivos pelos quais sua família não consumia carne, a personagem pressupõe que a dieta é uma tradição familiar que está fundida também com sua personalidade. Comer o fígado seria ao mesmo tempo renegar os valores familiares que regiam sua vida até então e embarcar em um novo e desconhecido espaço de experiências. Parte do desgosto da personagem também se dá pela frustração em saber que sua irmã abandonou os preceitos vegetarianos ao entrar na universidade. Alexia abriu mão das tradições da família para se encaixar entre os/as colegas de curso, sendo considerado por Justine um sinal de abandono. Tendo Alexia renegado o vegetarianismo, também é aquela que insere Justine, de forma forçada, ao consumo desenfreado de carne humana e de outros animais.

Figura 27: Justine comendo fígado cru de coelho. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Alexia empurra o fígado cru na boca de Justine, que observa sua mão enquanto a carne entra em sua boca. A cena é violenta e repulsiva. Violenta porque Justine é forçada a comer algo que não queria e este item em específico lhe causava nojo, repulsiva porque o fígado cru de coelho é um elemento intencionalmente utilizado para causar o asco, além do sangue de porco que permanece seco no rosto de Justine. O sangue ainda aparece enquanto um elemento que proporciona a repulsa nas/os telespectadores/as. Neste sentido, a violência sofrida pela personagem é ambientada em uma atmosfera asquerosa, e de forma muito simbólica, é cometida por uma familiar que em tese deveria proteger Justine. Alexia retira a irmã da zona de conforto e de conhecimento, inserido a personagem em um lugar desconhecido e solitário, a figura da irmã mais velha e protetora é desmantelada, atribuindo à família enquanto a causadora de um trauma.

Evoca-se novamente o sentido da mulher castradora. Alexia aparece enquanto a ruptura traumática de Justine do ínterim entre adolescência e vida adulta e é responsável direta/indiretamente pelos desdobramentos que o fígado de coelho causará, o desejo constante e insaciável por carne. Raquel Maysa Keller (2019) aborda sobre a figura da mulher castradora no filme Grave, bem como o mito da vagina dentada é impresso no filme. Vagina dentada é a denominação de uma mitologia oriunda de diversas culturas indígenas ao redor do mundo. O mito relaciona a vagina enquanto órgão com dentes e que os dentes vaginais consomem aquilo que é introduzido nela, mais especificamente o pênis. Sigmund Freud

elabora em cima deste mito, a teoria de que a mulher com esses dentes simbólicos, consome o pênis como forma de compensar sua castração e de sublimar sua inveja do falo. Keller aborda como a figura da mulher castradora aparece no canibalismo de Justine, Alexia e a mãe. Neste sentido, as mulheres representam a abjeção e a repulsividade através de seus corpos e da forma que o utilizam como ferramenta para consumir o corpo humano, em outras palavras, as ferramentas operadas pelas mulheres castradoras são seus próprios corpos, afastando a simbologia das armas (facas, armas de fogo, machados, etc.) enquanto manifestações do falo, sendo portanto as portadoras do significado das próprias ações.

A versão atual do mito da vagina dentada, do monstro feminino castrador, encontra eco nas mulheres canibais retratadas em filmes franceses e norte-americanos dos últimos 20 anos. Estes filmes têm como interesse estabelecer com o espectador uma relação sensorial de medo, abjeção ou desesperação, ao tratar do horror corpóreo. Há sempre, nestas narrativas, a equiparação entre sexo e violência e situações extremas que envolvem o corpo. No cinema americano, as situações que envolvem o monstro feminino castrador são os filmes de rape and revenge, com poucas exceções. Todos os filmes de horror corpóreo envolvem a ideia de abjeção, aquele corpo que me fascina é também o corpo que me causa asco (KELLER, 2019, p.150).

Depois de forçar a irmã a comer carne pela primeira vez, Alexia desencadeia um efeito dominó, no qual a última peça cairá sobre ela. Justine não consegue conter o desejo por carne após comer o fígado de coelho, e começa a procurar formas de consumir o alimento. Na cafeteria da universidade ela tenta roubar um hambúrguer, mas é pega pelas serventes de cozinha. Adrien presencia a cena e a convida para comer um lanche fora do *campus*, além de saciar a fome de Justine, Adrien acaba despertando o afeto da garota, que passa a enxergá-lo como possível interesse romântico, mesmo Adrien se identificando enquanto homem gay.

Figura 28: Justine comendo o dedo da irmã. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Justine está provando pela primeira vez a carne humana, como pode ser visto nesta cena. Após um acidente que decepou o dedo da irmã Alexia, a personagem que segurava o dedo para que o cachorro não o comesse, depois de ligar para a emergência, enquanto espera pelo socorro acaba ela mesma por comer o dedo. Com os olhos fechados, a personagem belisca o dedo com a ponta dos dentes, demonstrando uma mistura de medo e insegurança, ou negação diante do fato de estar comendo um dedo humano. Ao fundo, em meio a um quarto um tanto desarrumado, Alexia está desmaiada, Justine não se preocupa neste momento em ficar ao lado da irmã inconsciente, mas sim em saciar sua fome. A fome de Justine pode ser interpretada pela euforia da descoberta de algo novo, afinal, é a primeira vez que a carne humana toca seus lábios.

O sangue proveniente do dedo, escorre por suas mãos, sua perna também é lambuzada de sangue. Sua blusa azul clara remete a inocência, pureza e a passividade que demonstrava até então. Há a mistura da ingenuidade infantil com o prazer da descoberta. Justine se encontra em um espaço que não habitava anteriormente, o de protagonista das próprias vontades. Alexia que em um primeiro momento a forçou a comer carne, tem sua carne comida pela irmã. O sangue representado tanto na figura simbólica do dedo da irmã, quanto na representação literal e gráfica, escorrendo pelo corpo de Justine, toma o espaço enquanto perpetuador do canibalismo da família, portanto, do sofrimento daqueles que a cercam e o florescer da monstruosidade. A partir do momento em que Justine experimenta o dedo, algo muda em seu interior, tornando-a ávida para mais carne humana, ou novas experiências. A mudança é percebida na imagem a seguir.

Figura 29: Justine encara o dedo decepado. Frame do filme Grave



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Com os olhos já abertos, a personagem encara o dedo numa espécie de admiração. Com as mãos, a perna, a boca e a ponta do nariz sujos com sangue, a personagem fita fixamente a carne que acabara de provar. Justine tem ao seu lado uma toalha, que poderia ser usada para limpar-se, entretanto, a personagem permanece com o sangue da irmã em seu corpo. A partir do momento que Justine se dá conta de que consumir a carne humana é uma possibilidade real, e da materialização da vontade de consumir tal coisa, a personagem desenvolve uma personalidade mais extrovertida e se abre para as novas experiências. A transição da Justine inocente para a Justine madura começa a despontar a partir deste momento.

As mudanças na personalidade podem ser observadas pelas roupas da personagem bem como sua forma de olhar. Enquanto novata na universidade, Justine apresentava um comportamento discreto e desajeitado, quando experienciou as violências partindo das/os colegas e da própria irmã, além das consequências óbvias em primeira instância (traumas, insegurança e problemas com a imagem), despertou a fome dos próprios desejos. Não mais sendo sombra das tradições familiares ou das suposições da irmã acerca de suas vivências. É notável a transformação na postura da personagem a partir do momento em que entende que sua fome está ligada aos seus desejos, como na cena abaixo em que ela encara Adrien em um jogo de futebol.

Figura 30: Justine sangrando pelo nariz. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Conforme os desejos de Justine se manifestam de forma mais intensa e a personagem começa a compreender as próprias transformações e a manifestação de seus desejos, seu olhar assim como sua personalidade, se transformam. Nesta cena, Justine observa Adrien em uma partida de futebol com outros colegas da universidade, conforme os homens vão correndo, vão retirando suas camisetas, até o momento em que Adrien também o faz, expondo seu

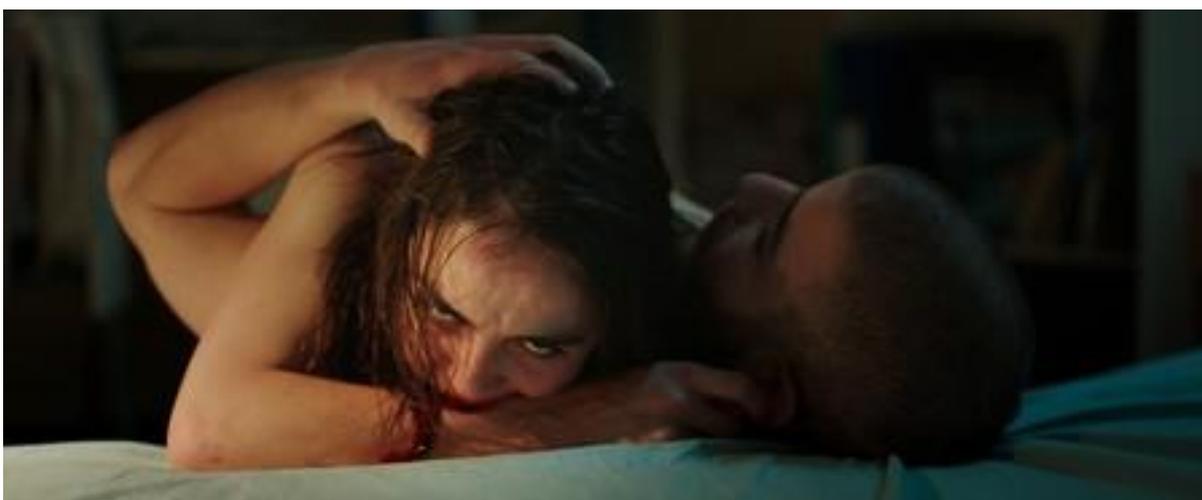
físico. Justine encara Adrien com tanta “fome”, que começa a sangrar pelo nariz, o olhar que era ingênuo e apresentava certa inferioridade, se transforma em um olhar vidrado e com expressão nítida de desejo. Isto posto, a relação entre o desejo e a sexualidade da personagem se torna mais estreita. Mesmo sabendo que Adrien é homossexual, Justine não desiste da ideia de comê-lo, num sentido metafórico (pode-se relacionar com o mito da vagina dentada), ou no literal, de consumir sua carne, de tomar para si o corpo de seu objeto de desejo. Sob este prisma, as discussões de Maria Homem (2019) se fazem pertinentes para compreender as relações entre o desejo das mulheres e como a sociedade lida com eles. Segundo a psicanalista, os desejos sexuais femininos são odiados na mesma medida em que a figura materna é amada. A relação entre a figura materna e a Maria, mãe de Cristo, estabelece uma mulher fora do pecado, o marianismo ao longo de mais de dois mil anos fabricou a representação da mulher pura, sem sexo e sexualidade, sem desejos próprios pois fora escolhida para ter o filho de Deus, não apenas da mulher em si, mas da própria figura da mãe, a mãe enquanto ser assexual, sendo objeto do ódio às mulheres o sexo pecaminoso e a manifestação desses desejos sexuais, bem como o poder e a autonomia para realizar tais desejos sem a presença do falo, que ao contrário da vagina, necessita ou da própria vagina ou de outro falo para que fique ereto, pois é somente com o falo ereto que o domínio pode ser exercido e o gozo alcançado.

A manifestação do pensamento por parte de uma mulher é tão inquietante quanto a manifestação de seus desejos. As bruxas foram queimadas e enforcadas porque eram mulheres mais liberais, que viviam afastadas dos vilarejos e eventualmente recebiam visitas de homens, ou eram viúvas e, em vez de se fecharem nelas mesmas, transavam de vez em quando. Porque, até o século XX, o homem sempre preferiu pensar que a mulher não tinha desejo sexual próprio. Primeiro, porque, claro, se ela não tivesse um desejo sexual próprio, o cara, uma vez na cama, teria que inventar alguma coisa pra responder àquele desejo (HOMEM; CALLIGARIS 2019, p.20).

Sob este prisma, o desejo da mulher é encarado, socialmente, enquanto um problema, pois faz com que o homem, figura central do patriarcado, tenha que lidar com esses desejos e com o fato de que a manifestação destes pode não incluir a presença fálica. Retomando brevemente a discussão sobre a figura da mãe na sociedade ocidental, pois a mãe idealizada está também em uma esfera de manutenção do poder patriarcal sobre o corpo e a vontade das mulheres. Voltemos brevemente para a França do século XVIII, que instituiu a Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, com a premissa de que todos os seres humanos constituintes da sociedade são juridicamente, iguais e sem distinção de raça, classe social, religião e gênero. Todavia, sabe-se que a política, os espaços públicos e de poder

financeiro foram ocupados por homens e as mulheres dominavam o lar e as atividades domésticas. Como forma de dar conta desses pressupostos de igualdade, as delimitações de trabalho e de ocupação de espaços se deu de forma arbitrária, pois sob a máscara da equidade, delimitou-se os corpos e poderes de atuação das mulheres. No século XIX, a medicina avança com o interesse masculino de entender o próprio corpo e o corpo do objeto de seu desejo. As mulheres foram tolhidas da sexualidade no período em que se discutiu amplamente o orgasmo enquanto cura para doenças psicossomáticas, a figura de Maria pura e virginal toma popularidade. O homem busca no casamento a Maria, e para realização do desejo, a Eva pecadora, pois é incapaz de conciliar a figura materna sagrada enquanto detentora de sexualidade e vontade sexual. O orgasmo feminino estava na mão do médico homem, o poder sobre o corpo estava com o Estado, a medicina, a sociedade, menos com a mulher. No século XX as transformações radicais nas formas de pensar as sexualidades, os corpos e os desejos escancaram a necessidade e a vontade das mulheres de tomarem para si o que lhes foi destituído, seus corpos, seu sexo, seus orgãos, suas vontades. Neste sentido, ao tempo que os avanços sobre os direitos das mulheres sobre si mesmas são significativos, as garras patriarcais cedem no cabo-de-guerra do poder sobre pautas que possam manter essa estrutura, entretanto, não é mais, ou não será, plausível o apagamento das mulheres de si mesmas e da sociedade.

Figura 31: Justine mordendo o próprio braço. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Retomando as discussões das fontes, voltam-se os olhares para Justine. Após outro trote universitário dos inúmeros realizados, no qual as/os/ calouras/os se lambuzavam de tinta das cores azul e amarela, de forma aleatória, colocavam dois/duas estudantes em um banheiro

e só permitiam a saída quando ambos estivessem verdes. Justine e um rapaz entram no banheiro e começam a se beijar, a personagem morde e arranca um pedaço da boca do rapaz, que grita em desespero. Justine volta para seu quarto (compartilhado com Adrien) e no banho, em meio à tinta e pingos de sangue, retira um pedaço do lábio do jovem que ficou preso em seus dentes, após cair na banheira, a personagem pega novamente o pedaço de carne humana e come. Na saída do banho encontra Adrien deitado na cama e se deita com ele, enrolada na toalha. Adrien pergunta se Justine quer um beijo e a resposta positiva dá início a interação sexual dos dois. Enquanto se beijam, Justine tenta morder Adrien diversas vezes, o rapaz pede para que a personagem pare e saia de cima dele, Justine se recusa a sair e permanece forçando a penetração já em curso, consumando o estupro do jovem, e para não morder o colega, a garota morde a si mesma, ao ponto de sangrar.

O orgasmo de Justine e o sangue escorrendo de seu braço acontecem ao mesmo tempo. Na cena, Adrien segura a cabeça de Justine numa tentativa de fazê-la parar o ato. Os olhos da personagem vidrados em loucura enquanto goza e se morde presa em seu próprio transe. Com relação às representações de mulheres em filmes de horror enquanto loucas e anormais, Larocca (2016) aborda a questão da mudança de olhar e personalidade das personagens femininas presentes nas obras do gênero: “A personagem vai se transformando e assumindo cada vez mais intensamente uma personalidade “louca” e “anormal”, refletida também em seu rosto, que visivelmente se transforma, a convertendo em uma pessoa perigosa e agressiva (LAROCCA, 2016, p.144)”. A mudança de Justine de garota desajeitada, para mulher cujos desejos estão emergindo e posteriormente para louca e monstruosa, ocorre de forma gradual e está simbolicamente relacionada com o sangue, que aparece nas manifestações canibais da personagem, inclusive na tentativa de repressão dos desejos por carne humana, como na cena acima. Ainda tratando a questão da loucura e da manifestação desta no semblante da personagem, a cena abaixo retrata a mudança de forma contundente.

Figura 32: Justine na festa. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

A cena retrata uma Justine transtornada, assumindo uma postura mais despreocupada e intencionalmente sensual. Seu vestido azul escuro, ocupa o lugar da camiseta azul clara que usara nos primeiros dias de aula, a presença do azul atribui à personagem, além de maturidade a aproximação com o falo, como discutido anteriormente. As meias rasgadas demonstram que não se importa muito com os rigores da aparência, mas exibe suas pernas abertas na intenção de ser notada. O sangue não está presente na literalidade, mas no campo simbólico, a utilização da cor vermelha na ambientação remete ao sangue que acompanhou o desenvolvimento da monstruosidade de Justine.

Segundo aponta Heller (2014), o sangue e o vermelho estão conectados à vida e a força. As atitudes de Justine diante das novas descobertas se relaciona com a ambientação transmitida na cena, sua posição e olhar demonstram poder, seu corpo ocupa um largo espaço, a dominação da personagem se manifesta na forma como se porta. “A ação psicológica e simbólica do sangue faz do vermelho a cor dominante de todas as atitudes positivas em relação à vida. O vermelho, como a mais forte das cores, é a cor da força, da vida” (HELLER, 2014, p.105). Para além da composição da cena que remete ao sangue e as descobertas de Justine, a expressão no rosto da personagem e sua posição, fazem alusão e referência ao personagem Norman Bates⁶³, do filme *Psycho* (Psicose) dirigido por Alfred Hitchcock lançado em 1960. Norman inaugura a categoria do humano psicopata enquanto monstro nos filmes de horror. Na trama de Hitchcock, o personagem mantém o cadáver de sua mãe preso

⁶³ Conferir Anexo IV.

no armário e assume a personalidade da mulher para matar. Norman e Justine apresentam comportamentos desviantes e se relacionam em sua anormalidade.

Figura 33: Justine transtornada. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Justine está representada da forma que mais a aproxima com a monstruosidade e ao mesmo tempo com a vulnerabilidade. Numa das festas promovidas pelas/os veteranas/os, Alexia se vinga de Justine por comer seu dedo, e ao perceber que a irmã está bêbada, a instiga a comer um cadáver do necrotério do *campus*. Justine tenta comer a mão de um homem morto enquanto rasteja no chão. A cena expõe a fragilidade da personagem e mais uma violência cometida pela irmã. Os olhos revirados exaltam uma Justine que não está mais presente, está longe e perdida. O vermelho e o poder da cena anterior se dissipam dando lugar aos tons neutros e acinzentados. O aspecto da expressão de Justine demonstra que a jovem não mais domina ou controla, seja seu corpo, seja seu desejos.

A bebida influenciou para o estado de confusão e perda de consciência da personagem, todavia, a animosidade presente na ambientação da cena demonstra que Justine não conseguiu lidar com as próprias vontades. As características animais são presentes em diversos aspectos da cena, como o fato da personagem caminhar sobre quatro apoios, e como um cachorro que tenta apanhar a comida sobre a mesa, a jovem tenta alcançar a mão do cadáver enquanto sua irmã o balança em sua frente. A cena é presenciada e filmada pelos colegas de classe de Justine, que se afastam e isolam a personagem após o ocorrido. No dia seguinte, Justine acorda sem se lembrar de absolutamente nada, e Adrien é quem mostra para ela os

vídeos em que aparece em posição animalésca. Após descobrir que Alexia a instigou a comer o cadáver, Justine em manifestação de revolta, ataca a irmã no meio do pátio do *campus*.

Figura 34: Alexia e Justine se consumindo. Frame do filme *Grave*.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Após uma luta corporal entre as irmãs, a cena apresentada acima se consuma. Alexia morde e retira um pedaço do rosto de Justine, que agarra seu braço e o morde. Como forma de revidar aos ataques da irmã, Alexia a morde de volta. A ambientação cinza remete à tensão da luta das irmãs. Neste momento é revelado aos/às colegas de universidade que ambas possuem predileções ao canibalismo. Ambas se consomem, de forma simbólica, consomem e são consumidas pelo próprio sangue. Neste sentido, a questão de parentesco e familiar é latente, mas muito presente. A “maldição” acomete as mulheres da mesma família, a origem do canibalismo das irmãs provém da mãe, a hereditariedade acompanha a sina do consumo de carne, as mulheres estão sendo consumidas pela própria família. Faz-se a relação da mulher e o lar enquanto espaço de atuação e domínio feminino.

Fora do lar das regras da mãe, as irmãs se descontrolam, se agridem, manifestam a animosidade no espaço público. A relação entre a mulher no espaço público é uma arena de disputas, pois a dominação deste foi e ainda é majoritariamente masculina (todavia ressalta-se que ao longo dos últimos anos o cenário público tem mudado, com mulheres atuantes neste espaço). Os discursos de que o lar é o único espaço de atuação possível para as mulheres sugerem que ao sair deste espaço não saberão se portar, ou ainda que são menos civilizadas e portanto não podem exercer funções quaisquer fora do ambiente familiar. A cena demonstra a

animosidade manifestada no espaço público de forma a reafirmar os preceitos acima elencados.

O canibalismo é uma recorrente no filme, afinal seu enredo trata de personagens cabinais. A palavra canibal⁶⁴ também pode ser substituída por antropófago, (originada do grego *antrophos* que significa homem, e *phagein* que significa comer) que significa aquele que consome a própria espécie. O canibalismo é presente nas mais variadas culturas e regiões do mundo, sendo difícil delimitar quais as origens do consumo de carne humana pelos próprios humanos. Antropólogas/os buscam vestígios de práticas canibais nas ossadas humanas deixadas por aqueles que os consumiam. Segundo apresenta Marina de Oliveira (2016): “Para distinguir aqueles que removiam a carne para enterrar os ossos como ritual daqueles que a devoravam, os antropólogos e cientistas visam determinar os tipos de ossos que eram encontrados nas pilhas” (OLIVEIRA, 2016, p.10). Membros como pernas e braços geralmente com mais carne, eram consumidos em totalidade, as marcas de ferramentas nos ossos desses membros eram constantes. Mãos, costelas e pés eram deixados para trás, pois a quantidade de carne é significativamente menor e mais trabalhosa de extrair.

Os motivos que levam aos humanos a comerem a própria espécie também são diversos. Desde manifestações religiosas de respeito aos mortos e aos deuses, denominada de endocanibalismo, geralmente o consumo é de pessoas com os mesmos laços de sangue, períodos de escassez extrema de comida, ou como forma de demonstração de poder e triunfo sobre o inimigo, comum entre guerreiros o exocanibalismo prevê a ingestão da carne do inimigo morto em batalhas para adquirir suas habilidades ou como forma de sacrifício aos deuses. Oliveira (2016) discute sobre o primeiro relato de canibalismo, escrito por Tácito, salienta que os guerreiros celtas decepavam a cabeça dos derrotados em batalhas e ofereciam aos sacerdotes, que ingeriam o cérebro como forma de adquirir mais sabedoria. Na América do Sul, as práticas de canibalismo chocaram os colonizadores. Os Astecas mantinham uma tradição de sacrifício do próprio povo e dos colonizadores. As pessoas escolhidas ou voluntárias para o ritual subiam as escadarias dos templos, onde um sacerdote aguardava com uma adaga, ao deitarem na mesa do sacrifício tinham seus corações arrancados de seus peitos e seus corpos jogados escadaria abaixo para serem consumidos pelas pessoas, divididas em classes hierárquicas. No Brasil, o consumo de carne humana também servia a propósitos ritualísticos, acreditava-se que o consumo da carne dos guerreiros derrotados, dava força e habilidade para quem consumisse.

⁶⁴ Segundo o Dicionário Online de Português a palavra deriva do espanhol canibal, por influência do nome “Caribe”, palavra da língua indígena falada nas Antilhas, designativa do povo que nela vive.

No Brasil o canibalismo presente no início da colonização no século XVI era visto como selvageria pelos colonizadores. Os motivos mais comuns que levavam essas tribos a tais técnicas eram os rituais resultantes das crenças indígenas. Acreditava-se que quando o indivíduo comia a carne de outro, ele recebia todo o seu poder e sua força. Em algumas civilizações, entre os tupinambás, primeiro relato objetivo, feito pelo alemão Hans Staden, que teve seu barco naufragado na costa brasileira, o consumo da carne de seus inimigos era visto como uma importante estratégia de sua cultura guerreira. A ingestão de partes do corpo de um oponente poderia oferecer a habilidade, a força e a inteligência do mesmo. Dessa forma, quanto mais difícil o oponente vencido mais cobiçada era a ingestão de suas carnes e órgãos (OLIVEIRA, 2016, p.12).

Num ponto de vista psicológico, o canibalismo está associado ao transtorno de personalidade antissocial, bem como o desenvolvimento precário da fase oral do sujeito, apresentado por Sigmund Freud enquanto fase em que a descoberta do prazer se dá pelas vias orais na fase da primeira infância, estando associado ao nascer dos dentes e da descoberta da função dentária de cortar, rasgar, despedaçar. Segundo apresentam os psicólogos Isabela Nattacha Santos Parmeggiani e Murilo de Assis Alfaix Melo (2017) o transtorno de personalidade antissocial, comumente conhecido por psicopatia, sociopatia ou transtorno de personalidade dissocial, acomete mais homens do que mulheres, o quadro pode apresentar melhora na medida em que sujeitos/as envelhecem. As características recorrentes em pessoas com o transtorno são a falta de empatia, insensibilidade, cinismo, desprezo pelos sentimentos alheios, a autoestima elevada demonstra a arrogância e a necessidade de chamar a atenção. Exibem encantos superficiais e insinceros, tem dificuldade em controlar as próprias emoções e demonstram altas habilidades de fala e expressão (PARMEGGIANI; MELO, 2017). O canibalismo⁶⁵ é designado enquanto uma extrema perversão sádica e costuma ser associado com a psicopatia, pois as características de insensibilidade, desprezo pelas emoções alheias e a falta de remorso com o ato possibilitam a materialização do desejo. Para além da perversão, o canibalismo pode ocorrer em casos de surtos agudos de esquizofrenia, não estando relacionado com a perversão ou sadismo. Não há recompensa nutritiva no consumo de carne humana, mas há a recompensa simbólica no fato de concretizar a eliminação de indivíduos indesejáveis aos sujeitos/as sádicos bem como a obtenção do prazer em consumir os desafetos.

⁶⁵ A legislação brasileira não possui nenhum aparato que criminalize o canibalismo em si. Entretanto, como pontuam Parmeggiane e Melo: “o mesmo se encaixa de acordo com o código penal brasileiro no Decreto-Lei nº 48/95 de 15-03-1995, no Artigo 254.º, como profanação de cadáver ou de lugar fúnebre que é punido com pena de prisão até dois anos ou com pena de multa até 240 dias. A tentativa é punível (PARMEGGIANI; MELO, 2017, p.155).

Neste sentido, as características das personagens que apresentam o comportamento canibal no filme *Grave* (2017) se assemelham, em alguns pontos, com o transtorno de personalidade antissocial. Alexia é a que demonstra mais afinidade com as características acima citadas, pois em diversos momentos infringiu violência física e psicológica contra Justine, e durante o filme não apresentou remorso ou arrependimento em ter agredido e humilhado a própria irmã. Justine foge do arquétipo de psicopata apresentado pelos psicólogos Parmeggiani e Melo, a personagem demonstra a relação de culpa e remorso na concretização de seus desejos. Apesar de o canibalismo ser apresentado no filme como metáfora, é possível traçar esses paralelos, pois a busca pela concretização dos próprios desejos, ignorando e violando as Leis naturais, jurídicas, médicas, morais, demonstram o desprezo pela vida e autonomia da/o outra/o sujeita/o, seja da família, da universidade ou de qualquer outra área de convívio.

Larocca (2016) aborda sobre as sujeitas anormais partindo dos pressupostos foucaultianos já apresentados. Relacionando as questões de anormalidade enquanto desvios psíquicos em congruência com o instinto desviante, com as personagens Justine e Alexia (a mãe pouco é abordada no filme), pode-se compreender que os filmes de horror, que comumente relacionam a sexualidade das mulheres enquanto fatores preponderantes para o desencadeamento de transtornos psicológicos e de agressividade, utilizam-se dessa narrativa para perpetuar a ideia da sexualidade animalesca e incontrolável da mulher. O canibalismo se torna uma metáfora para a realização dos desejos sexuais das personagens, sendo associado, portanto, com o desenvolvimento da monstruosidade.

Os estudos sobre a anormalidade e a sexualidade sempre caminharam muito próximos, de forma que no século XIX, qualquer estudo médico e psiquiátrico a respeito da reprodução implicava nos métodos de análise das anomalias. Num movimento de intertextualidade, a literatura e depois o cinema também passaram a representar e associar a anormalidade a uma sexualidade desenfreada e perigosa, principalmente por meio de personagens femininas (LAROCCA, 2016, p.127).

Figura 35: Justine com as mãos e o rosto cobertos com sangue. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Justine encara o espelho com espanto, nesta cena. Suas mãos, rosto e o punho enfaixado estão com sangue. A câmera filma o rosto de Justine através do espelho, causando sensação de que a personagem é o reflexo de suas ações. Seu rosto ainda sangra com a mordida que recebeu da irmã. Após acordar ao lado de Adrien⁶⁶ parcialmente mastigado, Justine não se lembra se o comeu de fato, e por estar coberta de sangue, conclui inicialmente que fora ela a responsável pela morte de Adrien. Seu olhar demonstra o medo e a culpa por ter, possivelmente, cometido o canibalismo. O sangue aparece para além do impacto visual, enquanto elemento de vergonha e culpa. A associação do sangue com tais sentimentos remete à associação do sangramento oriundo da mulher enquanto elemento impuro e vexatório. É pelo sangue que está nela (mesmo que não seja ela a fonte do sangue, o elemento é utilizado para deixá-la culpada) que transmite a ideia de que fora a própria causadora da morte do rapaz, cedendo ao seu desejo de consumi-lo e toma-lo para si.

Mais uma vez, a ideia do desejo feminino enquanto característica que justifica a reprovação é apresentada pelo filme. Maria Homem (2019) aborda sobre a culpabilização dos desejos da mulher na cultura ocidental. Para a psicanalista, a projeção masculina e dominante sobre a mulher é essencialmente a falta do controle do desejo. A mulher representa o incontrolável, sendo esta impossível de domar, e sendo esta a causa da chamada “paudrecência”⁶⁷, demonstra que o falo não está sobre o domínio masculino. E para o homem a ideia de não ter o controle sobre o próprio falo é insuportável, por isso as estruturas patriarcais fomentam e constroem a ideia do desejo feminino enquanto algo a ser recriminado e punido. É o exercício do controle sobre aquilo que o indivíduo projeta enquanto

⁶⁶ Conferir Figura 17.

⁶⁷ Termo cunhado pela autora da pesquisa a fim de exemplificar a ereção fálica.

incontrolável, e para além dos exercícios de controle, é a justificativa da existência do mal em si próprio e no mundo. As figuras que derramam desgraças na humanidade são mulheres. Pandora, a mulher curiosa que abre a caixa liberando todos os males ao mundo deixando guardada apenas a esperança, e a Eva que cometeu o pecado da desobediência e comeu a maçã, arruinando a vida da população para todo o sempre.

A misoginia entra na cultura ocidental por duas grandes figuras: Pandora, na mitologia grega, e depois Eva. Nossa cultura é construída então em cima da ideia de que a mulher é a representante do mal (ou amiga do demônio). Tudo o que o homem tenta, eventualmente proibir em si mesmo, inclusive o desejo sexual, é encarnado pela mulher, como grande tentadora. Na cultura ocidental, a figura feminina é a projeção dos desejos que o homem não conseguiria controlar. Ou seja, é graças a ela que o homem pode justificar o mal que tem em si. E então, ele domina, enfia no porão, tortura, queima, enforca, afoga, mata a mulher. A cultura ocidental – não é uma piada – funcionou assim. E ainda estamos nessa cultura. Esse é um sintoma radical e fundante da cultura ocidental. De certa forma, os homens não suportam o fato puro e simples de que eles não tenham controle pleno sobre seu “pau”, seu tão sagrado pênis (HOMEM; CALLIGARIS 2019, p.16-17).

O sangue associado à expressão de Justine demonstram a culpabilização pela concretização de seus desejos mais do que a associação com o canibalismo, ou enquanto recurso para proporcionar visualmente a sensação de repulsa. Após o choque e a dúvida inicial de se foi de fato ela a responsável pela morte de Adrien, Justine encara a irmã que joga videogame no chão com a boca ensanguentada. Justine pega um instrumento utilizado para esquiar na neve, e aponta para a cabeça da irmã, que a observa com um olhar vazio e sem sentimentos. Após compreender a situação, de que ela não era culpada e que sua irmã estava em uma espécie de transe após comer a carne do rapaz, Justine leva Alexia em estado catatônico para o chuveiro, e a ajuda a se lavar.

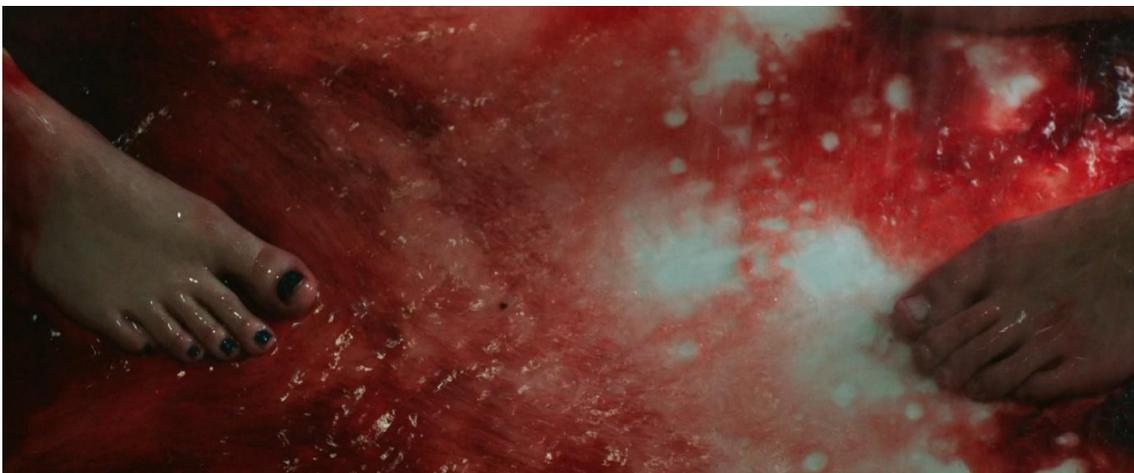
Figura 36: Justine lavando sua irmã. Frame do filme Grave.



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

O banho tem caráter simbólico de retirar as impurezas, limpar as imundices, renovar, purificar o corpo e a alma. Justine também cheia de sangue pelo corpo, lava a irmã que recebe o banho de forma apática. Na limpeza, a jovem prioriza a irmã, passando o sabonete primeiro em Alexia. O sangue simboliza a consumação dos desejos de Alexia e é removido em totalidade por Justine. Para além da concretização de desejos, o sangue evidencia e escancara o crime cometido pela personagem, ela está impregnada de contravenção e quebras das leis. É o atestado de sua monstruosidade e delito. Durante a cena do banho, a câmera filma os pés das personagens, misturado com a água, o sangue escorre pelo ralo. É o apagamento dos vestígios deixados por Alexia. Na cena abaixo, é possível observar a quantidade considerável de sangue que sai do corpo de Alexia.

Figura 37: Justine e Alexia no banho. Frame do filme Grave



Fonte: GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

Mais uma vez a referência à *Psicose*⁶⁸ é presente. A cena que revolucionou os filmes de horror com a filmagem do assassinato cometido por Norman no chuveiro de sua hospedaria, utilizando chocolate para simular o sangue, Hitchcock chocou ao exibir o sangue da vítima escorrendo pelo ralo. Tal como na cena acima, o sangue levava embora os vestígios do crime e da concretização dos desejos das personagens.

Na obra fílmica *Grave* (2017), o sangue para além de recurso gráfico tradicional dos filmes de horror, simboliza a relação com as impurezas e as mulheres enquanto sujeitas que realizam ações que perturbam as ordens naturais. As personagens estão constantemente cobertas de sangue, principalmente quando conseguem concretizar seus desejos. O canibalismo é uma metáfora para o desejo sexual feminino, e o sangue é a prova da materialização desse desejo, sendo associado constantemente com vergonha, culpa e animosidade. É possível traçar um paralelo com as questões socialmente vivas apresentadas por Maria Homem (2019), no que diz respeito à utilização da figura feminina enquanto força incontrolável e causadora do mal, sendo necessária a utilização de mecanismos para conter os desejos e a sexualidade das mulheres. Um desses mecanismos é apresentado no filme, a culpabilização da concretização dos desejos sexuais, principalmente de Justine, e sua figura enquanto anormal e abjeta conforme progride na descoberta e realização desses desejos.

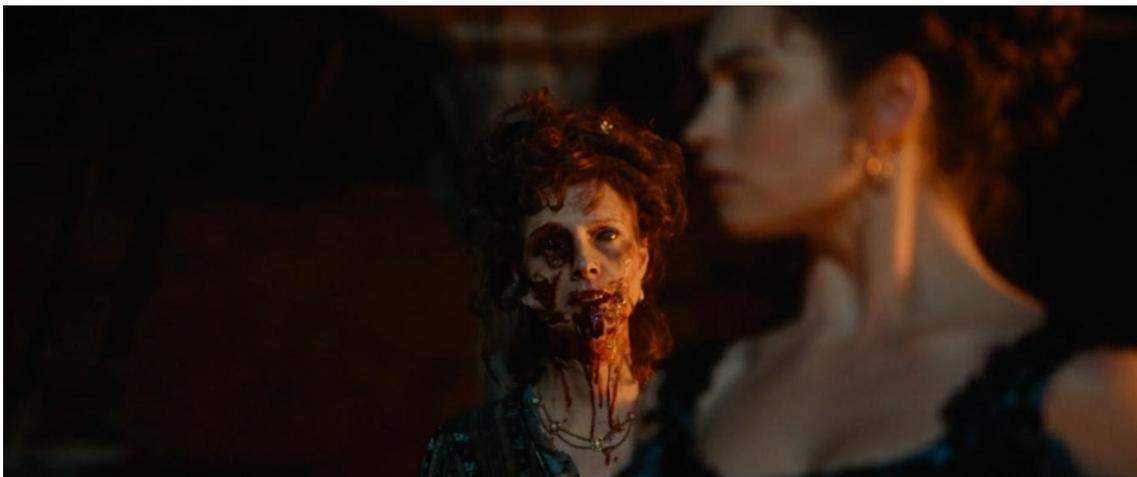
Neste sentido compreende-se que uma possibilidade apresentada pelo filme, é a crítica a essas construções e associações negativas que estabelecem entre a representação das mulheres e o sangue. Apesar de a presença fálica ser ausente em boa parte do filme, o final quebra com essa ruptura do olhar masculino acerca do feminino, e utiliza-se da figura do pai, sujeito masculino, enquanto contraponto positivo aos desvios apresentados pelas mulheres da família, a ruptura com os ideais masculinizados existe em parte, sendo abandonada ao final da obra.

Enquanto o sangue em *Grave* (2017) é apresentado enquanto elemento que estigmatiza as mulheres, podendo ser interpretado como uma crítica aos preceitos já mencionados, a ausência do sangue nas cenas de *Orgulho e Preconceito* e *Zumbis* (2016) demonstra que apenas as monstros sangram. Sendo ambientado em partes, em uma atmosfera de guerra e lutas, o filme utiliza-se pouquíssimo do sangue enquanto elemento seja para dar realismo aos combates ou ambientar as cenas de luta. O recurso aparece apenas nas mulheres e homens zumbis em suas feridas já apodrecidas. Neste sentido, nota-se que o sangue é utilizado para a marcação dos seres abjetos, bem como dos indivíduos considerados inconvenientes e

⁶⁸ Conferir Anexo V.

profanos. Como já mencionado, o filme traz diversas referências religiosas, o sangue no catolicismo simboliza Cristo e sua vida, sendo representado pelo vinho. Na obra, o sangue é o oposto da representação religiosa, sendo o elemento profano oriundo dos corpos das/os/zumbis. Uma observação válida, é que boa parte das cenas em que zumbis aparecem, são mulheres. Como na cena abaixo.

Figura 38: Zumbi encara Elizabeth. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



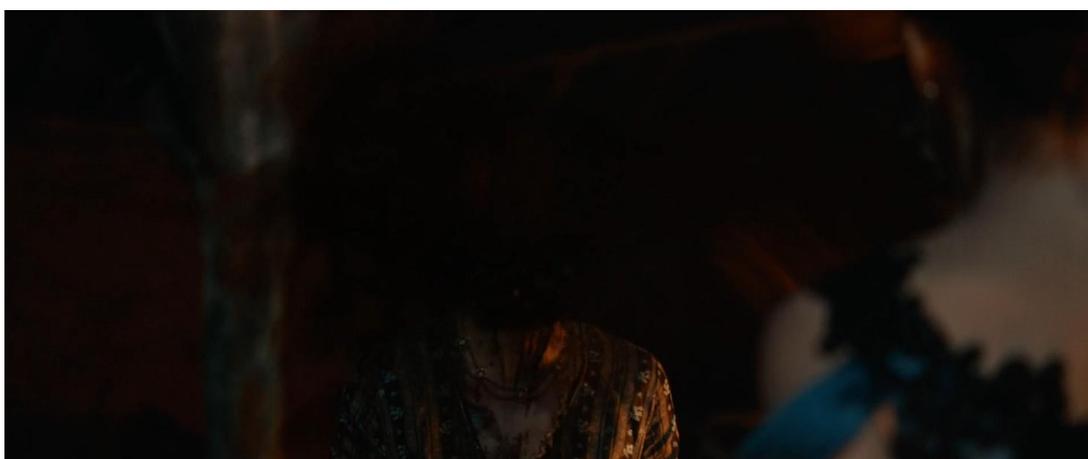
Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

É possível perceber que neste frame Elizabeth aparece desfocada e prestes a se virar para encarar a zumbi, que embora esteja segundo plano, tem sua imagem nítida. Após ouvir Darcy dizer que jamais se interessaria por alguém como ela, Elizabeth se retira do baile que acontece na mansão do Sr. Bingley. Ao andar sobre o gramado, a personagem murmura para si mesma sobre como também jamais se interessaria por Darcy, até que ouve alguém a chamando. Sem olhar quem era, Elizabeth reconhece a voz e responde à mulher que iniciara a conversa. Ao se dar conta que a mulher com quem estava dialogando já havia morrido há algum tempo, a personagem se vira lentamente em direção a voz, se deparando com a zumbi ensanguentada e com feridas no rosto. O sangue é utilizado enquanto um marcador do mal e do profano, e um elemento para causar nojo e repulsa. Com o posicionamento dos corpos das personagens na cena, a imagem transparece a dualidade. Seja da vida com a morte, a alma ideal e o corpo pecador, seja com o sagrado e profano, ou ainda entre pureza e impureza, castidade e devassidão. Maria Homem e Contardo Calligaris (2019) dialogam com a construção da dualidade corpo e alma pelo cristianismo, bem como a religião impactou na representação das mulheres enquanto figuras de desejo masculino que precisam ser contidas e suprimidas em seus desejos e vontades.

Nós temos medo do corpo. Nós o vemos como lugar da degenerescência, da mortalidade e do descontrole. Tentamos fazer um truque epistemológico dividindo-o em duas partes e salvando uma delas. O corpo seria o problema: perecível, mortal, impulsivo e fonte de pecado. A alma seria divina e eterna. Golpe de mestre, não? [...] A partir de São Paulo, o cristianismo fez da mulher o símbolo do descontrole possível de nosso corpo. Conseguir nosso autocontrole se transformou em conseguir controlar a mulher, evitar a tentação que ela, malévola, representa. A cada vez que uma escola ou uma repartição pública proíbe as mulheres de usar roupas supostamente sexy é disto que se trata: de exercer nela o autocontrole masculino (HOMEM; CALLIGARIS, 2019, p.32).

Partindo destas considerações, entende-se que a figura da zumbi posta em foco com a figura da irmã Bennet representa a dualidade na representação das mulheres no campo da religiosidade. Uma tida enquanto impura com sangue escorrendo pela boca, espalha o caos e o medo, precisando ser contida e eliminada, a outra é posta na categoria de mulher salvadora que irá acabar com esse mal impedindo a sociedade de ser maculada. Mesmo Elizabeth apresentando essa figura de bem e que está com a conformidade do que se idealiza de uma mulher, neste momento, ela também apresenta desconstruções dessa imagem. Após o encontro com a zumbi, Elizabeth vê o crânio da mulher ser explodido pela bala saída da arma de Darcy, que fora atrás dela. Nenhuma gota de sangue da zumbi toca em Elizabeth, em primeiro momento, acreditou-se que a ausência de cenas com sangue se dava pela classificação indicativa do filme, mas ao ver a explosão do crânio de forma gráfica e bem explícita, como aparece na cena abaixo, compreendeu-se que na realidade o sangue representa neste contexto o maldito, sendo utilizado além de agente causador de asco, um símbolo do impuro.

Figura 39: Explosão da cabeça da zumbi. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

Nota-se a ausência de sangue e dos tons que se aproximem do vermelho, bem como o absentismo de vestimentas, acessórios ou elementos da cor vermelha nas personagens mulheres e nos ambientes que ocupam. As personagens principais, Jane e Elizabeth não utilizam nenhum adereço vermelho, a única aproximação de Jane com o vermelho é quando está com Elizabeth no quarto conversando sobre o casamento com Sr. Bingley⁶⁹, e a cortina vermelha emoldura a figura das irmãs. Elizabeth tem uma aproximação maior com a cor. Ela e o comandante Wickham estabelecem um vínculo de amizade e de interesse romântico. O comandante e seu exército são os personagens que trajam roupas vermelhas. A utilização do vermelho-sangue enquanto elemento profano, principalmente envolvendo a figura de Wickham a representação messiânica, ao oposto de Cristo que salva a humanidade, que irá condenar as pessoas a viver como zumbis. Wickham e a relação com os zumbis se dá para além do desejo de dominação, ele próprio se revela ao final do filme, um zumbi. Neste contexto, a utilização do uniforme vermelho pode ser compreendida enquanto representação da sua condição de morto-vivo e abjeto, uma vez que não apresenta em seu exterior visível feridas ou pele apodrecida.

Nota-se que na sequência das cenas de luta abaixo, em que Elizabeth e as irmãs Bennet aparecem, o sangue é utilizado nas/os zumbis para enfatizar a condição de sujeitas/os que não pertencem à classe dos vivos. Enquanto Elizabeth corta o rosto de uma zumbi, o sangue da monstra voa para as lentes da câmera, como se estivesse sujando as/os espectadoras/es, aproximando os públicos dos elementos repulsivos. Entretanto, percebe-se que após lutar com diversas e diversos zumbis, as irmãs Bennet não apresentam nenhum sinal de sangue, nem em suas vestimentas, nem em seus corpos, ou nas armas que utilizaram para findar com as/os monstras/os. A ideia de acabar com as/os zumbis e não se contaminar prevê o distanciamento entre humano e aberração, colocando-os em categorias distintas de espaços de vivência, ou como coloca José Gil (2000), a/o monstra/o é o limite de distinção da humanidade e sua identidade com a norma das leis naturais, ou construídas.

Assim, dividido entre “tudo (na natureza) é humano” (visto que o homem não é senão natureza e código genético) e “tudo (no homem) é artificial”, o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno da sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio (GIL, 2000, p.170).

⁶⁹ Conferir Figura 11.

Figura 40: Elizabeth mata a zumbi. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813

Figura 40 A: Elizabeth mata a zumbi. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813

Figura 40 B: Elizabeth mata zumbi. Frame do filme orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813

Figura 40 C: Elizabeth em posição de combate. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

É perceptível por meio da sequência apresentada, identificar a ausência do sangue. A Figura 40 C retrata Elizabeth após uma luta contra um zumbi. Suas luvas brancas permanecem sem um pingo vermelho sequer. As irmãs empunham suas armas para lutar contra o mal, que já se estabeleceu e que no filme está sendo representado por zumbis, mas seus movimentos são, de certa forma, suaves. Os corpos, visíveis nas figuras 40 B e 40 C, se movem e se posicionam como passos de dança, outra referência à dualidade da virilidade fálica, por meio das armas, e da delicadeza feminina, por meio dos corpos em movimento. Elizabeth é a que aparece em primeiro plano, ou quando não está ocupando este espaço, o foco se volta para ela, trajando um vestido azul escuro enquanto o restante das irmãs se traja com vestes claras, a personagem exibe em sua expressão força e agressividade. Entretanto, nota-se a sexualização da personagem pela disposição de seu figurino que torna seus seios proeminentes, e a abertura de sua boca que, para além da fúria pode ser interpretada enquanto forma de sensualização.

Ainda que a personagem esteja sendo representada enquanto figura do bem, portanto sem pecados, o olhar masculinizado a torna objeto de desejo e a sexualiza, sob este aspecto, entende-se que a personagem é a concretização do desejo masculino da mulher virtuosa e ao mesmo tempo objetificada.

Figura 41: Mãe e bebê zumbis. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

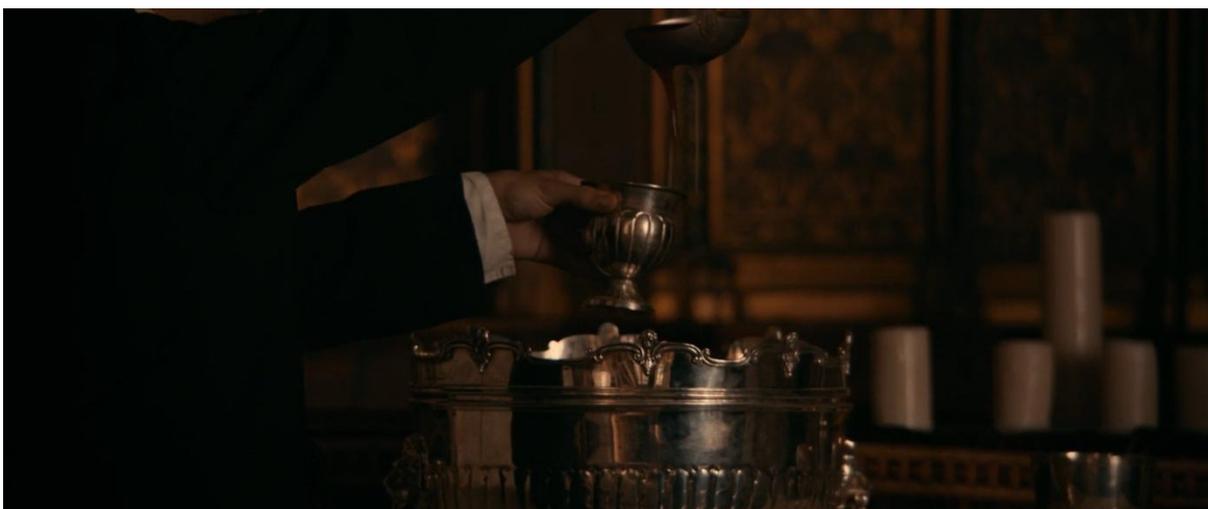
Após Jane esmagar a cabeça do zumbi⁷⁰, ela se depara com uma zumbi segurando um bebê. Nesta cena é evidente a referência à Maria segurando o filho Jesus, a zumbi sangra no seio e a criança que segura está com a boca lambuzada de sangue. A ambientação com predominância da cor cinza remete a ideia do limbo entre morte e vida, comum nas cenas que zumbis aparecem. A zumbi representa a Maria invertida, ao invés de pura e imaculada, é maldita e asquerosa. A subversão da figura materna pode ser interpretada enquanto uma crítica aos valores familiares cristãos e principalmente da figura materna enquanto sujeita sacra. Maria é o núcleo familiar, a mãe sagrada que trouxe ao mundo a salvação. O cristianismo enquanto ferramenta de opressão, não enquanto fé religiosa, funcionou (e ainda funciona em algumas instâncias) como elemento de controle sobre o corpo e a sexualidade das mulheres, a família é o centro de controle em que atuam tais forças, pois a partir do momento que a mulher se torna mãe, ela ocupa o lugar sacro de Maria. Não é possível desejar a mãe, a mãe é a figura sublime que transmite o amor incondicional, não se deve macular a mãe. A mulher deixa de ter a identidade própria e passa a ser A mãe, Maria Homem e Contardo Calligaris (2019) abordam sobre a questão da maternidade e da família enquanto agentes opressores da sexualidade e dos desejos das mulheres. Quando a figura materna, cristalizada no imaginário social enquanto ser humano excepcional, é profanada da forma como aparece na imagem da zumbi, pensa-se sobre a humanização da figura feminina materna, retira-se do pedestal mariano de pureza e o coloca no patamar comum e ordinário,

O materno é público. Falamos disso antes, sobre a Virgem Maria. O materno é o grande instrumento de repressão do sexual feminino. Tanto que a maioria

⁷⁰ Conferir Figura 5.

dos casais que se separa o faz logo após o nascimento do primeiro filho ou do segundo, seja porque a mulher não acha mais graça na vida de casal, seja porque o homem não sente mais desejo na mulher que se transformou em mãe. O homem não pode desejar a mãe, mas pode e deve, desejar qualquer outra que não seja a mãe, aliás de preferência a mais distante da mãe, a puta. E a mulher também se vê educada para ser mãe ou mulher, como se fossem dois campos em oposição. Esse é o maior equívoco produzido pelo complexo de Édipo na cultura (HOMEM; CALLIGARIS, 2019, p.59).

Figura 42: Padre zumbi com um cálice de sangue. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

Na cena acima, a representação do altar religioso, no qual ficam o cálice com vinho e a hóstia que representam o sangue e o corpo de Cristo, é profanada. O padre zumbi enche o cálice com sangue...de zumbis. A eucaristia é realizada na igreja cheia com a presença das/os monstras/os, o templo religioso serve enquanto propagador das ideias de salvação propostas pelo comandante Wickham, que a união de zumbis e mortais traria a todas/os uma boa vida. O sangue é mais uma vez utilizado como elemento que configura impureza e maldição, ao contrário do que prega o cristianismo, o sangue é a danação para aqueles que o bebem. Segundo discutem Farina, Perez e Bastos (2006), o vermelho de sangue pode simbolizar para além da vida e da paixão, o pecado, a raiva, a violência, sendo utilizado na cena no sentido de simbolizar o pecado.

Na cultura cristã, o vermelho de sangue tomado positivamente é o que dá vida, que purifica e santifica. É o vermelho do Salvador, o que ele derramou na cruz para a salvação dos homens. É signo de força, de energia, de redenção. Ao contrário, o vermelho pode ter conotações negativas, como símbolo de impureza, de violência e de pecado. Conecta-se a todos os tabus sobre o sangue herdados da Bíblia. É o vermelho da carne impura dos crimes de sangue, dos homens revoltados. É a cor da cólera, da mancha e da morte.

Pode ainda ser ligado positivamente como em Pentecostes - cor do fogo do Espírito Santo. É ao mesmo tempo uma luz e um sopro. Brilha, aquece, alumia, como o sol (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p.99).

Figura 43: Zumbis na igreja. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

A cena acima mostra o momento em que Elizabeth percebe que as pessoas na igreja na verdade são zumbis. Wickham a leva para conhecer a comunidade de zumbis que ele vivia, pelo comandante não exibir fisicamente que também é um zumbi, Elizabeth acredita que a intenção do comandante em unir humanos e zumbis servirá ao propósito benéfico de comunhão com as/os monstras/os. A utilização da igreja enquanto espaço profano, inverte a noção do templo enquanto ambiente sagrado. Após os planos do comandante falharem, muito se dá por Darcy querer livrar a Inglaterra de seres impuros, e também de afastar Elizabeth do homem. Darcy percebe as verdadeiras intenções de Wickham e acaba elaborando um plano para destruir a igreja com os zumbis que nela estão, além de destruir a ponte que leva a parte humana da Inglaterra. Wickham decide então sequestrar uma das irmãs Bennet, Mary, e a prende no porão da igreja, para impedir que Darcy consiga explodir o templo. Darcy consegue resgatar a Bennet e entra em uma luta corporal com Wickham, a qual revela a verdadeira natureza do comandante, e Darcy, o mata.

Após a morte de Wickham, os zumbis que estão na igreja pegam o corpo de um soldado e o comem no altar em que eram realizadas as missas que pregavam união, revelando também que não tinham a intenção de se unir aos vivos. Onde ficava o sangue que simbolizava a comunhão entre as/os monstras/os e as/os humanas/os, os zumbis devoram as entranhas do soldado. O sangue dos órgãos expostos é utilizado para, além de

verossimilhança, causar repulsa e nojo. Nesta simbólica cena onde zumbis dividem o corpo e o sangue do soldado, que escorre em cima do altar é possível identificar a intenção de, novamente, subverter os símbolos religiosos. Na sequência abaixo, é possível identificar a animosidade e o distanciamento da humanidade que as/os zumbis representam, sendo figurados enquanto rejeitados da natureza que corrompem. O sangue simboliza o pecado e o profano e mancha o altar sagrado.

Figura 44: Zumbis bebendo sangue. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

Figura 45: Zumbis comendo entranhas. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen,

1813

Figura 46: Zumbi se alimentando de entranhas. Frame do filme Orgulho e Preconceito e Zumbis.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen,

1813

Figura 47: Os quatro cavaleiros do apocalipse. Frame do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.



Fonte: “Orgulho e Preconceito e Zumbis”. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

A cena acima retrata a visão de Elizabeth dos quatro cavaleiros do apocalipse, que simbolizam o fim dos tempos, o armagedom. Elizabeth vislumbra o sinal do fim antes de se encontrar com o comandante Wickham. A personagem fora uma das responsáveis em impedir a destruição da Inglaterra. Muito embora a cena não traga elementos horríficos, os elementos apocalípticos e de destruição são construídos com as lápides e com os anjos de pedra. Os homens trajam preto, e encaram o horizonte. Não é possível saber se são monstros ou não, mas suas vestes remetem a lordes ingleses comuns, os responsáveis pela Peste, Fome, Morte e Guerra não apresentam em suas figuras elementos que causem medo ou repulsa, distanciando da imagem animalésca e repulsiva dos zumbis. A utilização do preto nas vestes dos cavaleiros apocalípticos não é por acaso, como apresentam Farina, Bastos e Melo (2006) a cor preta remete ao sombrio, à tristeza e ao medo. Mesmo não se apresentando enquanto monstros, suas naturezas obscuras são evidentes. “A cor preta é a ausência de luz e corresponde a buscar as sombras e a escuridão. É a cor da vida interior sombria e depressiva. Morte, destruição, tremor estão associados a ela” (FARINA; BASTOS; MELO, 2006, p.98).

Buscou-se com estas análises perceber como a utilização do elemento característico das obras de horror para causar medo e nojo, o sangue, que é utilizado para imputar culpa, impureza e pecado quando relacionado às mulheres. Neste âmbito, entendeu-se que o sangue é o recurso aplicado para atribuir a monstruosidade das personagens de Grave (2017), e demarcar as monstros de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2016). Sob este prisma, as obras se aproximam quando utilizam do mesmo elemento para sugerir e representar as sujeitas aberrantes e socialmente rejeitadas, as monstros. Partindo dos pressupostos da História Pública de trazer à baila sujeitas e sujeitos, debates e objetos marginalizados para as discussões e processos históricos, compreende-se que enquanto questão socialmente viva, as representações das mulheres enquanto figuras malélicas e impuras circulam nas discussões e

imaginário social, pautados nas diversas estruturas de dominação e contenção dos corpos das mulheres construídas ao longo dos séculos, bem como faz-se necessária a reflexão acerca de como dispositivos como o Cinema de Horror contribuem e refutam tais representações, apresentando nos filmes maneiras de subversão, ou manutenção dos discursos historicamente construídos.

Após as análises concluiu-se que existe nas obras, a tentativa de ruptura com os ideais historicamente construídos tais como a figura feminina enquanto sujeita que carrega o mal da humanidade, a utilização da religião enquanto mantedora da repressão da sexualidade e dos corpos. Ainda que as obras apresentem significativos olhares masculinizados e idealizados, e a presença do falo significante da mulher, que é castrada e castradora e não sujeita produtora de significado, seja preponderante, as tentativas de ruptura de discursos como a mulher enquanto objeto sexualizado, objeto de desejo e de ação, demonstram a apropriação dos conhecimentos e das lutas feministas, enquanto forma de disseminar tais reivindicações, o Cinema de Horror que atinge a todas as camadas sociais pode contribuir para a transformação do imaginário acerca das mulheres. Muito embora as estruturas dos filmes de horror contribuam, de certa forma, para a manutenção, as obras contemporâneas têm demonstrado que tais estruturas não cabem mais nas formas de representar as mulheres, seus corpos e seus desejos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu sou cada pesadelo que você já teve. Eu sou o seu pior sonho se tornando realidade. Eu sou tudo o que você sempre teve medo.

It: A Coisa

Esta pesquisa teve como objetivo primeiro analisar as representações das mulheres (re)criadas e difundidas por meio das obras fílmicas: **Grave** (2017), dirigida por Julia Ducournau, e **Orgulho e Preconceito e Zumbis** (2016) dirigida por Burr Steers sob dois vieses, o da tragicidade e do sangue enquanto elemento que estigmatiza a mulher como sujeita impura e monstruosa. A obra *Grave*, circunscrita em um contexto francês contemporâneo de produção de filmes de horror, que pode ser enquadrado enquanto pertencente da *new french extremety*, movimento iniciado a partir dos anos de 2010 caracterizado por obras de horror com apelo visual chocante e explícito, de violência, sangue e outros elementos causadores de asco, de circulação mais restrita e com objetivos outros além do lucro. O filme não é uma superprodução, dotada de recursos financeiros elevados, e foi escolhido intencionalmente. Notou-se que, por conta dos fatores acima elencados, o filme teve a possibilidade de explorar com mais ênfase os aspectos horroríficos, como o canibalismo, o sangue, o vômito, as “maldições” familiares. As cenas consideravelmente mais impactantes contribuíram para a análise das representações das mulheres, pois a preocupação em não chocar, não estava presente, pelo contrário, os elementos foram usados e abusados para causar os mais diversos arrepios. O filme retrata a atualidade, mas também questões como a hereditariedade, e principalmente carrega em seu enredo diversas discussões possíveis para as análises das relações de gênero, como a emancipação feminina dos domínios do lar e da família, a presença do homem enquanto sujeito unificador e pacificador dos incontroláveis desejos das mulheres. Questões essas que permeiam as discussões, públicas, acadêmicas e privadas.

Já *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, obra adaptada de um clássico da literatura do século XIX “*Orgulho e Preconceito*” da escritora Jane Austin, contou com apoio financeiro altíssimo, levando em conta que produções de horror geralmente são realizadas com baixo orçamento, muitas vezes pelas expectativas de lucro serem reduzidas e pelas altas chances de “censura” aos conteúdos explícitos, e circulou em diversas salas de cinema ao redor do mundo. Além do horror, possui elementos de outros gêneros como o drama e o romance, atenuando as cenas com elementos horroríficos. Por estar mais amplamente acessível,

aumenta-se a possibilidade de consumo, a obra foi escolhida também pelos elementos históricos utilizados para compor as cenas e o enredo. Tais escolhas se deram principalmente pelas premissas da História Pública, especificamente a de trazer ao centro discussões, sujeitas e sujeitos marginalizados, compreende-se as mulheres, seu sangue e suas tragédias enquanto objetos que vivem às margens.

Buscou-se com este trabalho, para além de possibilidades de análise historiográfica (uma vez que as representações das mulheres em filmes de horror contemporâneos são pouco abordadas pelas pesquisas do campo da História), evidenciar as discussões possíveis dentro do universo do horror, e como ele pode ser utilizado para abordar as questões que permeiam o (in)consciente da sociedade. A escolha do viés trágico se deu pela construção histórica das narrativas das mulheres que estão, e muitas vezes são, associadas à tragicidade, ao interrompimento de suas vidas, seus desejos, seus amores, dores, alegrias, prazeres diversos, narrativas essas que circulam até a contemporaneidade. Quando subversivas, embaralham a ordem, contestam as injustiças, se colocam a frente daquilo que acham certo, vão até o fim em seus objetivos, redigem as próprias regras e vivem suas vidas da forma que querem, pagaram com o sangue, não viveram para contar de seus próprios lábios suas histórias, dependeram do outro para sobreviver na memória, qual memória? A minha, a sua, a nossa, a deles que dão a vida e as matam. Demonstradas nas discussões do terceiro capítulo de forma mais enfática, mas construídas também no segundo capítulo, quando aborda-se sobre as imaginações da mulher ideal, no cinema e no ambiente privado, as opressões sofridas pelas mulheres nos espaços públicos e como a circularidade dos discursos afetaram e afetam nas construções das representações e subjetividades das mulheres.

A análise sangrenta, como está nomeada, se deu pela utilização deste elemento de simbologia vasta, que está associado às mulheres como fator de vergonha, impureza, monstrosidade e morte. O sangue da mulher é público, não por escolha, mas por condição imposta. As mulheres são mortas e seu sangue forma mares de angústias, sonhos, dúvidas, alegrias, risadas, lágrimas, gozos concluídos e interrompidos, que correm e corroem os espaços, que estão cheios do vazio, o vazio delas e que elas deixam. O sangue que simboliza a vida está associado ao homem, a mulher paga com o sangue pelo pecado de sangrar. Obras clássicas de horror como Sexta-feira 13, A Hora do Pesadelo, Psicose, Halloween, dentre tantas outras, mutilam, estraçalham, rasgam, violentam das mais diversas formas os corpos das mulheres, o sangue é o ápice do horror e da satisfação, quando o corpo feminino está escancarado e jorrando, o regozijo de espectadoras/es atinge o clímax. Mas, e as obras contemporâneas? O que elas trazem de diferente, ou de permanência? Observou-se nas fontes,

diversas referências às obras clássicas, alguns discursos presentes na década de 1970, sobre corpo e sexualidade, o moralismo como regulador dos desejos femininos ainda deixam resquícios, mas outras formas de enxergar as mulheres também aparecem. Como Elizabeth e Jane, que mesmo com certas prerrogativas machistas, são donas de si e de seus desejos, fazem o que querem, e permanecem vivas! Antígona, Julieta, Jocasta, Medéia, não tiveram a mesma sorte. Justine também vive, vive em sua mãe e em sua irmã, têm o mesmo sangue. Alexia também vive, mesmo em cárcere e sozinha, como tantas outras mulheres, mas vive.

Partindo para aspectos mais práticos, a construção do primeiro capítulo serviu como base para compreender como o campo da História Pública galgou seu espaço nos mais variados países e temporalidades. No Brasil, se caracteriza pela pluralidade de metodologias, diálogos e discursos que podem ser e são parte das construções históricas. Historiadoras/es Públicas/os são canalizadores e condensadores das polifonias discursivas que rondam o espectro social, cultural, político, público dos indivíduos. Foi por isso que o Cinema de Horror e a História Pública formaram um belo par para uma dança sublime. A música que regeu boa parte desta dança, foi composta pelas teóricas feministas do cinema, como Laura Mulvey, bell hooks, entre as outras já citadas; as estudiosas da psicologia e das relações de gênero, em especial a Maria Homem que inspirou a construção e análise do terceiro capítulo. Aos diversos historiadores e historiadoras mencionados na pesquisa que contribuíram para que a música não parasse e a dança pudesse continuar.

O segundo capítulo escancarou como os mais diversos meios de comunicação utilizaram das representações das mulheres para subjugar seus corpos e tolher seus desejos, e como as mulheres resistiram e fizeram dos espaços que foram empurradas, seu domínio. Apesar de mais teórico, o segundo capítulo possibilitou traçar como as construções históricas são carregadas e disseminadas, e nesse ínterim adquirem novas nuances que podem e mudam o curso das coisas, que é natural e também não é. Tudo é natural e tudo é construção. Até o medo pode ser construído, ele que é natural dos seres humanos e que permitiu a sobrevivência de nossos ancestrais, e permite a nossa também. O Cinema de Horror é capaz de sublimar as angústias sociais e individuais, exercitar os lados obscuros e profundos da psique humana, revelar o que se luta para esconder. A trajetória do horror no cinema é marcada pelos desarranjos sociais, considera-se o Cinema de Horror marginal justamente por isso, porque escancara violentamente da forma mais nojenta, medonha e bizarra as mazelas que nos rodeiam, e nós gostamos disso, mas estamos ocupados demais sentindo vergonha para admitirmos.

O terceiro e último capítulo é a análise das fontes propriamente ditas. É posto mais detalhadamente como as percepções sobre as mulheres estão representadas. Pautando-se principalmente dos aparatos da Psicologia, por meio dos estudos e contribuições da já citada inúmeras vezes, Maria Homem, foi possível observar as rupturas e permanências nos discursos historicamente construídos acerca das mulheres. Grave (2017) traz um ponto de vista um pouco mais desconectado com as premissas patriarcais da mulher enquanto sujeita do espaço privado, mesmo que no filme, quando no espaço público as mulheres demonstrem animosidade. As críticas sobre o sexo, o desejo e o corpo censurados e reprimidos são marcantes. Mesmo que a diretora pretenda fugir das discussões das mulheres produtoras de cinema, ou das pautas feministas, acaba por ter uma pontinha das desconstruções da imagem da mulher. Orgulho e Preconceito e Zumbis (2016), dirigida por um homem, apresenta permanências como a sexualização da figura feminina, a aproximação da mulher com o falo, quando esta age de maneira considerada masculina. A realidade é que as definições de masculino e feminino são arbitrárias, a força é parte integrante da mulher tal como do homem, a sensibilidade também. Na contemporaneidade, as linhas que separam e delimitam os corpos de sujeitas e sujeitos, bem como suas ações começam a ser diluídas. Como percebido por meio das análises, em que muitos momentos as personagens mesclavam masculino e feminino em suas personalidades e ações.

Espera-se que este trabalho possa contribuir para o fomento dos debates acerca da História Pública, do Cinema de Horror e das Relações de Gênero, bem como de possibilitar o debate sobre os usos dos dispositivos cinematográficos e horroríficos enquanto potenciais fontes para a História e a historiografia, em adição também de demonstrar as mudanças e permanências nas representações das mulheres na contemporaneidade. Por fim, considera-se que as obras analisadas, para além das permanências e rupturas, integram um conjunto maior de sentidos e significados, tão complexos e profundos quanto os medos. Esses sentidos e significados, que possam ter ficado de fora desta pesquisa, permanecem latentes aguardando que alguém os revele. A premissa deste trabalho foi revelar duas faces possíveis de análise, dentre infinitas outras que esperam para serem **mo(n)stradas**.

FONTES

Filmes

ORGULHO, e Preconceito e Zumbis. Direção: Burr Steers. Produção: Annette Savitch. Estados Unidos: Screen Gems, 2016. 108 minutos, legenda, cor. Baseado no romance “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, 1813.

GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. França: Netflix, 2017. 98 minutos, legenda, cor.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Caroline Sandanieli de. O caminho do pós-terror na crítica cinematográfica brasileira na Internet. **CINEstesia**, v. 1, n. 1, p. 72-91, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cinestesia/article/view/165374> Acesso em: 5 jun 2021

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 225 p. ISBN 978-85-62959-11-0.

_____. História pública: entre as “políticas públicas” e os “públicos da história”. **XVII Simpósio Nacional de História**, Natal, 2013.

AUMONT, Jacques. A parte do dispositivo: Imagem fílmica, imagem videográfica. In: AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002. cap. 3, p. 170-174. ISBN 85-308-0234-9.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, [s. l.], ano 32, ed. 55, p. 175-202, jan/junho 2011.

_____. Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, [s. l.], v. 52, p. 127-159, 2007. DOI <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2547>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 9 ago. 2020.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. 7. E[+d. São Paulo: Contexto, 2004. cap. 21, p. 607-640. ISBN 85-7244-256-1.

BRESÓ, Inés Reseco. **Sexualidad, cine y censura: un estudio sobre la aplicación del Código Hays en la filmografía de Hitchcock**. Orientador: Tatiana Hidalgo Marí. 2019. 51 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Audiovisual) - Universidade Politécnica de Valência, Espanha, 2019.

BROWN, Stephen; MELLEUSH, Greg; SHEIKO, Konstantin. Pseudo History/Weird History: Nationalism and the Internet. **History Compass**, [s. l.], p. 1484–1495, novembro 2009. DOI 10.1111/j.1478-0542.2009.00649.x. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227523024_Pseudo_HistoryWeird_History_Nationalism_and_the_Internet/. Acesso em: 4 ago. 2020.

CÁNEPA, LAURA LOGUERCIO. **Medo de quê?: Uma história do horror nos cinemas brasileiros**. Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. 2008. 498 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - UNICAMP, Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159>. Acesso em: 1 ago. 2021.

CARROLL, Noël. The Nature of Horror. In: CARROLL, Noël. **The philosophy of horror or paradoxes of the heart**. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 1990. cap. 1, p. 12-52. ISBN 0-203-37447-9.

CARVALHO, Bruno Leal Pastor de. História Pública e redes sociais na Internet: elementos iniciais para um debate contemporâneo. **Traversos: Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 07, ed. 07, p. 35-53, set 2016.

CAUVIN, Thomas. A ascensão da história pública: uma perspectiva internacional. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v. 11, ed. 23, p. 8-28, maio/ago 2019.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estud. av.**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, Abril. 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso/ Acesso em: on 05 set. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CONARD, Rebecca. The Pragmatic Roots of Public History Education in the United States. **The Public Historian**, Califórnia, v. 37, n. 01, p. 105-120, fev 2015.

CORREA DA SILVA, Gabriela. Representação do Passado e História Pública: a História das Mulheres na Internet. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 162 - 184. set./dez. 2016

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2006. cap. 1, p. 17-51. ISBN 85-308-0818-5.

DOANE, Mary Ann. Film and the masquerade: Theorising the female spectator. **Screen**, v. 23, n. 3-4, p. 74-88, 1982. Disponível em: <https://eurofilmnyu.files.wordpress.com/2014/01/doane-film-and-the-masquerade.pdf>. Acesso em: 30 jun 2021

FAGUNDES, Bruno F.L. História Pública brasileira e internacional: seu desenvolvimento no tempo, possíveis consensos e dissensos. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v. 11, ed. 23, p. 29-47, maio/ago 2019.

FEITOZA, Frederico Antonio Cordeiro. Torture Porn: estética do gozo e exercício perverso no cinema. **Ícone**, Pernambuco, v. 11, n. 2, p. 1-8, dez 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230176/24424>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FERRAZ, Francisco César Alves; RODRIGUES, Pauline Bitzer. Os Estados Unidos e as bases sociais e institucionais para o retorno dos ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial. **Diálogos**, Maringá, v. 14, ed. 3, p. 627-652, 2010.

FERREIRA, Letícia Schneider. O feminino: olhares e representações. In: FERREIRA, Letícia Schneider. **Entre Eva e Maria: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no Livro das Confissões de Martin Perez**. Orientador: José Rivair Macedo. 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2012. p. 20-104.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. Editora Blucher, 2006.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, História Pública e Educação: Circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)**. Orientadora: Thais Nívia de Lima e Fonseca. 2014. 401 p. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de

Minas Gerais Faculdade de Educação, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9HMFUB>. Acesso em: 17 jun. 2020.

FOSTER, Meg. Online and Plugged *In: Public History and Historians in the Digital Age*. **Public History Review**, Sydney, v. 21, p. 1-19, 2014.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p.165-196, 2000.

GRELE, Ronald J. Whose Public? Whose History? What is the Goal of a Public Historian?. **The Public Historian**, Califórnia, v. 3, n. 1, p. 40-48, 1981.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. 1. ed. São Paulo: Pontocom, 2016. 153 p. ISBN 978-85-66048-60-5.

_____. A imagem: a representação da mulher no cinema. **Conexão: comunicação e cultura**, Caxias do Sul, v. 8, ed. 15, p. 64-77, jan/jun 2009.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. 311p.

HOMEM, Maria; CALLIGARIS, Contardo. Gênero: Uma construção natural ou cultural?. *In: HOMEM, Maria; CALLIGARIS, Contardo. Coisa de menina?: Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo*. 1. ed. Campinas: Papyrus 7 mares, 2019. cap. 1, p. 7-16. ISBN 9788595550254.

_____. O ódio à mulher. *In: HOMEM, Maria; CALLIGARIS, Contardo. Coisa de menina?: Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo*. 1. ed. Campinas: Papyrus 7 mares, 2019. cap. 2, p. 17-27. ISBN 9788595550254.

HOOK, Holger. Professional Practices of Public History in Britain. **The Public Historian**, Califórnia, v. 32, ed. 03, p. 7-24, ago 2010.

hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. *In: hooks, bell. Olhares negros: raça e representação*. 1. ed. São Paulo: Elefante, p.182-204, 2019.

JOHNSON, Wesley. An American Impression of Public History in Europe. **The Public Historian**, Califórnia, v. 06, ed. 04, p. 87-97, outono 1984.

KELLEY, Robert. Public History: Its Origins, Nature, and Prospects. **The Public Historian**, Califórnia, v. 1, ed. 1, p. 16-28, 1978.

KELLER, Raquel Maysa. O CANIBAL FEMININO NOS FILMES DA NEW FRENCH EXTREMITY. *In: GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Maria Leal (org.). Leituras culturais: questões de gênero, violência e sexualidades*. Aracajú: Criação Editora, 2020. cap. 1, p. 142-152. ISBN 978-65-88593-24-0. Disponível em: <https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2021/03/leituras-culturais.pdf#page=142>. Acesso em: 29 jul. 2021.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. 1. ed. Rio de Janeiro: Suma, 2013. 393 p. ISBN 978-8560280957.

KOCH, Gertrud; SILBERMAN, Marc. Why women go to the movies. **Jump cut**, v. 27, p. 51, 1982. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/KochonWmSpectship.html> Acesso em: 20 jun 2021.

KRAMBECK, Isis Müller. Como nascem os Monstros e as Monstras?. *In*: KRAMBECK, Isis Müller. **Dos palcos às telas, o espetáculo da (des)humanidade**: relação entre os Freak Shows e Vênus Negra/2010. Orientadora: Claudia Priori. 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2020. f. 203. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2020/Dissertao_IsisMullerKrambeck_PPGCINEAV.pdf Acesso em: 21 jul. 2021.

LAURETIS, Tereza de. Através do Espelho: mulher cinema e linguagem. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.1, n.1, p.96-122, 1993. DOI <https://doi.org/10.1590/%25x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 27 abr. 2021.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O Corpo Feminino no Cinema de Horror**: Gênero e Sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970 – 1980). Orientadora: Ana Paula Vosne Martins. 2016. 214 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/41967>. Acesso em: 7 ago. 2020.

LORAUX, Nicole. A Corda e o Gládio: a glória das mulheres. *In*: LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**: imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Textos de Erudição e Prazer, 1998. cap. 2, p. 56-63.

MALERBA, Jurandir. Os historiadores e seus públicos: desafios ao conhecimento histórico na era digital. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 37, ed. 74, p. 135-154, 2017.

MACIEL, Filipe Tavares Falcão. O slasher do século XXI: aceleração do fluxo narrativo e suas consequências para remakes de filmes de terror. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Belém, p. 1-10, 7 set. 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-1371-1.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2021.

MEDEIROS, Daniel Lucas de; LIRA, Ramayana. A Violência no Cinema de Terror Americano na Década de 1980. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Curitiba, p. 1-10, 28 maio 2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-1371-1.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

MEDEIROS, Kenia Gusmão; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Saberes, experiências e diálogos: ensino de história, gênero e história pública. **Ensino & Pesquisa**, União da Vitória, v. 19, n. 1, p. 138-153, 2021. DOI <https://doi.org/10.33871/23594381.2021.19.1.138-153>. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/ensinoepesquisa/article/view/4243/2905> Acesso em: 30 jul. 2021.

MELO, André Luiz de; BAPTISTA, Maria Luiza Cardinale. Os subtextos do terror no cinema. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Rio de Janeiro, p. 1-14, 7 set. 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1534-1.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2021.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**: antologia. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. cap. 3, p. 437-455.

NAPOLITANO, Marcos. Combate ao negacionismo historiográfico confronta o obscurantismo que ameaça a democracia, diz historiador. **Casa de Oswaldo Cruz**, [S. l.], 9 mar. 2020. Notícias, p. 1-1. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/index.php/en/todas-as-noticias/1753-combate-ao-negacionismo-historiografico-visa-confrontar-o-obscurantismo-que-ameaca-a-democracia-diz-historiador.html#.YAgsGehKjIU/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

NASCIMENTO, Fernanda Cunha. A morte é uma mulher: o trágico sobre o sexo feminino. **Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas**, 2018.

NICHNIG, Cláudia Regina; AMORIM, Anna Carolina Horstmann. Refletindo sobre os estudos de gênero, feministas e a história pública: possibilidades epistêmicas na fronteira. **Ensino & Pesquisa**, [S.l.], mai. 2021. ISSN 2359-4381. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/ensinoepesquisa/article/view/4036/2928>>. Acesso em: 26 jun 2021.

NOIRET, Serge. História Pública Digital. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 28-51, maio 2015.

O FEMININO E O TRÁGICO (MINICURSO). Produção: Maria Homem. [S. l.]: Youtube, 2021. Versão gratuita disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFYp325m2I4>. Acesso em: 30 jun. 2021.

OLIVEIRA, Marina de. **Estudo do canibalismo na história e na literatura e o significado de Hannibal Lecter como possível ogro contemporâneo**. Orientador: Rosane Cardoso. 2016. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação, Letras) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1243/1/Marina%20de%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.

PARMEGGIANI, Isabela Nattacha Santos; MELO, Murilo de Assis Alfaix. Hannibal: análise funcional de um caso de transtorno de personalidade antissocial e canibalismo. **Revista Saúde Multidisciplinar**, Goiás, v. 4, p. 150-162, 2017. Disponível em: <http://revistas.famp.edu.br/revistasaudemultidisciplinar/article/view/51/48>. Acesso em: 1 ago. 2021.

PERROT, Michele. **Minha História das Mulheres**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, jan 2007. 192 p. ISBN 978-85-7244-348-7.

PRIORI, Claudia; PEREIRA, Márcio José. Apresentação. *In*: PRIORI, Claudia; PEREIRA, Márcio José (org.). **Os Estudos de Gênero e seus percursos**: intersecções possíveis com a História Pública. 1. ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2020. p. 05-12.

ROCHA, Zeferino. Feminilidade e castração seus impasses no discurso Sigmund Freud sobre a sexualidade feminina. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 5, p. 128-151, 2002.

ROUSSO, Henry. L'histoire appliquée ou les historiens thaumaturges. **Vingtième Siècle**: revue d'histoire, França, ed. 01, p. 105-122, jan 1984.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira; MONTEIRO, Livia Nascimento. História das mulheres e história pública: desafios e potencialidades de um ensino posicionado. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 14, n. 27, p. 206-230, 2020.

SANTHIAGO, Ricardo. História Pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, ed. 23, p. 286-309, jan/mar 2018.

SANTOS, Henrique dos. Mecanismos de produção da virilidade. *In*: SANTOS, Henrique dos. **O viril e o vulnerável: identidade e masculinidade do homem negro no cinema de ficção**. Orientador: Rafael Tassi Teixeira. 2021. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021. f. 181. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_Henriquedossantos_PPGCINEAV.pdf Acesso em: 11 jul. 2021.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, United Kingdom, p. 1-8, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 28 jun 2021.

ROSENFELD, Kathrin H. Representações da inteligência feminina na Grécia clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.17, n.1, p. 187-214, abril 2014.

ROSSI, Jean Pablo Guimarães. Histórico e organização do movimento Escola sem Partido. *In*: ROSSI, Jean Pablo Guimarães. **Gênero e educação em tempos de Escola sem Partido: compreensões de educadoras em debate**. Orientador: Ricardo Fernandes Pátaro. 2020. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento) - Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, 2020. f. 194. Disponível em: <https://ppgsed.unespar.edu.br/arquivos/2020.Genero.e.educ.compreenses.de.educadoras.pdf> Acesso em: 13 ago. 2021.

SAUTHIER, Helio Ricardo. Entre Séverine e Belle: análise do figurino. *In*: SAUTHIER, Helio Ricardo. **Sobretudo: imaginário, discurso e figurino em A Bela da Tarde, de Luis Buñuel**. Orientador: Beatriz Avila Vasconcelos. 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2020. f. 142. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2020/Dissertao_HelioSauthier_PPGCINEAV.pdf Acesso em: 20 ago. 2021.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação & Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 10 ago. 2020.

_____. História das mulheres. *In*: BURKE, Peter (Orgs.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 65-98.

SERRÃO, Caroline Roberta Vial. Espartilho: das amarras do século XVI ao fetichismo. **Colóquio de moda. Cultura comunicação oral**, 2013. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-3-CULTURA_COMUNICACAO-ORAL/Espartilho-das-amarras-do-seculo-XVI-ao-fetichismo.pdf Acesso em: 20 jul 2021.

SMELIK, Anneke. Teoria do Cinema Feminista. *In*: BEDIAGA, Sofia Osthoff (ed.). **Usina**. Tradução: Thomas Ilg. [S. l.]: Thomas Ilg, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/17-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 14 abr. 2021.

SILVA, Anderson Pires da. Sob o signo de Plutão: digressão sobre os limites do horror e do terror. *In*: FRANÇA, Júlio (org.). **Insólito, Mitos, Lendas, Crenças**. Dialogarts Publicações. Rio de Janeiro, p.12-19.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **O retorno do Retorno De Martin Guerre**: Natalie Davis, Cinema e História. *In*: BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-História**. Rio de Janeiro, p. 87-118, 2007.

SILVA, Fabio Junior Da; VIALLI, Vanessa. **Cronologia e metamorfose da indumentária espartilho**. Orientador: Carla Hidalgo Capelessi. 2014. 111 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Design de Moda) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Apucarana, 2014. Disponível em: http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/5964/3/AP_CODEM_2014_2_04.pdf. Acesso em: 20 jul. 2021.

SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. **Revista Ártemis**, [s. l.], v. 8, p. 110-117, 8 jun. 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/2857>. Acesso em: 30 maio 2021.

ANEXO I – MELANCOLIA



Fonte: MELANCOLIA. Direção: Lars Von Trier. Produção: Lousie Vesth. Dinamarca: Memphis Film, 2011. 1 filme (136 minutos), sonoro, legenda, cor.

Imagem retirada do site: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/melancholia-lars-von-trier-critica/>

(Acesso: 31 de julho de 2021)

ANEXO II – OFÉLIA



Fonte: OPHELIA. Autor: John Everett Millais. 1851-1852. Óleo sobre tela. Dimensões: 76,2cm x 111,8 cm.

Local: Tate Britain

Imagem retirada do site: <https://artrianon.com/2019/11/28/obra-de-arte-da-semana-ofelia-de-sir-john-everett-millais/>

(Acesso: 31 de julho de 2021)

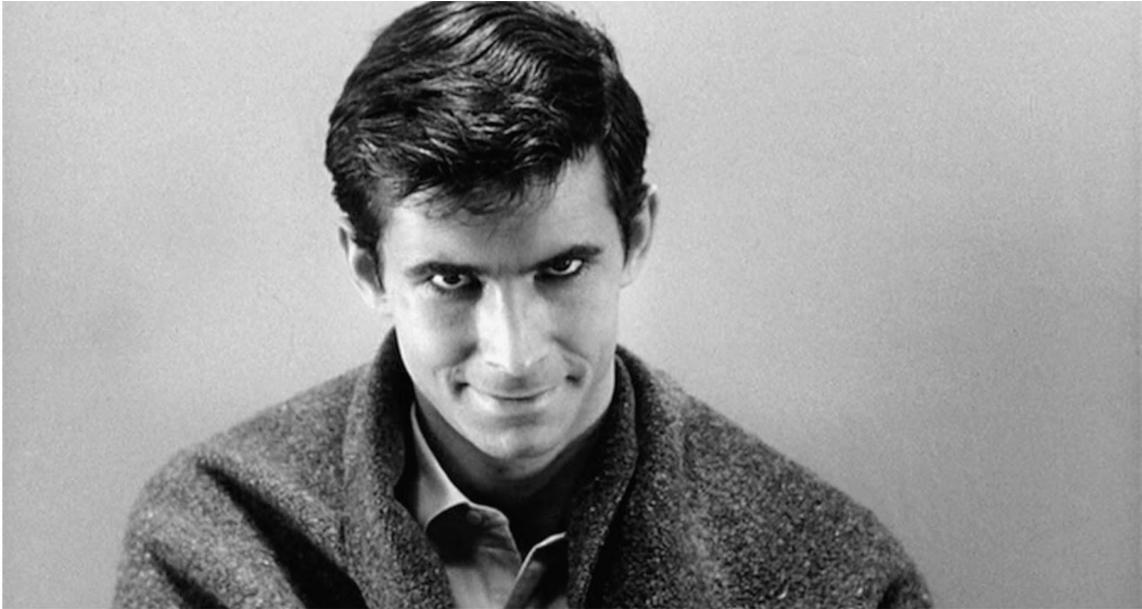
ANEXO III – CARRIE COBERTA DE SANGUE



Fonte: CARRIE, a Estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976.
1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, cor.

Imagem retirada do site: <https://cinemundo.com.br/critica-carrie-estranha-1976/>

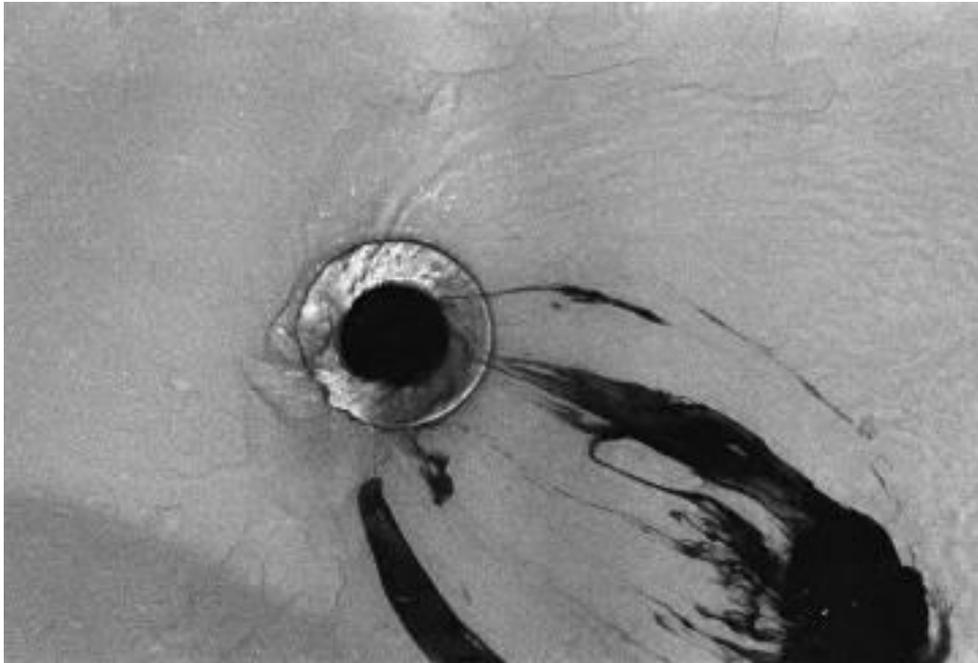
(Acesso em: 31 de julho de 2021)

ANEXO IV – NORMAN BATES - CENA DE PSICOSE

Fonte: PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock e Joseph Stefano. Estados Unidos: Shamley Productions e Universal Pictures, 1960, 1 filme (109 minutos) sonoro, legenda, preto e branco.

Imagem retirada do site: <https://medium.com/revista-subjetiva/psicose-o-livro-o-filme-a-s%C3%A9rie-68e2b2aa0256>

(Acesso em: 31 de julho de 2021)

ANEXO V – SANGUE ESCORRENDO PELO RALO. CENA DE PSICOSE

Fonte: PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock e Joseph Stefano. Estados Unidos: Shamley Productions e Universal Pictures, 1960, 1 filme (109 minutos) sonoro, legenda, preto e branco.

Imagem retirada de: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/28/cultura/1530176645_875816.html

(Acesso em: 31 de julho de 2021)