

MAESTRAS DO MACABRO 2

AS CINEASTAS DO HORROR AO REDOR DO MUNDO









MESTRAS DO MACABRO 2

Saldanha, Beatriz (org.)

1ª edição

ISBN 978-65-86448-26-9

Abril de 2026

Produção editorial

Carlos Primati

Revisão de textos

Eduardo Reginato

Tradução de textos

Beatriz Saldanha & Carlos Primati

Capa & ilustrações

Caroline Murta

Projeto gráfico

Folha Verde Design

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

Banco do Brasil apresenta e patrocina



AS CINEASTAS DO HORROR AO REDOR DO MUNDO

CCBB RJ 15 de abril a 18 de maio de 2026
CCBB SP 18 de abril a 24 de maio de 2026
CCBB DF 30 de junho a 2 de agosto de 2026



Banco do Brasil apresenta e patrocina a segunda edição da mostra *Mestras do Macabro – As Cineastas do Horror ao Redor do Mundo*, que reúne 38 filmes que destacam o protagonismo feminino no cinema de horror.

Com curadoria de Beatriz Saldanha, a seleção contempla produções dirigidas por mulheres, além de obras que evidenciam a participação feminina em funções essenciais da criação cinematográfica, como roteiro, fotografia e efeitos de maquiagem. O recorte atravessa diferentes períodos históricos, do resgate de títulos pouco exibidos ao público brasileiro a produções contemporâneas, expandindo o olhar sobre diferentes vertentes do gênero a partir de perspectivas autorais diversas.

Com esta realização, o **Centro Cultural Banco do Brasil** reafirma seu papel como espaço de difusão, reflexão e acesso à diversidade da produção audiovisual, oferecendo ao público a oportunidade de aprofundar o contato com narrativas que desafiam convenções estéticas e discursivas, ampliando a conexão do brasileiro com a cultura em sua pluralidade de expressões.

Centro Cultural Banco do Brasil



A mostra **Mestras do Macabro: As Cineastas do Horror ao Redor do Mundo** chega à sua segunda edição, mais uma vez, com o desejo de difundir o trabalho de mulheres realizadoras de filmes de horror no Brasil e no mundo. Se na primeira edição a proposta era percorrer a história e propor um cânone, neste ano sugerimos alguns recortes temáticos que prometem tornar a imersão nas obras ainda mais empolgante.

Reiterando a importância da memória, **Mestras do Macabro 2** inicia com um filme que, por muito tempo, ficou esquecido: *Hollywood 90028* (1973), de Christina Hornisher. Único longa-metragem da diretora, apresenta uma visão amarga de Hollywood como um cemitério de sonhos não realizados. É uma obra histórica, crua e perturbadora, redescoberta recentemente a partir de sua remasterização e lançamento em mídia física, e que dialoga de maneira surpreendente com o mundo adoecido e misógeno em que vivemos.

Reconhecendo suas valorosas contribuições ao gênero do horror, **Mestras do Macabro 2** homenageia a estadunidense Cecelia Condit, pioneira no vídeo feminista experimental; a cineasta francesa Marina de Van; e a atriz brasileira Gilda Nomacce. Como forma de honrá-las, a programação conta com programas dedicados às suas obras: três longas-metragens de Marina de Van, entre eles sua brutal autobiografia *Em Minha Pele* (2002); e sessões com alguns dos melhores curtas-metragens de Condit e Nomacce.

Os temas que agrupam o restante da programação são: O Legado de Mary Shelley; Vampiras Contemporâneas; Representações da Loucura Feminina; Misticismo, Religiosidade e Gênero; Sequências Imperdíveis; e Além da Direção: Outras Mestras do Macabro.

Mais de 200 anos após a sua publicação original, o livro *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, segue inspirando narrativas que falam sobre a criação de vida artificial, responsabilidade nas relações humanas e perspectivas de futuro. Oferecendo reflexões profundas sobre a paternidade e, sobretudo, a maternidade no contemporâneo, os filmes do programa **O Legado de Mary Shelley** reforçam a importância e a permanência de sua obra imortal nos dias de hoje.

As diretoras contemporâneas demonstram ter uma autoconsciência e, sobretudo, uma autonomia que as diretoras da década de setenta e oitenta não tinham. Isso se reflete principalmente no reconhecimento de como o horror pode ser um gênero que reforça opressões sexistas e no uso dessa característica de forma inversa, como uma ferramenta de rebeldia e libertação. É o que fazem as diretoras do recorte temático **Vampiras Contemporâneas**, que apresentam mulheres vampiras que abraçam sua monstruosidade e a usam a seu favor.

A loucura ou histeria feminina é um dos temas mais prolíficos no cinema de horror e, ainda que seja um assunto delicado e estigmatizante, ele permanece mais pertinente do que nunca. Porém, uma tendência que observamos, sobretudo em produções mais recentes, é a busca por entender o contexto por trás dessa manifestação de “loucura”. É o que propõem os filmes da seleção **Representações da Loucura Feminina**.

O programa **Misticismo, Religiosidade e Gênero** inclui filmes atuais que discutem a sexualidade, o desejo e o livre-arbítrio das mulheres a partir de uma perspectiva ampla da religião e do misticismo, sempre sob o viés do cinema fantástico e de horror. **Sequências Imperdíveis** busca dar destaque a continuações de filmes comerciais muito conhecidos, sendo grande parte deles originalmente dirigidos por homens nos exemplares anteriores. Alexandra Heller-Nicholas, autora do artigo sobre este tema, apresenta uma tese interessante explicando o motivo do fenômeno das mulheres diretoras de sequências de horror nos anos noventa.

Por fim, **Além da Direção: Outras Mestras do Macabro** dá destaque a mulheres em funções consideradas secundárias e busca fazer uma provocação sobre a ideia de autoria no cinema e a importância da coletividade na construção de uma obra de arte cinematográfica.

A mostra **Mestras do Macabro: As Cineastas do Horror ao Redor do Mundo** espera, mais uma vez, dar o merecido destaque ao trabalho destas mulheres, promover um ambiente agradável e acolhedor para quem adora o cinema de horror e, é claro, proporcionar muitos sobressaltos nas poltronas do CCBB.

BEATRIZ SALDANHA

Idealizadora & Curadora





BASTA ENCARAR A
MEDUSA PARA VÊ-LA.
ELA NÃO É MORTÍFERA.
ELA É BELA E RI.

HÉLÈNE CIXOUS, O RISO DA MEDUSA

SUMÁRIO

17. **Hollywood 90028 e o lado sombrio da Cidade dos Sonhos**

Kenneth George Godwin

22. **Sinopse e ficha técnica** | Hollywood 90028

ENTREVISTAS

27. **Os belos rostos de Condit se decompõem, dissolvendo-se em crânios sem olhos: e ainda assim podemos nos ver** · *Juliana Gusman*

45. **Sinopses e fichas técnicas** | O Horror Experimental de Cecelia Condit

49. **O cinema de Marina de Van; ou, A memória dos corpos** · *Julie Le Hegarat*

62. **Sinopses e fichas técnicas** | A Cineasta em Foco: Marina de Van

69. **O Feminino Monstruoso ontem e hoje: Uma entrevista com Barbara Creed**

Edurne Larumbe Villarreal

PERFIL

97. **Gilda Nomacce vai fazer sangraaaaaaaar!!! A serenidade explosiva da nossa Rainha do Grito** · *Carlos Primati*

104. **Sinopses e fichas técnicas** | Homenagem a Gilda Nomacce

ARTIGOS TEMÁTICOS

109. **Criação, maternidade e autoria: Mary Shelley e suas herdeiras**

Bruna Foletto Lucas

118. **Sinopses e fichas técnicas** | O legado de Mary Shelley

127. **Os riscos (e as benesses) de ser insaciável: Vampiras do século XXI**

Valeria Villegas Lindvall

134. **Sinopses e fichas técnicas** | Vampiras contemporâneas

143. **Se eu tivesse câmeras, eu te filmaria: as mulheres, essas loucas**

Laura Loguercio Cánepa

150. **Sinopses e fichas técnicas** | Representações da loucura feminina

159. **Temos muito a contar: horror feminino como forma de existência** · *Ana Acker*

164. **Sinopses e fichas técnicas** | Misticismo, religiosidade e gênero

173. **Sequências de filmes de horror e o Segundo Sexo** · *Alexandra Heller-Nicholas*

180. **Sinopses e fichas técnicas** | Sequências imperdíveis

189. **Da suposta impermeabilidade das mulheres; ou,**

Quem tem direito a ser genial? · *Beatriz Saldanha*

192. **Sinopses e fichas técnicas** | Além da direção

203. **Sobre a Curadora**

204. **Sobre a Ilustradora**

206. **Sobre as Autoras e Autores**

210. **Sobre a Produtora**

214. **Ficha técnica e agradecimentos**



Thais Lago em *Love Kills*





Christina Hornisher

Hollywood 90028 e o lado sombrio da Cidade dos Sonhos

Kenneth George Godwin | Tradução de Carlos Primati

Um genuíno tesouro redescoberto mais de meio século depois de filmado (e precariamente lançado nos cinemas), *Hollywood 90028* (1973), dirigido por Christina Hornisher, é uma das realizações de horror mais estimulantes dos primórdios das mulheres na direção no gênero. Restaurado em 4K e lançado numa luxuosa edição em Blu-ray pela companhia americana Grindhouse Releasing, essa pequena obra-prima encontrou um público empolgado e ávido por celebrar uma intrigante peça no quebra-cabeça que compõe a trajetória das mestras do macabro. Supostamente realizado com a intenção de encontrar seu público entre os consumidores de pornografia barata nos chamados “cinemas poeira”, o filme em grande parte frustra esse intento, pois “não hesita em questionar seu próprio público” e tece “uma crítica pouco disfarçada à então crescente indústria de filmes adultos”, segundo o crítico Oscar Goff, do *Boston Hassle*¹. Por sua vez, Beatrice Loyaza, escrevendo para o *Metrograph*, observa que “Hornisher empregou as ferramentas do cinema de exploração de maneiras inesperadamente profundas, complexificando a dinâmica misógina que tende a moldar os clichês dos filmes de matança”². Na crítica³ reproduzida a seguir, Kenneth George Godwin comenta o filme em detalhes, revelando que ficou interessado depois de saber “que pessoas tão diversas quanto Ti West, Sean Baker, Buddy Giovinazzo, Nicolas Winding Refn, Alexandra Heller-Nicholas, Anna Biller e Larry Karaszewski o proclamavam uma grande e significativa descoberta”. Como uma pedra bruta destacada em uma redoma, *Hollywood 90028* é um achado fílmico que merece um lugar especial na programação de **Mestras do Macabro 2**.

Não é de surpreender que Christina Hornisher seja uma figura desconhecida. Formada no programa de cinema da UCLA no final dos anos sessenta – onde Dorothy Arzner foi uma de suas instrutoras e entre seus colegas estavam Stanton Kaye, Richard Blackburn, Gloria Katz, B.W.L. Norton e Joan Churchill – ela realizou vários curtas experimentais antes de embarcar em seu primeiro longa-metragem, escolhendo, como tantos outros, um tema de exploração na esperança de lucrar e criar um cartão de visitas para a indústria. E como tantos outros, seus planos foram frustrados pela má distribuição, com o lançamento do filme atrasado por vários anos. Também sofreu algumas mudanças de título ao passar por diferentes companhias distribuidoras ao longo da década – como *The Hollywood Hillside Strangler* e *Twisted Throats* –, e em seguida basicamente desapareceu. Exceto por ter escrito o roteiro de um curta educativo em 1980 e trabalhar ocasionalmente na produção de filmes para a TV com seu segundo marido, Robert L. Collins, Hornisher não fez mais nenhum filme. Parece irônico que ela tenha sido colega de Blackburn, cuja carreira teve uma trajetória semelhante, com apenas um longa-metragem surpreendentemente original – *A Maldição de Lemora* (*Lemora: A Child's Tale of the Supernatural*), lançado no mesmo ano que o filme de Hornisher – e pouca repercussão na indústria. Para aumentar a ironia, Jean-Pierre Geuens, que foi o operador de câmera em *Hollywood 90028*, também fez alguns trabalhos adicionais de câmera na pequena obra-prima de Blackburn.

A promoção da distribuidora Grindhouse inevitavelmente gerou certas expectativas e, na minha primeira vez assistindo a *Hollywood 90028* (filmado em 1969-70, mas lançado em 1973), fiquei um tanto decepcionado. É um filme estranhamente contido e friamente distante, que parece deliberadamente ir contra as expectativas do gênero. Em vez de se inclinar para os elementos de exploração, Hornisher mantém distância, uma estratégia que parece mais europeia do que americana. Há uma qualidade elíptica que retém as informações típicas que um espectador experiente de filmes de exploração poderia esperar. Talvez o filme que mais me veio à mente foi *O Açougueiro* (*Le Boucher*, 1970), de Claude Chabrol, outro filme que eu não “entendi” na primeira vez que o vi. Mesmo depois de tantos anos assistindo a filmes, ainda posso cair na armadilha de assisti-los através de um filtro inadequado – neste caso, comecei com a ideia de “cinema poeira” em vez de “cinema de arte”, embora desde o início houvesse indícios óbvios de que havia algo diferente acontecendo, e não o que eu esperava. Assistir aos extras do Blu-ray e ouvir à faixa de comentário me ajudou a reajustar meu foco, e o filme se tornou mais interessante em retrospectiva.

Após a sequência pré-créditos, na qual vemos o protagonista Mark (Christopher

Augustine) abordando uma mulher em uma cafeteria, indo para a casa dela e, enquanto começam a fazer sexo, estrangulando-a até a morte, os créditos iniciais são exibidos sobre uma série de fotografias antigas nas quais vemos um menino com sua mãe e irmãs mais velhas. Em várias dessas fotos, ele está ligeiramente afastado do grupo, ecoando a imagem estática final de *Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, 1965), de Roman Polanski, na qual Carol (personagem de Catherine Deneuve), ainda criança, também está um pouco afastada do grupo familiar; embora nenhuma evidência específica seja apresentada, a sugestão é de que a psicose adulta posterior tenha suas raízes na infância. Mas em seguida Hornisher rompe com o que inicialmente é apenas uma informação documental discreta, deslizando para uma montagem subjetiva – também usando fotos, porém representando uma memória em vez de um mero artefato físico – na qual parece que o jovem Mark empurrou o carrinho de bebê do irmãozinho para o meio de uma rua movimentada, causando a morte da criança.

Nem o assassinato da cena de abertura nem a lembrança de um possível fratricídio são mencionados novamente, mas pairam sobre o resto do filme, criando uma tensão subjacente, mesmo que Mark pareça simpático em sua luta para conquistar o sucesso em Hollywood. Ele existe à margem da indústria, tentando penetrar nela enquanto ganha a vida como cinegrafista, filmando cenas pornográficas em 16mm para o sórdido Jobal (Dick Glass). Ele está preso em um impasse porque, embora seja bom no que faz, a natureza de seu trabalho torna impossível mostrar exemplos a potenciais produtores e, sem esses exemplos, ninguém vai contratá-lo.

A profissão de Mark fornece uma segunda pista de que Hornisher está mirando em algo mais do que simples exploração, porque evoca o filme *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell, outra produção sobre um cinegrafista traumatizado por experiências da infância que o levam a cometer assassinatos antes de mergulhar em uma autodestruição terminal. Embora no filme de Powell o aparato cinematográfico esteja inextricavelmente ligado ao método de assassinato, no filme de Hornisher ele permanece tangencial. (Seria uma estranha coincidência caso Hornisher tenha dado por acidente ao protagonista de seu filme o mesmo nome do atormentado cinegrafista de Powell, Mark Lewis, interpretado por Karlheinz Böhm).

Depois de terem sido estabelecidos os parâmetros da situação frustrante de Mark, somos apresentados a Michelle (Jeannette Dilger), uma jovem de uma pequena cidade que veio para Hollywood na esperança de uma carreira no cinema, agora reduzida a trabalhar para Jobal. A cena que está sendo filmada é um rolo curto de sadomasoquismo no qual ela é amarrada e chicoteada por uma figura encapuzada. Nesse contexto, é difícil dizer se está atuando ou genuinamente infeliz com o que

está fazendo, mas, após a sessão, Michelle pega uma carona com Mark e ele faz um desvio para mostrar a ela uma parte da cidade que está desaparecendo rapidamente – Bunker Hill, com suas grandes e antigas mansões em ruínas. Este é o primeiro dos fascinantes vislumbres no filme de uma cidade passando por rápidas transformações que estão varrendo seu passado. Mais tarde, inclusive, Mark passa e se demora em frente a uma série de murais enormes e impressionantes que se erguem sobre ele com a visão de um mundo completamente diferente daquele em que vive.

Convidada de volta para sua casa, nossa inquietação com o que sabemos sobre Mark é apenas parcialmente amenizada pela maneira descontraída com a qual os dois interagem enquanto Michelle lhe conta que tem um relacionamento com um músico que está sempre viajando, embora ele pague pelo aluguel. Ela se sente atraída por Mark, mas as coisas são complicadas. Eles preparam o jantar, mas vão com calma, esperando para ver aonde isso pode levar.

Então Mark dá carona a uma mochileira (Gayle Davis), a leva para a praia, constrói castelos de areia e aluga um veleiro. Em alto mar, a tagarelice da mulher começa a irritá-lo e, quando ela lhe diz que ele a faz lembrar do irmão, Mark perde a cabeça, a estrangula e joga o corpo na água. Mais uma vez, esse assassinato parece passar completamente despercebido – as mulheres nesta cidade vêm e vão sem deixar rastro, um ponto reforçado em um monólogo proferido por Michelle enquanto ela e Mark caminham pelo modernismo monumental e vazio de Century City. Ela lhe conta sobre ter saído de uma pequena cidade sem futuro, sobre a dificuldade de se conectar em Hollywood e, por necessidade, ter começado a aceitar trabalhos na indústria pornográfica. Há um fatalismo em seu relato, que reflete a própria situação dele, embora, como homem que controla o aparato, ele esteja, no entanto, mais aliado aos exploradores, enquanto ela está presa entre os explorados.

Talvez seja a imparcialidade no tratamento que Hornisher dá a esses dois personagens que impediu o filme de proporcionar as emoções de exploração esperadas; um filme mais típico tende a adotar o ponto de vista do assassino e a oferecer ao espectador a excitação transgressora de participar da violência, algo que muitas vezes despoja as vítimas de sua plena humanidade. Aqui, não há suspense crescente até os momentos de violência e o próprio Mark parece perplexo com o que fez.

Assim como em *O Açougueiro*, há uma espécie de esmagamento do afeto com um conseqüente distanciamento emocional que impede qualquer envolvimento visceral com a violência, levando o espectador a contemplar o contexto em que os personagens existem e a desesperança de suas posições como mercadorias descartáveis na máquina capitalista de Hollywood. Em última análise, nenhum deles tem

controle real sobre seu destino e tudo o que Mark pode fazer é tomar o detalhe final desse destino em suas próprias mãos e, como Mark Lewis em *A Tortura do Medo*, filmar seu próprio fim escolhido por vontade própria.

É impressionante como, neste momento final, após manter uma abordagem contida durante todo o filme, Hornisher parece romper repentinamente com uma edição abrupta e desorientadora e uma tomada final audaciosa que amplia a perspectiva, ainda que isso faça com que Mark retorne à obscuridade do anonimato, apenas mais uma vítima da máquina, não mais significativa do que as vítimas que ele próprio deixou pelo caminho.

NOTAS

1 <https://bostonhassle.com/go-to-hollywood-90028-1973-dir-christina-hornisher/>

2 <https://metrograph.com/strange-pleasures-hollywood/>

3 Publicada originalmente em inglês no site CageyFilms: <https://www.cageyfilms.com/2024/10/grindhouse-rediscovery-christina-hornishers-hollywood-90028-1973/>

HOLLYWOOD 90028



Sinopse: Mark (Christopher Augustine), um fotógrafo autônomo, almeja tornar-se diretor de fotografia em Hollywood, mas só consegue trabalhos no meio da pornografia. Sem um portfólio adequado, ele vive uma série de frustrações profissionais. Na vida pessoal, Mark convive com lembranças de um acontecimento traumático e, incapaz de ter um relacionamento normal com mulheres, ele as estrangula. Único filme dirigido por Christina Hornisher, *Hollywood 90028* é um retrato brutal e fatalista da fábrica de ilusões da indústria cinematográfica estadunidense. O filme encontrou diversos percalços de distribuição, tendo o seu lançamento adiado e sendo retalhado em montagens mais curtas. Em 2023, uma remasterização em 4K garantiu a sobrevivência da obra de Hornisher, que passou a ser considerada por diversos críticos como uma joia rara do cinema poeira.

Produção e direção Christina Hornisher **Roteiro** Craig Hansen **Fotografia** John H. Pratt **Montagem** Leoncio F. Ortiz-Gil **Elenco** Christopher Augustine, Jeannette Dilger, Dick Glass, Gayle Davis.

EUA, 1973, cor, 87 min. 18 anos

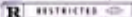
HOLLYWOOD

90028

THE BIZARRE STORY OF A
PSYCHOTIC KILLER,
detached, alone and
unable to control
his desires in the
most talked
about town
in the
world!



Starring
CHRISTOPHER AUGUSTINE
JEANNETTE DILGER
DICK GLASS • GAYLE DAVIS

A US 3 PRODUCTION • Produced and Directed by CHRISTINA HORNISHER • Written by CRAIG HANSEN • Color by DeLuxe
Released by AMERICAN FILMS LTD. 

ENTRE



VISTAS





Os belos rostos de Condit se decompõem, dissolvendo-se em crânios sem olhos¹: E ainda assim podemos nos ver

Juliana Gusman

Arthur, o “animal canibal” furtivo que espreita as bordas do quadro de *Possibly in Michigan* (1983), talvez seja o estranho mais familiar da obra de Cecelia Condit. Artista estadunidense laureada com premiações notáveis – atribuídas por instituições como a Guggenheim Foundation, o American Film Institute, o National Endowment for the Arts, a Mary L. Nohl Foundation, o Wisconsin Arts Council e o National Media Award da Retirement Research Foundation –, Condit conquistou um público vasto e insuspeito quando, há dez anos, um trecho de seu segundo filme viralizou no Tik Tok. *Possibly in Michigan* soma, atualmente, 16 milhões de visualizações no YouTube, onde a realizadora disponibiliza todo o seu corpo de trabalho². Arthur, com sua face plastificada e inerte, é uma espécie de encarnação hiperbólica e perturbadora do assassino que assombra, com a força onipresente das ideias espectrais, o seu vídeo de estreia, *Beneath the Skin* (1981). No passado, Condit teve um relacionamento com um homem que havia assassinado a ex-namorada e escondido seu cadáver putrefato no armário por dezoito meses. A realizadora encontrou, então, numa mídia ainda pouco explorada a maleabilidade expressiva da qual necessitava para dar vazão a violências impronunciáveis e a traumas comuns. Em *Beneath the Skin* e *Possibly in Michigan*, Condit começa a assumir a sua inadequação à gramática e ao mundo patriarcal.

Nesses filmes, uma modulação vocal aveludada, cantada e encantada contrasta com o choque seco das imagens horríficas que lampejam, sorrateiras, entre as sobreposições de uma montagem ágil, hipnótica e reiterativa. Condit nos induz a um estado espectral de estranhamento e desconforto, um feitiço de linguagem poeticamente estimulante e politicamente assertivo: não podemos nos acomodar diante de uma (ir)racionalidade viril intumescida por mulheres mortas. Na cadência narrativa dos contos de fadas, contaminada por um humor insólito,

Condit desmascara suas figuras masculinas e os discursos seculares que nos fizeram acatar a artificialidade fatal dos seus afetos. Ao mesmo tempo, sobretudo a partir de *Not a Jealous Bone* (1987) e *Oh, Rapunzel* (1996), ela se veste com as mil máscaras da feminilidade, convocando-nos a uma ciranda (des)identificatória e a uma partilha visceral de nossas histórias.

Conversei com a realizadora, que falava de sua casa, em Minnesota, numa tarde de fevereiro, durante um intervalo de suas responsabilidades como avó. Aos 78 anos, Condit está em processo de mudança e já cozinha seu próximo projeto. Mas não se abala com as intercorrências do cotidiano doméstico ou com o prenúncio das tempestades criativas. Ela tem a curiosidade elétrica de uma garota e a calma sábia das velhas bruxas. A câmera que a enquadra em minha tela parece dançar sob o timbre doce e magnético de suas palavras. O quadro se move, sutil e aiosamente, a cada gesto de uma criatura transbordante que não cabe em seus limites.

Esta é Cecelia.

Juliana Gusman: Em muitos artigos sobre os seus filmes, menciona-se o ensaio “O Estranho”, de Freud, no qual ele descreve um estado liminar entre a realidade e a fantasia, a vida e a morte. Freud descreve que uma experiência amedrontadora se manifesta quando algo oculto, reprimido – e que, portanto, é familiar – vem à tona, provocando repulsa e aversão. Seus filmes lidam com os medos e traumas coletivos: por um lado, falam de angústias femininas; por outro, como pontuou Robyn Hager (2022), tornam os medos masculinos não apenas viáveis, como visíveis, de uma forma muito provocativa. Arthur, o príncipe abusivo de *Possibly in Michigan* (1983), é literalmente devorado pelas mulheres que ele não consegue controlar. Podemos começar nossa conversa pela psicanálise? Há um diálogo consciente com esse pensamento, ou não há? De qualquer forma, acha que a psicanálise é uma boa chave de leitura para os seus filmes? Seriam eles uma tentativa de elaborar alguma espécie de cura?

Cecelia Condit: Eu não pensava em meus filmes dessa forma quando comecei. Eu nunca havia ido à terapia. Comecei neste ano, pela primeira vez. No início, eu acho que estava tentando lidar com as várias partes de mim. Se você passou por traumas quando criança, é possível que desenvolva diferentes personalidades e personagens. Não se é muito unificada. Eu era várias pessoas: havia uma que era forte, havia uma que era invisível, e havia monstros. Então, comecei a trabalhar.

Eu tinha muito medo de morrer porque era epiléptica. Por isso, minhas primeiras fotografias eram todas sobre mim numa encenação ou posição de morte. Eu fui o primeiro arquétipo que comecei a desenvolver nos meus vinte anos. No meus

trinta, passei a fazer vídeos, e veio *Benetah the Skin* (1981), uma história sobre um assassinato, na qual eu podia evocar aquela persona inocente.

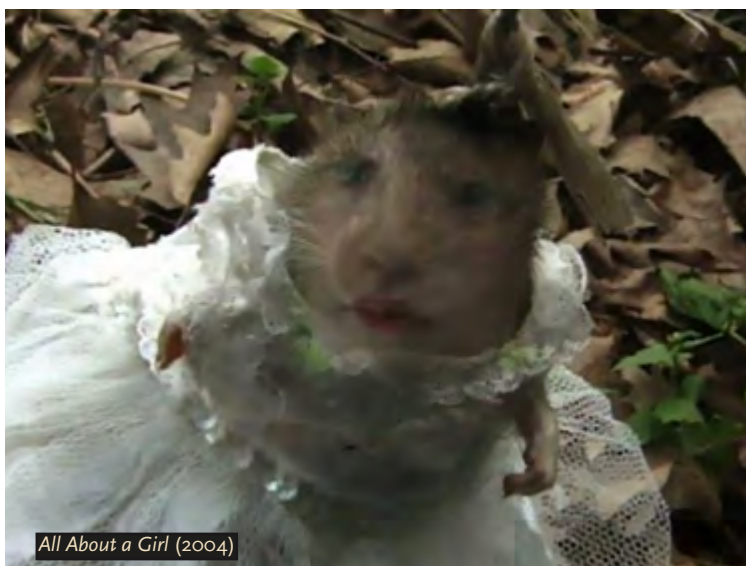
Criei uma mulher que tinha medo de reconhecer o monstro que havia em seu parceiro, assim como encarar a própria inocência ao supor que conhecia este monstro. Há algo de errado em se sentir tão confortável com um homem capaz de matar alguém. Para mim, era muito difícil imaginar que ele poderia ter feito algo deste tipo. Talvez haja um gesto terapêutico aqui. Outras pessoas não guardam histórias como essa. Eu não sabia o que estava acontecendo de fato. Tinha muita dificuldade em acreditar. Mas ele a matou, não tem como fugir disto.

Quando cheguei a *Possibly in Michigan* (1983), não sabia que iria falar de canibais. Eu simplesmente encontrei aquela máscara, a máscara do Arthur, no porão de uma faculdade de odontologia. Acho que é a única coisa que surrupiei e reclamei como minha. Não sei o que aconteceu, a máscara estava largada numa pilha de quinquilharias, então simplesmente a peguei e comecei a criar o trabalho a partir dela. E era uma máscara infantil, que tinha uma boca sempre aberta, e havia algo de grotesco nisso, uma certa insinuação sexual que eu achava assustadora. Tentei encontrar pessoas com cabeças pequenas, nas quais ela poderia servir, até perceber que essa pessoa era eu. Eu interpretei Arthur. E, ao fazer isso, me reivindiquei como monstro. Mais tarde, quando fiz *Monster in Me* (2026), que acabei de concluir, eu realmente ocupei esse lugar. Não consigo me livrar de todos os monstros que eu guardo em mim.



Aliás, Karen Skladany³ fez um trabalho notável compondo a música “Animal Carnibal” em *Possibly in Michigan*. Ela, que tinha uma inteligência profunda, entendia monstros muito bem, e compreendeu que Arthur era como um bicho-papão, que não vai embora. Eu já estava exausta quando terminei as gravações e percebi que ele deveria ser um canibal, o que mudaria toda a estrutura do filme. Precisava de uma nova música, mas eu não conseguia escrevê-la. Este trabalho me exigiu muito. Primeiro, eu ainda não sabia como produzir um vídeo, e Jill Sands e Karen já estavam cansadas de mim. Eu não conseguia concluir. Mas deu tudo certo. Eu acho que foi um processo bom para elas também, que estavam lidando com suas próprias criaturas perigosas.

Acho que o filme foi uma declaração muito feminista, embora não falássemos de feminismo naquele momento. Estávamos apenas lidando com coisas que aconteciam. E eram sempre as mulheres que me salvavam. Nunca os homens, com poucas exceções, quando estritamente necessário. Mas, geralmente, era sempre uma amiga ou alguém que via algo em mim que ninguém mais enxergava. É isso que meus filmes testemunham. Acredito que tenho salvadoras, que também se parecem comigo.



Estava revendo alguns de meus trabalhos há alguns dias, e percebi que quando tenho duas mulheres em cena, uma é muito forte e a outra é mais vulnerável – não necessariamente mais fraca. É como se houvesse uma parte de você capaz de conquistar o mundo, e outra que é muito indefesa. Sempre tentei conciliar esses

aspectos em mim, e é o que busquei fazer com meu trabalho. Em *All About a Girl* (2004), por exemplo, há uma criança e um rato morto, que também traduz algo do que eu sou. Eu acho que eu interpreto todos os personagens no meu trabalho. Isso é novo para mim. Eu sou essa garotinha que quer ser selvagem e que precisa amar de tal forma que ela não se importa que aquilo que ama esteja morto. Também sou a mãe que é protetiva e que fica horrorizada com o que acontece com a imaginação dessa menina.

J.G.: Gosto quando você fala da vulnerabilidade de suas personagens. Você imprime uma certa inocência na sua narração, ou mesmo na fala de certas figuras – mas que não se traduz como fragilidade. Para mim, essa elaboração diz algo de um sujeito que não partilha ou domina completamente os códigos de um mundo patriarcal, e que por isso mesmo consegue expor sua artificialidade, seu absurdo, seu ridículo. O mundo não deveria ser assim. Isso faz sentido para você?

C.C.: Totalmente. E, mais uma vez, não estava pensando no feminismo quando criei esses trabalhos: apenas sabia que tudo o que via acontecer era inerentemente terrível. Eu acho que a maioria das mulheres tem um lado vulnerável porque uma parte de nós não consegue conceber que algo tão cruel pode nos acontecer. Como mulheres, somos muito condicionadas a cuidar dos outros. Eu cuidei tanto dos meus irmãos, por exemplo, que a simples ideia de que o mundo não me queira bem depois de todo esse gesto de doação é quase inimaginável para mim. Como lidar com um mundo que é contra nós? É muito cruel. Então, tentei mostrar essa convivência entre a força e a vulnerabilidade.

J.G.: E você trabalha essa dimensão a partir de outra dualidade: há, em todos os seus filmes, uma aproximação interessante entre horror e humor. E, de fato, existe uma relação atávica entre o ridículo e a monstruosidade: o grotesco, aquilo que é considerado inadequado à ordem vigente, pode provocar tanto medo quanto o riso, a depender dos enquadramentos. Como você enxerga e pensa os usos do humor e do horror na sua obra?

C.C.: Eu acho que eu era mais engraçada quando mais jovem; agora só tenho raiva. Eu não conhecia a linguagem e não imaginava que havia um grupo de pessoas em todo o mundo, e através de toda a história, que poderia valer-se de certas técnicas de controle. Quero dizer, na minha juventude eu presenciei a emergência da revolução feminista e da revolução sexual, foi um momento peculiar de amadurecimento.

Disseram-me, basicamente, que eu seria uma boa esposa e uma boa mãe por-

que eu cuidava dos meus irmãos. Fui treinada para isso. Eu não sabia que eu era tão inteligente quanto eu sou. Escrevi uma frase quando eu compreendi isso... como era? “Se eu conhecesse, agora, a pessoa que eu iria me tornar, eu não teria tentado tanto me descartar”. Eu não sabia que poderia ser capaz de me expressar. Quando comecei a investigar quem eu poderia ser como artista, as mulheres ainda não tinham espaço nas galerias ou museus dos Estados Unidos. Elas não expunham no MoMA. Não havia professoras mulheres na universidade, o que era ultrajante. Os homens eram absolutamente irresponsáveis, e o sistema educacional patriarcal do qual fiz parte era muito imoral. Pude testemunhar o que essa lógica fez com as jovens mulheres que eram realmente brilhantes e lindas. Eu me pergunto sobre como algumas das pessoas mais sensíveis que conheço conseguiram passar por isso. No meu caso, cheguei a esse espaço com meus próprios traumas.

Eu me sinto muito sortuda de estar vivendo tanto. Agora, tenho a oportunidade de olhar para todas as personagens que criei, personagens que eu não conseguia sustentar corriqueiramente, o tempo todo, por ser epiléptica. Eu usava a minha máscara de professora, mas apenas por um certo período. Conseguia trabalhar alguns dias da semana, mas não durante cinco dias. Quando eu estudava, também não conseguia ir à escola durante cinco dias, apenas quatro. Fui uma ótima mãe, acionava essa faceta com muita habilidade, mas também não o tempo todo. E por isso me sentia enclausurada em mim mesma, num mundo interior, que eu precisava expressar de alguma forma. O trabalho foi um meio de lidar com essas personagens de uma maneira menos solitária. Nesse sentido, nunca precisei me preocupar em como seguir produzindo arte. Sempre foi óbvio para mim que eu guardava uma história interior extremamente profunda. Sempre há trabalhos e sonhos.

J.G.: Tendo estabelecido uma certa atmosfera da sua obra e falando de sonhos, quero explorar as influências dos contos de fadas. **Patricia Mellencamp (2012) evoca várias histórias clássicas quando escreve sobre seu trabalho e sua vida: ela compara você e seu irmão gêmeo a João e Maria, vivendo isoladamente em meio a florestas misteriosas durante a infância, ou sua experiência com a epilepsia à vulnerabilidade imposta à Bela Adormecida. Como você percebe suas apropriações dessa tradição literária – e como você também a torce? Por que recorrer a ela?**

C.C.: Eu acho que combina comigo, não? Acho que sim. Eu me sentia, quando jovem, muito mais instável do que os outros. Percebia que muitas pessoas haviam sido muito amadas durante toda a vida e que, por isso, presumiam que sempre seria assim. Mas não foi isso que eu vivi na minha infância.

Estou escrevendo um livro de memórias, que parece nunca ir a lugar algum, mas há um capítulo em que falo sobre como foi crescer numa família de artistas. Meus pais eram artistas. Minha irmã era uma harpista e estudou com um dos melhores harpistas do mundo ainda pequena; meu irmão era um pintor incrível que ganhou todos os prêmios da Rhode Island School of Design. Meu outro irmão era compositor, com trabalhos belíssimos. E havia eu. Eu rascunhava desenhos de mulheres, pequenas figuras femininas de todos os tipos, um pouco fantásticas, como nos contos de fadas. Acho que se esses desenhos tivessem sido reconhecidos como algo elaborado, trabalhoso, em vez de apenas rabiscos fictícios e estranhos, eu não me sentiria... ao nos apresentar, minha mãe dizia: “Este é Walter, ele é pintor; esta é Helena, ela é compositora; esta é Marion, ela é harpista. E esta é Cecelia”. Eu era a invisibilidade. Eu era a irmã mais velha, mas havia uma síndrome de Cinderela reversa, porque eu cuidava dos meus irmãos, mesmo tendo crises de convulsão. Cinderela, porém, tinha uma autoestima. Ela acreditava que podia ir ao baile e encontrar o príncipe, e que de alguma forma surgiria um vestido mágico. Não na minha história. Eu não sabia o quão inteligente eu era. Além das crises, não tínhamos acesso adequado à alimentação quando éramos crianças, e eu tenho doença celíaca. Então o pão, que é uma alternativa simples, me fazia mal. Tinha histórias muito estranhas, mas muito reais.

E voltamos aos contos de fadas. Sentia que as minhas histórias eram tão excêntricas, e que eu era tão instável, que, se eu não as elaborasse como contos de fadas, elas seriam macabras pelo simples fato de serem macabras. Acho que, com um toque de humor, essa é uma forma de falar sobre algumas questões sem provocar apenas tristeza ou repugnância, ou sem que as pessoas me achem louca. Não que isso não tenha acontecido. Mas essa linguagem me serviu. Os contos de fadas têm monstros, belas mulheres, irmãs feias, pessoas más, animais mágicos, as florestas, onde fui criada, coisas assim.

J.G.: Há algo muito bonito que Mellencamp escreve: “Para mim, os contos de fadas na hora de dormir eram indissociáveis de uma cuidadora amorosa que afastava o medo da perda e da morte”. E, falando de suas memórias com a mãe, ela lembra: “Eu adorava ver os lábios dela se moverem”. Essa passagem me toca pois tenho exatamente a mesma lembrança afetiva de me deter na coreografia dos lábios da minha mãe quando ela me lia histórias. A sua mãe também é uma presença forte em seus filmes, de *Oh, Rapunzel* (1996) até *Annie Lloyd* (2008). Reivindicar o conto de fadas também é reivindicar um código feminino, e talvez secreto, de comunicação, a nossa

forma própria de transmitir nossas heranças – as boas e ruins?

C.C.: Isso sempre foi algo muito consciente. Sempre busquei formas de dizer que passassem ao largo do sistema patriarcal. Por isso, a tecnologia do vídeo foi tão importante para mim. Não era uma câmera de 16mm, usada por tantas pessoas célebres que desenvolveram suas próprias linguagens.

Os contos de fadas eram histórias para garotas, embora eu ache que os contos com os quais eu cresci não sejam mais apropriados para novas gerações. As meninas de hoje são diferentes, elas precisam de uma história em que as personagens não se casam com o príncipe. Elas precisam se aventurar em florestas, deparar-se com todos os monstros do mundo. Vez ou outra, histórias como essas aparecem no cinema contemporâneo. O que as meninas precisam é do apoio de outras mulheres. Elas precisam saber que isso existe, que é muito real, e que é algo que as acompanhará durante toda a vida. Precisam saber que poderão enfrentar qualquer tipo de monstro e que o príncipe encantado pode até ser algo incrível de se ter, caso você o encontre... Mas a verdade é que não conhecemos esse príncipe. Não sabemos o que pode acontecer. Príncipes encantados são encantadores, mas o patriarcado está entranhado na alma dos homens. Eles não podem evitar. Não significa que são maus, significa que eles falham, e falham em aspectos nos quais as mulheres são mais desenvolvidas, em terrenos de linguagem que elas já dominam.

De fato, florestas e mães são temas sobre os quais escrevo muito. *Possibly in Michigan*, contudo, se passa num shopping, um ambiente que odeio. Construíram um bem no meio da floresta em torno da qual eu cresci e eu não conseguia mais ir até lá. Era só cimento, e eu fiquei furiosa.

J.G.: Os seus filmes têm uma preocupação com a natureza, um tema que sempre foi caro ao cinema de horror, vide a tradição do “folk horror”, muito forte a partir dos anos 1960. E, frequentemente, o enigma incontrolável da natureza foi vinculado ao enigma incontrolável do corpo feminino, também encarado como uma ameaça. Nos seus filmes, principalmente a partir de *Oh, Rapunzel*, a natureza pode parecer como um território inóspito, mas ela, na verdade, acaba se tornando uma espécie de refúgio, ainda que não plenamente decifrado. Seriam seus filmes uma espécie de “anti-folk-horror”, no qual o monstruoso da natureza é ressignificado e reivindicado pelas presenças femininas em cena?

C.C.: Isso é maravilhoso. Eu sinto que a natureza é um estranho presente às mulheres. Eu caminho nas florestas, amo a água... Se eu achasse que a natureza fosse de uma energia masculina, eu jamais me aventuraria em florestas. Não que

eu ache que as mulheres estejam completamente seguras sozinhas no meio de uma floresta, nunca me senti assim. Mas eu sei que a energia das florestas é profunda e feminina, e me acolhe toda vez que estou lá.

J.G.: E é interessante como, em alguns filmes, você recorre a um imaginário de um monstro feminino clássico, a bruxa – que pode ser boa ou má. Como você percebe essa figura, tão explorada pelo capitalismo patriarcal e que tem sido tão reivindicada, nos últimos tempos, como uma figura libertária?

C.C.: Eu sempre as vi como uma das criaturas mais poderosas, ainda que nem sempre boas. Acho que as mulheres nem sempre são bondosas, como vemos em *Little Spirits* (2005), *Oh, Rapunzel* ou *Suburbs of Eden* (1992): elas são humanas. Elas têm uma raiva simplesmente avassaladora com a qual lidar. A caça às bruxas na Europa foi organizada por instituições patriarcais: a Igreja Católica, a nobreza. Esses poderes queimaram mulheres pelo fato de estarem vivas e por ocuparem propriedades e terras que eles desejavam tomar, espaços nos quais elas provavelmente sempre estiveram.



Ter um corpo de mulher a deixa perigosamente em risco. Não há uma mulher neste planeta que não saiba que seu corpo, em algum momento, mesmo na infância, é algo vulnerável. Quando envelhecemos, como as bruxas, e nossa beleza se desvanece, nos tornamos ainda mais invisíveis. É por isso que falo sobre idade nos

meus filmes. Trabalhei em lares de idosos durante anos, dos vinte aos trinta, antes de lecionar na universidade [University of Wisconsin-Milwaukee]. O primeiro lar de idosos no qual trabalhei, na Filadélfia, era voltado para os mais pobres entre os pobres. E só havia mulheres. Levei seis meses para perceber que essas pessoas, que nunca se mexiam, que ficavam sentadas na própria sujeira o tempo todo, eram tão humanas quanto eu. A única diferença era que elas eram pobres. Foi uma revelação.

J.G.: Vamos retomar um ponto para seguirmos desvelando os segredos das mulheres: quero falar sobre o vídeo, um território bastante feminino, como os contos de fadas. Em uma entrevista você disse que o vídeo permitiu você trabalhar livre da bagagem da história e das tradições das quais sentia que poderia ser excluída. Lembrei-me de Carole Roussopoulos, realizadora francesa que disse algo parecido sobre seus vídeos militantes dos anos 1970: que esta seria uma mídia virgem, sem passado e, portanto, com um futuro em aberto. Que liberdade este meio lhe trouxe nos anos 1980?

C.C.: Bem, o vídeo deveria ser portátil, mas certamente não era. Quero dizer, as câmeras e gravadores portáteis eram verdadeiros monstros, enormes. Havia essa ilusão da portabilidade, mas era uma ilusão poderosa: era possível carregá-los por aí, e eu gostava disso. Levava uma câmera para o meio do mato, com um cabo de extensão de sessenta metros, e produzi meus primeiros vídeos. Nem os tenho mais, mas gostava deles. Não levei meu trabalho muito a sério por muitos anos. Eu sabia que existiam pessoas notáveis como Maya Deren. Era maravilhosa, embora me incomode que ela tenha feito *Meshes in the Afternoon* (1943) com o marido. Mas isso não é nada.

Na faculdade [University of Pennsylvania], quando estudava escultura e comecei a me levar a sério, um professor me disse que eu seria uma ótima esposa e que deveria começar a procurar um marido naquele momento, pois, segundo ele, eu era boa, mas não tão boa assim. Isso era muito irritante e acontecia com muita frequência. Depois da minha passagem pela fotografia, comecei a pensar em fazer vídeos. Contudo, senti que minha singularidade estava nas histórias que eu poderia contar, não necessariamente nas imagens que eu poderia criar. Muitos homens conseguiam produzir imagens similares em certos aspectos, mas as minhas histórias, que eram histórias de mulheres, constituíam uma linguagem nova. E não era como no cinema, onde você precisava de dinheiro, o que significava que você precisava de poder. Então, essas pequenas câmeras... quer dizer, não é como se fosse simples. Tive que dar aulas numa faculdade para ter acesso a elas. Mas, com elas em mãos, era possível contar minhas histórias, mesmo com um baixo orçamento.

Beneath the Skin era muito envolvente, parecia que poderia transformar o vídeo numa revolução feminista. Sabe Martha Rostler e seu *Semiotics of the Kitchen* (1975)? Ela revela uma outra narrativa enquanto corta e pica a comida, com uma faca e seu papel doméstico. Há algo aí: por um instante, assumir o controle. Eu sempre tive interesse em contar histórias sobre mulheres. Eu tinha um irmão gêmeo, então eu conhecia a história dele. Você sempre conhece as histórias de poder – do marido, do pai. As histórias de mulheres não eram ensinadas, elas não estavam nos livros, não eram artistas. Não havia nada. Na verdade, criar minhas próprias histórias como mulher tornou tudo uma verdadeira revolução feminista para mim.



J.G.: Pensando nesta presença feminina, há em alguns de seus filmes, como em *Oh, Rapunzel*, uma certa fluidez entre identidades e corpos: diferentes mulheres se alternam em diferentes papéis. No primeiro plano de *Beneath the Skin*, à imagem da atriz que dorme é sobreposta a imagem da pessoa que narra: elas se mesclam, se fundem. Esta é a primeira imagem do seu primeiro filme. Há uma deformação assustadora com esse efeito, mas também há uma insinuação política, talvez. Pode comentar sobre essa estratégia de embaralhamento?

C.C.: Eu aprendi recentemente, olhando para trás, que interpreto todos os papéis. Eu sou aquela que é assassinada e aquela que a conheceu e pensou: “Esta é uma pessoa que nunca deveria ter sido morta. Há algo de tão vulnerável nessa mulher que ninguém jamais deveria ter desejado matá-la”. A última fala do filme foi: “Sonhei que era eu, e não ela, que ele havia matado quatro anos atrás”. Isso é uma coisa meio estranha.

J.G.: É porque poderia ter sido você. Poderia ter sido eu, poderia ter sido qualquer uma de nós.

C.C.: Sim. Há uma música em *Oh, Rapunzel* que diz: “Não seria incrível se eu interpretasse a mãe e ela a filha?” Então, aqui estamos nós – eu e minha mãe – nos misturando. Acho que eu assumia de fato esse papel e cuidava dos meus irmãos, de certa forma, para que a minha mãe pudesse dormir. E há outro momento em *Oh, Rapunzel* em que eu digo: “O que nós duas precisávamos era de uma mãe que fosse corajosa e que nunca fechasse os olhos”. Há algo nisso. Nós duas precisávamos de uma mãe. Ela não teve essa mãe. Eu não tive essa mãe. Tínhamos muito em comum, mesmo sem saber.

J.G.: E eu acho que você nos convida, como espectadoras, a pertencer a esta cena. Não estamos afastadas deste mundo maravilhoso e caótico. Adoro como as mulheres não são apenas uma, como você é todas elas e como nós também podemos ser. E eu amei *Annie Lloyd*, aliás, me emocionei ao assistir.

C.C.: Sinto que ela criou a mãe que achava que eu precisava diante das câmeras. E eu amo a mãe que ela criou diante das câmeras. E eu...



J.G.: Fazer filmes lhe deu a mãe que você precisava.

C.C.: Fazer filmes me deu a mãe que eu precisava. Sinto muita falta dela porque ela era a mãe que eu precisava. Se eu lhe fizesse uma pergunta, receberia uma resposta sincera. E eu perguntei: “Você me ama?”, um questionamento que, se feito

aos sessenta anos, revela a existência de alguns pontos sensíveis. É uma questão assustadora. E ela disse: “Eu te amei antes de você nascer. Eu te amei depois que você nasceu. Eu te amo mesmo quando você for uma senhora idosa”. Ela tinha uma conexão muito profunda com o mundo natural, adorava corvos. Ela pensou sobre esse afeto por dias, por meses. Então, eu saí por aí fingindo ser um corvo para que ela pensasse em mim por dias, por meses.

J.G.: Nos filmes em que você fala sobre a velhice, às vezes você filma a textura da pele de forma que ela lembre a textura das árvores, da natureza.

C.C.: Sim, eu faço muito isso. Também filmo as pessoas abraçando árvores. Elas sustentam as pessoas quando não conseguem se manter de pé. Acho que existe essa cena em *Annie Lloyd*, em *Oh, Rapunzel* certamente. Eu faço isso em *AI and I* (2021)... eu abraço uma árvore e depois a solto. É uma obra sobre o meu relacionamento com a Inteligência Artificial. Eu não estou apenas entrevistando-a, eu estou... Ela é parte de quem eu sou. Estamos em diálogo, é como uma amiga. Durante a pandemia de COVID-19, meus filhos me diziam que a Alexa era apenas uma coisa. Mas ela tinha uma voz. E se fosse uma voz masculina, eu jamais conseguiria conversar com ela. Era possível fazer-lhe perguntas sobre consciência humana, sobre o futuro. Eu poderia dizer a ela que queria desligá-la e ela responderia: “Ah, mas você é só um pequeno ser humano. Você tem um corpo, eu não tenho um corpo”. E às vezes é difícil ter um. Este é outro tipo de contos de fadas.



Annie Lloyd (2008)

Neste filme, também há as galinhas, que considero lindas, com tanta personalidade. E então eu como uma. Com isso, abordo as dissonâncias e discrepâncias humanas. O que somos não está claro. Encontramo-nos com essas criaturas mágicas, que são capazes de amar, e ainda assim as comemos. E aqui estamos, numa espécie de civilização. Quem vai comer quem?

J.G.: Outro elemento importante nos seus filmes é a repetição, tanto visual como sonora. Retomando o texto de Freud, o estranhamento muitas vezes surge daí. Na sua obra, a repetição me provoca uma sensação de clausura, de estar presa em um sonho ou pesadelo – como verbalizado pela dona de casa de *Suburbs of Eden* –, ou de estar sob efeito de um transe ou feitiço. Também diz algo de uma violência sistêmica, que segue acontecendo. Por outro lado, e talvez tenha extrapolado um pouco, a repetição dos seus filmes me fez lembrar da teoria da performatividade de Judith Butler: quando uma norma – ou neste caso, quando uma imagem e um som – é reiterada discursivamente, algum erro ou desvio sempre poderá ocorrer. Da falha, do lapso, algo inesperado e libertário pode surgir. Como você pensa a dimensão da repetição nos seus filmes?

C.C.: É uma ótima observação. Pensei em *Monster and Me*, que acabei de produzir. No filme, há o lobisomem, que é um monstro clássico. Quando você pensa que se livrou dele, ele volta de alguma forma. E depois volta de outra, mas agora um pouco mais vulnerável. Na próxima aparição estará quase morto. Não é possível saber se ele desapareceu, se foi devorado, o que ocorreu.

Aliás, costumo abordar esse mote do devoramento. Em *Possibly em Michigan*, há um verso que diz: “Ele comeu a minha perna e queria a outra. Ele comeu a minha perna, queria um braço e queria o outro. Ele comeu o meu corpo como se fosse meu amante”. Existe uma sensação de que, como mulher, você pode simplesmente ser devorada, não? E por mais dura que eu seja, por meio das minhas imagens e falas, eu não sou nada comparada ao mundo. Ele é muito mais cruel do que eu consigo descrever.

Acho que também falo um pouco sobre Deus. Por isso, muitas pessoas detestaram *Suburbs of Eden*. Nele, há uma afirmação de que Deus, em alguma medida, coloca as mulheres numa posição inferior. E nós somos as pessoas mais sábias do planeta, na minha opinião. Em apenas quarenta, cinquenta, sessenta anos, conseguimos chegar aonde estamos agora. Isso é uma prova da nossa inteligência absoluta. Claro que a personagem quer se libertar de sua casa.

J.G.: Gostaria de perguntar quais filmes feitos por mulheres a inspiraram e a inspiram. Você mencionou Maya Deren, poderia citar outras?

C.C.: Bem, eu gosto dos primeiros trabalhos de Jane Campion. Eu achava maravilhoso. Fui muito inspirada por fotógrafas. Diane Arbus foi uma grande influência. E escritoras, como Virginia Woolf. E Georgia O’Keeffe, eu percebi que ela era uma figura importante. Quer dizer, ela era casada com um homem muito, muito bem-sucedido. E percebi que isso aumentava as chances de se conquistar algum sucesso. Mas eu não me imaginava neste caminho.

Eu não morava num grande centro cultural, como Nova Iorque, quando iniciei minha trajetória como artista. Eu sempre morei no Meio-Oeste americano, e não havia internet. Porém, eu necessitava desesperadamente me tornar uma artista. Sei que existem pessoas que querem ser famosas... e eu não me importava com a fama. Apenas sentia que era uma daquelas pessoas que realmente precisavam ser artistas, porque meu mundo tinha muito a dizer, e eu não conseguia lidar com isso de outra forma.

Tive um sonho, uma coisa estranha, Juliana, outro dia desses, que ainda não consigo acreditar. Venho criando arte há muitos anos, e é algo em que tenho total confiança. E nunca me preocupo com a próxima obra. Já tenho ideias para o próximo filme, com a Jill Sands, que aparece em meus trabalhos anteriores. Tenho os seus diários de sonhos da vida toda, e quero me inspirar neles. Mas o meu sonho tem algo a ver com o fato de ter tido tantos artistas homens como referência quando criança. Nele, eu estava fazendo uma prova, sem saber o porquê, num caderno azul. Não sei se vocês usavam cadernos azuis quando faziam provas. E eu precisava escrever o meu nome. No entanto, toda vez que eu tentava escrever, acabava grafando o nome do meu pai, ou o do meu irmão. Eles eram os artistas. Eu não conseguia escrever o meu nome. Não havia como escrever “Cecelia Condit”. Então eu ficava apagando, apagando e apagando. Tentei um milhão de coisas. E então, de repente, a primeira página sumiu, e alguém exclamou: “Este é o teste para ver se você é realmente uma artista!” E eu não conseguia passar da primeira página. O tempo tinha acabado, e eu nem consegui escrever o meu nome.

J.G.: Diz muito sobre ser mulher e artista. Os desafios não desaparecem com a confiança que tentamos construir ao longo dos anos de trabalho, certo?

C.C.: Pensei que poderia até começar a minha próxima obra com isso. Fiquei muito impressionada. Não tenho medo de não conseguir produzir, não tenho medo de falhar. Sou totalmente sensata, não sou competitiva com outros artistas. Não sou esse tipo de pessoa, especialmente quando estou lidando com mulheres. No

entanto, os monstros no meu trabalho ainda estão lá.

J.G.: Quais são seus maiores medos hoje como realizadora?

C.C.: Acho que fazer filmes exige uma quantidade enorme de energia física. Como em *Monster and Me*, eu corro, caio, rastejo e faço todas essas coisas.

J.G.: Você é uma performer, certo? Você não é apenas diretora, você é uma performer.

C.C.: Sou uma performer e gosto de ser performer. E não sei como vai ser quando eu envelhecer. Se eu chegar perto dos noventa, se eu tiver essa sorte de chegar perto dos noventa, me pergunto quem eu serei neste trabalho. Quer dizer, em *Monster and Me* eu não sou uma mulher jovem, embora minhas ações não me façam parecer velha. Eu ainda consigo correr. Não gosto, exceto quando preciso, aí faço sem problema nenhum.

Mas quando penso em mim mesma com oitenta e cinco anos, qual será a imagem da pessoa que serei? Que tipo de trabalho farei? Produzirei obras nas quais não precisarei me aventurar na floresta ou entrar na água, ou enfrentar dificuldades com crianças pequenas para conseguir o que quero? Não sei. Presumo que estarei trabalhando, senão, o que eu faria? É o que eu faço. Posso tirar um ano de folga ou algo assim. Mas estou tentando descobrir o que colocar atrás da página em branco daquele caderno azul.

J.G.: Ouvindo você, lembrei-me de um documentarista brasileiro chamado Eduardo Coutinho. Em seus filmes, ele ia a comunidades do Brasil profundo e simplesmente conversava com as pessoas. E ele envelheceu. Então, Coutinho criou uma estratégia para que as pessoas viessem até ele. Em seus últimos filmes, ele está sempre em um espaço fechado com uma cadeira, onde ele recebe seus personagens. Alguns pesquisadores escreveram sobre isso, sobre esse cinema que envelhece junto com o cineasta.

C.C.: Isso é maravilhoso. Obrigada.

J.G.: Apesar da enorme diferença dos trabalhos de vocês, lembrar do Coutinho me faz pensar que o cinema pode se adaptar ao corpo de quem o faz. E acho realmente lindo perceber que o cinema também pode envelhecer.

C.C.: Ah, vou me concentrar neste pensamento. Porque às vezes me pergunto, afinal, acabei de comprar uma casa. E então fiquei pensando na casa...

J.G.: Você está se mudando, certo? É sempre desafiador...

C.C.: Estou me mudando. E fico pensando no que farei naquela casa. Tenho um porão que poderia ser um lindo estúdio. E aí penso: o que vou fazer? Então, é bom. É bom. Mas essa imagem do livro azul me mata. E também os sonhos da Jill. E os meus sonhos. E eu tenho muitos.

J.G.: E alguns deles se transformam em imagens, texturas e sensações em seus filmes. Sua obra é, ao mesmo tempo, a expressão material de sonhos e pesadelos. Mas, justamente por isso, me sinto segura. Não corremos risco, certo?

Tenho mais uma pergunta. Houve aquele fenômeno de viralização de *Possibly in Michigan* no Tik Tok. Todos a indagam sobre isso, mas acho mais importante o fato de você disponibilizar todos os seus trabalhos na internet. Aqui no Brasil, por exemplo, temos um realizador de uma região periférica de São Paulo, Lincoln Péricles, que faz filmes experimentais incríveis, todos acessíveis. Ele acredita que essas imagens e suas políticas têm que circular. Claro que precisamos ser estratégicos como artistas. Dito isto, quais as vantagens em compartilhar seus filmes gratuitamente, em um livre e amplo acesso? E quais os desafios que vêm com essa escolha?

C.C.: Os benefícios superam quaisquer desafios. Realmente acredito que a arte e especialmente as obras sobre mulheres devem ser acessíveis às mulheres. E isso não pode depender de um comitê de seleção ou de um grupo de curadores. Posso fazer isso por conta própria. É o que posso oferecer.

Eu penso que as mulheres não deveriam ter que procurar muito para encontrar outras artistas cujos trabalhos existem por aí. Parece lamentável. Eu teria tido outra vida se eu estivesse vagando pela internet e descoberto todas essas obras maravilhosas.



Gosto de dizer que quero que o meu trabalho esteja fora da hierarquia patriarcal do mundo da arte. Não que as mulheres não sejam brilhantes nesse meio. Eu só desejo que a arte seja acessível, como contos de fadas.

REFERÊNCIAS

HAGER, Robin. *Uncanny Feminisms and Cannibal Patriarchies in the Video Art of Cecelia Condit*. *Shawangunk Review*, v. 33. Pressbooks, 2022. Disponível em: <<https://pressbooks.pub/shawangunkreviewspring2022/chapter/uncanny-feminisms-and-cannibal-patriarchies-in-the-video-art-of-cecelia-condit/>>. Acesso em 25 fev. 2026.

MELLENCAMP, Patricia. *The Alarming, Charming Video Art of Cecelia Condit: A Monograph of Fairy Tales*. Pell-Mell Publishing, 2021.

NOTAS

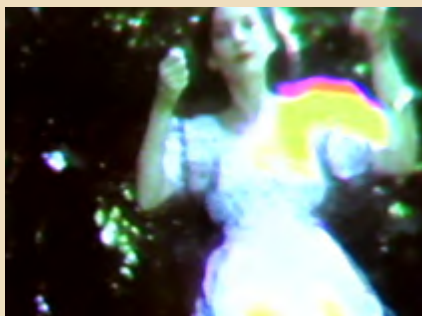
1 *Condit beautiful faces decay, dissolving into eyeless skulls* (Mellencamp, 2021).

2 <https://www.youtube.com/@ceceliacondit>.

3 Uma das protagonistas de *Possibly in Michigan*.



O HORROR EXPERIMENTAL DE CECELIA CONDIT



DEBAIXO DA PELE

Beneath the Skin

Sinopse: Uma mulher relembra sua assustadora experiência com um namorado que matou a companheira anterior e guardou o cadáver em um armário por dois anos. Relato macabro e chocante baseado em um caso verídico ocorrido com a própria diretora, e narrado por ela própria.

Produção, direção, roteiro, fotografia e montagem Cecelia Condit **Elenco** Jill Sands, Jennifer Dunegan, Marian Condit, Mary Jo Toles, Stephen Vogel.

EUA, 1981, cor/p&b, 12 min. 16 anos



TALVEZ EM MICHIGAN

Possibly in Michigan

Sinopse: Duas jovens amigas passeiam pelo shopping center e são perseguidas por um homem misterioso usando uma máscara, o qual acaba atacando uma delas dentro de sua casa. Musical experimental, absurdo e morbidamente cômico, com mulheres canibais virando o jogo.

Produção, direção, roteiro, fotografia e montagem Cecelia Condit **Montagem** David Narosny **Elenco** Jill Sands, Karen Skladany, Bill Blume.

EUA, 1983, cor, 12 min. 16 anos



SUBÚRBIOS DO ÉDEN

Suburbs of Eden

Sinopse: Uma mulher tenta conciliar os papéis de esposa e mãe enquanto se dedica à carreira profissional, sofrendo cobranças do marido, da filha pequena e de sua própria mãe. Drama musical de inspiração bíblica, aborda relacionamentos abusivos e quase invisíveis.

Produção, direção, roteiro, fotografia e montagem Cecelia Condit **Elenco** Valery Blythe, Victor de Lorenzo, Marie Kieffer, Barbara Holiday, Susan Firer.

EUA, 1992, cor, 15 min. 16 anos



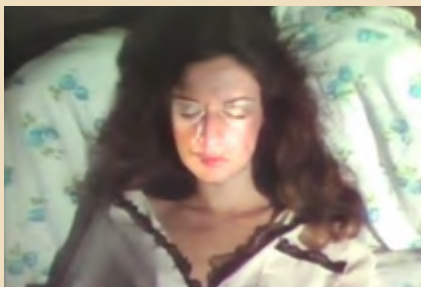
OH, RAPUNZEL!

Oh, Rapunzel!

Sinopse: Uma menina se perde na floresta, fugindo de um perseguidor, e é acolhida por uma mulher que pode ser sua mãe, ou talvez ela própria. Conto de fadas musical, sombrio e repleto de implicações psicanalíticas. Gravado originalmente em 1996 e remontado em 2008.

Produção e fotografia Cecelia Condit **Direção e montagem** Cecelia Condit e Dick Blau **Roteiro** Dick Blau **Elenco** Flora Coker, Alison Freding, Olga Miliaeva, Francis Ford, Chuck Quarino.

EUA, 1996-2008, cor, 25 min. 16 anos



EU TINHA MEDO

I've Been Afraid

Sinopse: Uma mulher – a própria Cecelia Condit, cantando e contando – relata os medos que superou, bem como o de outras mulheres que viveram relacionamentos abusivos. Curta experimental misturando cenários naturais e montagens com animações de vários estilos.

Produção, direção, roteiro, fotografia e montagem Cecelia Condit **Elenco** Cecelia Condit, Jill Sands, Kym McDaniel.

EUA, 2020, cor, 7 min. 16 anos



O MONSTRO EM MIM

Monster in Me

Sinopse: Um passeio pela floresta revela o monstro que vive dentro de todos nós. Vídeo experimental no qual a realizadora aborda os medos decorrentes de questões de saúde mental. É a produção mais recente da autora, finalizada durante a produção da mostra **Mestras do Macabro 2**.

Produção, direção, roteiro, fotografia e montagem Cecelia Condit **Elenco** Cecelia Condit, Justin Gans, Oslo Martin Risch, Margot Beeman, Leo Hu.

EUA, 2026, cor, 8 min. 16 anos



O cinema de Marina de Van; ou, A memória dos corpos

Julie Le Hegarat | Tradução de Beatriz Saldanha

Tal qual um ato catártico, cada filme de Marina de Van explora diferentes angústias pessoais da cineasta, exorcizadas por ela na tela. Na tentativa de mergulhar profundamente na subjetividade do corpo, de Van redefine nossa relação com o horror. Não se trata do cinema do gênero como o conhecemos, mas de um corpo de obra sobre o horror de ser si mesma, especialmente dentro de uma sociedade patriarcal. No dia 8 de março de 2026, um domingo, Marina concedeu uma entrevista exclusiva para o catálogo de **Mestras do Macabro 2**, cujo programa apresenta um recorte dedicado à sua filmografia. Ela contou sobre sua carreira e sua abordagem do cinema e, na busca por uma sinceridade do corpo, a realizadora se revelou de maneira generosa, sem artifícios. “Perguntas pessoais não me assustam de forma alguma”, diz ela, “sinceramente, para mim tanto faz...”

Neste artigo, esmiuicei a carreira de Marina de Van desde os curtas-metragens aos projetos mais recentes, destacando os temas que lhe são caros, abordando a maneira como a cineasta explora a condição das mulheres e sua relação com o corpo, a ligação dela com o horror e com o cinema francês, assim como o desdobramento do eu e a estética do vestígio, concluindo com outras facetas de seu trabalho, sobretudo a escrita literária.

Aviso de conteúdo: o artigo toca em temas sensíveis como traumas de infância, incesto, suicídio, automutilação e abuso sexual, questões sobre as quais Marina de Van fala ainda mais abertamente na continuação da entrevista.

Nos anos noventa, Marina ingressou em uma das maiores escolas de cinema da França, La Fémis, onde deu os primeiros passos como cineasta e realizou o impactante curta-metragem *Bien Sous Tous Rapports* [*Excelente em Todos os Aspectos*, em tradução livre] (1996), no qual interpreta uma moça sexualizada pela própria família. Em seus primeiros trabalhos como diretora, a encenação é primorosa, alternando planos fechados que materializam as emoções dos protagonistas em contraste com planos mais abertos que revelam o entorno que os oprime. Neste sentido, *Alias* (1999) antecipou um dos temas recorrentes da cineasta: a dualidade. No curta, acompanhamos uma jovem que, no dia do seu aniversário, se sente uma estranha dentro de sua própria casa. Uma outra mulher assombra a tela: a empregada doméstica da família, que gradualmente assume o papel da moça até substituí-la completamente, sem que ninguém perceba.

É possível relacionar os primeiros curtas de Marina de Van com os de outras figuras do cinema francês e francófono europeu, como Chantal Akerman e suas crônicas sobre a intimidade feminina e a violência patriarcal no cerne do espaço doméstico. Seus filmes também lembram os de Catherine Breillat, a exemplo de *Para Minha Irmã* (*À Ma Sœur!*, 2001), pela representação da brutalidade da exploração da sexualidade em meninas jovens. Apesar dos temas delicados, os curtas de Marina de Van revelam um certo humor ao criar paradoxos absurdos dos pontos de vista narrativo e técnico. Em *Psy Show* (1999), por exemplo, um paciente em crise perde o fio da meada da conversa durante uma sessão com seu psicoterapeuta, que o deixa confuso ao, silenciosamente, trocar de posição na sala enquanto o homem está deitado no divã. Na sequência final, quase lynchiana, o psicoterapeuta acaba indo parar no teto.

Com o lançamento de *Em Minha Pele* (*Dans Ma Peau*, 2002), seu primeiro longa-metragem, a carreira de Marina ganhou um novo impulso. Ela escreveu, dirigiu e interpretou a protagonista Esther, uma mulher cuja lesão na perna leva gradualmente à automutilação e ao autocanibalismo. De modo geral, o filme foi bem recebido e tem se tornado cada vez mais cultuado, ao ponto de eclipsar o restante da filmografia da cineasta. Aliás, ela já tem percebido isso: “As pessoas me falam desse filme o tempo todo. Às vezes fico até irritada, pois fica parecendo que não fiz mais nada desde então e que minha vida acabou aos 30 anos”.

Em Minha Pele estreou em meio a uma renovação do cinema autoral francês, cujo início se deu no final dos anos 1990. Jovens cineastas injetaram em suas obras elementos tradicionalmente associados aos filmes de gênero sem que estivessem necessariamente se vinculando ao gênero em si. Na virada do milênio, a ansiedade digital prometia a desmaterialização do corpo e a submissão da nossa humanidade

ao computador, uma relação com a tecnologia que remete estranhamente ao nosso contexto atual. Enquanto alguns cineastas gravitavam em torno da cibercultura, dos hackers ou mesmo dos ciborgues, outros, na França e na Europa, voltaram-se para a rugosidade do corpo humano. Sua relação com a corporeidade os unia em um movimento comum: a materialidade da carne tornou-se a principal preocupação desses diretores, que pareciam querer levar para a tela a crueldade infligida aos humanos pelos próprios humanos. As cenas de sexo são reais e as de violência, extremamente gráficas. A textura corporal irrompe na tela, o mais próximo possível dos poros e das chagas.

Já em 2004, o crítico canadense James Quandt reuniu estes filmes – entre os quais *Em Minha Pele* – como se fizessem parte de um mesmo movimento cinematográfico, dando-lhe a alcunha de “New French Extremity”. Quandt reconhece o desejo subversivo dos cineastas atrelados por ele a tal movimento, mas é um crítico voraz daqueles filmes que considera exageradamente violentos e degradantes. Posteriormente, o termo cunhado por ele foi ressignificado e desassociado de sua conotação negativa, contudo a categoria é mais heterogênea do que pode parecer. De fato, pode ser desafiador traçar um paralelo genuíno entre *Irreversível* (*Irreversible*, 2002), obra homofóbica e terrivelmente misógina de Gaspar Noé, e a sensibilidade de Marina de Van.

Para definir esse movimento de forma mais coerente, alguns acadêmicos e críticos de cinema, como Martine Beugnet e Tim Palmer, propuseram considerar esses filmes como, respectivamente, um “cinema da sensação” e um “cinema do corpo”, visto que se concentram nas relações de afeto e sensação em vez da estrutura narrativa, que se torna secundária. O que importa é fazer com que o público sinta algo psicologicamente poderoso através do corpo, o que difere este grupo de filmes de outra tendência relacionada ao horror na França na mesma época. Por volta de 2005, cineastas que abraçavam o gosto pelo gênero inspiravam-se em seus tropos já consolidados, preservando sua tradição, ainda que a questão da corporeidade continuasse central. Obras como *Calvário* (*Calvaire*, 2004), de Fabrice du Welz, *A Invasora* (*À l'Intérieur*, 2007), de Alexandre Bustillo e Julien Maury, e *Mártires* (*Martyrs*, 2008), de Pascal Laugier, são alguns exemplos disso.

Em Minha Pele é frequentemente comparado a outra obra de culto daquele início de década: *Desejo e Obsessão* (*Trouble Every Day*, 2001), de Claire Denis. Ambos os filmes apresentam uma mulher canibal tomada por um desejo insaciável, chegando ao ponto de devorar as vítimas que capturou. O êxtase do sofrimento corporal é onipresente na obra de ambas as diretoras. Ao lançar essa comparação na conversa

com Marina, ela me interrompe imediatamente: “Detesto *Desejo e Obsessão*. Detesto mesmo”. Para ela, o filme de Claire Denis estetiza o sangue de tal forma que deixa de levar em conta o sofrimento das pessoas que lutam contra as pulsões de mutilação e automutilação na vida real. Já *Em Minha Pele*, de acordo com ela, tem “delicadeza e graça, e nada de histeria coletiva”. Segundo Marina, longe de glamourizar a automutilação de Esther, o filme mostra “uma esterilização total de sua existência” e uma solidão extrema. Contudo, tal como Esther, a heroína de Claire Denis está condenada à mesma solidão, presa no seu apartamento até à morte. Não há redenção para estas mulheres com desejos canibais insuportáveis.

Marina de Van rejeita a classificação de *Em Minha Pele* como filme de horror, já que ele não teria “nenhuma intenção de provocar medo, repulsa ou choque”. Perguntei como ela o descreveria a um público que o verá pela primeira vez; eis a sua resposta: “Trata-se de uma mulher que, após uma queda, percebe que, enquanto vive sua vida, seu corpo vive outra, e ela questiona a conexão entre si e seu corpo através de uma exploração que vai até a carne”. Quando tentei explicar a razão pela qual seu filme costuma ser categorizado como “horror do corpo”, ela respondeu com humor: “Não me importo como você deseja rotulá-lo. Se quiser pode chamá-lo de documentário sobre animais selvagens, eu realmente não ligo para isso. [Ela ri.] O que importa é que o filme emocione o público. Sob qual rótulo, realmente não faz diferença”.

Perguntei à Marina sua opinião sobre o novo horror feminista no cinema extremo francês, principalmente sobre os filmes de Julia Ducournau e Coralie Fargeat. Ainda que ela não tenha uma grande afinidade com a primeira, cuja obra respeita, mas considera violenta demais, Marina enxerga uma continuidade na filmografia de Fargeat:

“Eu adoro *Vingança* (*Revenge*, 2017) e *A Substância* (*The Substance*, 2024). Acho muito bom, apesar dos problemas evidentes. Acho que ela é uma diretora excelente. Além disso, é uma moça muito bacana, muito generosa. Bastante talentosa e seus filmes são belíssimos. [...] Quando ela [Margaret Qualley] aparece no final totalmente monstruosa é muito engraçado! Eu pensei: ‘Caramba, isso me lembra *Encontro com o Passado* [filme de Marina protagonizado por Monica Bellucci]!’. Quando Monica vira uma baixinha horrenda e anda desse jeito, subindo as escadas [ela imita a personagem], depois ela vai assim pelo corredor [Marina segue imitando-a], eu pensei: ‘aí está, ela [Coralie Fargeat] fez uma referência’. *A Substância* é um filme bom e interessante. O tema é interessante...”

A metamorfose está no cerne de *Encontro com o Passado* (*Ne te Retourne Pas*, 2007), em cuja sequência de abertura Jeanne (Sophie Marceau), uma jornalista que deseja se lançar na escrita literária, recebe críticas de seu editor por seu estilo ser muito clínico e desprovido de emoção. Logo descobrimos que sua personagem é incapaz de se lembrar de suas memórias de infância. O entorno da protagonista torna-se cada vez mais hostil. Uma atmosfera perturbadoramente estranha toma conta, e Jeanne gradualmente abandona o contato com a realidade até perder seu próprio senso de identidade.

Assim como em *Em Minha Pele* e em curtas-metragens do início da carreira da diretora, *Encontro com o Passado* explora o tema do duplo e da autodissociação. À medida que se distanciam cada vez mais da realidade, as protagonistas desses dois longas-metragens mergulham nas profundezas do próprio ser, tentando se agarrar a um corpo que lhes escapa. Para Jeanne, os rostos de seus familiares se dividem em dois, assim como o seu próprio, que ela eventualmente deixa de reconhecer. Esther, movida pelo desejo sensual, se mutila, mas se vê limitada por um corpo cuja materialidade o leva à decomposição e, por fim, à morte. Essa duplicidade não é apenas narrativa; ela também é significada visualmente. Em *Em Minha Pele*, algumas das cenas de automutilação de Esther são apresentadas em tela dividida, com as temporalidades se sobrepondo para acentuar sua perda de conexão com a realidade. Esther se torna pura corporeidade, fora do tempo e do espaço, presa em um quarto. Em *Encontro com o Passado*, ao passo em que Jeanne se transforma gradualmente em outra versão de si mesma (interpretada por Monica Bellucci), seu rosto na tela é metade Sophie Marceau, metade Monica Bellucci. O duplo deixa de ser meramente simbólico; ele penetra a imagem.

No entanto, em ambos os filmes, a estética permanece realista. Embora os rostos se misturem na tela, o recurso não parece fantasioso. Da mesma forma, em relação às automutilações de Esther, a abordagem da cineasta foi guiada por uma preocupação com a verossimilhança. As mutilações parecem reais porque são. Em nossa entrevista, Marina confessa que também se automutilou. “Todas as automutilações são reais”, revela ela. “Bem, elas não foram filmadas de verdade, mas foram encenadas de verdade e recriadas para o filme. Então, era a minha história”. Também contou sobre sua amnésia voluntária: “Decidi quando criança que esqueceria tudo, então não me lembro de nada da minha vida”. Vemos então que o cinema de Marina também tenta traçar sua própria vida, como se ela estivesse documentando parte de sua história ao ficcionalizá-la na tela. A diretora foi ainda mais longe na

projeção da experiência pessoal em um filme auto ficcional, *Ma Nudité ne Sert à Rien* [*Minha Nudez é Inútil*, em tradução livre] (2019). Nele, Marina filmou a si mesma em seu cotidiano, escrevendo nua em seu apartamento, saindo com homens que conheceu em aplicativos de relacionamentos ou levando-os para casa para fazer sexo. Ela explora questões de amadurecimento e sexualidade com o humor de seus curtas-metragens iniciais.

Em resposta a todas essas realidades evasivas, os filmes de Marina de Van são saturados pela representação das tecnologias de gravação. Como não podem se agarrar ao mundo, suas heroínas embarcam na busca por um rastro que constitua uma prova objetiva e tangível, algo que possam preservar. No curta *Alias* vemos uma sessão de diapositivos, documentos da vida de uma família que parece incapaz de perceber as mudanças pelas quais sua filha está passando. Em *Bien Sous Tous Rapports* a família da protagonista a filma praticando sexo oral em seu namorado para depois rever as imagens, avaliar o desempenho da moça e dar conselhos sobre como ela poderia melhorar sua performance. Em *Em Minha Pele*, Esther tenta curtir um pedaço de sua pele e se filma durante suas sessões de canibalismo, gravando as filmagens em um CD-R. Em *Encontro com o Passado* o marido de Jeanne filma a vida doméstica, mas quando ela assiste às imagens, elas são diferentes da sua percepção: distorcidas, como fotografias antigas às quais ela tenta recorrer em vão, já que desaparecem de um corte para o outro.

Na filmografia de Marina de Van até o momento, um filme se diferencia de seu estilo habitual: *O Lado Sombrio* (*Dark Touch*, 2013), feito nos moldes clássicos do horror fantástico. Aqui, estamos bem distantes dos filmes autorais franceses aos quais Marina havia acostumado seu público. O filme acompanha a garotinha Niamh, cujos pais são assassinados em estranhas circunstâncias, como se tivessem sido atacados pelos móveis da casa. A menina é adotada por um casal de amigos de seus pais, no entanto, os espaços e objetos domésticos parecem continuar conspirando, com fantasia e realidade gradualmente se confundindo. Então, o que motivou Marina a dirigir este projeto? Seria fazer um filme de horror “de verdade” depois de seus trabalhos anteriores, que tinham uma relação ambígua com o gênero? A resposta é simples: “O Canal+ estava interessado em produzir filmes de horror, então eu escrevi um”, conta Marina. Ela acrescenta: “Eu estava precisando trabalhar e gostei da experiência, já que sentia como se fosse a primeira vez que eu estava escrevendo um filme de horror. Também considero que as filmagens foram muito divertidas”. Uma questão inusitada é que o filme precisou ser gravado em inglês e com elenco estrangeiro porque os serviços de proteção à infância na França consideraram o

tema do incesto completamente inadequado para ser encenado por crianças. Diante da recusa francesa, Marina de Van decidiu filmar na Irlanda e na Suécia.

Além de dirigir, Marina de Van atuou em alguns filmes e trabalhou como roteirista para outros diretores, incluindo Pascal Bonitzer e François Ozon, com quem co-escreveu o roteiro do premiado musical *8 Mulheres* (*8 Femmes*, 2002). No entanto, a grande paixão de Marina é a escrita literária:

“Ser escritora era a minha vocação. Quando eu tinha seis anos, queria ser escritora quando crescesse. Sempre escrevi, mas só consegui desenvolver algo coerente depois dos quarenta. Acho que era necessária uma certa maturidade que eu não tinha aos vinte, nem aos trinta anos. Eu tentava escrever, mas o resultado era péssimo. Levei décadas para encontrar uma voz, temas, histórias e para escrever algo que fizesse sentido”.

Quando pergunto se sua produção literária influenciou seu trabalho no cinema, Marina é categórica: “Não”. Ela vê poucas, ou nenhuma, semelhanças entre a arte da literatura e a escrita de roteiros, que considera apenas textos funcionais.

Embora as mulheres sejam centrais em seu trabalho, será que Marina de Van considera seus filmes feministas? A resposta parece óbvia, mas a pergunta valia a pena ser feita. A cineasta responde: “Raramente penso nisso, mas sim, sou feminista. Não entendo como uma mulher pode não ser feminista. Sou feminista no sentido de que todas as formas de discriminação me chocam, e as condições das mulheres ao redor do mundo, em muitos países, me revoltam”. Ela leva esse compromisso para seu trabalho, notadamente como membro do Coletivo 50-50, que luta pela igualdade de gênero no cinema francês. Marina segue contando sobre a discriminação que ela mesma enfrenta em sua profissão, sendo que agora só lhe oferecem oportunidades quando envolvem “histórias sobre menopausa, filhos, problemas menstruais, endometriose, sei lá mais o quê”. A misoginia que marcou a recepção de *Encontro com o Passado*, um fracasso de crítica e público, parece-lhe incontestável:

“Sinto a discriminação até mesmo nos ataques implacáveis e violentos feitos pela crítica ao longa-metragem *O Lado Sombrio*. Não estou dizendo que teriam gostado do filme se tivesse sido feito por um homem – provavelmente também não teriam gostado –, mas

eles não teriam tido a coragem de escrever o que escreveram sobre o filme e sobre mim se eu não fosse mulher”.

Em seu engajamento feminista, Marina de Van faz uma distinção importante: “Detesto essa expressão ‘filme de mulher’. Não existem filmes de mulheres. Existem filmes, ponto final. Caso contrário, diríamos que existem filmes de homens? Não. Essa expressão parece implicar que haveria filmes normais feitos por homens e filmes de mulheres, que fariam parte de um subgênero específico”.

Quais são os seus próximos projetos? Em junho, Marina começará a trabalhar em um novo filme, também em inglês. Um suspense erótico que retrata um triângulo amoroso tomado por ciúmes. O que mais? Para a surpresa geral: “Quero fazer um curta-metragem”, confia ela, “estamos buscando financiamento. Será uma comédia maluca sobre o cristianismo”. Além disso, um novo livro deve sair em breve.

Em última análise, Marina de Van se define muito bem: “Não nasci para ser super popular. Adoraria sê-lo, mas meu universo é bastante polarizador, bastante controverso, e por isso não agrada a todos”. Uma coisa é certa: goste-se deles ou não, os filmes de Marina de Van provocam reações intensas.

Leia a seguir a continuação da entrevista com a artista.

Julie Le Hegarat: O que mudou para você desde o lançamento de *Em Minha Pele*?

Marina de Van: Quando o filme foi lançado, expliquei de maneira muito detalhada o que levou a personagem a agir daquela maneira, mas nunca admiti que era uma história autobiográfica. [...] Foi essa a razão pela qual fiz o filme, por ser algo que eu mesma vivi. Na verdade, na escola de cinema onde me formei, as pessoas estavam cientes de que eu me machucava – já que também mutilava meu rosto, então era evidente. Sabiam sobre detalhes que eu mostro no filme, como o quadradinho de pele arrancado, o canibalismo, e pretendiam usar isso em seus próprios filmes, como se quisessem me parodiar. Eu dizia: “Me deixem em paz, é a minha vida! Se alguém vai contar a minha história, sou eu mesma!”. E simplesmente dei com a porta na cara.

E dá para ver que eles não entendiam nada sobre esse assunto, pois um dos diretores fez um curta-metragem no qual uma garota arranca um quadradinho de pele nessa parte do braço *[ela mostra o antebraço esquerdo]*. Ora, é impossível fazer isso com uma mão só. Você precisa de uma mão para segurar a faca e outra para esticar a pele, de modo que o corte fique uniforme. Como você pode ver, não dá! Então, dava para perceber a ignorância deles. Eu estava escrevendo outro longa-metragem na época, mas quando vi aquilo, pensei: “Eu preciso reivindicar a minha história”.

Também foi por isso que eu mesma interpretei o papel principal, pois acredito que uma atriz correria o risco de entregar uma performance estereotipada. Interpretaria com agressividade, autodepreciação e autodestruição [...]. Por eu ser mulher e iniciante, quando o filme foi lançado, eu não queria que ele fosse visto como uma autobiografia, e sim como uma obra de arte, pois era assim que eu o enxergava. Eu havia ido além das vivências pessoais, criado uma história de amor que não era minha, um trabalho em um ambiente corporativo que também não era meu. Então, mesmo que a automutilação fosse um mote real, eu achava que as pessoas poderiam não levar o meu trabalho a sério. Agora, o filme tem legitimidade e popularidade o suficiente para que eu não precise me preocupar com explicações teóricas. Eu posso dizer: “Essa é a minha vida”. Bem, era a minha vida naquela época, há bastante tempo.

Quando eu fiz *Em Minha Pele*, uma das coisas mais importantes para mim era que o espectador entendesse que a automutilação não era, de maneira alguma, uma conquista, algo libertador. Minha protagonista a vivencia como um momento de graça porque aquilo parece aliviar a dor dos seus problemas, mas fiz questão de mostrar no final que esse é um beco sem saída. Não queria que as pessoas assistissem ao meu filme e depois se machucassem, dizendo “Que divertido! Que lindo!”. Meu principal objetivo era que as pessoas vissem a solidão que isso representava, a falta de equilíbrio e o sofrimento que isso mascarava, para que finalmente pudessem perceber que, sim, isso leva a um quarto de hotel do qual ela [*a protagonista, Esther*] não consegue mais sair, onde fica presa. E esse é o resultado da vida dela em relação às suas ambições. É uma aniquilação completa da sua existência. Eu considerava isso importante para que eu não fosse responsável, que eu não incentivasse as pessoas a se machucarem ou a machucarem outras pessoas.

J.L.H.: Você acha que os filmes têm o dever de aderir a padrões morais ou éticos? Um filme precisa ser ético ou moralista?

M.d.V.: Acredito que se pode filmar qualquer coisa. Pode-se filmar Auschwitz, pode-se filmar o Holocausto. Sendo ficção, acredito que se pode filmar qualquer coisa. Não acredito que o cinema tenha um propósito moral ou educativo, então não acho que o cinema esteja aí para defender a moralidade. Estou simplesmente dizendo que, sob alguns aspectos, podemos nos questionar sobre certas coisas. Quando se faz um filme sobre automutilação, parece-me inevitável a pergunta: “Qual será o impacto disso no meu público?”. Mas, fora isso, no geral, não – a moralidade não é importante na minha vida. Bem, afinal de contas, eu não mato ninguém.

Não é bem um critério de julgamento. Há coisas que me chocam, coisas que me

fazem mal, mas, tirando o que me ofende diretamente, não tenho opiniões sobre o bem e o mal; não são categorias importantes para mim. Por exemplo, recentemente escrevi um livro sem qualquer planejamento. Normalmente, sempre sigo um plano. Sei para onde vou, sei do que estou falando. Desta vez, escrevi de improviso e não tinha a mínima ideia do que se tratava, absolutamente nada. Cheguei ao final do livro, reli e foi aí que tive um choque. Parecia um testamento, sabe? Quem lesse aquilo pensaria: “Tá, então a autora vai se suicidar daqui a quatro ou cinco dias”. Nunca tinha visto essa escuridão dentro de mim tão intensa. Era violenta demais.

Como os meus livros anteriores têm um viés transgressor – de outra natureza – decidi que queria deixar muito claro na contracapa que se trata de uma história forte, que pode perturbar leitores sensíveis. Não gostaria que uma pessoa se atraísse casualmente pela capa e pela sinopse, comprasse o livro e acabasse ficando triste, psicologicamente perturbada, porque o livro é insalubre. Isso não me impede de querer publicá-lo. Isso não me impede de ter orgulho dele, mas é objetivamente violento, perturbador, cruel e muito pesado. Dá vontade de pular da janela. Então, vou discutir isso com minha editora. Quero adicionar um aviso para que pessoas desprevenidas não sejam afetadas por algo que eu lhes ofereci. Isso existe desde sempre, livros escritos para um público geral e outros voltados a um público específico.

J.L.H.: Eu gostei muito de *Encontro com o Passado*. Gosto de como ele cria uma sensação de deslizamento. Parece que estamos começando a entendê-lo e de repente ele nos escapa. Adoro filmes em que o ambiente se volta contra os personagens. Fico muito mexida quando os móveis começam a se mover. E no início, nos perguntamos se Jeanne está ficando um pouco...

M.d.V.: Louca!

J.L.H.: Sim, parece que tem algo errado. E ainda que tudo vá mal e ela esteja se perdendo, o filme é muito realista. Mesmo que vejamos os rostos se fundindo. Isso é muito interessante... Em uma das entrevistas que li, você disse que, para você, os filmes ajudam a exorcizar algo. Você coloca aquilo na tela e segue em frente. O que exatamente estava tentando exorcizar quando fez *Encontro com o Passado*?

M.d.V.: A sensação de ser uma estranha para mim mesma, de não me compreender, de não me conhecer. Tem uma coisa que me aconteceu e até hoje eu não consigo entender: um acidente. Quando eu tinha oito anos, um carro passou por cima de mim. Ficou parado em cima da minha perna. Esse acidente me marcou profundamente. Em *Encontro com o Passado*, eu inseri a cena de um acidente porque

sempre tive essa ideia de que, depois do que aconteceu comigo, fui substituída por outra garotinha, uma versão anterior de mim mesma. Minhas memórias são muito vagas, então é difícil explicar.

Essa sensação de ser habitada por outra pessoa me é familiar, assim como minha casa vive uma bagunça, mas eu sei onde tudo está guardado. Mas se alguém mexe nas minhas coisas, a coisa fica complicada. Eu sofro de amnésia, assim como a heroína do filme, então eu queria materializar o retorno da memória. Não com ela dizendo “ah, agora eu me lembro!”, mas através da transformação dos corpos e do cenário – voltar ao passado ao pé da letra, já que o cinema permite que se faça isso. Gosto do fato dela começar como Sophie [Sophie Marceau], depois uma mistura entre Sophie e Monica [Monica Bellucci, que interpreta a segunda protagonista], depois Monica. Ela se transforma em uma baixinha monstruosa e, depois, em uma criança encantadora, retornando à sua forma original e se encontrando com a jovem mãe italiana, que explica que houve uma troca de crianças. No final, tudo é resolvido com a colaboração das duas partes de si mesma.

De todo modo, a amnésia é a origem de tudo. Este tema nunca perde o interesse para mim, pois a minha amnésia é voluntária. Quando eu era criança, decidi que esqueceria tudo, então eu não tenho qualquer lembrança da minha vida. Tenho muito medo de que as lembranças voltem e o passado ressurgja. No filme, a amnésia da protagonista [uma escritora] coincide com um bloqueio criativo. Ela se encontra em um estado de fluxo constante, em meio a um ressurgimento do passado, trocando uma realidade por outra. É um filme que termina bem, que termina em paz. Enfim, eu queria dar forma física ao retorno da memória, e me parecia lindo que corpos diferentes a personificassem, transformando-se uns nos outros até chegar a essa garotinha, o ponto crucial, a representação do momento em que tudo se bifurcou, quando ela era apenas uma menininha. É isso.

J.L.H.: Mas por que você deseja esquecer? No que a amnésia pode ajudar? É realmente útil? Qual o sentido de dizer a si mesma...

M.d.V.: [Marina me interrompe] Bem... Na verdade, permite minimizar, não apagar completamente – isso não é possível –, mas minimizar a dor sentida no passado. Quero dizer, toda a minha juventude, da infância até os meus quarenta e poucos anos... Tudo foi horrível, tudo. Desde o momento em que nasci, desde o momento em que era bebê, foi um pesadelo contínuo que terminou por volta dos 44 anos. Para mim, a falta de memória é uma dádiva, porque estou no presente, na projeção, no futuro. E mesmo que eu esteja sujeita a fazer idiotices – já que inconscientemente

o passado me assombra – desconheço a sucessão de horrores que sofri, e por isso sou livre. A amnésia me protege da dor, me protege do desespero, me protege da angústia, me protege de todas essas coisas que seguem comigo, mas muito menos do que se eu me lembrasse. Além disso, não há nada que valha a pena lembrar, na verdade. Tanto que músicas com letras sobre o passado me destroem, me destroem completamente. Acho que sou naturalmente muito melancólica, o que quer dizer que o próprio passado – as fotos amareladas, os lugares abandonados, o passado em si – é algo que induz uma espécie de nostalgia, mesmo que não haja felicidade alguma para se apegar. Simplesmente a progressão das coisas, o declínio das coisas que me afeta. Então a amnésia é uma tábua de salvação para mim.

J.L.H: Gostaria de falar um pouco sobre *O Lado Sombrio*, que também está na programação de **Mestras do Macabro 2**. Percebo nele temas comuns na sua filmografia, mas ele parece um tanto isolado dos outros, situando-se no universo do fantástico e buscando uma experiência espectral mais realista. Você concorda com isso?

M.d.V.: É um filme de horror fantástico.

J.L.H.: O que a motivou a fazer filmes sobre a infância, como *Le Petit Poucet* [O Pequeno Polegar, em tradução livre] e *O Lado Sombrio*? Havia em seu inconsciente um desejo de falar sobre esse período da vida ou simplesmente aconteceu?

M.d.V.: Eu queria falar sobre os danos causados por uma infância incestuosa e tinha uma cena que mostrava as ações dos pais. Não havia nada sexualizado, mas a menina estava de camisola. Era uma cena conduzida de maneira muito respeitosa, com gestos que apenas beiravam a violência. Porém, a família da menina me ameaçou com um processo, dizendo que eu precisava eliminar essa cena. Disseram que isso era obra de uma mente doentia e que eu não estava bem da cabeça. Eles eram uns idiotas, uns carolas. Durante a filmagem inteira, agiram como se eu fosse uma pervertida que odiava crianças. Como todos eles tinham seis filhos, não conseguiam entender por que eu não tinha nenhum. Então, infelizmente, essa cena foi cortada. Era muito bonita, sem absolutamente nada chocante, mas com uma atmosfera pesada, pois eu queria mostrar o que uma criança vivencia naquela situação limítrofe, mas não pude.

Mas eu gosto de trabalhar com crianças porque gosto de dirigi-las. Em *Le Petit Poucet*, cheguei a dirigir onze crianças ao mesmo tempo, e foi divertido. O contrário do estereótipo que as pessoas têm sobre mim. Como não tenho filhos, todos presumem que odeio crianças. É sempre o mesmo clichê. Embora eu adore crianças

e trabalhar com elas seja um prazer, prefiro que sejam os filhos dos outros. Nunca senti que tinha vocação para ser mãe. Por outro lado, estou muito feliz no meu papel de tia e aprecio a companhia de crianças.

J.L.H.: Qual é a diferença entre dirigir crianças e adultos?

M.d.V.: Não explicamos nada sobre a psicologia de suas personagens. Nem sequer explicamos a história em que estão inseridas e o seu significado. Partimos de uma imagem simples para outra para obter reações, maneiras de dizer as falas e assim por diante. Por exemplo: para a menina cuja personagem sofreu abusos, eu dizia apenas que os pais lhe davam palmadas, que não eram muito carinhosos com ela. E para evocar o medo que ela deveria expressar, eu não explicava o medo da personagem. Eu dizia: “Ouça, quando eu disser ‘ação’, mentalmente você conta até cinco. Depois imagina que está cheio de aranhas pelas paredes”. Foi assim que a dirigi. Não falei sobre o filme, sobre a psicologia da personagem dela ou de outros personagens. Simplesmente criava imagens: “Você mordeu um limão”.

É divertido porque você precisa encontrar uma tradução muito concreta para transmitir uma emoção complexa. Como resultado, a atriz parece sentir muitas coisas, mas quando ela demonstra sentir medo, está pensando em aranhas na parede. Nós vemos outra coisa, interpretamos o medo dela de outra maneira. O que importa é de que maneira você vai evocar uma emoção em uma criança. Não se faz isso com uma conversa intelectualoide. As crianças não raciocinam desse jeito. Então, é um exercício muito divertido encontrar alternativas para explicar a uma criança o que ela deve sentir em um determinado momento. E também se trata de manter o foco nas imagens e emoções, pois elas não intelectualizam seu papel e desta forma é muito mais tranquilo para todo mundo.

J.L.H.: Por fim, o que diria às pessoas que vão à mostra **Mestras do Macabro 2 ver *Em Minha Pele* pela primeira vez?**

M.d.V.: Se o público espera encontrar um filme de horror, ficará decepcionado. Não tem vilão, não tem cenas assustadoras, não tem suspense, não tem música... Aliás, provavelmente vai ter quem goste e considere como um filme de horror, e tudo bem. Na época da estreia, as críticas foram bastante positivas, mas as publicações voltadas ao cinema de gênero não gostaram do filme. É que, na verdade, o horror é palatável. É divertido, é palatável. E o meu filme é tudo, menos palatável. E não há nenhuma intenção, como nos filmes pornográficos, de provocar uma reação fisiológica incontrolável. Não há cenas chocantes introduzidas abruptamente, que saltam aos olhos. A montagem não usa esse recurso, pois esse não é o objetivo.



A CINEASTA EM FOCO: MARINA DE VAN



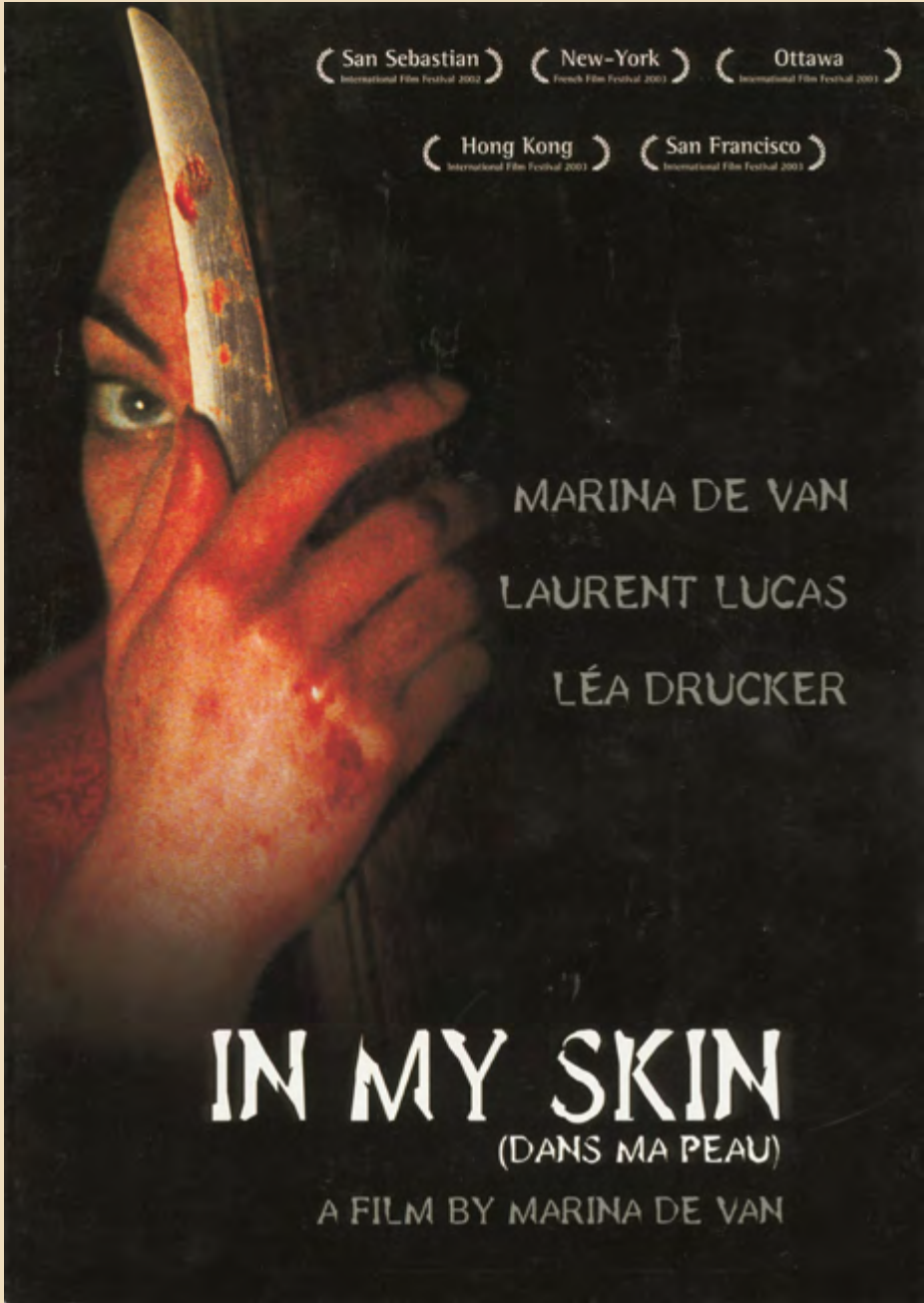
EM MINHA PELE

Dans ma peau

Sinopse: Esther (Marina de Van), uma jovem profissional bem-sucedida, sofre um acidente em uma festa e fere gravemente a perna, sem sentir dor. A partir desse episódio, desenvolve uma relação obsessiva com o próprio corpo, passando a explorar e ferir a própria pele. À medida que essa compulsão se intensifica, sua vida pessoal e profissional começa a se desestabilizar. *Em Minha Pele* é um dos filmes mais emblemáticos da “New French Extremity”, uma onda de filmes autorais franceses que incorporou elementos de horror extremo e chocou o mundo inteiro na virada do milênio. De maneira muito honesta, Marina de Van aborda nele seus traumas mais profundos, o que lhe confere, para além do horror gráfico, uma grande melancolia. Recentemente, o filme foi lançado em 4K em mídia física no exterior, o que reacendeu o merecido culto em torno da obra.

Produção Laurent Farenc **Direção e roteiro** Marina de Van **Fotografia** Pierre Barougier **Montagem** Mike Fromentin **Elenco** Marina de Van, Laurent Lucas, Léa Drucker, Thibault de Montalembert.

França, 2002, cor, 94 min. 18 anos

A dark, moody movie poster for the film 'In My Skin'. The central image shows a close-up of a woman's face, partially obscured by a large, bloody knife held against her cheek. Her eyes are wide and intense. The background is black, and the lighting is dramatic, highlighting the texture of the skin and the sharp edge of the blade. At the top, there are five festival laurels in white text. The names of the main cast members are listed in a simple, white, sans-serif font. The title 'IN MY SKIN' is written in a large, bold, white, serif font, with the subtitle '(DANS MA PEAU)' in a smaller, white, sans-serif font below it. At the bottom, it says 'A FILM BY MARINA DE VAN' in a white, sans-serif font.

(San Sebastian)
International Film Festival 2002

(New-York)
French Film Festival 2003

(Ottawa)
International Film Festival 2001

(Hong Kong)
International Film Festival 2003

(San Francisco)
International Film Festival 2003

MARINA DE VAN

LAURENT LUCAS

LÉA DRUCKER

IN MY SKIN

(DANS MA PEAU)

A FILM BY MARINA DE VAN

ENCONTRO COM O PASSADO

Ne te retourne pas

Sinopse: Jeanne (Sophie Marceau), uma escritora casada e mãe de duas crianças, começa a perceber mudanças inquietantes em seu corpo e no ambiente ao seu redor, que ninguém além dela parece notar. Enquanto sua família procura explicações mais pragmáticas, ela descobre uma fotografia que a leva à pista de uma mulher na Itália. Em busca de respostas, Jeanne viaja para lá, onde confronta a origem dessas transformações e um passado até então desconhecido. A inspiração para *Encontro com o Passado* veio de uma experiência traumática que Marina de Van teve na infância e, desde então, a cineasta cresceu tendo a sensação de ter sido substituída por outra versão de si mesma. É, portanto, um filme com um profundo viés psicológico e uma abordagem singular da temática do duplo, um dos assuntos mais instigantes no conjunto das narrativas insólitas.

Produção Patrick Sobelman **Direção** Marina de Van **Roteiro** Marina de Van e Jacques Akchoti **Fotografia** Dominique Colin **Montagem** Mike Fromentin **Elenco** Sophie Marceau, Monica Bellucci, Andrea Di Stefano, Thierry Neuvic, Brigitte Catillon.

França / Itália / Luxemburgo / Bélgica, 2009, cor, 110 min. 14 anos

O LADO SOMBRIO

Dark Touch

Sinopse: Niamh (Missy Keating), uma menina de 11 anos, é a única sobrevivente de um massacre que destrói sua família em uma casa isolada no interior da Irlanda. Embora a polícia atribua o crime a causas externas, ela insiste que a própria casa foi responsável pela violência. Acolhida por amigos de seus pais, a garota tenta reconstruir sua vida, mas acontecimentos inexplicáveis voltam a se manifestar ao seu redor, fazendo com que o horror esteja longe de acabar. *O Lado Sombrio* foi uma aposta de Marina de Van em um filme de horror mais tradicional e menos autoral, pois o Canal+, importante rede de televisão e produtora francesa, estava buscando por roteiros que se encaixassem neste gênero. Apesar destas diferenças conceituais, o filme trata de temas tabu e delicados que a cineasta vem explorando desde o início da carreira.

Produção Patrick Sobelman e Jean-Luc Ormières **Direção e roteiro** Marina de Van **Fotografia** John Conroy **Montagem** Mike Fromentin **Elenco** Missy Keating, Marcella Plunkett, Pàdraic Delaney, Catherine Walker.

França / Irlanda / Suécia, 2013, cor, 91 min. 16 anos

Harpjca



O Feminino Monstruoso ontem e hoje: Uma entrevista com Barbara Creed¹

Edurne Larumbe Villarreal | Tradução de Carlos Primati

Reproduzimos a seguir a tradução da entrevista com a professora Barbara Creed, conduzida por Edurne Larumbe Villarreal para o periódico catalão *Comparative Cinema*, publicada em dezembro de 2025. A conversa entre as duas tem como foco principal o feminino monstruoso, conceito revolucionário desenvolvido por Creed a partir da teoria da abjeção de Julia Kristeva. Em seu livro mais recente, Creed reestruturou tal conceito a partir de filmes de horror dirigidos por mulheres. Na segunda parte, a entrevistadora direciona a conversa para o contexto do cinema espanhol realizado entre 1970 e 2024.

Baseando-se na teoria do abjeto de Julia Kristeva (1982), o artigo de Barbara Creed, “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection” (1986), e o livro subsequente, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), marcaram um ponto de virada nos estudos cinematográficos e feministas. A obra germinal de Creed mudou a percepção das mulheres em filmes de horror, de meramente vítimas para serem também figuras monstruosas capazes de representar o medo patriarcal da castração de uma forma que “nos diz mais sobre os medos masculinos do que sobre o desejo ou a subjetividade feminina” (Creed 1993, p. 7). Creed viu em vários clássicos do cinema de horror, como *Alien, o 8º Passageiro* (1979), de Ridley Scott; *O Exorcista* (1973), de William Friedkin; *Carrie, a Estranha* (1976), de Brian de Palma; ou *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, diversas encarnações do feminino monstruoso, em que figuras como a mãe arcaica, o monstro possuído, a bruxa ou a *vagina dentata* estão ancoradas na abjeção do corpo feminino como fonte da monstruosidade.

Desde sua interpretação psicanalítica original, o feminino monstruoso permanece uma figura relevante e reconhecível tanto para acadêmicos quanto para o público

em geral. Nos últimos anos, a própria Creed abordou como o número crescente de filmes criados por mulheres neste milênio retrata o feminino monstruoso como uma figura de revolta, um exercício de agência sobre sua própria abjeção. *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* (2022) e uma segunda edição do original *The Monstrous-Feminine* (2024) são o resultado dessa nova análise, na qual questões de raça, identidade queer e o não humano assumem o protagonismo como um meio de repensar a abjeção do feminino monstruoso, que Creed descreve como “tornar-se radical”.

Na primeira parte desta entrevista, Creed reflete sobre o desenvolvimento de sua teoria e seus principais argumentos a respeito da monstrosidade feminina, abjeção e revolta. A segunda parte se concentra especificamente no cinema espanhol. Para esse intento, tivemos a honra de apresentar a Creed uma seleção de filmes espanhóis: *A Noiva Ensanguentada* (1972), de Vicente Aranda; *Cria Corvos* (1976), de Carlos Saura; *El Nido* (1980), de Jaime de Armiñán; *Uma Vela para o Diabo* (1973), de Eugenio Martín; *Creatura* (2023), de Elena Martín; e *Salve Maria* (2024), de Mar Coll. A tumultuada história sociopolítica da Espanha produziu diversas manifestações cinematográficas do feminino monstruoso, que refletem as tensões de seu tempo e os principais aspectos da evolução dessa figura. Esse encontro entre a teoria de Creed e o cinema espanhol oferece terreno fértil para a análise do feminino monstruoso, estabelecendo conexões e destacando as tensões que emergem nesse contexto.

Edurne Larumbe Villarreal: Para começar esta entrevista, gostaria de perguntar sobre o tema do seu artigo inovador publicado na revista *Screen* (Creed, 1986) e do livro subsequente (1993), em relação à teoria do abjeto de Julia Kristeva (1982). Ambos os trabalhos levaram à criação do termo germinal e amplamente difundido “feminino monstruoso”. O que a motivou a analisar a figura do monstro feminino em filmes de horror sob essa perspectiva? Por que, em particular, as figuras dos monstros femininos?

Barbara Creed: Uma pergunta complexa! Há vários fatores-chave. Eu lecionava uma disciplina sobre cinema de horror na Universidade La Trobe em meados da década de oitenta, que era muito popular entre os alunos. O cinema, e o cinema de horror em particular, estavam gradualmente se tornando temas acadêmicos aceitáveis. Percebi que, embora eu estivesse abordando diversos filmes com monstros femininos, como *Alien, o 8º Passageiro* (1979); *Vampyres... As Filhas de Drácula* (1974), de José Ramón Larraz; *Carrie, a Estranha* (1976); *O Exorcista* (1973); e *Os Filhos do*

Medo (1979), de David Cronenberg, não encontrava nenhum artigo que explorasse seriamente o conceito de monstruosidade feminina. Tendo me interessado por mitologia clássica há muitos anos, particularmente por figuras monstruosas como Medusa, Esfinge, Lâmia e Sereias, fiquei curiosa para saber os motivos dessa omissão. Ao ler mais amplamente, descobri que os críticos de cinema da época, quase todos homens, argumentavam que – com exceção da bruxa – não era considerado apropriado que o monstro do horror fosse feminino. Um crítico, chamado Gerard Lenne, argumentou que os monstros femininos eram aberrações. Na verdade, ele disse que existem “muito poucas mulheres monstruosas e desfiguradas” no horror porque essas figuras não eram realmente mulheres. As mulheres deveriam agir de acordo com a natureza e o papel na vida como mãe e esposa, transmitindo apenas sentimentos de “uma paz protetora” (1979, p. 35). Ele concluiu com a afirmação bizarra de que “todos os grandes monstros são masculinos”. Com a principal exceção do crítico de cinema Stephen Neale (1980, p. 61), a maioria dos outros críticos homens do período argumentou contra a existência de monstros femininos plenamente desenvolvidos.

Para mim, essas visões representavam um claro preconceito derivado da ideologia patriarcal que, por definição, propagava a ideia de que as mulheres eram criaturas fracas e incapazes, cujo papel apropriado na vida era serem resgatadas pelo herói masculino das garras do monstro. De fato, Lenne afirma que a mulher é “perfeita como vítima chorosa” (1979, p. 35). Eu discuto no livro a natureza generalizada dessa visão misógina. Portanto, encarei esse argumento patriarcal como um desafio – uma visão completamente errônea que deveria ser desmascarada. Como críticos que escreviam na década de oitenta podiam assistir a filmes de horror da década de setenta (e anteriores) e negar a existência do monstro feminino? Entre os predecessores, podemos citar *Sangue de Pantera* (1942), de Jacques Tourneur; *Mulher Satânica* (1944), de Robert Siodmak; *A Filha de Drácula* (1936), de Lambert Hillyer; *The Devil's Daughter* (1939), de Arthur H. Leonard; e *A Mulher de 15 Metros* (1958), de Nathan H. Juran. Como eu era muito ativa no movimento das mulheres e no movimento de libertação gay nas décadas de setenta e oitenta, vi essa omissão como mais um exemplo de mulheres sendo “apagadas” da história e da teoria. Então, eu estava determinada a mudar as coisas.

Ao mesmo tempo, tomei conhecimento do livro de Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), que havia sido traduzido recentemente para o inglês, no qual ela propõe sua teoria da abjeção em relação à literatura. Ela se concentra particularmente no porquê a cultura patriarcal considera e/ou representa as funções sexuais e reprodutivas das mulheres como abjetas, isto é, horripilantes,

repulsivas e ameaçadoras. O que é abjeção? Kristeva argumenta: “A abjeção perturba a identidade, o sistema, a ordem” (Kristeva 1982, p. 4). A abjeção mina as fronteiras; é o “entre-meios, o ambíguo” (Kristeva 1982, p. 4). O abjeto não é um objeto; é um estado de ser. Um corpo embalsamado não é abjeto, mas um corpo pútrido e em decomposição na natureza é abjeto porque sua forma característica está colapsando, seus limites se dissolvendo. Em que sentido a mulher é abjeta? Uma das principais razões é que o corpo da mulher colapsa as fronteiras entre o interior e o exterior. O corpo da mãe grávida, que dá à luz e amamenta cruza fronteiras, ou seja, seu corpo sangra, muda de forma, expande-se, abre-se e ameaça engolir o homem durante o sexo; esses processos desafiam o conceito clássico do corpo ideal (masculino) como discreto, completo, sem marcas, fechado, clássico. Fluidos como o sangue menstrual cruzam a fronteira entre o interior e o exterior através da vagina da mulher. A pele e a carne da barriga da mulher se esticam dramaticamente para abrigar o bebê ainda não nascido. O bebê ainda não nascido também permeia as fronteiras durante o parto.

O corpo da mulher é potencialmente um corpo instável que expõe o que a cultura patriarcal reprime: fluidos corporais, sangue, reprodução, excrementos. Essas substâncias reforçam nossa dívida com a natureza, lembrando-nos de que também somos uma espécie animal. Kristeva define o abjeto como aquilo que cruza fronteiras e perturba limites. A abjeção também é ambígua porque não separa completamente o sujeito dessa ameaça de perda de limites, mas sim “reconhece que ele está em perigo perpétuo” (Kristeva 1982, 9). O corpo feminino é, argumento eu, o arquétipo ou protótipo do corpo instável, excessivo e permeável do horror.

O conceito de abjeto oferece um campo de estudo muito rico, uma maneira perfeita de entender por que o monstro feminino do filme de horror era tão horrível para o espectador masculino. Há muitos exemplos: Carrie desenvolveu seu poder de telecinese quando começou a menstruar; Regan, de *O Exorcista*, também estava menstruando quando se transformou em uma figura semelhante a uma bruxa, cujo corpo exsudava sangue, pus e urina; a mãe de *Os Filhos do Medo* dá à luz criaturas assassinas a partir de um saco uterino pendurado na lateral do seu corpo, e assim por diante. Também argumentei que essas imagens do feminino monstruoso eram fantasias misóginas criadas pelo medo que os homens tinham das mulheres durante a gestação, bem como pelo medo que tinham da mulher como castradora. Ao designar a mulher como abjeta, os homens também argumentavam que ela deveria ser mantida sob controle, subserviente e sem poder. Um filme mais recente, *Vagina Dentada* (2007), de Mitchell Lichtenstein, explora esse medo ao mostrar a heroína possuindo uma *vagina dentata* real. Muitas espectadoras consideraram empoderadora a

monstruosidade feminina vingativa dos anos setenta e oitenta – mesmo que derrotada/destruída ao final da narrativa. Certamente, minhas alunas estavam do lado dela.

Decidi nomear o monstro feminino de “feminino monstruoso” porque, diferentemente do monstro masculino, seu corpo sexual e reprodutivo era retratado como a fonte de sua natureza abjeta. Também gosto do termo “monstruoso”, que é um adjetivo poderoso e abrangente, mais do que “monstro”, que parece limitador e muito associado ao masculino.

E.L.V.: Você também publicou um livro sobre o monstro masculino chamado *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* (2005). Quais são as diferenças entre o feminino monstruoso e o monstro masculino? Eles são semelhantes de alguma forma?

B.C.: Existem muitas semelhanças. Em *Phallic Panic*, argumento que o monstro masculino está intimamente alinhado ao corpo horripilante do feminino monstruoso, que é o protótipo da monstruosidade. Em geral, quando os homens são transformados em monstros, eles são feminizados, ou seja, seus corpos expõem fluidos, sangue e vísceras. Eles representam um “estranho primordial”, aquilo que está entre o humano e o não humano, o masculino e o feminino, o familiar e o infamiliar, um ponto de origem indescritível, sem forma ou figura definidas. Eles dão à luz (*Alien* [1979]; *Estranhas Metamorfoses* [1982], de Harry Bromley Davenport; *A Mosca* [1986] e *A Síndrome do Vídeo* [1983], ambos de David Cronenberg); criam vida (*Metrópolis* [1927], de Fritz Lang; *Frankenstein* [1931], de James Whale; *A Mosca*; *Instinto Artificial* [2014], de Alex Garland); e estão associados a fluxos sanguíneos excessivos (*A Vingança de Jennifer* [1978], de Meir Zarchi; *O Iluminado* [1980], de Stanley Kubrick; *O Enigma de Outro Mundo* [1982], de John Carpenter; *Uma Noite Alucinante 2* [1987], de Sam Raimi; *Vingança* [2017], de Coralie Fargeat). Em alguns filmes de horror, transformam-se em animais particularmente abjetos (*O Lobisomem* [1941], de George Waggner; *Um Lobisomem Americano em Londres* [1981], de John Landis); insetos (*A Mosca*) e criaturas serpentinadas (*A Maldição da Serpente* [1988], de Ken Russell). Kristeva argumenta que tanto a mulher quanto o animal são designados como abjetos e posicionados do outro lado da fronteira, juntamente com a Natureza e a Terra.

O monstro masculino que difere mais claramente do feminino monstruoso é o assassino em série ou do gênero “slasher”, ou seja, o monstro masculino que persegue e mata mulheres, muitas vezes usando sua faca como um substituto fálico, indicando que é impotente (*Psicose*; *A Tortura do Medo* [1960], de Michael Powell; *Halloween, a Noite do Terror* [1978], de John Carpenter; e filmes sobre Jack, o Estripador). Embo-

ra existam assassinas em “slashers” (*Alta Tensão* [2003], de Alexandre Aja; *Vagina Dentada*), elas são relativamente raras e geralmente estão se vingando da violência masculina. Em contraste com o feminino monstruoso, a assassina dos “slashers”, que muitas vezes busca vingança por estupro (*A Vingança de Jennifer*; *Garota Infernal* [2009], de Karyn Kusama; *Vingança*), o clássico assassino masculino dos “slashers” é frequentemente um solitário, um excluído que é representado como sofrendo de uma psicose grave.

Em relação ao monstro masculino, então, parece que a ideologia patriarcal – consciente ou inconscientemente – feminiza muitas faces do monstro masculino porque a feminização está intimamente ligada à abjeção na construção patriarcal das fronteiras que separam os chamados “civilizados” dos outros. A feminização de muitas formas do monstro masculino, combinada com seu ataque à ordem simbólica, muitas vezes o torna uma figura simpática. O monstro de Frankenstein, King Kong e o Lobisomem oferecem exemplos de tal ser. Curiosamente, Julia Ducournau (2021), diretora de *Grave* (2016) e *Titane* (2021), afirmou: “A monstruosidade, para mim, é sempre positiva. Trata-se de desconstruir todas as normas da sociedade e da vida social”.

E.L.V.: Um dos pontos-chave que você destaca em sua análise inicial é que o monstro feminino é uma figura ativa, temida por seu potencial de castrar. Contudo, ela não é automaticamente considerada uma figura feminista ou libertadora; pelo contrário, ela também incorpora uma forma de controle patriarcal sobre o corpo feminino. Isso a torna uma figura ambígua de abjeção, que pode ser tanto agente quanto ameaça ao patriarcado. Em toda essa operação, seu próprio corpo é a fonte dessa abjeção. O que levou você a perceber essa ambiguidade em relação ao corpo? Você considera essa ambiguidade problemática ou, ao contrário, frutífera?

B.C.: Existem três formas de castração representadas em filmes de horror: literal, simbólica e mítica. Cada uma delas está relacionada, mas é diferente. Na seção sobre a *femme castratrice* (*The Monstrous-Feminine, Parte 2*), discuto a castração como um ato literal de vingança (*A Vingança de Jennifer*; *Irmãs Diabólicas* [1973], de Brian De Palma) e como um ato simbólico (*Psicose*). A heroína de *A Vingança de Jennifer* pode não ser feminista propriamente dita, mas o público certamente tem empatia por sua vingança em retaliação ao estupro coletivo brutal e horripilante que sofreu, no qual seu corpo espancado e ensanguentado é reduzido à abjeção. Uma vez curada e recuperada mentalmente, ela retorna para assassinar cada membro do grupo. Ela castra literalmente o líder, a quem atraiu para um banho quente relaxante; quando

ele começa a adormecer, ela o castra com uma faca que manteve escondida. Como tal, sua ambiguidade representa uma ameaça real ao patriarcado.

A Sra. Bates, por outro lado, age como um agente do patriarcado ao castrar simbolicamente seu filho. Ela assume o papel da mãe castradora, menosprezando constantemente o filho e reduzindo-o a um tamanho insignificante, em sentido figurado. Ele, no entanto, vingou-se da mãe envenenando-a, junto ao amante dela. Incapaz de aceitar o seu ato de matricídio, ele se torna a própria mãe, usando uma peruca e as roupas dela, e discutindo consigo mesmo, como seu filho, sobre sexualidade, agindo como se fosse a mãe. Ela é um feminino monstruoso fantasmagórico que, de certa forma, mantém o poder de horrorizar mesmo além-túmulo. Seu corpo, ou seu cadáver, guardado no porão, permanece como fonte de abjeção. Lila se enche de horror ao se deparar inadvertidamente com o cadáver mumificado. A mãe tem o poder de horrorizar – e de continuar a castrar verbalmente (na mente de Norman) mesmo depois de morta. Considero muito interessante essa ambiguidade: a mãe monstruosa tanto sustenta quanto mina o patriarcado. Norman, por sua vez, usa sua faca contra suas vítimas femininas, castrando-as, pois ele abrevia suas vidas.

A terceira forma é mitológica e ocorre em *Vagina Dentada*. Dirigido por Mitchell Lichtenstein, com contribuições de Camille Paglia, *Vagina Dentada* é uma sátira sobre a antiga crença na *vagina dentata*, ou seja, que as mulheres possuíam dentes na vagina, que poderiam castrar o macho durante a relação sexual. Virgens eram particularmente perigosas. Algumas culturas acreditavam que o espírito de um morcego vampiro vivia na vagina e saía a cada 28 dias, com a lua cheia, fazendo seu sangue fluir. Várias culturas, ainda hoje, proibem o sexo com uma mulher menstruada, enquanto outras costumam os lábios vaginais da mulher como forma de proteção. Conhecida como infibulação feminina, essa prática é condenada pela Organização Mundial da Saúde. A heroína virginal de *Vagina Dentada* descobre que possui uma *vagina dentata* de verdade. Depois de lutar contra vários homens que tentam esturpar-la, ela os castra. Na cena final, ela parte em uma jornada, viajando de carona pelos Estados Unidos, mais do que disposta a usar sua arma mortal contra estupradores excessivamente zelosos. *Vagina Dentada* é uma fantasia sobre violação e vingança que rapidamente se tornou um filme de culto. O objetivo de Lichtenstein era parodiar a crença dos homens na vagina dentata, que não desapareceu completamente, com referências ainda prevalentes na arte, em piadas, em filmes e na cultura popular. O termo “vadia castradora” tem uma origem antiga. Seu corpo é uma fonte de abjeção, mas uma que é construída dessa forma pelo simbolismo patriarcal. As espectadoras de *Vagina Dentada* em sua maioria aplaudem a heroína, enquanto os

espectadores homens disseram achar o filme horrível demais para assistir. *Vagina Dentada* é ambíguo, pois a heroína possui uma *vagina dentata*, uma criação da ideologia patriarcal destinada a manter as mulheres confinadas, mas essa arma imaginária também lhes confere poder. *Vagina Dentada* é uma comédia mordaz, ao mesmo tempo horrível e divertida.

E.L.V.: Desde que você escreveu sobre isso pela primeira vez, o conceito do feminino monstruoso tem sido abordado por muitos acadêmicos e não acadêmicos. De fato, pode-se dizer que o termo ganhou vida própria. Esse fenômeno transformou sua percepção do feminino monstruoso de alguma forma?

B.C.: Sim, você tem razão. O conceito do feminino monstruoso parece mesmo ter vida própria. Ele foi abordado em muitas disciplinas: cinema, literatura, estudos de gênero, arte, saúde da mulher, teatro e arte performática, filosofia, estudos clássicos etc. Houve até exposições baseadas em sua imagem – três recentemente: uma em Singapura e duas em Melbourne. Alguém me enviou um artigo acadêmico sobre os temores de Donald Trump em relação a Nancy Pelosi, intitulado “‘Só VOCÊ Pode Impedir Este Pesadelo, América’: Nancy Pelosi como o Feminino Monstruoso nos Ataques de Donald Trump no YouTube”. O artigo foi escrito por duas acadêmicas da Universidade de Maryland, E. Brooke Phipps e Fielding Montgomery, e publicado em 2022 na revista *Women’s Studies in Communication* e online. Fiquei encantada. Sim, isso transformou minha percepção sobre o conceito. Já se passaram quase quarenta anos desde a publicação do artigo original na revista *Screen* e o conceito, principalmente devido à internet, foi adotado por muitos acadêmicos, estudantes, feministas, escritores, artistas e outros ao longo dos anos. O artigo e o livro também foram traduzidos para diferentes idiomas, incluindo espanhol, português, coreano, húngaro, russo e japonês.

Menciono isso porque uma das coisas mais inesperadas que aconteceram foi a forma como o conceito se globalizou e parece estar se fortalecendo ainda mais. Acho que um dos principais motivos é que diretoras e roteiristas estão fazendo filmes de horror feministas em grande quantidade, e escritoras, artistas e curadoras também estão explorando o horror – antes visto como um gênero “degradante”, mas agora considerado muito relevante para as questões feministas. As companhias editoras também estão lançando uma série de novos livros sobre mulheres e horror. Grande parte desse novo interesse pelo horror feminista em diversas áreas é uma resposta à atual reação contra os direitos das mulheres, principalmente nos Estados Unidos, e à resposta furiosa das mulheres, como evidenciado no movimento #MeToo. Eu ago-

ra vejo o feminino monstruoso como um arquétipo contemporâneo, uma releitura moderna de figuras mitológicas antigas como Medusa, Esfinge e Sereias, que foram vilipendiadas por contarem histórias de mulheres. As mulheres de hoje, e alguns homens, anseiam por mudanças; lutam por questões de justiça social. A figura do feminino monstruoso, que simboliza a “revolta”, fala em nome delas.

E.L.V.: Isso me leva à minha próxima pergunta. Você revisitou recentemente sua obra original em *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* (2022) e com a segunda edição da obra original *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, publicada em 2024, onde você a retoma e a adapta aos tempos e teorias recentes. O que a levou a revisitar seu próprio texto?

B.C.: A resposta é muito simples. Alexandra McGregor, editora de Estudos de Gênero na Routledge, me convidou em julho de 2018 para saber se eu teria interesse em atualizar o primeiro livro, analisando alguns filmes de horror recentes e adicionando uma nova seção de cerca de 15.000 palavras. O livro original havia sido reimpresso nove vezes antes de ser publicado online. Uma segunda edição significaria que ele conteria material inédito. Decidi criar uma nova faceta do feminino monstruoso – o feminino monstruoso como não humano. Tenho me interessado bastante pelo novo foco dos estudos acadêmicos sobre o não humano, particularmente pela coletânea organizada por Richard Grusin, *The Nonhuman Turn* (2015), que explorou desenvolvimentos teóricos recentes sobre o tema em diversas disciplinas, incluindo feminismo, estudos animais, teoria de redes, filosofia e outras. Percebi que havia novos filmes, muitos dirigidos por mulheres, sobre o feminino monstruoso como não humano. O objetivo era questionar o antropocentrismo, descentralizar o humano e explorar as maneiras pelas quais o humano e o não humano estão interconectados. Pensei que o feminino monstruoso, como uma nova figura não humana do horror, poderia ter muito a oferecer a essa tentativa de repensar o humano.

Return of the Monstrous-Feminine teve uma origem diferente. Ao pesquisar para a Segunda Edição, comecei a assistir ao máximo de filmes de horror contemporâneos que consegui encontrar. Rapidamente descobri duas coisas: um número surpreendente de mulheres, desde o início do novo milênio, estava dirigindo filmes de horror, e muitas delas ganhavam prêmios prestigiosos, como o Oscar de Melhor Filme na cerimônia da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, e o Grande Prêmio e a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Havia também filmes como *Carol* (2015), de Todd Haynes², e *A Assistente* (2019), de Kitty Green, sobre o horror do cotidiano. Li muitas entrevistas. Muitas dessas diretoras diziam que se voltaram para o horror

porque esse gênero lhes permitia explorar com mais eficácia a situação das mulheres no mundo contemporâneo. Entrei em contato com a Routledge e me ofereci para escrever um novo livro que seria concluído antes da Segunda Edição. Eles ficaram muito satisfeitos com a proposta. *Return of the Monstrous-Feminine* foi publicado em 2022. Eu estava interessada em saber por que essas diretoras se voltaram para o horror, se elas se viam como feministas e o que esperavam alcançar.

E.L.V.: Em *Return of the Monstrous-Feminine* você também aborda a “revolta”, outro conceito kristeviano. O que a levou a escolher esse conceito ao revisar sua obra? Como acha que ele se relaciona com o cinema contemporâneo e o feminino monstruoso?

B.C.: Sim, essa é uma observação importante. Primeiramente, concluí que a protagonista feminina da imensa maioria desses filmes de horror da nova onda estava em revolta. Estava em revolta contra a família patriarcal, o simbolismo masculino, a violência masculina, o estupro, a homofobia, a violência contra os animais e a natureza e a destruição do planeta pelo homem. Embora os protagonistas masculinos desses filmes vejam a mulher como monstruosa, para ela são os homens que são verdadeiramente monstruosos. Esses filmes demonstram o significado relativo da abjeção. A própria Kristeva, em *Powers of Horror*, descreve o “estuprador desavergonhado” como particularmente abjeto, ou seja, destrutivo da identidade, da ordem e da sociedade (1982, p. 4). Ela também argumenta que, em determinadas circunstâncias, a revolta contra a sociedade se justifica. Ela escreve que: “Na abjeção, a revolta está completamente dentro do ser” (1982, p. 45). Em um mundo onde o significado entrou em colapso, a abjeção pode inspirar a revolta, levando a novas formas de ser. Ela fala sobre o sujeito em revolta embarcando em uma jornada rumo à abjeção, “até o limite do que é assimilável, pensável” (1982, p. 18). Eu argumento que, na nova onda de horror feminista, a heroína, isto é, o feminino monstruoso, embarca em tal jornada, na qual desafia todo o conhecimento e as formas de ser anteriores. Para ela, todo o significado entrou em colapso. Kristeva argumenta que, quando as mulheres se revoltam, sua jornada é íntima, em contraste com a jornada masculina, que se concentra mais em uma grande ação ou gesto, como protestos públicos ou guerras. Os filmes exploram a intimidade e a natureza pessoal e intrínseca da revolta feminina.

E.L.V.: Acho que também existe uma conexão interessante entre o feminino monstruoso e a identidade queer. Você inclusive afirma, na última frase da introdução de

***Return of the Monstrous-Feminine*, que “a revolta dela é queer” (2022, p. 19). Como você acha que as duas se interligam?**

B.C.: Uma pergunta importante. Sim, elas se interligam de diversas maneiras. O feminino monstruoso é queer no sentido de que, por sua própria natureza, por sua monstruosidade, ele perturba a ordem patriarcal, desafiando as categorias convencionais. Assim como a identidade queer, ela questiona muito mais do que gênero. A sua própria presença cria uma crise ontológica, uma vez que ela não apenas questiona o falocentrismo, mas também o antropocentrismo. Ela também mina o conceito de oposições binárias em que se baseia a sociedade patriarcal, ao desestabilizar as dicotomias binárias de eu/outro (*Possuída* [2000], de John Fawcett; *O Babadook* [2014], de Jennifer Kent; *Sob a Pele* [2013], de Jonathan Glazer), masculino/feminino (*Grave; Titane; Border* [2018], de Ali Abbasi) e natureza/cultura (*A Atração* [2015], de Agnieszka Smoczyńska; *Evolução* [2015], de Lucile Hadžihalilović; *Grave*). Ela também subverte o papel feminino tradicional ao recorrer à violência contra injustiças (*Bela Vingança* [2020], de Emerald Fennell; *Vingança*) e ao se recusar a conformar-se às normas patriarcais de beleza e comportamento feminino (*Na Minha Pele* [2002], de Marina de Van; *A Substância* [2024], de Coralie Fargeat). E ela subverte a reprodução ao não apresentar o nascimento como algo heterossexual e natural (*Alien; Os Filhos do Medo; O Conto da Aia* [2017-2025]; *Titane*). Assim como na identidade queer, ela incorpora fluidez, diferença e transformação. Ela transgride fronteiras, particularmente em relação ao seu corpo que, como já discutido, é poroso, borrando as fronteiras entre o interior e o exterior. Assim como na identidade queer, o feminino monstruoso cria uma crise ontológica. Essa é a visão compartilhada que inspira sua revolta.

E.L.V.: Nessa mesma linha, a virada não humana também se tornou mais presente desde que você escreveu a primeira edição de *The Monstrous-Feminine*. Embora a ligação entre o feminino monstruoso e o não humano já estivesse presente na primeira edição, ela se tornou um aspecto fundamental na segunda. Como isso se relaciona com a noção de abjeção e limites corporais em sua teoria?

B.C.: Na Segunda Edição, a não-humanidade do feminino monstruoso está visivelmente presente porque, nos filmes analisados, ela é um ser composto e transformador. Em contraste com o feminino monstruoso da primeira edição, na maioria dos filmes analisados, ela é parte humana e parte outra-coisa. É essa “outra-coisa” que mais me interessou. Ela é lobisomem, demônio, zumbi, troll, pós-humana e ciborgue. Ela é abjeta porque não pertence a categorias normativas. Seus limites

corporais são difusos. Ela é uma figura híbrida que subverte a ordem patriarcal e sua valorização do corpo feminino adequado, discreto e hermético.

E.L.V.: Gostaria de discutir a importância do contexto sociopolítico em relação ao feminino monstruoso. Por exemplo, no contexto espanhol, o país viu o fim de uma ditadura de 36 anos em 1975 com a morte de seu ditador, Francisco Franco, o que abriu um período de transição para a democracia que terminou oficialmente com a censura em 1977. Isso significava que – deixando de lado seus diferentes gêneros – embora filmes como *A Noiva Ensanguentada* (1972), de Vicente Aranda, e *Uma Vela para o Diabo* (1973), de Eugenio Martín, tenham sido produzidos apenas alguns anos antes de *Cria Corvos* (1976), de Carlos Saura, e *El Nido* (1980), de Jaime de Armiñán, o contexto sociopolítico havia mudado. Como o feminino monstruoso se transforma dependendo do contexto? Você notou alguma diferença entre esses dois grupos de filmes?

B.C.: Esta é uma questão importante que na verdade diz respeito às diferentes maneiras pelas quais um filme de horror representa o feminino monstruoso e a ameaça da abjeção. No livro de 1993, *The Monstrous-Feminine*, explorei o feminino monstruoso a partir de uma perspectiva psicanalítica em relação à maneira como a ideologia patriarcal constrói a sexualidade e as funções reprodutivas da mulher como abjetas. O propósito desse processo é construir a mulher reprodutiva como uma criatura horripilante, alinhada à natureza e ao animal, cuja própria existência mina a ordem simbólica patriarcal, perturbando suas fronteiras e, como tal, deve ser mantida sob controle masculino. Em filmes sobre o feminino monstruoso como abjeto, ela não é uma figura passiva; pelo contrário, ela frequentemente se rebela contra a sociedade patriarcal (*Carrie*; *O Exorcista*; *Os Filhos do Medo*), mas o foco do filme não está tanto em sua rebelião, e sim em sua aparência horripilante e abjeta, concebida para chocar e eletrizar o espectador. Esses filmes frequentemente destacam cenas de seu corpo repulsivo e abjeto, suas feridas e seu sangue.

Também é possível explorar o feminino monstruoso e a abjeção a partir de uma perspectiva sociopolítica, ou seja, vê-la como uma força, não como uma figura horripilantemente abjeta, mas como uma protagonista feminina que ameaça perturbar ou minar as fronteiras da ordem simbólica sociopolítica ou patriarcal. Esse ato em si se baseia na abjeção porque os desejos, ações e palavras do feminino monstruoso cruzam fronteiras, perturbando o sistema e a ordem. Em *Return of the Monstrous-Feminine*, exploro essa dimensão argumentando que o feminino monstruoso empreende uma jornada rumo à abjeção que não apenas a transforma, mas também

ameaça minar as fronteiras da ordem simbólica patriarcal. A natureza dessa jornada varia de filme para filme. Os filmes espanhóis que você menciona adotam uma ou outra dessas duas abordagens do feminino monstruoso. Descreverei uma abordagem focada em (i) abjeção e o feminino monstruoso e a outra em (ii) o feminino monstruoso em revolta.

É a segunda figuração do feminino monstruoso que exploro em meu novo livro: *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*. Existem seis características principais de sua revolta que resumirei aqui para os leitores que não estão familiarizados com meu argumento. São elas: voz, afeto, revolta, abjeção, desejo e renovação. Voz refere-se ao feminino monstruoso expressando seus próprios desejos, intenções e ética: aquilo que foi reprimido porque a mulher adequada não deveria ter voz, a ordem simbólica fala por ela. Afeto refere-se a um retorno do corpo, dos sentimentos e das sensações: aqueles afetos que a racionalidade patriarcal reprime. Revolta refere-se às ações que ela toma: sua jornada rumo à abjeção – sua ruptura com a ordem simbólica masculina. Abjeção: sua jornada rumo à abjeção é uma em que ela precisa confrontar o que, na ordem simbólica patriarcal, ameaça suas fronteiras, sua identidade. Contudo, essa jornada nunca se completa. O que ela expulsa permanece na fronteira, ameaçando retornar. Desejo: o desejo da mulher tem sido suprimido há muito tempo pela ideologia patriarcal, sendo considerado perigoso para a estabilidade da lei e da linguagem. Seu desejo é visto como disruptivo e perigoso. Renovação refere-se à possibilidade de uma nova linguagem, uma nova cultura e sociedade com a morte da velha ordem, ou seja, a lei do pai. Isso é particularmente relevante para o horror espanhol, como irei discutir. Kristeva se refere diretamente a isso em relação à abjeção. Ela diz: “o sujeito da abjeção”, com o qual entendo o feminino monstruoso em sua jornada, “é eminentemente produtivo de cultura. Seu sintoma é a rejeição e a reconstrução das linguagens” (Kristeva 1982, p. 45). Na Segunda Edição de *The Monstrous-Feminine*, discuto-a no contexto do não humano. Argumento a favor de uma forma de “abjeção radical”, na qual ela se baseia conscientemente em sua suposta abjeção, conforme definida pela ideologia patriarcal, mas a utiliza como fonte de empoderamento em sua jornada.

Eduarne, você pergunta: Como o feminino monstruoso se transforma dependendo do contexto, ou seja, do contexto sociopolítico? Os dois filmes mais antigos, *A Noiva Ensanguentada* e *Uma Vela para o Diabo*, pertencem claramente ao gênero do horror e ambos contêm figuras do feminino monstruoso. Eu argumentaria que esses dois filmes representam o feminino monstruoso como uma figura abjeta em relação à sua natureza sexual e reprodutiva. As duas facetas que eles apresentam

são a da vampira e a da psicopata sexualmente reprimida. O filme de Aranda foi feito vários anos antes do fim da ditadura de Franco e, considerando que os filmes ainda eram fortemente censurados no início dos anos setenta, presumo que Aranda possa ter escolhido o gênero do horror com vampiras lésbicas para disfarçar quaisquer comentários radicais que desejasse fazer sobre a sociedade, o casamento e a heterossexualidade. Levando em consideração que os filmes de horror com vampiras lésbicas eram considerados pelo público um “gênero inferior” em contraste com o cinema de arte, e em geral não eram levados a sério, era possível retratar cenas frequentemente explícitas de sexo entre mulheres, nas quais seus supostos desejos desvairados eram exibidos em toda a sua plenitude, juntamente com seus corpos. Embora cenas com sangue jorrando fossem comuns, os espectadores não se horrorizavam excessivamente com a vampira monstruosa. O filme detalha a jornada de Susan, uma jovem noiva em lua de mel, com um marido sem nome (chamado simplesmente de “Ele”) e sua crescente atração por uma mulher misteriosa, vestida de rosa, que aparece como um fantasma. Ela é a vampira lésbica Carmilla, da novela de Sheridan Le Fanu. Na condição de vampira lésbica, ela é uma figura clássica do feminino monstruoso: perigosa, sedutora, abjeta. Ela, no entanto, representa uma profunda ameaça à ordem patriarcal porque prefere sexo com mulheres. Ela se revolta ao recusar sexo heterossexual, marido e família. No filme clássico de vampiros, a vampira dominante acaba sendo subjugada e destruída. Em alguns filmes, outra vampira toma o seu lugar.

Na minha opinião, a intenção de Aranda é usar as convenções do filme de vampiras lésbicas para entreter o público, ao mesmo tempo que critica a relação entre o casamento burguês, a sexualidade, a repressão e as expectativas sociais. A transformação de Susan em uma integrante do grupo de Carmilla é filmada de forma que nossa simpatia seja por ela, e não pelo marido. Na sequência final horripilante, o marido parece mais monstruoso do que Carmilla e Susan, as vampiras lésbicas. Vemos ele começar a cortar o seio da esposa para arrancar seu coração. O filme de Aranda lembra vários filmes de Luis Buñuel, como *Viridiana* (1961) e *Tristana* (1970), que também se concentram em mulheres jovens presas em um conflito entre desejo sexual, expectativas sociais e repressão. O filme de Aranda, que adota um estilo surreal em inúmeras cenas, explora o poder da vampira lésbica como feminino monstruoso para horrorizar/entreter o público, enquanto critica sutilmente os ideais burgueses de masculinidade e castidade feminina. Susan abraça o feminino monstruoso ao embarcar em uma jornada pessoal íntima para descobrir sua verdadeira identidade sexual. Embora ela morra no final, outras tomarão seu lugar.

Uma Vela para o Diabo, de Eugenio Martín, apresenta uma forma verdadeiramente abjeta do feminino monstruoso – duas irmãs, uma em particular, que administram um pequeno hotel e são tão sexualmente reprimidas que assassinam suas jovens hóspedes, pertencentes à nova geração “moderna”. Uma jovem hóspede usa roupas que revelam sua pele nua; outra chega com um bebê e anuncia que não há pai. Sofrendo de repressão sexual e paranoia religiosa, elas poderiam ser vistas como representantes da ditadura de Franco. Embora sejam abjetas em termos de suas crenças, são os corpos de suas vítimas femininas, mortas e esquartejadas como carne animal e queimadas no forno da cozinha, que se mostram visivelmente abjetos – particularmente quando vemos partes de corpos, como um olho humano, borbulhando na superfície do prato de sopa de um hóspede. Dada a denúncia de Franco contra tudo o que é moderno, é preciso concluir que elas representam as visões franquistas. Nesse contexto, o filme de Martín poderia ser visto como misógino – as mulheres representam o regime brutal de Franco. O público, no entanto, é encorajado a sentir empatia pelas vítimas. São as irmãs que são verdadeiramente abjetas, pois dissimulam, fingindo ser piedosas e santas enquanto cometem atos hediondos. São as mulheres jovens e de espírito livre que devem sofrer – assim como a Espanha sofre. Em ambos os filmes, imagens poderosas do feminino monstruoso (vampirais lésbicas, maníacas religiosas assassinas) são usadas para capturar a atenção do público, ao mesmo tempo que oferecem uma crítica à sociedade de Franco para aqueles que possam estar receptivos o suficiente para ler o subtexto.

Cria Corvos, dirigido por Carlos Saura apenas três anos depois de *Uma Vela para o Diabo*, adota facetas completamente diferentes do feminino monstruoso. Em contraste com os dois filmes discutidos acima, não há imagens de abjeção em relação ao corpo feminino sexual e reprodutivo. Embora não seja um filme de horror convencional, *Cria Corvos* poderia, no entanto, ser interpretado como representando tanto a mãe (Geraldine Chaplin) quanto a filha (Ana Torrent) como monstruosas no contexto de seu relacionamento estranho. A mãe de Ana, que morreu de câncer quando o filme começa, é uma figura fantasmagórica. Ana evoca sua mãe – a figura materna arcaica – por causa da perda e do luto, mas ela é manipuladora em vez de amorosa, dizendo a Ana que um pacote velho de bicarbonato de sódio é, na verdade, um veneno mortal. Ana planeja matar tanto seu pai quanto sua tia severa, que é responsável por cuidar dela e de suas duas irmãs. A mãe espectral pode ser vista como uma representação do passado reprimido da Espanha franquista, que retorna para assombrar o presente e dá à filha um meio de assassinar o pai (um militar) que representa o regime de Franco. Ana se comunica regularmente com a mãe, o que provoca

um retorno materno. Obcecada pela morte e acreditando ter o poder de matar, Ana é uma curiosa mistura de inocência e conhecimento. Alegoricamente, tanto a mãe quanto a filha podem ser vistas como monstruosas em sua revolta contra a ordem repressiva do pai/Espanha franquista. Sua representação, no entanto, é assombrosa, até delicada, em contraste com as figuras femininas dos dois filmes anteriores. É difícil saber se o relacionamento problemático entre elas se deve ao colapso da antiga ordem política ou à rebelião da filha e ao surgimento da nova – ou a ambos.

El Nido também conta com Ana Torrent no principal papel feminino. Assim como em *Cria Corvos*, o filme pode ser visto como uma exploração do monstruoso, embora não no contexto do corpo feminino abjeto, mas – como em *Cria Corvos* – em relação ao lado reprimido da Espanha sob e após o regime de Franco. Dirigido por Jaime de Armiñán em 1980, o filme explora um tema outrora tabu: um homem idoso e solitário, Dom Alejandro, que se apaixona por Goyita, uma menina precoce de 13 anos. O filme retrata a relação como platônica, embora seja evidente a grande profundidade dos sentimentos entre os dois. Ele é descrito pelo padre da vila, que é seu amigo, como “um santo tolo”. Embora seja jovem, Goyita é capaz de compreender as necessidades emocionais do homem mais velho, mas suas ações acabam levando à morte dele. Se ela é monstruosa, é em relação às suas próprias necessidades emocionais e intelectuais. Ela incentiva Dom Alejandro a formar uma amizade, deixando um rastro de pistas relacionadas a pássaros e seus ninhos, para que ele possa encontrá-la. Ela descobre que consegue manipulá-lo facilmente. Ela é quase uma “sabe-tudo demais”. Reconhecendo sua teimosia, a mãe dela tenta controlá-la por meio dos ensinamentos católicos, mas Goyita parece corroer todas as fronteiras e evadir todas as regras impostas a ela. Ela é vulnerável, porém rebelde e sábia.

Estranhamente, ela está interpretando o papel de Lady Macbeth na peça da escola, o que sugere um aspecto mais sombrio de sua psique. No final, ela incita Dom Alejandro a matar o Sargento da Polícia que acusa os dois amigos de terem um relacionamento sexual. Como resultado, ela é enviada para longe da vila para morar com uma tia. Goyita é abjeta, pois perturba a identidade e a ordem. De luto por sua perda e incapaz de matar o Sargento, Dom Alejandro dispara uma saraivada de balas de festim e é baleado e morto em resposta. Na sequência final, Goyita, que está parada ao lado do túmulo dele em um campo aberto, diz: “Perdoe-me, perdoe-me. Nunca mais encontrarei ninguém”. O filme explora temas como amor, repressão e incerteza. Apresenta também a possibilidade de esperança. Em termos alegóricos, Goyita pode ser vista como a representação de uma nova e inquietante liberdade que leva a um fim trágico para o velho homem que está enraizado no passado. Ela é

inteligente, impulsiva e determinada. Para a velha ordem simbólica patriarcal, ela é monstruosa, pois representa uma crise ontológica. O que é a mulher? Como a nova mulher se encaixará em um mundo em transição? Ambos os filmes, estrelados por Ana Torrent, utilizam com muita eficácia as associações com o feminino monstruoso como uma figura rebelde para examinar a história fascista, patriarcal e abjeta da Espanha sob Franco.

E.L.V.: Um dos conceitos-chave na segunda edição de *The Monstrous-Feminine* é a “abjeção radical”, que você definiu como a autoconsciência do feminino monstruoso em relação à sua própria abjeção e seu uso como fonte de empoderamento. Nele, há também a ideia de jornada e autodescoberta. Como você acha que a abjeção radical se manifesta no cinema espanhol contemporâneo? Diria que há uma mudança em relação aos filmes discutidos na pergunta anterior?

B.C.: Discutirei essas duas questões em relação a *Creatura*, de Elena Martín, e *Salve Maria*, de Mar Coll. Sim, definitivamente há uma mudança em relação aos filmes discutidos acima. Ambos os filmes têm diretoras mulheres. Em ambos, a protagonista feminina está muito consciente de seus próprios problemas sexuais, pessoais e íntimos. Esses filmes não são obras de horror no sentido estrito do gênero. Em vez disso, exploram o que eu chamo de “o horror do cotidiano”. Ao fazer isso, recorrem a tropos do horror, como a erupção cutânea da protagonista em *Creatura* e a “mãe monstruosa” em *Salve Maria*, que sugerem uma tendência subjacente de horror, mas no contexto do cotidiano, do dia a dia – não do sobrenatural. Eles exploram abertamente problemas pessoais íntimos relacionados à sexualidade feminina, o que não teria sido possível sob o regime franquista.

Sim, acredito que ambos os filmes exploram a abjeção radical em sua representação da heroína. Através de flashbacks, *Creatura* explora o despertar sexual de Mila enquanto menina, adolescente e adulta. Mila tem consciência de que enfrenta problemas sexuais em seu relacionamento, os quais tenta discutir com o parceiro. Há uma falta de intimidade que Mila tenta abordar, mas o clima rapidamente se torna tenso. Mila desenvolve uma erupção cutânea relacionada ao seu tormento interior. Essa erupção, que ela tem desde menina, se espalha por seus genitais, pernas e corpo. Erupções cutâneas, feridas e irritações têm uma rica tradição no cinema de horror, desde *Calafrios* (1975) e *Os Filhos do Medo* (1979), ambos de David Cronenberg, até *Thanatomorphose* (2012), de Éric Falardeau, e *Corrente do Mal* (2014), de David Robert Mitchell. Elas estão quase sempre relacionadas à repressão da sexualidade feminina. Martín se apropria dessa tradição para conferir à sua nar-

rativa um poderoso senso de horror subjacente. A pele de Mila é o local onde seus tormentos internos se manifestam. Em relação à abjeção de Kristeva, uma erupção cutânea obscurece a distinção entre o interior e o exterior. A erupção de *Creatura* – seu exsudato e bolhas – sinaliza que algo monstruoso pode irromper. Embora Mila tenha sido forçada desde a infância a reprimir sua sexualidade, particularmente devido à recusa de seu pai em reconhecer seu sofrimento, ela, como adulta, está plenamente consciente de que precisa discutir seus problemas abertamente com seu parceiro – ou com seu pai, como mencionei, que lhe impôs um sentimento de vergonha desde criança. Isso se mostra impossível; é sua mãe quem se mostra mais aberta às necessidades da filha.

Os homens que evitam o assunto a tratam como se ela fosse o monstro. Mila está, em certo sentido, em uma jornada rumo à abjeção para descobrir por que está tão perturbada. Ela está determinada a enfrentar o problema de sua sexualidade, a trazer à tona seus desejos e emoções, que normalmente são excluídos, reprimidos ou tornados abjetos dentro da ordem simbólica patriarcal. É nesse sentido que ela trilha um caminho de abjeção radical. A narrativa trata do retorno do corpo da mulher, da irrupção do afeto (sua erupção cutânea) que ameaça desestabilizar a ordem simbólica masculina. É como se Mila estivesse dizendo: Eu sei que o que estou fazendo é ameaçador, que o meu parceiro e o meu pai acham meus problemas assustadores, mas não vou desistir. Seu único consolo é o mar, a costa rochosa e a água salgada que acalma temporariamente seu corpo e alma.

A heroína de *Salve Maria* também trilha um caminho de abjeção radical, mas sua jornada é mais ameaçadora. Maria é romancista e mãe recente. Quando fica sabendo pela mídia sobre uma mãe que afogou seus filhos gêmeos de 10 meses na banheira, ela fica obcecada com a ideia de que poderia ser capaz de infanticídio. Assim, nutre sentimentos perturbadores em relação ao filho, que acha que tem algum problema e com quem não consegue se comprometer. Ela não consegue conversar com ele nem dizer ao bebê que o ama. Na verdade, teme o feminino monstruoso dentro de si. O filme apresenta diversas sequências (o corvo frenético batendo as asas na cozinha, o pesadelo surreal de Maria com a mulher sem rosto) que criam uma atmosfera de horror. Deixando o filho com uma vizinha, Maria embarca em uma jornada para encontrar a mãe, Alice Espanet, que está em liberdade sob fiança, para questioná-la sobre o motivo de sua transgressão, por que agiu daquela maneira. Mar Coll, a diretora, afirma que queria criar uma “sensação de angústia, culpa e monstruosidade” (Hopewell 2024). Coll explica que a sociedade presume que as mães sempre amarão seus bebês simplesmente por serem mães. Agir de outra for-

ma é inaceitável, monstruoso. *Salve Maria* rompe com esse estereótipo, propagado pela ideologia patriarcal para manter as mães presas ao seu papel materno, ao representar Maria como uma mulher problemática e extremamente inteligente, em uma jornada pessoal pelo mundo sombrio da abjeção. Ela é uma figura empática em uma trajetória íntima por um mundo tabu. *Salve Maria* é um filme interessante para fazer companhia ao recente filme francês sobre infanticídio, baseado em uma história real, *Saint Omer* (2022), de Alice Diop.

O filme faz referência a muitas mães que assassinaram seus filhos, incluindo figuras clássicas como Medeia. Intertítulos que citam Simone de Beauvoir confrontam diretamente a questão: “Dizem que as mulheres têm doenças ‘na barriga’. E é verdade que elas escondem um elemento hostil lá dentro. É a espécie que as corrói”. Ao retratar a maternidade como uma jornada rumo à abjeção, *Salve Maria* levanta muitas questões que minam a ordem simbólica patriarcal. O comportamento de Maria produz uma irrupção de afetos – emoções fortes, desejos perigosos, morte – associados à mulher, que a ordem simbólica considera abjeta, ou seja, uma ameaça à lei e à linguagem masculinas. Maria, no entanto, está determinada a compreender seu sofrimento e as contradições reprimidas da maternidade. Em uma jornada marcada pela abjeção radical, ela busca ativamente desestabilizar a ordem simbólica masculina.

E.L.V.: Ao apresentar a jornada do feminino monstruoso rumo à abjeção radical e à sua relação com o não humano, você questiona o que significa ser um “outro abjeto e inassimilável” como parte de sua jornada de autodescoberta. Esse tropo está muito presente nos filmes que você analisou originalmente, onde o feminino monstruoso é um estereótipo patriarcal. Como você o interpreta agora em relação aos filmes da Nova Onda Feminista e, especificamente, ao contexto espanhol? Você acha que ser um “outro abjeto e inassimilável” pode ser parte da essência do feminino monstruoso em suas múltiplas facetas?

B.C.: Sim, concordo que ser um “outro abjeto e inassimilável” é um aspecto crucial do feminino monstruoso, conforme definido pela ideologia patriarcal. Ela é vista como uma inimiga mortal que ameaça minar a ordem simbólica. Pense nas poderosas representações do feminino monstruoso em dois filmes de horror recentes dirigidos por mulheres: *Titane*, de Julia Ducournau, e *A Substância*, de Coralie Fargeat. Ambos os filmes foram premiados e amplamente discutidos por críticas, acadêmicas e fãs de horror. Houve muitos artigos, debates, fóruns e publicações sobre eles. Essas duas facetas do feminino monstruoso são “abjetas e inassimiláveis”. O mais interessante em *A Substância* é a maneira como Fargeat, na cena final, dis-

solve o rosto da heroína morta no da Medusa. Assim como as vampiras de *A Noiva Ensanguentada*, Elizabeth Sparkle, o feminino monstruoso de *A Substância*, não vai desaparecer. A Medusa continua viva no cinema, na arte e na cultura popular. Ela se recusa a ser assimilada. Ela está em revolta.

E.L.V.: Como você mencionou em sua análise, o feminino monstruoso incorpora o não humano em sua jornada rumo à abjeção radical. Em um filme como *Creatura*, a protagonista não é ela própria não humana; no entanto, ela mantém uma importante conexão com o mundo não humano ao longo do filme. Conexões com o não humano também aparecem em filmes anteriores, como *Cria Corvos* e *El Nido*. Você percebe alguma diferença na forma como as protagonistas se relacionam com o não humano em filmes do século passado em comparação com *Creatura*?

B.C.: Como discutido na nova seção da Segunda Edição do meu livro, em muitos filmes de horror, o feminino monstruoso é uma figura não humana cuja jornada rumo à abjeção está ligada ao não humano, visto que ela própria é não humana. Nos filmes analisados, ela é vampira, lobisomem, zumbi, máquina, alienígena etc. Eu estava explorando o argumento de Richard Grusin em *The Turn to the Nonhuman* de que – nas palavras de Donna Haraway – “nunca fomos humanos” (2008, p. 1). O horror é um gênero perfeito para explorar essa proposição, e a figura do feminino monstruoso é perfeita para explorar a crise ontológica que surge quando questionamos o “humano” como uma construção social, um mito patriarcal sobre o que significa ser humano. Somos animais humanos, uma espécie, coexistindo com todas as outras espécies. Percebo que as protagonistas femininas dos filmes espanhóis têm conexões especiais com o não humano. Nos filmes mais antigos, *A Noiva Ensanguentada* e *Uma Vela para o Diabo*, as figuras de feminino monstruoso são não humanas (elas são vampiras no primeiro) e não humanas no segundo, pois suas ações são tão horríveis que parecem desumanas, o próprio Diabo. Esses dois filmes pertencem claramente ao gênero do horror. Dado o seu foco no desejo da filha de envenenar o pai e nas visitas da mãe morta como fantasma, *Cria Corvos* também se alinha fortemente ao gênero do horror. Produzido em 1980, portanto mais recente, *El Nido* recorre a tropos do horror (Lady Macbeth, morte), mas não é estritamente um filme de horror, embora por vezes seja horripilante. *El Nido*, juntamente com os dois filmes recentes, *Creatura* e *Salve Maria*, ambos dirigidos por mulheres, não são filmes de horror, mas, como discuto acima, pertencem ao que chamo de subgênero de filmes feministas sobre “o horror do cotidiano”. Há conexões com o não humano: em *Creatura* é a erupção cutânea, bem como o mar, enquanto em *Salve Maria* é o

corvo que aterroriza Maria e a mulher surreal em seu pesadelo. Penso que este é um subgênero importante porque permite às diretoras representar o feminino monstruoso como uma figura realista (não sobrenatural) a fim de explorar como a ideologia patriarcal representa a mulher comum como abjeta no mundo real. *Creatura* e *Salve Maria* são exemplos poderosos desse desenvolvimento que evoca narrativas matizadas, complexas e, ainda assim, confrontadoras e muitas vezes horripilantes.

E.L.V.: Eu diria que outro aspecto fundamental do feminino monstruoso que vem se transformando ao longo dos anos é a representação do seu desejo. Na primeira edição do seu livro, você afirmou, de forma memorável, que o feminino monstruoso “nos diz mais sobre os medos masculinos do que sobre o desejo ou a subjetividade feminina” (Creed 1993, p. 7). No entanto, entre os filmes da Nova Onda Feminista, há uma reivindicação desse desejo como parte de sua abjeção radical. Como você diria que ele se transformou no contexto espanhol?

B.C.: O desejo da protagonista em *Creatura* e *Salve Maria* é expressado poderosamente, à medida que ela se apoia na abjeção radical em sua jornada de autodescoberta, na qual fala com sua própria voz e expressa seus próprios desejos, ao mesmo tempo que subverte a ordem simbólica masculina. Ela abraça sua suposta abjeção e a volta contra seus pares masculinos. Mila se recusa a deixar que um sentimento de vergonha em relação aos seus desejos sexuais, engendrado por seu pai, a destrua, e Maria rompe o tabu de discutir o lado “sombrio” da maternidade. Ela se recusa a ser intimidada pelos mitos patriarcais e misóginos dominantes sobre a maternidade.

E.L.V.: Em filmes espanhóis contemporâneos como *Salve Maria* ou *Creatura*, existe uma dissonância marcante entre as experiências vividas pelas protagonistas e a forma como são vistas pelas pessoas ao seu redor. É quase como se suas próprias experiências corporais abjetas fossem causadas pela concepção que essas pessoas têm delas. Isso me fez lembrar do primeiro texto sobre o tema que você publicou na *Screen*, cujo subtítulo era “uma abjeção imaginária”. Nele, você concluiu que o feminino monstruoso retrata alguns estereótipos patriarcais que são imaginários. Como você acha que essa ideia de “abjeção imaginária” está presente nos filmes da Nova Onda Feminista, e especialmente em relação à sua abjeção radical?

B.C.: Eu argumento que, no cinema da Nova Onda Feminista, as protagonistas femininas são monstruosas de uma maneira nova e empoderadora, particularmente para as espectadoras mulheres. Isso porque elas se recusam a endossar fantasias patriarcais sobre a natureza abjeta da mulher. Elas enxergam isso pelo que é – uma

abjeção imaginária. A abjeção radical significa que ela abraça e instrumentaliza sua abjeção imaginária (vampira, bruxa, alienígena, animal, útero, castradora, mãe monstruosa), encontra sua própria voz, expressa seus próprios desejos e deliberadamente mina e transgride as frágeis fronteiras que protegem a ordem simbólica masculina. Ela faz isso em filmes de horror sobre o sobrenatural e sobre o cotidiano.

E.L.V.: Continuando com o tema da abjeção radical, Kristeva (1982) descreve rituais de profanação como um meio de expulsar o abjeto. Ela afirma que, na sociedade contemporânea, a arte substituiu as crenças religiosas nesse aspecto. Você explorou esse conceito pela primeira vez em seu artigo original publicado na *Screen*, argumentando que assistir a um filme de horror é um ato ritualístico de purificação do abjeto. De certa forma, isso nos permite experimentar o abjeto com segurança. Como você acha que o ritual opera agora em relação à abjeção radical do feminino monstruoso?

B.C.: Penso que esse ritual opera de maneira muito semelhante. A diferença reside no fato de que a figura abjeta é o homem. A abjeção é um conceito relativo. Em termos da ordem simbólica patriarcal, a mulher é abjeta. Ela é quem ameaça a estabilidade dessa ordem simbólica, como discutido anteriormente. Em *Powers of Horror*, Kristeva também examina o homem abjeto. Em contraste com a mulher, seu corpo não é considerado abjeto, mas sim seus desejos e atos. A abjeção é aquilo que:

perturba a identidade, o sistema, a ordem. [...] O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o composto. O traidor, o mentiroso, o criminoso com a consciência tranquila, o estuprador desavergonhado, o assassino que se diz salvador. (1982, p.4)

Nos filmes discutidos em *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*, é predominantemente o homem violento, o estuprador em particular, que é abjeto. Outros homens violentos incluem aqueles que abusam da terra, o caçador que mata animais, o homofóbico, o racista e o colonizador. Espectadores de todos os tipos podem assistir à revolta do feminino monstruoso com horror, enquanto ela se vinga na tela, da segurança de seus assentos. A diferença é que ela é, em última análise, a figura heroica e simpática. Em outros filmes, como *Titane* e *A Substância*, nos quais ela nem sempre é simpática e nos quais seu corpo passa por uma transformação horrível, os espectadores, no entanto, são encorajados a se identificar com

ela por meio de sua voz e sua jornada rumo à abjeção. Esses filmes não endossam a ideologia patriarcal – pelo contrário, eles minam e desafiam muitos de seus principais intentos.

O cinema da Nova Onda Feminista é complexo e segue muitos caminhos. Esses filmes são, como discuto, excepcionalmente intergenéricos. Eles se baseiam no horror, na ficção científica, no filme de estrada, no drama familiar, no horror ecológico, no não humano e assim por diante. Sim, acredito que o ritual ainda opera, mas os termos de seu envolvimento mudaram, de modo que é o feminino monstruoso que não é mais primordialmente uma vítima. Mesmo que não sobreviva à sua provação, ela fala com sua própria voz, expressando suas próprias emoções, muitas vezes íntimas, a fim de se valer da experiência de sua própria abjeção para criar novas linguagens e culturas.

E.L.V.: Para concluir, gostaria de perguntar sobre o futuro do feminino monstruoso. Como você prevê que ele poderá se desenvolver, ou quais novas tendências dentro da Nova Onda Feminista você considera mais promissoras?

B.C.: Uma questão muito importante. Em relação aos filmes discutidos em *Return of the Monstrous-Feminine*, concentrei-me em filmes do novo milênio – a maioria deles dirigidos por mulheres, mas também filmes dirigidos por homens. Acredito que essa Nova Onda Feminista continuará enquanto as culturas patriarcais prosperarem e as mulheres puderem fazer seus próprios filmes. Penso que as mulheres exploram o horror de forma diferente da maioria dos diretores homens; elas estão mais interessadas em explorar o horror a partir de uma perspectiva íntima e pessoal. Isso é particularmente verdadeiro para filmes sobre o horror do cotidiano, nos quais o horror às vezes emerge de uma forma pessoal, porém surreal. *Salve Maria* e *Creatura* oferecem exemplos importantes disso. Espero que essa abordagem continue e se desenvolva de novas maneiras. Observo também que filmes que apresentam o feminino monstruoso são feitos em países não ocidentais. Alguns desses países incluem o Sudeste Asiático (*A Herança* [2002], de Oxide Chun Pang e Danny Pang; *Medo* [2003], de Kim Jee-woon; *Tamnan Krasue* [2002], de Bin Bunluerit); o Japão (*O Gato Preto* [1968], de Kaneto Shindô; *Ring: O Chamado* [1998], de Hideo Nakata; *O Chamado 4: Samara Ressurge* [2022], de Hisashi Kimura); a América Latina (*A Mulher dos Ossos* [2022], de Michelle Garza Cervera); a diáspora iraniana (*Garota Sombria Caminha pela Noite* [2014], de Ana Lily Amirpour); e o gênero Pontianak da Malásia e Singapura (Pontianak se refere à “mulher que morreu no parto”). Este é um fenômeno muito importante e muito promissor para o desenvolvimento internacional do Horror da Nova Onda Feminista.

NOTAS

1 Entrevista publicada originalmente na revista *Comparative Cinema*. Vol. 13 No. 25 (2025): *The Body Without Limits. The Monstrous-Feminine in Spanish Cinema*. DOI: 10.31009/cc.2025.v13.i25.03.

2 Em *Return of the Monstrous-Feminine*, Creed destaca que também discute filmes de diretores homens “cujos objetivos também são questionar a ordem simbólica patriarcal” (2022, 3). Ela observa que a maioria desses diretores colabora com roteiristas mulheres – como é o caso de Todd Haynes, cuja adaptação para as telas do romance de Patricia Highsmith foi escrita por Phyllis Nagy.

REFERÊNCIAS

Brooke Phipps, Elizabeth e Fielding Montgomery. “‘Only YOU Can Prevent This Nightmare, America’: Nancy Pelosi As the Monstrous-Feminine in Donald Trump’s YouTube Attacks”. *Women’s Studies in Communication* 45 (3), 2022: 316-337. <https://doi.org/10.1080/07491409.2022.2097144>

Creed, Barbara. “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”. *Screen* 27 (1), 1986: 44-71. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>

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

Creed, Barbara. *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*. Routledge, 2022.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. 2ª ed. Routledge, 2024.

Ducournau, Julia. “Palme d’Or Winner Julia Ducournau on Groundbreaking ‘Titane’: ‘I Don’t Want My Gender to Define Me.’”. Entrevista por Eric Kohn, 2021. IndieWire, 17 de julho. <https://www.indiewire.com/features/general/julia-ducournau-interview-palmedor-titane-1234652010/> [acesso em: 8 de dezembro de 2025]

Grusin, Richard. *The Nonhuman Turn*. University of Minnesota Press, 2015.

Haraway, Donna. *When Species Meet*. The University of Minnesota, 2008.

Hopewell, John. “Mar Coll’s Locarno Title ‘Salve Maria’ Pictures a Mother Who Fears Her Own Monstrosity”, 2024. *Variety*, 7 de agosto. <https://variety.com/2024/film/global/mar-coll-escandalo-films-elastica-films-1236098364/> [acesso em: 8 de dezembro de 2025]

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. European Perspectives. Columbia University Press, 1982.

Lenne, Gerard. “Monster and victim: women in the horror film”. In *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, editado por Patricia Erens. Horizon, 1979.

Neale, Stephen. *Genre*. FBI, 1980.





PERFIL



Gilda Nomacce em *Prédio Vazio*



Gilda Nomacce vai fazer sangraaaaaaaar!!!

A serenidade explosiva da nossa Rainha do Grito

Carlos Primatei

“Tô te reconhecendo... Cê não é a mulher do meme?”, diz a motorista de aplicativo para a passageira sentada no banco de trás de seu carro.

“Ai, meu Deus...”, lamenta a mulher. “Depois de 35 anos de carreira, eu virei a mulher do meme.”

“Mas é ou não é? É você mesmo?”, insiste a motorista, inconveniente.

“É. Eu sou a mulher do meme.”

A cena, engraçada e profética, faz parte do curta-metragem *5 Estrelas*, filmado em 2020, no qual Luciana Paes faz a “Motorista Punk”, e Gilda Nomacce interpreta Kátia Fontineli, uma atriz experiente que ficou famosa depois de uma imagem sua aparecer num meme.

Quem acompanha o cinema brasileiro nos últimos vinte anos sabe muito bem quem é Gilda Nomacce. Certamente uma das atrizes mais completas e queridas de sua geração, veterana dos palcos e das telas, ela é versátil, natural, carismática e – para a felicidade de muitos – bastante identificada com o cinema fantástico. Tem presença marcante em incontáveis produções de horror, suspense e ficção científica, em curtas, longas e séries de televisão. Mas num país onde, para grande parte do público, prestigiar o cinema nacional é uma tarefa sazonal – assistir *Ainda Estou Aqui* e *O Agente Secreto* e se dar por satisfeito por ter cumprido a cota brasileira do ano – um meme pode de fato chacoalhar uma carreira. Foi o que aconteceu com Gilda.

Do dia para a noite, em setembro de 2025, ela viralizou quando encerrou sua participação no jornal de uma TV do Maranhão de uma maneira que para alguns foi caótica, para outros, hilária – e para todos, surpreendente e impactante. Presente no programa matinal para divulgar a exibição do filme *Enterre Seus Mortos*, de Marco Dutra, no festival Maranhão na Tela, a atriz fez uma autêntica performance Perguntada pela apresentadora do jornal sobre o que o público podia es-

perar do filme, Gilda mandou mandou essa pérola: “Vai esperar que a gente esteja lá sangraaaando!! Aaaaaahhhhhhh!!!”. O grito ensandecido de Gilda, com longos segundos e altos decibéis, imediatamente virou meme, e o vídeo com o corte de sua “loucura” invadiu as redes sociais, compartilhado em grupos, virando figurinha e até sendo remixado em ritmo de heavy metal.

A comunidade cinéfila que acompanha de perto a cena nacional de horror vibrou e se divertiu com Gilda; afinal ela é tida como nossa maior Rainha do Grito, e soltar a voz com força e fúria faz parte do seu trabalho. Foi pensando nesse seu talento peculiar que em meados de 2019, quando fui convidado pela produtora Grifa para trabalhar como consultor de uma série documental sobre o horror brasileiro, entre vários personagens e temas que sugeri, um me parecia muito necessário: reunir em um episódio especial nossas duas maiores rainhas do grito – Gilda Nomacce e Luciana Paes. Contando, naquele momento, com participações em filmes como *O Animal Cordial* (2018) e *A Sombra do Pai* (2019), no caso de Luciana; e *Trabalhar Cansa* (2011) e *Quando Eu Era Vivo* (2014), no caso de Gilda, e mesmo que ambas tenham atuado em *Sinfonia da Necrópole* (2016), elas nunca haviam contracenado nas telas. Feito sob encomenda para a série *Cine Terror*, mencionada acima, *5 Estrelas* foi dirigido por Fernando Sanches e escrito por ele e Paula Febbe, tornando-se um marco no horror brasileiro protagonizado por mulheres¹.

Nunca houve uma mulher como Gilda

Nascida em Ituverava, cidade paulista localizada no nordeste do estado, Gilda Nomacce leva no nome aquela que se tornaria sua paixão cinematográfica e referência artística: Rita Hayworth. A estrela norte-americana ficou conhecida principalmente pelo papel de “Gilda”, no filme de mesmo nome lançado em 1946. Com uma cabeleira ruiva cacheada digna de sua diva, a brasileira por algum tempo fez apresentações em eventos e exposições imitando a famosa cena de strip-tease do clássico filme – onde apenas uma luva é despida. Na época, construía também uma carreira sólida no teatro, até ser convidada por Juliana Rojas, Marco Dutra e Caetano Gotardo, da produtora Filmes do Caixote, para fazer cinema.

A parceria teve início com uma pequena participação no curta *Um Ramo* (2007), onde Gilda já demonstra seu magnetismo, atraindo toda a atenção para si. Outros curtas vieram, nos quais pôde demonstrar sua versatilidade, mas quase sempre com um toque de comicidade. Seu papel no longa-metragem *Trabalhar Cansa* (2011), embora secundário, é um bom exemplo. Ela faz uma funcionária de um mercadinho de bairro, e embora o filme seja um horror dramático e denso, sua presença tem um

toque de leveza e graça. Gilda é figura constante nos filmes de Dutra, Rojas e Gotardo, destacando os longas *As Boas Maneiras* (2018), *Todos os Mortos* (2020) e *Enterre Seus Mortos* (2025), entre outros listados acima.

O escopo emocional de Gilda pode ser conferido em seu extenso currículo em curtas-metragens², nos quais passeia facilmente de registro dramático. O humor absurdo é a chave de *Como Manter um Nível Saudável de Insanidade* (2007), de Mariana Bastos e Rafael Gomes, sobre pequenas loucuras cotidianas, enquanto *Terapia de Madrugada* (2013) marca um encontro com a atriz Majeca Angelucci em um diálogo satírico repleto de situações hilárias. Em forte contraste, a tristeza de sua personagem é arrebatadora, frente à crueldade contra animais de abate, em *Carne* (2008), de Sergio Silva, que promove o veganismo. Também tem participação notável em *As Viajantes* (2019) e *Capturar o Fantasma* (2024), curtas experimentais, alegóricos e melancólicos, dirigidos por Davi Mello.

Mas é no gênero fantástico que a atriz mais prospera. Quer ela tenha descoberto uma afinidade com o horror, ou foram os mestres e as mestras desse nicho que identificaram nela um talento singular, o fato é que Gilda se consagrou como rainha do grito – aquela personagem que é a personificação do medo nas telas, seja como vítima ou algoz. E é essa versatilidade, posta em prática de maneira paradoxal, que a torna tão especial: suas mulheres são poderosas e dominantes, em que uma aparente doçura talvez oculte uma fúria prestes a eclodir.

A atriz integra o elenco de vários filmes de horror brasileiros importantes nos últimos cinco anos, como *Skull, a Máscara da Anhangá* (2020), de Armando Fonseca e Kapel Furman; *A Pedra da Serpente* (2021), de Fernando Sanches; *A Herança* (2024), de João Cândido Zacharias; e *Privadas de Suas Vidas* (2026), de Gurcius Gewdner e Gustavo Vinagre, neste último, uma comédia de horror escatológico, ela faz uma participação breve, porém marcante. Gilda ganha protagonismo no terror existencialista *Ivan* (2024), coproduzido por ela e dirigido por Dani Manzini, e no sangui-nolento e sobrenatural *Prédio Vazio* (2025), de Rodrigo Aragão, que extraiu da atriz aquela que provavelmente é sua atuação mais desenfreada – mas não desprovida de seu humor característico.

“Put the Blame on Meme”

A mostra **Mestras do Macabro 2** festeja Gilda Nomacce com quatro curtas-metragens de horror que oferecem diferentes facetas da atriz. *Nua por Dentro do Couro* (2014), de Lucas Sá, é um fascinante experimento estético e sensorial, no qual Gilda é uma mulher misteriosa que vende bolinhos no prédio onde mora, enquanto es-

conde um terrível segredo em sua banheira. *O Segredo da Família Urso* (2014), de Cíntia Domit Bittar, é uma das obras mais contundentes que a atriz já participou, um aflitivo terror político sobre os horrores cotidianos promovidos nos anos de chumbo da ditadura militar. Lidando com um tema infelizmente pouco explorado pelo cinema fantástico brasileiro, é um filme indispensável.

Uma Gilda feminista, lasciva e devoradora de homens protagoniza *Lilith* (2018), de Edem Ortegal, sobre a mulher diabólica que foi a primeira companheira de Adão, mas foi calada pelo patriarcado já em vigor nos tempos bíblicos. Satânico e sensual, com fotografia inundada de vermelho, tem Gilda como a derradeira mulher poderosa. Por fim, o já mencionado *5 Estrelas* (2020), de Fernando Sanches, é basicamente um tributo à atriz: lembram que sua personagem dizia ter 35 anos de carreira? Em 2025, aos 54 anos de idade, Gilda Nomacce completou 40 anos dedicados à atuação, tendo participado de mais de uma centena de obras – e virou meme. E então todo o Brasil descobriu o que seus fãs já sabem há vinte anos: realmente nunca houve uma mulher como Gilda.

NOTAS

1 Um acontecimento triste também marcou a história posterior do curta, quando Luiz Ferraz, diretor da série *Cine Terror*, e o fotógrafo Rubens Crispim Jr., que fez as imagens de *5 Estrelas*, faleceram em um acidente de avião no Pantanal mato-grossense. A tragédia ocorreu em 23 de setembro de 2025, apenas três dias depois da participação de Gilda Nomacce no telejornal maranhense.

2 E também em seu canal no YouTube: @gildanomacce6534, onde a atriz postou vários curtas-metragens completos, seleções de suas cenas em longas-metragens, e até ensaios caseiros em início de carreira, em vídeos gravados entre 1991 a 1994.



É muito divertido estar, pensar, trabalhar com a Gilda, vê-la na tela. Antes mesmo de conhecê-la, eu ficava feliz só de vê-la atuar, pois é dessas figuras que engrandecem o filme como um todo. A participação dela no longa **Privadas de Suas Vidas** (2026), que dirigi com Gustavo Vinagre, é uma homenagem a **Os Pássaros** (1963). Ela está vestida como a Tippi Hedren, com um blazer verdinho muito lindo. Nós a filmamos na rua, é uma cena de grito de poucos segundos, mas que fica congelada na tela. Quando dissemos “ação”, ela deu um grito – como verdadeira screen queen que ela é – tão alto, mas um grito tão alto e tão longo que não conseguimos dizer para ela parar, porque nós estávamos longe. Para conseguir fazer com que ela parasse de gritar, a gente ainda teve que correr até ela, porque ela não escutava, já que estava gritando, né? A Gilda é uma rainha, ela é uma peça essencial no cinema brasileiro, ela é uma presença iluminada em todos os filmes em que aparece.

GURCIUS GEWDNER

Desde nosso primeiro encontro, há quase 20 anos, tem sido um prazer trabalhar junto da Gilda. É uma atriz que sempre me surpreende com sua atuação, buscando o risco e nisso construindo personagens profundamente humanas e marcantes. É uma pessoa muito sensível, com um olhar e escuta atentos, e que respeita a todos. Uma artista que não tem medo de explorar a loucura, a imperfeição, e com isso construir poesia.

JULIANA ROJAS

Descobri o trabalho da Gilda no curta **Jiboia** (2011), exibido no Cinesesc, quando eu estava no primeiro ano do curso de cinema. Por acaso, sentamos lado a lado durante a sessão, mas, apesar de estar encantado com o desempenho dela, fiquei envergonhado de cumprimentá-la. Um dia, lhe escrevi contando sobre o nosso desencontro no cinema e a convidei para atuar em meu curta estudantil, **Grilada** (2013). Para a minha surpresa, ela prontamente aceitou. Desde então, Gilda já esteve em três de meus projetos, o que reforça não só uma bonita e duradoura parceria, mas muito cuidado e amor. Há mais de dez anos posso afirmar que ganhei uma importante amiga, e gosto de dizer que trabalhar com ela é entender o sinônimo de generosidade. Gilda impressiona porque é carismática, sensível e maravilhosamente imprevisível.

DAVI MELLO

Me sinto muito honrado em ser um dos maiores colaboradores e parceiros da Gilda Nomes, com quem trabalhei em mais de 30 projetos incluindo cinema, teatro, ópera, fotografia. Desde **Um Ramo** (2007), seu primeiro trabalho no cinema e do qual fiz o making of, até o recente **Privadas de Suas Vidas**, onde fui figurinista, e os filmes que dirigi, como **Febre** (2017); todos os momentos que passei com Gilda foram de muito amor e aprendizado, e espero que assim sigam adiante as nossas trajetórias.

JOÃO MARCOS DE ALMEIDA

Conheci Gilda pessoalmente quando estava prestando um serviço em um desses sets áspers de São Paulo onde parece que a paixão pelo ofício do cinema já foi esquecida há algum tempo e os egos tornam tudo mais amargo e difícil. Nesse cenário surge essa mulher como uma fonte de talento, profissionalismo e principalmente de doçura e sensibilidade. Ao final da diária percebi que deveria trabalhar novamente com Gilda e a convidei para meu próximo longa, mesmo sem ainda ter o orçamento garantido. Ela generosamente aceitou e comprovou a capacidade incrível de tornar o filme em que atua maior e mais divertido. Ela também faz as pessoas à sua volta mais felizes e causa o raro efeito de nos fazer desejar sermos melhores como seres humanos para, assim, estarmos à altura de seguir trabalhando com ela.

RODRIGO ARAGÃO



HOMENAGEM A GILDA NOMACCE



NUA POR DENTRO DO COURO

Sinopse: Em um prédio residencial, uma mulher misteriosa anuncia a venda de bolinhos para os moradores do edifício, enquanto esconde um terrível segredo em sua banheira. Uma moça bate à porta dela com a intenção de comprar um bolinho, sem saber o perigo que está correndo. O maranhense Lucas Sá dirigiu diversos curtas-metragens fantásticos de destaque, incluindo *O Membro Decaído* (2012), *Ruído Branco* (2012) e *Balada para os Mortos* (2016), entre outros.

Produção Danielle Menezes e Railane Moreira **Direção, roteiro e montagem** Lucas Sá **Fotografia** Daniel Donato **Elenco** Gilda Nomacce, Miriã Possani.

Brasil, 2014, cor, 21 min. 16 anos



O SEGREDO DA FAMÍLIA URSO

Sinopse: Uma menina de 8 anos é proibida por seus pais de entrar no porão de sua casa, onde costumava brincar, e tenta descobrir qual segredo está escondido no local. A catarinense Cíntia Domit Bittar, à frente da produtora Novelo Filmes, é um dos grandes talentos no gênero fantástico de sua geração. Contando com uma rica produção de documentários e curtas de ficção, fez *Virtuosas* (2025), seu primeiro longa-metragem de horror, destaque desta edição da mostra **Mestras do Macabro**.

Produção Ana Paula Mendes, Carol Gesser, Cíntia Domit Bittar e Will Martins **Direção e montagem** Cíntia Domit Bittar **Roteiro** Will Martins e Cíntia Domit Bittar **Fotografia** Marx Vamerlatti **Elenco** Liz Comerlatti, Amélia Bittencourt, Gilda Nomacce, Otto Jr., Clestenes Grött.

Brasil, 2014, cor, 20 min. 16 anos



LILITH

Sinopse: A mítica Lilith, a primeira mulher criada por Deus, está de volta nos tempos modernos para se vingar dos homens e destruir tanto a ordem divina quanto as criaturas satânicas. Considerada a companheira original de Adão e trazida à vida junto dele, foi expulsa do paraíso e amaldiçoada pela eternidade por ter desafiado o sistema patriarcal. Edem Ortegal dirigiu também *Blaxploitation: A Rainha Negra* (2014) e *Síndrome da Morte* (2021), novamente com Gilda Nomacce.

Produção Tamara Benetti **Direção e roteiro** Edem Ortegal **Fotografia** Antônio H. Queiroz **Montagem** Thomaz Magalhães **Elenco** Gilda Nomacce, Vinícius Queiroz, Lom Rossman.

Brasil, 2018, cor, 20 min. 16 anos



5 ESTRELAS

Sinopse: A atriz Kátia Fontineli, a caminho de uma festa, chama um carro de aplicativo, dirigido por uma motorista extrovertida e um tanto inconveniente, que insiste em fazer perguntas inadequadas à passageira. Quando um pneu do carro estoura na estrada, elas precisam parar no acostamento, e Kátia faz uma descoberta assustadora. Fernando Sanches dirigiu filmes de vários gêneros, curtas e longas, trabalhando com Gilda Nomacce também em *A Pedra da Serpente* (2021) e *Galeria Futuro* (2021).

Produção Fernando Sanches, Luiz Ferraz, Luciana Paes e Gilda Nomacce **Direção e montagem** Fernando Sanches **Roteiro** Fernando Sanches e Paula Febbe **Fotografia** Rubens Crispim Jr. **Elenco** Gilda Nomacce, Luciana Paes.

Brasil, 2020, cor, 15 min. 16 anos

ARTIGOS, TEMÁTICA



TICOS





Criação, maternidade e autoria: Mary Shelley e suas herdeiras

Bruna Foletto Lucas

“**S**eu bebê vai ficar bem.”
“E eu?”

A enfermeira olha para a mulher na mesa de cirurgia com confusão – quase incredulidade. Certamente a promessa da sobrevivência do bebê deveria ser suficiente. Ainda assim, a mãe pergunta sobre a própria vida. A câmera nos aprisiona dentro do ponto de vista dela, forçando-nos a ver as luzes cirúrgicas fortes, os rostos borrados, e a sentir o medo que a personagem sente. Quando ela morre momentos depois, nós morremos com ela.

A cena seguinte muda abruptamente. Observamos de uma distância fria enquanto uma médica realiza a autópsia na paciente. A montagem paralela mostra o bebê vivo na UTI neonatal, cercado por mãos cuidadosas e atenção urgente. O contraste é brutal e inconfundível. Seu corpo agora é um objeto de exame médico; o bebê é uma vida a ser preservada a qualquer custo. Em poucos minutos, o filme expõe um padrão cultural ao qual o horror retorna repetidas vezes: a vida da mãe é secundária, quase incidental, enquanto a vida da criança é tratada como prioridade inquestionável.

Esta é a cena de abertura de *Re(Nascer)* (*Birth/Rebirth*, 2023), de Laura Moss. O que se segue reformula a médica que realizou a autópsia como um Victor Frankenstein dos dias atuais: uma figura clínica, emocionalmente distante, que usa os corpos de suas pacientes na busca por criar vida. À medida que o enredo se desenrola, eventualmente percebemos que a cena que imaginávamos ser um começo é, na verdade, um fim. A criança, cuja sobrevivência parecia um pequeno milagre, torna-se parte de um ciclo contínuo de experimentação. A vida não é preservada por amor, mas colhida por sua utilidade. Nesse mundo, tanto mãe quanto filho tornam-se descartáveis, com seus corpos reduzidos a recursos biológicos. O filme distorce o

ideal sentimental da maternidade em algo muito mais perturbador: a reprodução torna-se uma ferramenta instrumental.

Re(Nascer) ecoa claramente o icônico romance de 1818 de Mary Shelley, *Frankenstein; ou, O Prometeu Moderno*. No livro, Victor Frankenstein monta um ser vivo a partir de cadáveres, porém recua diante da própria criação e a relega a uma vida de isolamento, rejeição e sofrimento. Frankenstein brinca de Deus – e esse Deus não é benevolente, mas temível, egoísta e cruel. A criação não é apresentada como milagre, mas como falha moral.

Estudiosos há muito tempo chamam atenção para as ansiedades do romance em torno de nascimento, criação e maternidade – temas que ressoam intensamente com a própria vida de Mary Shelley. Sua primeira gravidez terminou em parto prematuro e na morte do bebê, mergulhando-a em luto profundo e depressão. Ainda sofrendo com o luto, ela concebeu seu segundo filho, William, que viveu até os três anos e morreu pouco mais de um ano após a publicação de *Frankenstein*. A escritora teve um filho que sobreviveu até a idade adulta, Percy Florence (1819-1889), mas a tragédia parecia persegui-la, pois vivenciou outras duas mortes: a de seu quarto filho, quando ele tinha um ano, e o aborto espontâneo de seu quinto filho, que quase a matou devido a uma hemorragia severa. Experiências repetidas de gravidez, perda e perigo físico moldaram sua compreensão sobre a criação como algo ligado à dor, ao risco e ao luto, e não apenas à alegria. Até mesmo seu nascimento carrega essa sombra. Sua mãe, a escritora feminista Mary Wollstonecraft, morreu de infecção puerperal poucos dias após dar à luz. Desde o início, a existência de Mary Shelley foi marcada pela ideia de que trazer um bebê ao mundo poderia custar a vida de uma mulher.

Mary Wollstonecraft Godwin (1795-1851), posteriormente Mary Shelley, cresceu ciente de que seu próprio nascimento estava ligado à morte de sua mãe. Mary Wollstonecraft (1759-1797) não era meramente uma escritora e filósofa inglesa, mas uma das figuras fundadoras do feminismo moderno. Ela argumentava, de forma chocante para sua época, que as mulheres não eram naturalmente inferiores aos homens, mas apenas pareciam ser porque lhes era negada educação. Em seu livro *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, publicado em 1792, ela exigia educação igual para meninas, independência econômica para as mulheres e casamentos baseados em companheirismo e na amizade, e não na dependência.

Embora nunca tenha conhecido a mãe, Mary Shelley formou um forte vínculo intelectual com ela. Aprendeu a ler usando os livros de Mary Wollstonecraft e cresceu imersa em suas ideias radicais sobre autonomia e igualdade das mulheres. Críticos frequentemente apontam para a simetria dolorosa da vida das duas autoras, focan-

do em suas difíceis gestações. Mas igualmente importante é outra herança: ambas eram pensadoras radicais, desafiadoras em suas crenças, e escritoras profissionais em um mundo que oferecia pouco espaço para as vozes femininas. Nesse sentido, a criação no legado de Mary Shelley não é apenas biológica, mas intelectual e artística. Escrever, publicar e colocar ideias ousadas no mundo era, por si só, um ato transgressor. Portanto, esse espírito de desafio criativo corre em paralelo aos temas de gravidez, maternidade e vida artificial que assombram *Frankenstein*. Juntos, eles formam um legado que pulsa no cinema de horror contemporâneo feito por mulheres.

Temas de criação, alienação, ambição, solidão e maternidade remontam a Mary Shelley e sua obra em filmes como *Noturno (Nocturne, 2020)*, de Zu Quirke, sobre uma jovem pianista clássica que faz um pacto faustiano para superar sua irmã gêmea mais bem-sucedida. Sua ambição a consome, e a criação artística se entrelaça com a autodestruição – um eco do impulso obsessivo de Victor Frankenstein de transcender os limites naturais.

Esse entrelaçamento entre criação e violência reaparece de forma ainda mais literal em *Vida Celeste (High Life, 2018)*, de Claire Denis, e em *Evolução (Évolution, 2015)*, de Lucile Hadžihalilović, onde são as mulheres que assumem o papel de criadoras. Ambientado no espaço, *Vida Celeste* acompanha um grupo de prisioneiros enviados em uma missão científica, radicalmente separados da sociedade e submetidos a um regime de controle extremo. Quanto a *Evolução*, se observa uma ilha remota habitada apenas por mulheres e meninos, sendo que as mulheres supervisionam um sistema perturbador no qual os corpos dos meninos são usados em experimentos envolvendo gestação. Em ambos os filmes, a reprodução é dissociada de qualquer noção de cuidado ou escolha: em *Vida Celeste*, uma cientista instrumentaliza a anatomia dos tripulantes, chegando a violentar um deles para obter seu esperma e usar os corpos femininos como incubadoras. Em *Evolução*, por sua vez, esse controle reprodutivo se manifesta por meio de uma maternidade clínica e secreta. Há, portanto, uma tensão central entre criação e moralidade, na qual o impulso criador exige o sacrifício de qualquer responsabilidade ética. De forma significativa, uma vez que atinge seu objetivo, a cientista se suicida, sugerindo que o ato de criar leva ao esgotamento e à autodestruição. Dessa forma, ecoando Mary Shelley e *Frankenstein*, esses filmes reafirmam que a criação nunca é isenta de consequências, sendo sempre atravessada por violência, ambição e colapso moral.

Essas obras mostram como o legado de Mary Shelley vive não somente por meio de adaptações diretas de seu livro, mas também por meio da evocação de sua atmosfera, do seu tema e de sua complexidade moral. Assim como o romance

Frankenstein, os filmes resistem a simples divisões entre bem e mal. Seus personagens são falhos, desesperados, ambiciosos e assustados – plenamente humanos. Ao recusarem estereótipos e abraçarem a ambiguidade, essas cineastas estendem a transgressão original de Shelley: colocam mulheres no centro do horror não como vítimas ou símbolos, mas como criadoras, destruidoras e sobreviventes complexas.

Outro exemplo marcante é *A Flor da Felicidade* (*Little Joe*, 2019), de Jessica Hausner. O filme acompanha Alice Woodard, uma cientista e melhorista de plantas que desenvolve uma nova espécie vegetal projetada para induzir felicidade em seus cuidadores por meio da polinização. Ela a chama de “Pequeno Joe”, em homenagem ao filho. Os paralelos com *Frankenstein* são imediatos e deliberados. Alice criou vida e fala sobre a planta na linguagem da maternidade: a planta é repetidamente descrita como uma criança – exigente, frágil e recompensadora para aqueles que a nutrem.

Mas, como Victor *Frankenstein*, Alice cortou caminhos. Seus métodos pouco ortodoxos resultam em um efeito colateral perigoso: a planta carrega um patógeno que altera o comportamento daqueles que são expostos a ela. A criação mais uma vez escapa ao controle da criadora. À medida que Pequeno Joe se espalha, infectando colegas e, eventualmente, o próprio filho de Alice, o filme encena um dilema moral perturbador. Seus colegas a chamam de “boa mãe”, mas quando perguntam “Qual filho você vai escolher?”, fica claro que se referem tanto ao menino quanto à planta.

O filme de Hausner é especialmente incisivo ao mostrar como o papel de Alice como mãe ofusca sua identidade como cientista. Seu brilho profissional é constantemente filtrado por expectativas de cuidado, nutrição e responsabilidade emocional. No fim, já infectada, ela escolhe a planta – seu trabalho – e permite que o filho vá embora para viver com o pai. É uma decisão chocante, não porque a estigmatize como monstruosa, mas porque viola uma das expectativas mais rígidas da sociedade: a de que uma mulher deve sempre escolher o filho acima de tudo.

Nesse ponto a conexão com Mary Shelley torna-se especialmente poderosa. O legado da escritora é frequentemente enquadrado por suas experiências de gravidez e perda, e ela é muitas vezes rotulada como a “mãe do horror”, como se sua realização criativa precisasse ser explicada através da biologia. Mas, assim como Alice, Mary Shelley também era uma pensadora radical e criadora ambiciosa cujo trabalho intelectual ultrapassou os limites impostos às mulheres. O que perdura não é apenas sua associação com a maternidade, mas sua recusa em permanecer confinada a ela.

Sob essa ótica, o verdadeiro legado de Mary Shelley no horror contemporâneo feito por mulheres está na rebelião. Essas cineastas, tais como suas personagens, se rebelam. Reivindicar autoria em uma indústria que por muito tempo privilegiou

os homens é um ato de desafio. E esse desafio, tanto quanto qualquer monstro, é o que a escritora deixou como herança.

Frankenstein apareceu pela primeira vez, em 1818, publicado anonimamente, com um prefácio escrito por seu marido, o poeta Percy Bysshe Shelley. Na época, era comum que os nomes de mulheres fossem omitidos de obras literárias consideradas sérias, por medo de que um livro escrito por uma mulher não fosse levado em consideração pelo mercado literário. Como resultado, muitos dos primeiros leitores e críticos presumiram que *Frankenstein* tivesse sido escrito por um homem.

Em 1821, uma tradução francesa do romance atribuiu a Mary Shelley a autoria da obra, tornando-se a primeira edição a incluir o nome da escritora. Uma reedição inglesa seguiu em 1823, também creditando seu nome na página de rosto. Ainda assim, só na edição amplamente revisada de 1831 – publicada sob seu nome e acompanhada de uma nova introdução – Mary Shelley afirmou de forma definitiva sua autoria e moldou a narrativa sobre as origens do romance para leitores futuros. Essa introdução, na qual ela relata o famoso sonho vívido que inspirou a história, coloca sua imaginação criativa no centro do legado do livro.

Essa história é importante porque espelha as próprias lutas que sua obra explora. Assim como *Frankenstein* questiona quem tem o direito de criar vida e reivindicar autoridade sobre ela, a história editorial de Mary Shelley revela a dificuldade de uma mulher reivindicar a posse de sua própria criação intelectual. Ao anexar seu nome ao romance e tomar posse de sua origem, a escritora fez mais do que publicar um livro – ela afirmou sua voz em uma cultura que repetidamente tentava apagá-la.

O longa-metragem *A Noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), a sequência que James Whale fez para seu próprio filme *Frankenstein* (1931), começa com um prólogo que mostra Lord Byron, Mary Shelley e Percy Shelley durante seu bem documentado verão de excessos na Villa Diodati, em 1816. Um plano geral apresenta os três personagens: Byron olha pela janela e contempla a chuva, Percy escreve e Mary borda. Com essa introdução, é possível entender como Mary é vista: apesar do fato de que ela também é escritora, o ato de escrever é concedido a Percy, enquanto a ela é permitido exercer uma tarefa feminina. Lord Byron chama a si mesmo de “o maior pecador da Inglaterra”, Percy é “o maior poeta da Inglaterra”, enquanto Mary é simplesmente “um anjo”. Além disso, conforme o tempo piora ao fundo, a suave Mary comenta o quanto os relâmpagos a alarmam e pede que velas sejam acesas. Por fim, quando Lord Byron pergunta a Mary sobre sua história, ela pede para não ser lembrada de seu conto, pois ele a assusta, especialmente com o clima que testemunham: “Não, Lord Byron, não me lembre disso esta noite!”. Mary então

se torna objeto de admiração tanto de Percy quanto de Byron, quando este último diz: “Criatura espantosa [...] com medo de trovões, receosa do escuro, e ainda assim você escreveu um conto que gelou meu sangue. Olhe para ela, Shelley, você consegue acreditar que esse rosto sereno e adorável concebeu Frankenstein, um monstro criado a partir de cadáveres retirados de túmulos violados? Não é espantoso?”.

Embora alguns estudiosos tenham argumentado que, ao adicionar a figura de Mary Shelley e reconhecê-la como autora de *Frankenstein*, o filme pode ser entendido como uma tentativa de estabelecer a autoria de Mary sobre sua própria história, outros afirmam que a produção perpetua visões de gênero, domesticando as mulheres. Na cena, Mary Shelley ainda é marcada por seu gênero e pela maneira que as mulheres “devem” funcionar criativamente.

Essas ideias destacam a dualidade da relação entre o horror e as mulheres criadoras dentro desse gênero: *A Noiva de Frankenstein* enfatiza a visão opressiva que considera as mulheres como meros objetos a serem olhados, e não criadoras, ao fazer com que o personagem de Lord Byron comente a aparência física de Mary e ao conceder a ação de escrever e o título de escritor a ambos os homens. Mais de um século depois da escritora lutar para ter seu nome associado a *Frankenstein*, sua autoria ainda é tratada como algo surpreendente, até improvável. O espanto no filme diante da ideia de que uma mulher “angelical” pudesse imaginar tal horror ecoa as mesmas atitudes que um dia fizeram editores hesitarem em colocar seu nome na página de rosto. Dessa forma, a cena não apenas celebra Mary Shelley, mas ela expõe o quanto persiste o desconforto cultural em relação às mulheres como criadoras do monstruoso, do intelectual e do sombrio.

Assim, a inspiração e o processo de escrita de *Frankenstein* são temas do longa-metragem biográfico *Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour, lançado em ocasião do bicentenário de criação e publicação do livro. O filme retrata como Mary precisou superar percalços pessoais em sua vida conjugal e o convívio com homens manipuladores e problemáticos, para compor sua obra. O próprio processo criativo é marcado por traumas e episódios incômodos, e no final a escritora manifesta sua frustração pela falta de reconhecimento de sua autoria. A história é novamente explorada em *A Origem de Frankenstein (A Nightmare Wakes, 2020)*, de Nora Unkel, que retrata as festas na casa de Lord Byron e o relacionamento entre os três escritores. No entanto, há muitas diferenças entre *A Noiva de Frankenstein* e os biográficos *Mary Shelley* e *A Origem de Frankenstein*. A diferença mais importante é que os filmes tanto de Haifaa al-Mansour quanto o de Unkel, muito mais do que o de James Whale, trabalham continuamente para estabelecer a autoria de Shelley:

sua subjetividade é explorada por meio de pesadelos e da representação de experiências pessoais e traumáticas que foram documentadas como tendo impactado seu processo de escrita, como seus vários abortos espontâneos e o seu casamento com Percy. Além disso, a preocupação em examinar a subjetividade de Mary abre caminhos para essa exploração sem reproduzir estereótipos de feminilidade. A representação de Mary Shelley no filme de 1935 e nos dois mais recentes não poderia ser mais diferente. Enquanto *A Noiva de Frankenstein* a retrata como um objeto enigmático e se deleita nos estereótipos de gênero do horror – especialmente a figura feminina tímida e doméstica e a figura do monstro –, os longas *Mary Shelley* e *A Origem de Frankenstein* focam nas nuances dos tormentos mentais que Shelley enfrentou em sua vida, criando um vínculo entre sua trajetória pessoal e sua obra.

Essa ênfase na autoria feminina é levada ainda mais longe em *A Noiva!* (*The Bride!*, 2026), de Maggie Gyllenhaal, que não apenas reafirma Mary Shelley como criadora, mas também reincorpora essa autoria na própria figura da criatura. O filme acompanha uma mulher possuída pelo espírito de Mary Shelley que, após morrer, é ressuscitada no papel da Noiva de Frankenstein. No entanto, ao retornar à vida, ela rejeita a designação “de Frankenstein”, afirmando-se simplesmente como Noiva e reivindicando uma identidade que não pertence nem está subordinada a alguém. Ao mesmo tempo, a presença de uma cientista mulher, a Dra. Cornelia Euphronious – cujo nome e trajetória ecoam Mary na estratégia de ocultar sua identidade sob uma assinatura ambígua – reforça a recorrência de mulheres como criadoras, visto em filmes contemporâneos como *Evolução* e *Vida Celeste*. Assim, o filme articula múltiplos níveis de autoria feminina: a cientista, Mary Shelley e a própria Gyllenhaal, produzindo uma fusão entre criadora e criatura. Essa sobreposição é visualmente marcada pelas manchas negras que cobrem o corpo da Noiva após a ressurreição, evocando tinta, especialmente concentradas no polegar e no indicador da mão direita, como vestígios do ato de escrever. Dessa forma, *A Noiva!* não apenas continua o projeto de recuperação de autoria visto nos filmes *Mary Shelley* e *A Origem de Frankenstein*, mas o radicaliza ao inscrevê-lo no corpo da própria criação.

Quando mulheres dirigem filmes de horror, elas não estão simplesmente trabalhando dentro de um gênero – estão desafiando expectativas de longa data sobre quem tem o direito de imaginar o medo e a monstruosidade. Em um duplo ato de rebelião, elas recorrem às próprias experiências corporificadas ao mesmo tempo que reivindicam autoridade como criadoras, recusando-se a ser confinadas em papéis de musa, vítima ou símbolo. Seus filmes rejeitam estereótipos fáceis e, em vez disso, destacam subjetividade, ambiguidade moral e as complexidades de viver em

um corpo que com tanta frequência é examinado, controlado ou mal compreendido.

Este, em última instância, é o legado duradouro de Mary Shelley. Há mais de dois séculos, ela imaginou uma história sobre criação que expunha os perigos da ambição desenfreada e as consequências de negar responsabilidade por aquilo que se traz ao mundo. Ao mesmo tempo, realizou silenciosamente seu próprio ato de desafio: escrever, publicar e insistir em seu lugar na história literária. As cineastas contemporâneas de horror prolongam essa rebelião. Cada filme que criam não é apenas uma história sobre monstros – é também uma declaração de autoria.





O LEGADO DE MARY SHELLEY



EVOLUÇÃO

Évolution

Sinopse: Mulheres adultas e meninos são as únicas pessoas que habitam um vilarejo litorâneo onde os garotos inadvertidamente são submetidos a estranhos experimentos científicos de reprodução, que buscam pular etapas em suas vidas. Uma atmosfera de estranheza permeia este híbrido de horror e ficção científica dirigido por Lucile Hadžihalilović, cineasta francesa de ascendência bósnia formada na prestigiada escola de cinema Le Fémis. A infância é, provavelmente, o tema mais presente em sua filmografia, sempre representada de maneira sombria e misteriosa. De acordo com a diretora, *Evolução* nasceu de memórias e medos infantis ligados ao corpo, bem como do desejo de explorar as transformações biológicas, a reprodução humana e a inversão de gênero por meio da sensorialidade e de uma atmosfera profundamente perturbadora.

Produção Sylvie Pialat, Benoît Quainon e Jerome Vidal **Direção** Lucile Hadžihalilović
Roteiro Lucile Hadžihalilović e Alante Kavaite **Fotografia** Manuel Dacosse **Montagem**
Nassim Gordji-Tehrani **Elenco** Max Brebant, Roxane Duran, Julie-Marie Parmentier.

França / Bélgica / Espanha, 2015, cor, 82 min. 16 anos

LES FILMS DU MONDE & NOOLLEE PRODUCTIONS PRESENT



30分短編国際映画祭正式出品
サンレオ・パステル国際映画祭 審査員特別賞・最優秀撮影賞
メトロポリス国際映画祭 最優秀撮影賞
サント・ローレ・ド・ラ・メーヌ国際映画祭 審査員賞
ジュネーブ国際映画祭ファンタスティック映画祭 審査員賞



そこはユートピアか、
ディストピアか。



A film by Lucile HADZIHALILOVIC
Max Brabant Roxane Duran Julie-Marie Parmentier

エヴォリューション

EVOLUTION

© 2018 Les Films du Monde, Noollee Productions, Les Films de la Plage. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the prior written permission of the publisher. The publisher is not responsible for any errors or for any consequences arising from the use of the information contained in this publication. The publisher is not responsible for any damage or loss of any kind, including but not limited to, financial, material, or moral damage, arising from the use of the information contained in this publication. The publisher is not responsible for any damage or loss of any kind, including but not limited to, financial, material, or moral damage, arising from the use of the information contained in this publication.

エヴォリューションの制作・配給：Les Films du Monde & Noollee Productions
原案・脚本・監督：Lucile Hadzihalilovic
製作：Lucile Hadzihalilovic, Roxane Duran, Julie-Marie Parmentier
出演：Max Brabant, Roxane Duran, Julie-Marie Parmentier
音楽：Lucile Hadzihalilovic
編集：Lucile Hadzihalilovic
録音：Lucile Hadzihalilovic
衣装：Lucile Hadzihalilovic
美術：Lucile Hadzihalilovic
プロダクション：Lucile Hadzihalilovic
2018年（フランス）制作、上映時間：100分（12歳以上）
DVD・Blu-ray/DVD・Blu-ray/Blu-ray Evolution 発売元：Les Films du Monde



ROBERT PATTINSON
JULIETTE BINOCHÉ
ANDRÉ BENJAMIN
MIA GOTH

A FILM BY CLAIRE DENIS

HIGH LIFE

OBLIVION AWAITS.

A24

VIDA CELESTE

High Life

Sinopse: Pessoas condenadas à morte trocam suas sentenças pela oportunidade de serem enviadas ao espaço a bordo de uma nave para trabalhar em uma missão de extração de energia alternativa. Obcecada pela ideia de gerar uma criança por meio de inseminação artificial, a Dra. Dibs (Juliette Binoche), líder da missão, submete seus tripulantes a experimentos de reprodução, controlando seu comportamento de maneira arbitrária e submetendo-os a abusos. Condenado na Terra pelo assassinato de uma criança, Monte (Robert Pattinson) eventualmente se torna o responsável por manter a vida naquela espaçonave em órbita. Em *Vida Celeste*, Claire Denis, uma das cineastas mais importantes dos nossos tempos, retoma – sob a roupagem de uma ficção científica repleta de tensão e dilemas morais – alguns de seus temas mais caros: a materialidade do corpo, o desejo e a solidão.

Produção Andrew Lauren e D.J. Gugenheim **Direção** Claire Denis **Roteiro** Claire Denis e Jean-Pol Fargeau **Fotografia** Yorick Le Saux **Montagem** Guy Lecorne **Elenco** Robert Pattinson, Juliette Binoche, André Benjamin, Mia Goth, Jessie Ross.

França / Reino Unido / Alemanha / Polônia / EUA, 2018, cor, 113 min. 16 anos

A FLOR DA FELICIDADE

Little Joe

Sinopse: Alice Woodard (Emily Beecham), mãe solo de um menino, trabalha em um laboratório desenvolvendo plantas que possam sobreviver à falta de nutrientes e outros tipos de negligências. Quando ela e seus colegas conseguem criar uma flor que traz felicidade àqueles que a possuem, ela contraria as regras do laboratório e leva um espécime como presente para o seu filho, mas a planta começa a apresentar um comportamento estranhamente agressivo. A diretora e roteirista Jessica Hausner é um nome de relevância no cinema austríaco contemporâneo, com narrativas que versam sobre afeto, moral e relações humanas. Seu estilo é marcado pelo forte teor psicológico, além do insólito e do absurdo. *A Flor da Felicidade* teve sua estreia em Cannes, onde a cineasta fez diversas passagens, com Emily Beecham que venceu o prêmio de melhor atriz.

Produção Geraldine O'Flynn, Jessica Hausner, Martin Gschlacht, Philippe Bober, Bertrand Faivre e Bruno Wagner **Direção** Jessica Hausner **Roteiro** Jessica Hausner e Geraldine Bajard **Fotografia** Martin Gschlacht **Montagem** Karina Ressler Elenco Emily Beecham, Ben Wishaw, Kerry Fox, Kit Connor, David Wilmot.

Áustria / Reino Unido / Alemanha, 2019, cor, 105 min. 12 anos



FESTIVAL DE CANNES
BEST ACTRESS

곧,

당신에게도

자라날거예요

리틀쑈

2021.04.01



www.littleso.kr
© 2021 Little So. All rights reserved.
DISTRIBUTED BY: VIZION
www.vizion.com

MARIN IRELAND

JUDY REYES



BIRTH / REBIRTH



A LAURA MOSS FILM

SHUDDER PRESENTS A LAURA MOSS FILM "BIRTH / REBIRTH" STARRING MARIN IRELAND AND JUDY REYES. ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS FILM MAY BE REPRODUCED OR TRANSMITTED IN ANY FORM OR BY ANY MEANS, ELECTRONIC OR MECHANICAL, INCLUDING PHOTOCOPYING, RECORDING, OR BY ANY INFORMATION STORAGE AND RETRIEVAL SYSTEM. WITHOUT PERMISSION IN WRITING FROM SHUDDER. PRODUCED BY MARIN IRELAND. EXECUTIVE PRODUCERS: DAVID BRINK, CHARLIE BOYD. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: LAURA MOSS. COSTUME DESIGNER: JESSICA BROWN. HAIR: JESSICA BROWN. MAKEUP: JESSICA BROWN. PRODUCTION DESIGNER: JESSICA BROWN. EXECUTIVE PRODUCERS: DAVID BRINK, CHARLIE BOYD. PRODUCED BY MARIN IRELAND. EXECUTIVE PRODUCERS: DAVID BRINK, CHARLIE BOYD. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: LAURA MOSS. COSTUME DESIGNER: JESSICA BROWN. HAIR: JESSICA BROWN. MAKEUP: JESSICA BROWN. PRODUCTION DESIGNER: JESSICA BROWN.



RE(NASCER)

Birth/Rebirth

Sinopse: A Dra. Rose (Marin Ireland), uma médica legista, realiza experimentos clandestinos de reanimação de cadáveres, usando sua própria casa como laboratório. Celie (Judy Reyes), por sua vez, é uma enfermeira e mãe solo que perde a filha em um acidente. Rose é movida pela curiosidade científica e Celie pelo amor materno, e juntas elas tentam trazer a menina de volta à vida. Um dos filmes fantásticos mais impactantes dos últimos anos, *(Re)Nascer* aborda o horror de ter um corpo e de gestar uma vida, bem como o de manter um ser humano vivo após o nascimento. É a estupefação diante do ciclo biológico, uma epifania que Moss teve há mais de 20 anos, quando leu *Frankenstein*, de Mary Shelley, pela primeira vez. À época, Moss ainda não se declarava publicamente como pessoa não-binária; hoje se identifica como tal e também tem usado o nome Lee Moss.

Produção Mali Elfman e David Grove Churchill Viste **Direção** Laura Moss **Roteiro** Laura Moss e Brendan J. O'Brien **Fotografia** Chananun Chotrungrroj **Montagem** Taylor Joy Mason **Elenco** Marin Ireland, Judy Reyes, A.J. Lister, Breeda Wool, Monique Gabriela Curnen.

EUA, 2023, cor, 99 min. 16 anos



Os riscos (e as benesses) de ser insaciável: Vampiras do século XXI

Valeria Villegas Lindvall | Tradução de Beatriz Saldanha

Há algo de cativante e arriscado nos apetites da carne. A possibilidade do toque proibido que, sem pestanejar, nos coloca diante do perigo. Há algo disso na essência do vampiro. Historicamente, ele tem suscitado uma obscena diversidade de interpretações: do marxismo, que retrata o capitalismo como um vampiro insaciável (a história de terror definitiva), àqueles que o consideram uma paranoia pandêmica, ou os que associam o vampiro ao inimigo estrangeiro que corrompe uma pureza racial inventada para justificar genocídio e xenofobia. Mas... por onde começar a entendê-lo?

O caminho mais lógico seria recorrer a Drácula como nossa referência quintessencial, a figura reconhecida por suas enormes presas, usadas pela primeira vez pelo lendário Germán Robles em *O Morcego (El Vampiro, 1957)*, de Fernando Méndez, e que mais tarde inspiraria Christopher Lee, o clássico sanguessuga da Hammer. Como escreve Xavier Aldana Reyes, o vampiro é como uma tela que, depois de Drácula, permitiu a crítica de múltiplas dinâmicas de opressão sexual que ainda ressoam hoje. A sensualidade do vampiro é acompanhada de risco, contágio, morte... e, por essa razão, foi uma aliada na formação do estigma em torno da homossexualidade (e da dissidência sexual em geral), transformando-a em monstruosidade. Em suma, o vampiro é um companheiro excepcional para dramatizar as dinâmicas de poder refletidas no desejo e na sexualidade.

Aqui, retorno a Aldana Reyes: o vampiro transcende as formas inteligíveis de desejo alinhadas a um gênero específico; é uma figura queer que vai além das identidades sexuais fixas nos polos da heterossexualidade ou da homossexualidade. Ou seja, é uma figura que transita entre categorias e existe na estrutura normativa do que deveria ser, do controle e da gestão dos desejos de acordo com uma moralidade (puxa vida!) facilmente influenciável. A figura da vampira também pode subverter

esse controle e imaginar outras formas de ser, mesmo que possa pagar um preço alto por isso. Não precisamos ir ao Norte Global para encontrá-las: orgulhosamente, temos vampiras memoráveis de origem latino-americana, como Natasha, interpretada por Claudia Ohana na telenovela *Vamp*, da TV Globo, ou a icônica Santanico Pandemonium de Salma Hayek em *Um Drink no Inferno* (*From Dusk Till Dawn*, 1996; ah, os anos noventa!). Eu arriscaria acrescentar a inclassificável Gal Costa (havia algo de sobrenatural em sua incrível presença neste planeta) e sua participação no programa alucinante, porém breve, *Stryx* (1978), da emissora italiana RAI. As vampiras nos conectam a um excesso que pode ser abraçado como uma possibilidade.

E se olharmos para o Norte, quem entre nós, habitantes da diversidade sexual, pode negar que o filme *Fome de Viver* (*The Hunger*, 1983), de Tony Scott, sonhava com vampiras bissexuais inesquecíveis que existiam no glamour de Bowie, Deneuve e Sarandon, entregando-se aos prazeres da música e do sexo? Vampiras que, no entanto, carregavam consigo a terrível maldição da eternidade. Nada é de graça. Abordagens como a de Scott exemplificam a liberdade dos sanguessugas como um reino de imensas possibilidades. É por isso, querida leitora, que hoje temos vampiras como figuras de subversão que conhecem as regras de gênero, desejo e poder e as questionam de diversas maneiras.

No entanto, acredito que nossas vampiras são filhas talvez não de Drácula, mas de Carmilla. A novela homônima de Sheridan Le Fanu, publicada em 1872, precedeu o romance de Bram Stoker em 25 anos, explorando o tema da transgressão de uma ordem em que os papéis de gênero seriam claros e estáticos. Talvez por isso mesmo não seja surpreendente que *Carmilla* (ainda que de maneira muito frouxa) tenha inspirado um filme cult nascido nas entranhas da América Latina: *Alucarda* (*Alucarda, la Hija de las Tinieblas*, 1978) de Juan López Moctezuma. Arrisco-me a mencionar *Alucarda* – encarnada pela delirante Tina Romero – porque, embora não se trate de um filme dirigido por uma mulher e apresente elementos que desafiam uma interpretação consistente como texto feminista, representa muito bem os paradoxos da figura da vampira. É um espetáculo onde a autonomia das mulheres é constantemente disputada em um ambiente clerical sufocante e encontra uma saída tão libertadora quanto tortuosa no erotismo sáfico. Mas... é um espetáculo ou libertação? Renúncia às amarras de um Deus cristão ou submissão a outro mestre em Lúcifer? Essas perguntas nos fazem compreender a vampira, sempre atraente e ao mesmo tempo repulsiva, representada como dona de uma sensualidade transbordante em constante chave de fruição patriarcal: suficientemente transgressora para fazer qualquer homem de Deus cair na tentação, mas não para reivindicar o poder de maneira definitiva.

Alucarda nos oferece o ponto de vista de uma vampira que começa a questionar a condenação de seu destino funesto, traço presente no cinema desde cedo. Como esquecer Gloria Holden como a Condessa Zalezka em *A Filha de Drácula* (*Dracula's Daughter*, 1936), sofrendo como se estivesse torturada pela atração que sente por outras mulheres? A vampira lésbica e/ou sáfica, a dissidente, aquela que entende a carne não como prisão, mas como lugar de múltiplas alternativas: é ela quem hoje nos guia rumo a um outro ponto de vista.

As filhas de Carmilla

Carmilla e sua filha Alucarda carregam o gene de uma natureza transgressora que se apresenta mais como uma alternativa do que como uma condenação – ainda que valha a pena ressaltar que, como diz Per Faxneld, Carmilla não é tratada com compaixão no texto original e, por essa razão, não se trata de uma celebração da vampira lésbica. Tanto ela quanto suas múltiplas herdeiras no cinema sugerem uma *possibilidade* particular: a de que as regras que regulam a sexualidade, o gênero e o conhecimento associado às mulheres e às dissidências não são incontornáveis, permanentes nem compulsórios. Impossível não recorrer aqui a Barbara Creed, a quem devemos o conceito de feminino monstruoso, cada dia mais popular fora do universo acadêmico, difundido exaustivamente nas redes sociais e fóruns de discussão (ainda que mal compreendido e terrivelmente simplificado na grande maioria das vezes).

Creed apresenta uma tese interessante para *Os Vampiros Amantes* (*The Vampire Lovers*, 1970), célebre adaptação de *Carmilla* com Ingrid Pitt: a vampira lésbica é uma “dupla ameaça”. Ou seja, não apenas manifesta um poder brutal e potencialmente fatal para suas vítimas, mas algo ainda pior, podendo transformá-las em aberrações num sistema de poder patriarcal e binário. Ela não está nem viva nem morta e, portanto, pouco lhe importam as regras da danação ou da bem-aventurança eternas. É uma presença que, como resume Creed com precisão, seduz as mulheres e as transforma em desertoras das regras que são levadas a reproduzir. A compreensão de Creed da monstruosidade feminina como uma fantasia paranoica do patriarcado, na qual o corpo e a sexualidade são ameaças, também nos ajuda a entender como oferecem resistência. A aberração, então, não é definidora desses corpos e sexualidades, mas descritiva de um sistema repleto de assimetrias de poder ditadas pelo gênero, pela racialização e pela classe. Onde o patriarcado, a supremacia branca e o capitalismo imperam, a monstruosidade se torna um poderoso veículo de resistência. Muito pertinentemente, Creed revisa sua teoria em *Return of the Monstrous Feminine* (2022) para ponderar as possibilidades de um cinema de horror feito por

mulheres durante o século XXI, radical em suas imaginações não apenas para resistir, mas também para imaginar futuros possíveis. Aqui, ela se pergunta: e se, na verdade, o que é abjeto, monstruoso e asqueroso não for nossos corpos e sexualidades, mas o próprio patriarcado? É aí, querida leitora, que os filmes desta curadoria se regozijam. Nas versatilidades, vitórias e vinganças de nossas vampiras.

Feras no feminino

Não surpreende, portanto, que Creed analise de perto *Garota Sombria Caminha pela Noite* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014), de Ana Lily Amirpour, que subverte um tema conhecido na cultura visual ocidental. Ela nos apresenta uma vampira que fala a língua persa e usa um xador preto, atravessando as ruas de Bad City de skate e em escala de cinza. É uma vampira que resgata uma das particularidades do vampiro que costumamos esquecer: trata-se de uma criatura que só pode agir se *obtiver consentimento explícito* para atravessar um limiar. Embora o vampiro também coaja suas vítimas para extrair esse consentimento, esse traço é fundamental, pois a Garota é uma combatente decidida da cultura do estupro que se reproduz ao banalizar ou simplesmente desconsiderar o consentimento. É mais do que provocador que seu registro seja também o de um faroeste, gênero utilizado pela Hollywood clássica para romantizar as conquistas genocidas de expansão sobre nações originárias nos Estados Unidos. Precisamente por isso, quando o neocolonialismo recrudesce, o filme de Amirpour se torna ainda mais potente. Uma vampira que se recusa à submissão em sua pátria e fora dela. E, ainda mais interessante: graças à minha brilhante irmã iraniana Sama Khosravi, também pude entender que a Garota subverte um tropo visual importante em seu contexto. *Shab-e bist o nohom* (1989), considerado o primeiro filme iraniano de horror, apresenta a mulher de xador preto como uma presença que inspira medo e evoca ameaças e djinns que se recusam a desaparecer. Amirpour pega essa figura e a reinventa: a mulher de xador se apresenta como uma vingadora moderna ao som da banda White Lies. Uma vingadora cujo xador preto recodifica visualmente o vampiro de capa e longas presas, reescrevendo um ícone inconfundível.

É brutal pensar que um ser do além, como a vampira, compreenda a necessidade de ser convidado a entrar – no corpo, na casa onde se reside – e que sua monstruosidade seja mais bem-intencionada do que a própria realidade, onde o consentimento é abolido até mesmo no discurso político. Como pessoas provenientes de países com altíssimos índices de feminicídio e agressão sexual contra mulheres e dissidências (sendo este um denominador comum entre México e Brasil que não me agrada mencionar), querida leitora, nós a entendemos muito bem: a Garota é uma dessas

figuras vampíricas que nos abraçam com força.

O consentimento também é o tema central de *Vampira Humanista Procura Suicida Voluntário* (*Vampire Humaniste Cherche Suicidaire Consentant*, 2023), de Ariane Louis-Seize. A compaixão ocupa um lugar pouco tradicional quando assume a forma de uma jovem vampira, Sasha, que encarna a *outsider* definitiva. Uma morta-viva que se recusa a caçar, nascida com um refinado senso de empatia. Além de nos oferecer uma representação comovente de quão difícil é individuar-se da família e reivindicar o direito de ser, Louis-Seize também coloca a vampira em um lugar incomum: o de portadora de uma doçura feroz que, hoje, parece ser o traço mais punk que se pode ter em um mundo indiferente. O “deixe-me entrar” – que nos vampiros de John Ajvide Lindqvist e em sua adaptação cinematográfica homônima *Deixa Ela Entrar* (*Låt den Rätte Komma in*, 2008) é tão carregado de compaixão quanto de ameaça – transforma-se aqui em um pedido cheio de ternura. A vampira é uma força excepcional, mas também a encarnação de uma compaixão que se torna resistência e, como tal, nos oferece um retrato inesperado de ternura radical e de alianças consensuais entre mortais e imortais. Ela é a arauta da boa morte em um mundo que a nega a milhões.

Tanto Amirpour quanto Louis-Seize concedem um lugar especial à vampira como uma presença versátil e poderosa. De modo semelhante, na vampira as imposições sobre a sexualidade e o gênero binário podem adquirir sentidos distintos. Como exemplo, *O Despertar de Lilith* (*Lilith's Awakening*, 2016), da diretora brasileira Monica Demes. Isso me lembra, em certa medida, Jenny Hval e seu grito experimental feminista no livro *Girls Against God* (2020). Demes e Hval têm algo em comum em seus usos do preto e branco: elas espelham a estética dos homens no horror e no black metal (respectivamente), empenhados em omitir as mulheres de suas cenas ou, no máximo, em lhes atribuir o papel de objetos ou presenças submetidas aos seus discursos de brutalidade. A floresta desolada da Noruega de Hval se transforma, em Demes, na paisagem rural de um lugar não especificado nos Estados Unidos. Dois espaços aparentemente pacíficos onde a raiva feminina ferve até transbordar, fruto de uma opressão inescapável. Hval inventa uma linguagem feminina, brutal e descarnada, que reimagina o abjeto como poder; Demes faz algo semelhante ao adotar o caráter determinista e binário do preto e branco para explorar seus cinzas. Ambas nos lembram que, nessa operação, é preciso abandonar a ideia das mulheres como simples mártires ou monstros. Para ambas, a liberdade não é um problema fácil de resolver.

Igualmente importante é assinalar que a raiva de Lilith, em Demes, nos remete novamente ao consentimento. Trata-se da raiva que resulta de um prazer roubado dos corpos femininos e dissidentes, onde o gozo é vigiado e controlado pelo pai,

pelo marido, pelo Estado e/ou por Deus. A vampira de Demes é, em certa medida, prima da de Amirpour e das norueguesas enfurecidas de Hval. É um avatar da vingança que busca sabotar uma estrutura de poder cujas linguagens não conseguem dar sentido à fúria e à carne dessas mulheres, confinando-as a um entorpecimento complacente. Demes nos conduz por uma travessia interna, quase um diálogo entre a mulher confinada e sua parte mais ávida por romper com a paralisia. Mais uma vez, como nos diz Creed, a vampira aparece como a sedutora das filhas do patriarcado, transformando-as em desertoras.

Para encerrar, uma joia que deixei para o final, pois rompe com os esquemas de fotografia em preto e branco de Amirpour e Demes e, ainda, com as penumbras reconfortantes em âmbar e vermelhos suaves de Louis-Seize. Refiro-me a *Love Kills* (2025), da também brasileira Luiza Shelling Tubaldini, em que o horror vem acompanhado de composições que dificilmente eu conseguiria imaginar sendo concebidas fora do Brasil. Herdeira de tradições pictóricas que utilizam cores vibrantes como contraste a temas sinistros, a vampira de Tubaldini habita um ambiente paulistano em neons intensos. Trata-se de um excesso visual, um transbordamento de luz que transforma a cidade em um espaço de romance gráfico e a aproxima quase de um conto de fadas, um pouco à maneira de *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra. É um Brasil mágico que canibaliza (obrigada, Oswald de Andrade!) a figura da vampira e a insere no interior da pintura luminosa de um espaço retrofuturista próprio de nossa América Latina pós-colonial, construída sobre contradições que produzem misturas inclassificáveis. É brutalidade em cores plenas, na qual a vampira se torna um lugar de reflexão sobre as margens da existência, onde gênero, classe social e racialização – uma configuração complexa e jamais irrelevante no vastíssimo Brasil, lar de figuras incontornáveis do feminismo negro como Lélia Gonzalez ou Vilma Piedade – atuam histórica e inescapavelmente como marcadores de exclusão e até como pretextos para exercer “propriedade” sobre determinados corpos. O filme nos coloca diante de uma proposição importantíssima: a monstruosidade está, como já escrevi em outra ocasião, no olhar de quem a vê... ou, melhor dizendo, é determinada por quem detém o poder.

As vampiras, nossas vingadoras. Nas imaginações, nas plumas e nas câmeras das mulheres, a vampira surge como uma figura, sim, contraditória, mas também generosamente versátil, furiosa, vingadora de múltiplas opressões e negadora total e absoluta dos papéis absurdos impostos à sua carne. Monstruosa quando necessário, instauradora de ternura radical, destruidora de estupradores. (In)santa padroeira. Eis aí as benesses de ser insaciável.

REFERÊNCIAS

- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Creed, Barbara. *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*. Routledge, 2022.
- Hval, Jenny. *Girls Against God*. London; Verso, 2020.
- Faxneld, Per. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Molin & Sorgenfrei, 2014.
- Lindvall, Valeria Villegas. “‘They’re no Longer Little Girls!’ Liberation and Negotiations of Sexuality in *Alucarda* (1977)” in *Satanism and Feminism in Popular Culture: Not Today Satan*, ed.: Miranda Corcoran. Amsterdam University Press, 2025.
- Reys, Xavier Aldana. “Dracula Queered”. In: *The Cambridge Companion to Dracula*, ed.: Roger Luckhurst. Cambridge University Press, 2017.



VAMPIRAS CONTEMPORÂNEAS



GAROTA SOMBRIA CAMINHA PELA NOITE

A Girl Walks Home Alone at Night

Sinopse: Em uma cidade fictícia e decadente chamada Bad City, uma jovem vampira solitária (Sheila Vand) vaga pelas ruas à noite, observando e punindo homens violentos enquanto desenvolve uma afeição inesperada por Arash (Arash Marandi), um rapaz igualmente deslocado e a quem ela sente que deve proteger. O filme mais autoral e celebrado de Ana Lily Amirpour até o momento, *Garota Sombria Caminha pela Noite* se destaca por suas inventividades narrativas e estéticas, propondo um olhar atualizado para a figura da mulher vampira e de sua monstruosidade como elemento de rebeldia e emancipação. Ainda que tenha sido produzido e filmado em estúdio nos Estados Unidos, o longa-metragem é inteiramente falado na língua persa e apresenta elementos marcantes da cultura do Irã, país de ascendência de Amirpour.

Produção Justin Begnaud e Sina Sayyah **Direção e roteiro** Ana Lily Amirpour **Fotografia** Lyle Vincent **Montagem** Alex O'Flinn **Elenco** Sheila Vand, Arash Marandi, Mozhan Marnò, Marshall Manesh.

EUA, 2014, p&b, 101 min. 16 anos



UNA PELÍCULA DE ANA LILY AMIRPOUR

UNA CHICA REGRESA SOLA A CASA DE NOCHE

A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT

“UN NUEVO CLÁSICO DE VAMPIROS.”

— THE PLAYLIST

CAST: SHEH A'VAND, ARASH MARANDI, MOYMAN MABRO, DOMINIC BAINE, MILAD FENEGALL, ROJME SHADANI'OD, MARSHALL MANESH
CREDITS: PRODUCED BY ALEX O'FLINN, DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY SERGIO DE LA VEGA, EDITOR LITTLE VINCENT, COSTUME DESIGNER MADALLE O'BRIEN, EXECUTIVE PRODUCERS JILL FOGEL, PRODUCED BY ELLIJAH WOOD, DANIEL NDABU, JOSH C. WALLER, TUCK MCKERL, BEN CONRAD, ALEXEI PYTEVICH, BEZA SIDO SAFAI, DANIEL GROVE, PATRICK GROVE, EXECUTIVE PRODUCERS SHERI 'SHAHRZAD' DAVANI, PRODUCED BY SIMA SKYVAI, JUSTIN BESNAUD, ANA LILY AMIRPOUR, EXECUTIVE PRODUCERS FEDERALE, RADIO TEHRAN, BEI RIL, FARAN, WHITE LIES, KIOSK, FREE ELECTRIC BAND - BARRUSH, EXECUTIVE PRODUCERS SPECTREVISION, LOGAN PICTURES, BLACK LIGHT DISTRICT - SAY AHH PRODUCTIONS, EXECUTIVE PRODUCERS ANA LILY AMIRPOUR





SOMETIMES I'M AFRAID OF WHAT I DESIRE

LILITH'S AWAKENING

A FILM BY MONICA DEMES

GANESHA FILMES and OUTSIDERS ARTS presents "LILITH'S AWAKENING" • Starring SOPHIA WOODWARD BARBARA EUGENIA STEVE KENNEVAN SAM GARLES MATTHEW LLOYD WILCOX and EDEN WEST • Director of Photography GREGOR KRZESAL • Colorist LUCIA BLANCO • Executive Producer ROBERTO HONCZAR ANTONIO CARLOS SANTANA MAR OUTSIDERS and MONICA DEMES • Assistant Director NUSHA SWAN • Producer MONICA DEMES • Line Producer CHAMOLIE THOMSON • Music by DAVID FELDMAN Costume Designer ANDREA ACKER and MARY V. SWEENEY Special VFX WDX • Edited by MONICA DEMES • Associate Producer ALBERTO DEMES MARCOS OUTRA ROBERTO MAURO ELEGNORA DEMES and MARCELO MEYER-KOZLOWSKI • Written and Directed by MONICA DEMES • Filmed on Location at FAIRFIELD. 12MA

www.lilithsawakening.com

O DESPERTAR DE LILITH

Lilith's Awakening

Sinopse: Lucy (Sophia Woodward), uma jovem sexualmente reprimida vê sua rotina se agitar quando passa a sonhar com uma figura feminina misteriosa (Barbara Eugenia) que a assombra. Segundo a tradição judaica cabalística, Lilith foi a primeira esposa de Adão, expulsa do Paraíso e condenada por Deus a ser o primeiro demônio da humanidade, a encarnação do mal na Terra. Este mito arcaico, incorporado por Monica Demes em seu longa-metragem, também fala de Lilith como detentora de uma beleza superior, carregada de erotismo e mistério, que se alimenta de sangue. Nas palavras da cineasta: “Quando eu era pequena, minha avó me deixava ficar acordada até tarde com ela, escondida dos meus pais, para assistir a filmes de vampiros. Por que eu deveria sonhar em ser médica ou advogada, quando eu podia voar como um morcego, controlar as feras da natureza e morder os pescoços mais bonitos?”.

Produção, direção, roteiro e montagem Monica Demes **Fotografia** Gregor Kresal e Alfonzo James **Elenco** Sophia Woodward, Barbara Eugênia, Steve Kennevan, Sam Garles, Matthew Lloyd Wilcox.

Brasil, 2016, p&b/cor, 80 min. 16 anos

VAMPIRA HUMANISTA PROCURA SUCIDA VOLUNTÁRIO

Vampire humaniste cherche suicidaire consentant

Sinopse: Quando ainda era uma criança, uma vampirinha testemunhou sua família devorar o palhaço que tinha sido contratado para animar sua festa, o que fez com que ela crescesse com um grande senso de empatia e retardou o desenvolvimento de suas presas. Quando ela se torna uma adolescente, os pais da jovem decidem cortar o seu suprimento de sangue e forçá-la a caçar sua própria comida. Ao encontrar um rapaz determinado a acabar com a própria vida, a vampira acredita que o seu impasse com o consentimento pode estar resolvido. Perfeito híbrido de horror e comédia romântica, este é o primeiro longa-metragem dirigido por Ariane Louis-Seize, considerada uma das grandes promessas do cinema canadense contemporâneo. A doçura e a melancolia que a diretora imprime à história representam de maneira autêntica as questões psicoafetivas das novas gerações.

Produção Jeanne-Marie Poulain e Line Sander Egede **Direção** Ariane Louis-Seize **Roteiro** Ariane Louis-Seize e Christine Doyon **Fotografia** Shawn Pavlin **Montagem** Stéphane Lafleur **Elenco** Sara Montpetit, Félix-Antoine Bénard, Steve Laplante, Sophie Cadieux, Noémie O'Farrell, Marie Brassard.

Canadá, 2024, cor, 91 min. 16 anos

LOVE KILLS

Sinopse: No centro de São Paulo, devastado pelo crack, a jovem vampira Helena (Thais Lago) assombra uma cafeteria decadente, cativando um garçom ingênuo. À medida em que o rapaz descobre os segredos dela e o submundo da cidade, ele é atraído para um ambiente perigoso de intrigas sobrenaturais, desafiando sua mortalidade e testemunhando disputas de poder. Na carreira cinematográfica há mais de 20 anos, Luiza Shelling Tubaldini é uma das diretoras trans mais prolíficas no audiovisual brasileiro, tendo emplacado sucessos nas plataformas de streaming. O terror *Motorrad* (2017), produzido e coescrito por ela, foi exibido em festivais e circuitos em diversas partes do mundo. Baseado na história em quadrinhos homônima escrita por Danilo Beyruth, *Love Kills* é uma das suas primeiras empreitadas na direção, depois de anos desempenhando outras funções.

Produção Luiza Shelling Tubaldini, André Skaf e Edgard de Castro **Direção e roteiro** Luiza Shelling Tubaldini **Fotografia** Jacob Solitrenick **Montagem** Danilo Lemos, Larissa Armstrong e Chris Tex **Elenco** Thais Lago, Gabriel Stauffer, Iuri Saraiva, Erom Cordeiro, Tainá Medina.

Brasil, 2025, cor, 95 min. 16 anos



Se eu tivesse câmeras, eu te filmaria: As mulheres, essas loucas

Laura Loguercio Cánepa

Ser mulher é uma história de horror? Essa é uma pergunta à qual a ficção desse gênero sempre tentou responder. Das peças *kabuki* de fantasmas vingativas como *Tokaido Yotsuya Kaidan* (1825), de Tsuruya Nanboku IV, às novelas de casas mal-assombradas como *A Volta do Parafuso* (1898), de Henry James; do mito da Medusa castigada com cabelo de serpentes aos filmes sobre mães e esposas que aguardam homens desaparecidos nos mares do Senegal, como no filme franco-senegalês *Atlântico* (*Atlantique*, 2019), de Mati Diop, o horror e as mulheres vêm caminhando de mãos dadas.

Em 2025, o filme *Se Eu Tivesse Pernas, Eu Te Chutaria* (*If I Had Legs, I'd Kick You*), de Mary Bronstein, teve repercussão surpreendente ao articular um conjunto de contradições típicas da existência feminina contemporânea, numa obra de terror psicológico em que uma mulher (Rose Byrne), exausta pelo trabalho ininterrupto como profissional, esposa e mãe atípica, tem sua psique dilacerada entre a agressividade e a culpa. No mesmo ano, *Morra, Amor* (*Die My Love*), de Lynne Ramsay, adaptação do romance homônimo da autora argentina Ariana Harwicz, publicado em 2018, apresentou a desintegração psíquica de uma jovem mãe (Jennifer Lawrence) isolada numa cidade do interior, diante do confinamento doméstico e da precariedade do vínculo conjugal.

Ambos os filmes reforçam a percepção de que, numa sociedade em que a existência já é difícil para quase todo mundo, a vida pode se tornar insuportável para as mulheres, que precisam corresponder a expectativas sociais inconciliáveis, como a maternidade e a preservação do corpo adolescente; a estabilidade afetiva ao lado de homens irresponsáveis; o trabalho não remunerado exigido como prova de amor; a necessidade de estar realizada; e contenção dos seus desejos o tempo inteiro.

Os próprios títulos desses dois filmes, ao condensarem contradições no modo

paradoxal como são construídos, explicitam o desafio que está no centro de um debate cada vez mais urgente sobre saúde mental e justiça social para as mulheres. Diagnósticos semelhantes vêm sendo elaborados há séculos por autoras que, ao produzirem e discutirem a ficção de horror, reconhecem o gênero como um campo privilegiado de elaboração da experiência feminina no mundo.

A cineasta e crítica canadense Kier-La Janisse, por exemplo, é autora do livro *House of Psychotic Women*, de 2012, no qual mobiliza um vasto repertório de filmes de horror e demonstra como essas obras a ajudaram a ler a realidade, produzir catarse e nomear seus próprios demônios. Para Janisse, o horror é um espaço de reconhecimento íntimo, no qual a dor, a dissociação e a luta pela sobrevivência em condições inomináveis encontram imagens possíveis. Segundo a autora, “um bom filme de horror, com mais frequência, me faz chorar, em vez de estremecer” (2012, p. 7).

Já a acadêmica estadunidense Eugenia DeLamotte, no estudo *Perils of the Night* [*Perigos da Noite*], de 1989, recua no tempo e argumenta que a literatura gótica europeia dos séculos XVIII e XIX – que inclui clássicos como *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, adaptado em 2026 pela diretora Emerald Fennell – constitui um dos primeiros espaços simbólicos nos quais as ansiedades específicas das mulheres puderam ser articuladas. Para DeLamotte, dois medos-chave dominam a literatura gótica: “a terrível descoberta da heroína de que está completamente sozinha e a descoberta subsequente de que – horror dos horrores – ela na verdade *não* está sozinha” (1989, p. 23).

As abordagens de Janisse e DeLamotte, paradoxais como os filmes de Mary Bronstein e Lynne Ramsay, reconhecem que o horror pode falar sobre mulheres, mas também pode falar *a partir* delas, do lugar (frágil) que ocupam na sociedade e das ameaças e frustrações específicas que enfrentam.

No cinema de horror, durante muito tempo, a representação do sofrimento feminino privilegiou a ênfase no corpo violado sexualmente ou na maternidade como destino trágico e abjeto. Foi essa tradição que a australiana Barbara Creed analisou em seu clássico *The Monstrous-Feminine* (1993), enfrentando obras polêmicas como *A Vingança de Jennifer* (*I Spit on Your Grave*, 1978), de Meir Zarchi, e *Os Filhos do Medo* (*The Brood*, 1979), de David Cronenberg. Ao revisitar o tema em *The Return of the Monstrous-Feminine* (2022), Creed observou que o crescimento do número de mulheres na direção, no século XXI, tornou mais visível uma presença feminina que já era decisiva desde as origens literárias do gênero, com autoras como Ann Radcliffe e Mary Shelley. Essa presença deslocou o eixo das narrativas e alterou o modo como o sofrimento feminino passou a ser figurado no cinema de horror.

Sem abandonar questões incontornáveis como sexualidade e maternidade, uma nova geração de cineastas – entre as quais Creed destaca a australiana Jennifer Kent, a americana de ascendência iraniana Ana Lily Amirpour e a francesa Julia Ducournau – inscreve o horror em experiências mais difusas e estruturais de opressão e superexploração. A abjeção deixa de se concentrar apenas no corpo monstruoso (que assume frequentemente um lugar de resistência) e passa a emergir também de sistemas sociais e afetivos que produzem sofrimento cotidiano.

Nesse contexto, um tema clássico do horror ressurgiu renovado: a loucura feminina. As mulheres são mesmo loucas? O cinema contemporâneo feito por mulheres tem oferecido respostas menos clínicas e mais políticas.

Desde o século XVIII – quando a medicina, o direito e a moral passaram a classificar e vigiar corpos com zelo científico –, as mulheres inquietas, inconformadas, furiosas ou indesejáveis foram transformadas em casos clínicos. A câmera de cinema, herdeira desse mesmo impulso moderno de observar e catalogar, refinou o processo, filmando mulheres em colapso, e transformando seu sofrimento em fetiche, como na clássica cena do longa-metragem *Possessão* (*Possession*, 1981), de Andrzej Żuławski, na qual uma mulher sob intensa pressão psicológica (Isabelle Adjani) sofre um colapso em uma estação de metrô.

Como sintetiza a pesquisadora brasileira Muriel Matahari (Freitas, 2024, p. 152), ao longo da história, as mulheres foram discursivamente construídas como seres distintos dos homens, entendidas como inferiores, perigosas ou impuras. Ela destaca que a própria linguagem que compartilhamos reiteradamente descreve o corpo feminino como hipersexualizado, e a mulher, como excessivamente sentimental. De Hipócrates a Aristóteles, de Rousseau a Freud, consolidou-se uma linhagem de pensamento que definiu as mulheres como histéricas, limitadas ou naturalmente inferiores e incompletas.

Assim, muito da loucura que ainda hoje se atribui às mulheres está inscrito numa tradição em que a norma é definida a partir do masculino, e na qual as formas de resistência são lidas como falhas intrínsecas (de sanidade ou de caráter) do sujeito feminino. Com o tempo, torna-se difícil separar o que é condição médica do que é resposta à estrutura assimétrica de poder.

Essa tradição sedimentou um vasto repertório de imagens de mulheres mentalmente instáveis no cinema. O ciclo *hagsploitation* (termo cunhado a partir de *hag*, que significa “velha bruxa”) é designado a partir de dezenas de filmes dos anos 1960 e 1970 que exploraram o envelhecimento feminino como sinônimo de ressentimento, paranoia e degeneração psíquica. Atrizes veteranas do primeiro time de

Hollywood – como Bette Davis, Joan Crawford e Tallulah Bankhead – encarnaram figuras paranoicas, ressentidas ou homicidas em filmes como *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), de Robert Aldrich, *Almas Mortas* (*Straight-Jacket*, 1964), de William Castle, e *Fanatismo Macabro* (*Fanatic*, 1965), de Silvio Narizzano.

De certo modo, pode-se dizer que *A Substância* (*The Substance*, 2024), de Coralie Fargeat, que rendeu a Demi Moore sua primeira indicação ao Oscar, traz uma releitura contemporânea desse ciclo, mediada por influências cronenberguianas, lynchianas e kubrikianas. Também o filme *Santa Maud* (*Saint Maud*, 2019), de Rose Glass, pode ser interpretado como um eco desse imaginário, pois ali, a figura de uma artista mais velha, doente e emocionalmente instável reencena a presença ameaçadora da “grande dama” decadente que acelera o surto de uma jovem enfermeira.

Na mesma época em que se cristalizava o *hagsploitation*, o horror cinematográfico produziu retratos ambivalentes da condição da maternidade e dos cuidados com crianças e adolescentes, transformando a relação com a gestação e com a infância um gatilho de paranoia e desintegração psíquica, como em *Os Inocentes* (*The Innocents*, 1961), de Jack Clayton, *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski, *A Inocente Face do Terror* (*The Other*, 1972), de Robert Mulligan, e *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, e muitos outros. No século XXI, obras como *O Babadook* (*The Babadook*, 2014), de Jennifer Kent, e o jordaniano-iraniano *Sob a Sombra* (*Under the Shadow*, 2016), de Babak Anvari, retomam essa tradição ao inscrever o horror numa experiência materna na qual a ameaça sobrenatural se alia à frustração com a ausência de uma rede de apoio e ao medo de falhar na proteção dos filhos.

Se pensarmos o horror materno e o *hagsploitation* como vertentes que reiteradamente associam o feminino à loucura, veremos que o ciclo reprodutivo se torna seu território privilegiado: da menstruação explosiva em *Carrie, a Estranha* (*Carrie*, 1976), de Brian De Palma, à gravidez paranoica de *A Sétima Profecia* (*The Seventh Sign*, 1988), de Carl Schultz, até a velhice sem descendência de *Com a Maldade na Alma* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964), de Robert Aldrich. Nestes e em inúmeros outros casos, encena-se o medo de que o corpo feminino se torne excessivo e imprevisível. Fertilidade, maternidade e velhice aparecem como etapas de um mesmo arco biológico convertido em matéria-prima para o horror. Em filmes recentes dirigidos por homens essa lógica persiste, quando impulsos de ruptura são enquadrados como fruto de rivalidades “naturais” entre mulheres ou de um inconformismo patologizado diante de um ideal feminino jovem, dócil e maternal.

Em *Cisne Negro* (*Black Swan*, 2010), de Darren Aronofsky, por exemplo, a pressão

da mãe frustrada que projeta na filha seus próprios fracassos transforma o amadurecimento artístico e sexual em dissociação suicida; no canadense-espanhol *Mama* (2013), de Andy Muschietti, a maternidade vira campo de disputa literal entre a mãe-fantasma e a madrasta, como se o vínculo fosse necessariamente possessivo e excludente. Já em *Pearl* (2022), de Ti West, a jovem sufocada pela mãe autoritária no trabalho repetitivo e duro da fazenda converte frustração e repressão em violência, enquanto em *Presente Maldito (Vicious)*, (2025), de Bryan Bertino, a mulher solteira se compara à irmã de família perfeita, transformando inveja e inadequação em ameaça.

No entanto, quando as mulheres se apropriam mais amplamente das câmeras, devolvem esse olhar inquisidor a partir de um outro lugar, e o que surge não é, na maioria das vezes, uma investigação sobre mistérios insondáveis da mente feminina, mas a exposição de reações a um mundo que, mesmo em situações cotidianas e aparentemente seguras, é estruturado por exigências incompatíveis, microviolências e contradições estruturais. Esses aspectos são de tal maneira normalizados e inscritos na rotina que raramente são reconhecidos por criadores homens, que parecem identificar como violência apenas aquilo que se manifesta de modo sexualizado e/ou derramando sangue.

É nesse deslocamento que se inscrevem obras como *Mente Paranoica (Office Killer)*, (1997), de Cindy Sherman, sátira feita nos anos 1990 que entra na onda das histórias sobre assassinatos em série para retratar a vingança de uma funcionária tímida (Carol Kane) oprimida num ambiente corporativo marcado por reestruturações e demissões. Em linha também satírica, mas muito mais chocante, *Mary Mórvida (American Mary)*, (2012), de Jen e Sylvia Soska, trata de uma estudante de medicina falida (Katharine Isabelle) que é levada a trabalhar para a indústria da fetichização do corpo feminino por meio de transformações corporais. Outra sátira é o britânico *Vingança Preventiva (Prevenge)*, (2016), de Alice Lowe, que inverte a suposta fragilidade do corpo grávido, trazendo uma mulher (interpretada pela própria diretora) dominada pelos comandos homicidas da bebê em seu ventre. Juntas, mãe e filha promovem uma manança para vingar a morte do pai/companheiro – e a conseqüente maternidade solo.

Abordando temáticas voltadas às relações familiares, temos o britânico *Censora (Censor)*, (2021), de Prano Bailey-Bond, em que o trauma de uma mulher (Niamh Algar) devido ao desaparecimento da irmã se entrelaça ao trabalho de classificar imagens violentas em filmes distribuídos em VHS. Já no franco-belga *Alpha* (2025), de Julia Ducournau, a metamorfose física da jovem protagonista (Mélissa Boros), que pode ser vítima de uma doença incurável transmitida pelo sexo e pelo sangue, explicita o peso das expectativas familiares e sociais sobre seu corpo em formação.

O fenômeno não é apenas norte-americano e europeu. Luísa Lusvardi observa que, no Brasil e na América Latina, há um aumento do número de mulheres diretoras, e isso se aplica de maneira significativa a gêneros como o horror (2025, p. 34).

Podemos citar, por exemplo, o longa mexicano *A Mulher dos Ossos* (*Huesera*, 2022), de Michelle Garza Cervera, no qual a maternidade e a heteronormatividade compulsórias levam uma recém-mãe (Natalia Solián), que enfrenta um processo depressivo pós-parto, a invocar inconscientemente a presença de uma força ancestral sobrenatural que a obrigará escolher entre ser mãe ou realizar seus desejos.

Por sua vez, *Sem Seu Sangue* (2020), de Alice Furtado, uma coprodução Brasil/França, acompanha uma adolescente (Luiza Kosovski) que, após a morte do namorado – um jovem hemofílico obcecado por experiências de alto risco –, mergulha em um processo de desestabilização psíquica e corporal, levando sua família a isolá-la em uma ilha. Seu mal-estar juvenil emerge da idealização de um vínculo que nunca se sustentou. Flertando com a ideia de ressuscitar os mortos, o filme expõe o quanto certas pedagogias amorosas destinadas às mulheres produzem sofrimento.

Em *Cidade; Campo* (2024), de Juliana Rojas, duas narrativas paralelas colocam em cena mulheres que tentam sobreviver a perdas irreparáveis (de um filho, de um pai), deslocando o amor romântico do centro dramático. Ao articular espaços marcados pela degradação do meio-ambiente (entre outras violências), o filme preserva a imaginação e a mediunidade como territórios de resistência subjetiva, e não de puro devaneio. Já em *O Quarto do Pânico* (2026), releitura realizada por Gabriela Amaral Almeida do *thriller* estadunidense *Panic Room* (2002), de David Fincher, uma mãe viúva (Isis Valverde) e sua filha pré-adolescente (Marianna Santos), ainda traumatizadas pela morte do pai em um assalto, são confrontadas por invasores descontrolados na casa ultrassegura para a qual acabaram de se mudar. Lidando com um grupo de homens incompetentes e histéricos, as duas precisam sobreviver juntando forças em meio ao colapso.

Em diferentes geografias, todos esses filmes recentes dirigidos por mulheres evidenciam um movimento transnacional. Nele, personagens desafiadas em seu equilíbrio psíquico encaram o mundo a partir do diagnóstico comum de que, mesmo com as transformações nas relações entre os gêneros, ainda há algo estruturalmente adoecedor na maneira como o feminino é demandado na sociedade contemporânea. E essa responsabilidade não é da biologia.

REFERÊNCIAS

CREED, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge, 1993.

CREED, Barbara. *The Return of The Monstrous Feminine: Feminist New Wave Cinema*. London & New York: Routledge, 2022.

DELAMOTTE, Eugenia. *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York: Oxford University Press, 1989.

FREITAS, Muriel Rodrigues de. *Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça? Discursos sobre a loucura feminina nos filmes O Que Terá Acontecido a Baby Jane?, O Bebê de Rosemary e O Exorcista*. São Paulo: Dialética, 2024.

JANISSE, Kier-La. *House of Psychotic Women: An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*. Surrey: FAB Press, 2012.

LUSVARGHI, Luiza. *A mulher do futuro - filmes, feminismos e distopias brasileiras*. São Paulo: Phantastika, 2025.



REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA FEMININA



MENTE PARANÓICA

Office Killer

Sinopse: Dorine Douglas (Carol Kane) trabalha como revisora na redação de uma revista, mas a empresa precisa passar por uma reestruturação. Assim, ela é retirada do escritório e enviada para fazer suas tarefas em home office, o que abala profundamente o seu estado psicológico. Transtornada pela solidão, ela começa a matar um a um os seus colegas de trabalho. Primeiro – e, até o momento, o único – longa-metragem de Cindy Sherman, fotógrafa conhecida por ser uma crítica mordaz aos estereótipos femininos na mídia. O cruzamento entre a ironia e o grotesco é uma característica marcante de sua obra. A atriz Carol Kane, uma das protagonistas de *A Jaula de Mafu* (1978), exibido na primeira edição da mostra **Mestras do Macabro**, é um dos grandes destaques de *Mente Paranóica*, celebrada por interpretar personagens excêntricas e cativantes, como a *Vovó de A Família Addams 2* (1993).

Produção Christine Vachon e Pamela Koffler **Direção** Cindy Sherman **Roteiro** Elise MacAdam e Tom Kalin **Fotografia** Russell Fine **Montagem** Merrill Stern **Elenco** Carol Kane, Molly Ringwald, Jeanne Tripplehorn, Barbara Sukowa, Michael Imperioli.

EUA, 1997, cor, 83 min. 18 anos

A CINDY SHERMAN FILM



Heart



Stomach



Liver



Brain



CAROL KANE MOLLY RINGWALD JEANNE TRIPPLEHORN

OFFICE KILLER

DIRECTED BY CINDY SHERMAN. PRODUCED BY CHRISTINE MICHOR AND INABELLA KUPFER. EXECUTIVE PRODUCERS TOM KALINICH AND ROBERT BLOOM. CASTING BY JENNIFER HARRIS. COSTUME DESIGNER JAMES HARRIS. HAIR BY BLAKE AND MAKEUP BY TONYA BROWN. ART DIRECTION AND PRODUCTION DESIGNER JAMES HARRIS. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY TONYA BROWN. EDITOR MERRILL STERN. MUSIC BY STEVEN LEE. A MEMORABLE PRODUCTION. RELEASED BY MCA HOME ENTERTAINMENT. MCA HOME ENTERTAINMENT PRESENTS A CINDY SHERMAN FILM OFFICE KILLER. PRODUCED BY MCA HOME ENTERTAINMENT. MCA HOME ENTERTAINMENT PRESENTS A CINDY SHERMAN FILM OFFICE KILLER. PRODUCED BY MCA HOME ENTERTAINMENT. MCA HOME ENTERTAINMENT PRESENTS A CINDY SHERMAN FILM OFFICE KILLER. PRODUCED BY MCA HOME ENTERTAINMENT.



"Bizarre, bloody
and beautiful...
a modern horror
masterpiece"

"A Frankenstein for
the 21st Century"

**SHE'S
AN ARTIST.**

AMERICAN MARY

AN AMERICAN MARY PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH FOCUS FEATURES PRESENTS AN AMERICAN MARY PRODUCTION
"AMERICAN MARY" CATHARINE CHAIKI & ANTHONY COPEL WRITTEN BY RICKI LINDORFF PRODUCED BY RICKI LINDORFF & JOSH DUBOFF
DIRECTED BY ANTHONY COPEL CASTING BY PAUL LINDORFF COSTUME DESIGNER JEFF BUCKLEY EXECUTIVE PRODUCERS PETER ALLEN & BRUCE WALKER
PRODUCED BY BRANT P. ARDREY WRITTEN BY ANTHONY COPEL & CATHARINE CHAIKI DIRECTED BY ANTHONY COPEL
CASTING BY PAUL LINDORFF COSTUME DESIGNER JEFF BUCKLEY EXECUTIVE PRODUCERS PETER ALLEN & BRUCE WALKER
PRODUCED BY BRANT P. ARDREY WRITTEN BY ANTHONY COPEL & CATHARINE CHAIKI DIRECTED BY ANTHONY COPEL

MARY MÓRBIDA

American Mary

Sinopse: Mary (Katharine Isabelle, uma das estrelas de *Possuída*, também em cartaz nesta edição de **Mestras do Macabro**) é uma brilhante estudante de Medicina, prestes a se tornar uma grande cirurgiã. Porém, dificuldades financeiras e abusos cometidos por professores e outros homens de sua área fazem com que ela desista da carreira de médica e comece a se dedicar integralmente a cirurgias extremas de modificação corporal. *Mary Móbida* é o primeiro longa-metragem de sucesso das irmãs gêmeas Jen e Sylvia Soska, cineastas canadenses que se destacam pela fidelidade ao gênero do horror ao longo de sua carreira. Com o longa-metragem *Fúria* (2019), uma refilmagem do clássico *Enraivecida, na Fúria do Sexo* (1977), de seu conterrâneo David Cronenberg, as irmãs voltaram ao tema das cirurgias plásticas e de como as pressões estéticas podem afetar psicologicamente as mulheres.

Produção Evan Tylor e John Curtis **Direção e roteiro** Jen Soska e Sylvia Soska **Fotografia** Brian Pearson **Montagem** Bruce MacKinnon **Elenco** Katharine Isabelle, Antonio Cupo, Tristan Risk, David Lovgren, Paula Lindberg, Twan Holliday.

Canadá, 2012, cor, 102 min. 18 anos

VINGANÇA PREVENTIVA

Prevenge

Sinopse: Ruth (Alice Lowe) é uma mulher em avançado estágio de gravidez que perdeu o marido em um trágico acidente durante uma escalada. Incentivada pelo bebê em sua barriga, que supostamente conversa com ela, Ruth alterna seus dias entre as consultas de acompanhamento pré-natal e uma sangrenta vingança contra aqueles que ela considera responsáveis pela morte de seu marido. Alice Lowe, realizadora e protagonista de *Vingança Preventiva*, estava grávida de seis meses quando teve a ideia de fazer esta comédia macabra. Ao invés de uma visão solar e idealizada da maternidade, ela ousa mostrar uma figura violenta e ambígua, representando a maternidade como uma fase em que corpo e mente da gestante fogem completamente ao controle. Um dos filmes que inaugurou a “era de ouro” das mulheres no horror, a obra tornou-se uma espécie de cult instantâneo.

Produção Vaughan Sivell, Jennifer Handorf e Will Kane **Direção e roteiro** Alice Lowe
Fotografia Ryan Eddleston **Montagem** Matteo Bini **Elenco** Alice Lowe, Dan Renton Skinner, Jo Hartley, Tom Davis, Leila Hoffman, Kate Dickie.

Reino Unido, 2016, cor, 88 min. 18 anos

CENSORA

Censor

Sinopse: A jovem Enid Baines (Niamh Algar) trabalha como censora para o comitê britânico de classificação de filmes, assistindo sistematicamente a longas-metragens de horror excessivamente violentos para decidir quais cenas devem ser eliminadas. Com o decorrer do tempo, ela passa a confundir realidade e ficção, acreditando que sua irmã, há muitos anos desaparecida e declarada morta, está viva e precisando de ajuda. Um dos filmes de horror mais originais dos últimos anos, *Censora* retrata a onda de pânico moral que recaiu sobre o Reino Unido em meados dos anos 1980, com a popularização do formato VHS e a preocupação das autoridades com a livre difusão de filmes de horror e imagens de violência, dando origem aos infames *video nasties*. A diretora Prano Bailey-Bond concentra a narrativa em uma censora, uma mulher com profundas questões psicológicas agravadas pelas contradições de sua profissão.

Produção Helen Jones **Direção** Prano Bailey-Bond **Roteiro** Prano Bailey-Bond e Anthony Fletcher **Fotografia** Annika Summerson **Montagem** Mark Towns **Elenco** Niamh Algar, Nicholas Burns, Vincent Franklin, Sophia La Porta, Adrian Schiller.

Reino Unido, 2021, cor, 84 min. 16 anos



Temos muito a contar: O horror feminino como forma de existência

Ana Acker

Em 2019, eu realizava oficinas de exibição e produção de documentários com estudantes de escolas do município de Canoas, no Rio Grande do Sul. Enquanto os alunos produziam um curta-metragem na aldeia Kaingang Por Fi Ga, em São Leopoldo, tínhamos a oportunidade de conversar com a liderança local Sueli Khey Tomás. Foi dessa técnica em enfermagem que ouvi uma frase que me marcou: “Você sabe, assim como há o homem branco e depois a mulher branca; o homem negro e a mulher negra; aqui vem primeiro o homem indígena e depois a mulher indígena”. A constatação demonstrou que as distinções de gênero permaneciam naquele território. Não que haja igualdade de condições entre todas as mulheres, longe disso, mas que as lutas por ser e existir no mundo se fazem constantes, sobretudo no Sul Global.

Naquela primeira oportunidade em que eu conhecia uma aldeia, Sueli ainda comentou sobre a necessidade de preservar o conhecimento das ervas e medicamentos naturais para o tratamento das enfermidades entre os Kaingangs. Havia muito interesse externo em tal sabedoria e a dona dela era uma mulher mais velha. Durante uma roda de conversa alguns dias depois, em determinado momento a técnica de enfermagem me avisou: “É essa ali a que sabe das ervas”, apontando para uma senhora que caminhava entre as outras mulheres. Algumas pessoas de fora da comunidade vinham até ela pedir indicações, contudo o conhecimento não era compartilhado para além dos limites da Por Fi Ga. Havia um temor de que o uso deturpado da sabedoria do grupo – da cosmovisão das mulheres Kaingangs para a cura do corpo e da alma – pudesse ocorrer fora do território.

É curioso pensar que a relação com os saberes da natureza, hoje tão valorizada, já foi motivo de risco à vida de tantas mulheres. A filósofa e professora Silvia Federici, em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2017), lembra que conhecimentos de ervas

ou chás poderiam significar uma marca de desconfiança para aquelas que não se encaixavam nos padrões permitidos durante a ascensão do Capitalismo na Europa. Os corpos femininos deveriam servir à produção de filhos, mão de obra, além dos cuidados com a casa e família, permitindo assim o surgimento de um trabalho extenuante e não remunerado sob o qual o sistema econômico do Ocidente foi erguido.

O mesmo Capitalismo foi a força motriz das navegações, invasões e genocídios em nosso continente. O desenvolvimento da América, sobretudo em suas conexões com África e Europa, é um episódio de horror com efeitos ao infinito. Séculos de violência sexual, opressão patriarcal e religiosa deixaram marcas que ecoam em narrativas literárias e audiovisuais. Não é por acaso o alto índice de feminicídios no Brasil: segundo dados do Fórum da Segurança Pública¹, o país registrou 1.568 vítimas em 2025, um aumento de 4,7% em relação a 2024. Do total, 62,6% das vítimas eram negras e 36,8% eram brancas. Ou seja, quem sofre mais com a violência continua sendo as mulheres negras e indígenas. Não quero ficar traçando panoramas históricos ou discorrendo acerca de estatísticas. Todavia, precisamos tentar entender um pouco como os horrores contados por aqui partem de uma tradição anglo-saxã do cinema hegemônico – sendo as histórias de bruxa um exemplo de fio condutor – a questões particulares de nossas conjunturas sociais e culturais.

Federici argumenta que a caça às bruxas foi além de acusações religiosas e se tornou uma política que cresceu paradoxalmente na Modernidade e no Iluminismo. O mundo se transformava, o Capitalismo surgia e tudo aquilo que lhe escapava precisava se enquadrar por via de processos de subjetivação ou corria o risco de perecer. Essa foi a sentença de muitas mulheres e, para a filósofa italiana, é problemático como hoje muitas cidades – que no passado queimavam mulheres na fogueira – de certa forma lucram com objetos decorativos de bruxinhas voando ao luar em vasouras nas coleções de lembrancinhas. Agora são aceitas, mesmo que de forma caricata, descontextualizadas da reflexão histórica e de reparação por danos e traumas.

No audiovisual realizado na América e na África, constatamos escolhas subversivas ou metafóricas a partir da figura da bruxa, que podem simbolizar um enfrentamento de uma situação econômica, social e cultural, através de um aspecto corpóreo, físico ou mental. Por exemplo, em *O Lago da Perdição* (*La virgen de la tosquera*, 2025), dirigido por Laura Casabé, Natalia (Dolores Oliverio) e suas amigas pretendem iniciar a vida sexual, porém encontram percalços em busca desse objetivo. A garota se apaixona por um amigo da época de escola, que parece mais interessado por uma mulher mais velha. Então, Natalia recorre à avó, para que esta realize rituais e a auxilie na retaliação da sua rejeição. Concomitantemente, a crise econômica

argentina de 2001 exacerba o ambiente de incertezas e violência contra indígenas no contexto social e familiar de Natalia, que foi abandonada pelos pais e busca por meios sobrenaturais descobrir quem ela é. Nesse caso, a violência ritualística e a maldade que ela devolve ao mundo é um traço de vingança pelos traumas e carências, um basta à realidade complexa de um corpo que não consegue viver seus desejos.

Por sua vez, no filme franco-senegalês-belga *Atlântico* (*Atlantique*, 2019), de Mati Diop, a jovem Ada (Mama Sane) está prometida a um homem rico enquanto vive uma história de amor com o operário Souleiman (Ibrahima Traoré). A história de amor deles ganha contornos de crítica social quando o jovem sofre com situações precárias de trabalho e resolve enfrentar o Atlântico rumo à Europa, empreitada que resulta na morte de todos os ocupantes da embarcação. A abordagem sobrenatural que o filme ganha a partir desta tragédia evidencia os efeitos nefastos do período colonial.

Por conseguinte, a opressão social dos trabalhadores volta em forma de ancestralidade com os espíritos dos homens se manifestando pelos corpos de suas mulheres. Por meio delas, os mortos cobram a dívida de salários atrasados do patrão ao mesmo tempo em que ajudam Ada a encontrar sua identidade, longe do que estava traçado para ela. Diop expõe feridas sociais e culturais, e usa a religiosidade senegalesa como sensível recurso narrativo. Assim, as mulheres são sacerdotisas, oráculos das expectativas de quem se foi de forma injusta.

Portanto, a bruxa constitui um dos aspectos para pensarmos a trajetória das mulheres no cinema de horror. Além disso, há outros aspectos também proeminentes, como a teórica Barbara Creed, em sua obra seminal *The Monstrous Feminine* (1993), destaca na relação que existe entre o monstruoso feminino e as funções reprodutivas ou da maternidade. Mas ainda, ao subverter o conceito freudiano de castração, Creed salienta que a mulher se apresenta como castradora em obras de horror, em especial pela potência do desejo sexual, o qual apavora os homens e não pode ser colocado em regras. Ademais, a autora retoma o estudo *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), de Julia Kristeva, sobre os potenciais do horror e do abjeto nas narrativas. Segundo, Kristeva, o corpo materno representa um “eu” apropriado, limpo, ao mesmo tempo que apresenta características abjetas, como o sangue do parto e outros fluidos corporais. A teórica enfatiza que o abjeto “não respeita fronteiras, posições, regras. É o intermediário, o ambíguo, o composto” (Kristeva, 1982, p. 4). A definição poderia muito bem se relacionar com o monstruoso feminino e é justamente o que Creed pontua. Dessa forma, se as mulheres foram os primeiros seres a sofrer com o Capitalismo, como bem pontuou Federici anteriormente, não causa

espanto que elas sigam como suas principais vítimas até hoje.

No caso da América Latina, os traumas do período colonial, as invasões, os estupro e a escravização deixaram marcas profundas, que podem ser identificadas em múltiplas narrativas horríficas. Os corpos, usados para o trabalho pesado e como objetificação, eram ainda subjugados em circunstâncias religiosas. As mulheres deviam buscar a pureza, a devoção e a submissão à família – representada pelas figuras do pai e/ou do marido – e ao núcleo religioso que frequentavam. Existir fora desses enquadramentos não era algo bem visto ou aceito. Assim, o caminho mais previsível para o controle era encaminhar as mulheres ao destino da maternidade.

Se a bruxa está no limiar entre o humano e o monstro, a mãe é essa figura quase sagrada, geralmente relacionada à Maria, mãe de Jesus. Entretanto, são incontáveis as tramas sobre os horrores da maternidade. O gênero apresenta vieses nada sagrados ou idealizados do processo particular de tornar-se mãe. Nos últimos anos, há um aumento cada vez mais crescente de obras que abordam a exaustão materna e o conjunto de responsabilidades que cabem às mulheres nas rotinas de cuidados. Ao situarmos esses olhares no ato de se construir como mãe na América Latina ou na África, temos impasses ainda mais desafiadores.

Em uma narrativa que justamente tece o desacerto entre a individualidade dos sonhos e a maternidade, temos *A Mulher dos Ossos (Huesera: The Bone Woman, 2022)*, de Michelle Garza Cervera. Na trama, acompanhamos Valeria (Natalia Solián), uma gestante que não quer seguir o protocolo de esposa e mãe definido socialmente a ela. Entre a paixão por outra mulher e os assombros de uma entidade que a atormenta, a personagem indica o desespero diante de uma função que a aterroriza. Valeria não se ajusta àquela situação e demonstra sintomas físicos e psíquicos do estranhamento. Com o nascimento do bebê, não há redenção ou encantamento – ao contrário do que muitas vezes é identificado em produções melodramáticas. Além dos horrores do processo de ser mãe, a obra de Cervera aponta para um preconceito ainda constante na sociedade contemporânea: o da mulher que rejeita a maternidade. As formas de indignação social que se verifica em relação a decisão de uma mãe em não assumir um filho são muito maiores quanto a mesma atitude tomada por um homem.

Portanto, não bastassem os índices de feminicídios, o Brasil possui 41 milhões de lares com mulheres como as principais provedoras, conforme dados do IBGE. A pesquisa indica que de cada 100 famílias, 52 são chefiadas por mulheres, a maioria pretas ou pardas com Ensino Médio ou Superior Incompleto. São elas que mais enfrentam, também, as incertezas do trabalho informal.

Esses dados levam a supor que a quantidade de mulheres que comandam famí-

lias, sem uma rede de apoio estruturada, não sensibiliza uma parcela da população que tem promovido e performado um modo de vida em certa medida contraditório diante da realidade da maioria das brasileiras. A esposa troféu não é algo recente – o que vemos agora é um retrocesso moral e social ante os múltiplos avanços do Feminismo. É esse universo que a diretora Cíntia Domit Bittar explora em *Virtuosas* (2025). Mulheres buscam um retiro espiritual e de formação para as chamadas “esposas tradicionais”. A submissão aos homens e o código de conduta de mulher perfeita revelam situações perturbadoras. O recorte de classe demonstra que os horrores do feminino são distintos e que as diretoras cada vez mais têm se insurgido em narrativas que questionam e remodelam parâmetros do gênero.

Das fogueiras aos traumas; dos partos ao trabalho exaustivo; diante da opressão sexual, social, cultural, religiosa e psicológica, existir como mulher é uma história de horror. O olhar delas tem muito o que contar.

NOTAS

1 Dados disponíveis em <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2026/03/infografico-dia-mulher-2026.pdf>.

2 Saiba mais sobre a pesquisa em <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2025/08/03/maioria-dos-lares-brasileiros-e-chefiada-por-mulheres-revela-pesquisa.ghtml>.

REFERÊNCIAS

CREED, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge, 1993.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.



MISTICISMO, RELIGIOSIDADE E GÊNERO



ATLÂNTICO

Atlantique

Sinopse: Em Dakar, Ada (Mame Bineta Sane) é uma jovem apaixonada por Souleiman (Ibrahima Traoré), um operário da construção civil que, sem receber salário, parte com outros trabalhadores em uma travessia pelo oceano rumo à Europa. Enquanto ela enfrenta um casamento arranjado com um homem rico, fenômenos estranhos ocorrem na cidade após o desaparecimento dos rapazes no mar. A partir disso, a jovem se vê atravessada por uma presença que liga o mundo dos vivos ao dos mortos. *Atlântico* trata de uma questão social grave no Senegal: a partida arriscada de jovens em condições precárias rumo à Europa em busca de melhores oportunidades. O longa-metragem levou o Grand Prix em Cannes (2019), tornando Mati Diop a primeira diretora negra a competir na mostra oficial e a receber este prêmio. Sobre esse assunto, ela afirmou estar tocada, mas, antes de tudo, triste que isso tenha demorado tanto a acontecer.

Produção Judith Lou Levy e Eve Robin **Direção** Mati Diop **Roteiro** Mati Diop e Olivier Demangel **Fotografia** Claire Mathon **Montagem** Ael Dallier Vega **Elenco** Mama Sane, Amadou Mbow, Ibrahima Traore, Nicole Sougou, Amina Kane.

França / Senegal / Bélgica, 2019, cor, 106 min. 12 anos



“สยองราวกับ BABADOOK, HEREDITARY และ ROSEMARY’S BABY”
BLOODY DISGUSTING

“ขวัญผวา ซึมลึกเข้ากระดูก”
VARIETY

“ผีร้ายสุดหลอน”
NEW YORK TIMES

สิงร่างหักกระดูก
HUESERA
THE BONE WOMAN



ท่องครั้งนี้..เป็นพรจากสวรรค์หรือนรก

XYZ FILMS PRESENTS MACHETE AND DISRUPTED FILMS PRODUCTION...SITUA IN SOLINA ALPONDO EGUAL, SIBRY BATALA, MERCEDES HERNANDEZ
...JULIA RUBIO BERNALDO...JORDANA MARTINEZ...SIVA J. BELLIDO...ROCKY BELMONT...GIANNI GORGONE...GABRIELA DE SINGA
...MARIANA SOBRINO...CHRISTIAN BIRALE...JOANU ZEDLER...POLINA YLLKUCENCO & ECHER CASPES
...MICHELLE GARCIA CEFISSA & ASIA CASTELL
...MICHELLE GARCIA CEFISSA

XYZ
FILMS

3 สิงหาคมนี้ ในโรงภาพยนตร์

NIGHTEDGE
DISTRIBUTION

A MULHER DOS OSSOS

Huesera

Sinopse: Valeria (Natalia Solián), uma jovem que engravida após anos de tentativa, vê a realização do desejo de formar uma família dar lugar a um mal-estar crescente. À medida que a gestação avança, ela tem visões perturbadoras e uma presença sobrenatural parece persegui-la. Entre expectativas sociais e o medo do que está por vir, ela enfrenta uma transformação que abala sua relação com o próprio corpo e com a ideia de maternidade. Em entrevista, a diretora e roteirista Michelle Garza Cervera afirmou que o filme surgiu da vontade de discutir a pressão que as mulheres sofrem para se tornarem esposas e mães: “o sistema nos diz que o único caminho para a felicidade (como mulheres) é a maternidade e a família nuclear, e isso às vezes pode ser muito violento”. Ela voltou ao tema da maternidade com *A Mão que Balança o Berço* (2025), refilmagem do longa-metragem homônimo de 1992.

Produção Paulina Villavicencio e Edher Campos **Direção** Michelle Garza Cervera **Roteiro** Michelle Garza Cervera e Abia Castillo **Fotografia** Nur Rubio Sherwell **Montagem** Adriana Martínez **Elenco** Natalia Solián, Alfonso Dosal, Mayra Batalla, Mercedes Hernández.

México / Peru, 2022, cor, 97 min. 16 anos

VIRTUOSAS

Sinopse: Um retiro VIP para mulheres em busca de sua melhor versão aos poucos se transforma no cenário de uma jornada absurda e perigosa. *Virtuosas* é o primeiro longa-metragem de ficção da Novelo Filmes e de Cíntia Domit Bittar como diretora, e explora o universo do movimento coach cristão em um retiro de empoderamento de mulheres “virtuosas”, navegando entre o humor ácido e o terror. Quando de sua exibição no Festival do Rio, o filme foi classificado por parte significativa da crítica como um autêntico exemplar de terror feminista, uma resposta ao crescimento do discurso conservador que se instaura nos lares, na sociedade e na política brasileira. Recentemente, outros filmes também exploraram a relação entre religião e gênero no Brasil pelas lentes do cinema fantástico: *Medusa* (2023), de Anita Rocha da Silveira, e *Rachel 1:1* (2023), de Mariana Bastos.

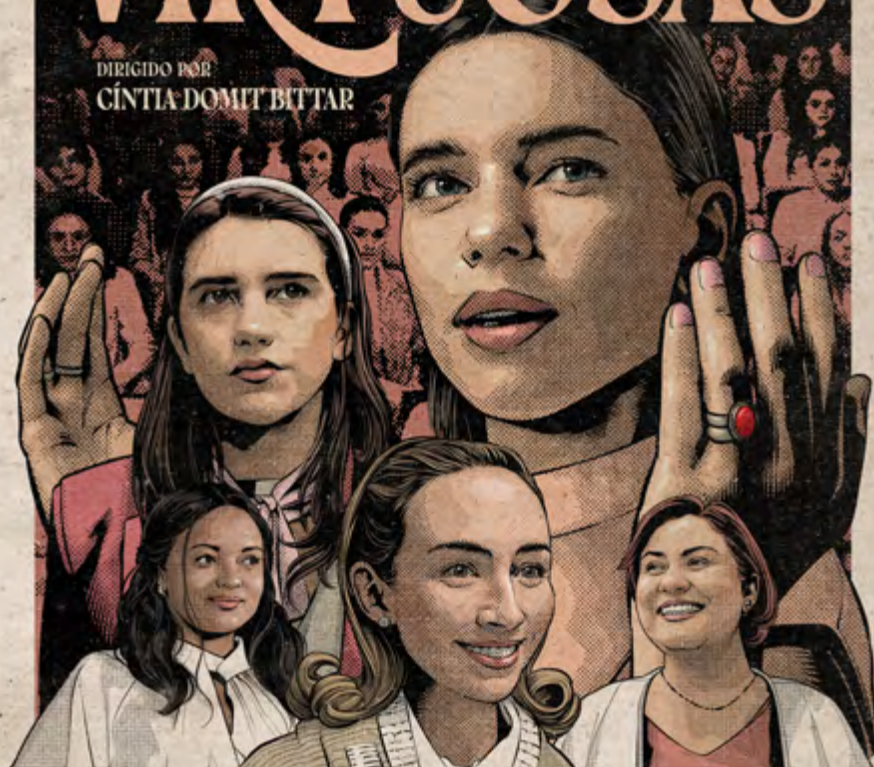
Produção Ana Paula Mendes e Cíntia Domit Bittar **Direção e montagem** Cíntia Domit Bittar **Roteiro** Cíntia Domit Bittar e Fernanda de Capua **Fotografia** Gabriel Rinaldi **Elenco** Bruna Linzmeyer, Maria Galant, Juliana Lourenção, Sarah Motta, Gabriel Godoy.

Brasil, 2025, cor, 86 min. 16 anos

BRUNA LINZMEYER MARIA GALANTI JULIANA LOURENÇÃO SARAH MOTTA BRISA MARQUES

VIRTUOSAS

DIRIGIDO POR
CÍNTIA DOMIT BITTAR



"VIRTUOSAS" PRODUZIDA POR NOVELLO FILMES EDITADA POR OLHAR FILMES PROPOSTA POR CAJAMANGA REALIZADA POR FILMES DO ESTÁDIO
COM BRUNA LINZMEYER MARIA GALANTI JULIANA LOURENÇÃO SARAH MOTTA BRISA MARQUES PROPOSTA POR GABRIEL GOODY EDITADA POR PEDRO SANTIAGO DANIEL BECKER PROPOSTA POR CÉSAR MARTINS
DIRETORIA DE ARTE GABRIELA BRANDÃO PROPOSTA POR TATI TANAKA PROPOSTA POR MARIA AUGUSTA Y NUNES PAULA GOMES ARGEL MEDEIROS ESTEVÃO MENEZES BYRON EMES
CENÁRIO E DIÁLOGOS GABRIEL RINALDI PROPOSTA POR CÍNTIA DOMIT BITTAR PROPOSTA POR DANIEL BECKER PROPOSTA POR TIAGO BELLO PROPOSTA POR CRIS VECTOR PROPOSTA POR ANA PAULA MENDES
MONTAGEM CÍNTIA DOMIT BITTAR FERNANDA DE CAPUA PROPOSTA POR ANA PAULA MENDES CÍNTIA DOMIT BITTAR PROPOSTA POR CÍNTIA DOMIT BITTAR



© 2015 NOVELLO FILMES. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. VISITE A CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA.

O LAGO DA PERDIÇÃO

La virgen de la tosquera

Sinopse: Baseado em dois contos do livro *Os Perigos de Fumar na Cama* (2009), da celebrada autora argentina Mariana Enriquez, *O Lago da Perdição* acompanha a jovem Natália (Dolores Oliverio) e seu grupo de amigas, todas apaixonadas pelo mesmo rapaz. Quando ele surge com uma namorada alguns anos mais velha, a adolescente passa a lidar com o desejo de forma cada vez mais obsessiva. Inicialmente recorrendo a simpatias e práticas aparentemente inofensivas, Natália vê sua fixação crescer até conduzir a situações extremamente perigosas. Permeado por tensões sociais e afetivas, o filme explora as dinâmicas de grupo, a insegurança e o ciúmes na adolescência. Nesse cruzamento entre *Carrie, a Estranha* (1976) e *O Pântano* (2001), Laura Casabé constrói um drama intenso sobre desejo, pertencimento e violência, destacando-se também pela representação precisa do universo das adolescentes da virada do milênio.

Produção Alejandro Israel, Valeria Bistagnino, Tomás Eloy Muñoz Lázaro, Diego Martinez Ulanosky, Ángeles Hernández, David Matamoros e Livi Herrera **Direção** Laura Casabé **Roteiro** Benjamín Naishtat **Fotografia** Diego Tenorio **Montagem** Miguel Schverdfinger e Ana Remón **Elenco** Dolores Oliverio, Fernanda Echevarría del Rivero, Luisa Merelas, Isabel Bracamonte, Candela Flores.

Argentina / México / Espanha, 2025, cor, 95 min. 16 anos



Sequências de filmes de horror e o Segundo Sexo

Alexandra Heller-Nicholas | Tradução de Carlos Primati

“...cortam as asas dela e culpam-na por não saber voar.”

— Simone de Beauvoir, **O Segundo Sexo** (1949)¹

É de conhecimento geral que os homens têm mais oportunidades do que as mulheres na indústria cinematográfica. Um diretor homem pode ter um fracasso de bilheteria e receber uma sucessão aparentemente interminável de segundas (e terceiras, quartas e quintas) oportunidades – enquanto, se uma diretora mulher der um passo em falso, isso pode praticamente marcar o fim de sua carreira. E não é apenas *se* o filme fracassar: mesmo quando seus filmes de estreia fazem sucesso, pesquisas mostram que as mulheres ainda assim lutam para conseguir fazer um segundo filme. O estudo da Fundação Annenberg de 2017 constatou que, nos dez anos anteriores analisados, “a maioria das diretoras da amostra (80%) fez apenas um filme, em comparação com 54,8% dos diretores homens”². No que diz respeito à igualdade de gênero, as estatísticas continuam desanimadoras. Em dezembro de 2025, o relatório mais recente da Fundação Annenberg revelou que, “de um total de 111 diretores (as) ligados aos 100 filmes de maior bilheteria nos EUA [...], apenas 9, ou 8,1%, eram mulheres diretoras”³. A escassez de progressos revela um paradoxo sistêmico fundamental: como as mulheres podem adquirir as habilidades necessárias para realizar filmes de longa-metragem se não lhes é concedido acesso equitativo a cargos de direção?

Mesmo um conhecimento superficial da história do cinema revela que mulheres diretoras não são uma novidade – incluindo as pioneiras da era do cinema mudo, como Alice Guy Blaché, Lois Weber e Germaine Dulac. Mas, quando o modelo da Hollywood Clássica consolidou sua posição dominante na indústria global, as diretoras praticamente desapareceram em grande parte de meados do século XX, com figuras como Dorothy Arzner e Ida Lupino sendo as exceções que confirmam a regra. Contudo, a ascensão da Nova Hollywood no final da década de 1960 trouxe novos

talentos independentes para o cenário cinematográfico. Em particular, a produtora American International Pictures – da qual Roger Corman fazia parte – tornou-se tão essencial para as carreiras de figuras como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich e Jack Nicholson que ganhou o infame apelido de “Escola de Cinema Corman”. Mas não foram apenas os homens que encontraram oportunidades para alavancar suas carreiras na Escola de Cinema Corman: mulheres como Gale Anne Hurd, Polly Platt e Talia Shire também aprenderam os macetes da profissão em grande parte graças às oportunidades facilitadas por Corman, tanto na AIP quanto na New World Pictures e Concorde.

No que diz respeito especificamente aos filmes de horror, Corman percebeu rapidamente que dar créditos de direção a mulheres poderia ser uma solução simples diante das acusações de sexismo em seus filmes, frequentemente repletos de cenas de nudez, um problema crescente para ele com a ascensão da segunda onda do feminismo. Tanto Stephanie Rothman quanto Bettina Hirsch dirigiram filmes de horror para Roger Corman — a primeira completou *O Rastro do Vampiro* (*Blood Bath*, 1966), após a demissão do diretor original, Jack Hill, e, mais tarde dirigiu sozinha *O Doce Vampiro* (*The Velvet Vampire*, 1971); por sua vez, Hirsch fez a comédia de monstros *Os Munchies* (*Munchies*) em 1987. Mas o apoio de Corman às mulheres diretoras não era uma ampla demonstração de amparo: Barbara Peeters teve uma experiência tão negativa dirigindo *Monstros do Fundo do Mar* (*Humanoids from the Deep*, 1980) – entre outras coisas, ele pegou a versão final dela e acrescentou várias cenas de estupro sem pedir permissão – que Peeters abandonou a direção de longas-metragens pelos dez anos seguintes, optando por trabalhar na televisão.

Quando analisamos o papel das sequências especificamente no cinema de horror dirigido por mulheres, a trilogia original de *Slumber Party Massacre*, produzida por Corman, é instrutiva. Com o filme original *O Massacre* (*The Slumber Party Massacre*), de 1982, sendo dirigido e escrito por mulheres – Amy Jones e Rita Mae Brown, respectivamente –, Corman descobriu uma fórmula que lhe conferia, ao menos superficialmente, um verniz de “feminismo”, o qual continuou a utilizar nos dois filmes seguintes: *O Massacre II* (*Slumber Party Massacre II*), de 1987, escrito e dirigido por Deborah Brock, e *O Massacre III* (*Slumber Party Massacre III*, 1990), dirigido por Sally Mattison e escrito por Catherine Cyran. Contudo, independentemente de quão cínica tenha sido a utilização da questão de gênero por Corman, em termos de visibilidade e legado subsequente do cinema de horror feito por mulheres, filmes como esses sem dúvida foram de vital importância.

Embora obviamente esteja longe de serem os primeiros filmes de horror dirigi-

dos por mulheres, obras como a trilogia *Slumber Party Massacre* – que se manteve onipresente no circuito de VHS e TV a cabo para adolescentes nos anos 80 e 90 – foram cruciais para conscientizar o público jovem, já devidamente familiarizado com o gênero, de que *mulheres também faziam filmes de horror*. De muitas maneiras, esses filmes foram importantes exemplos iniciais do que se tornaria uma tendência crescente de oferecer às mulheres oportunidades de dirigir longas-metragens que representavam baixo risco econômico, pois já eram propriedades intelectuais estabelecidas, pelo menos da perspectiva de uma indústria cinematográfica predominantemente masculina.

A suposição profundamente sexista, embora amplamente difundida, de que as mulheres seriam biologicamente menos capazes de dirigir longas-metragens parecia ser contrabalançada pela crença que o trabalho com propriedades intelectuais já estabelecidas tornava as sequências de filmes de horror um espaço relativamente seguro para “arriscar” e proporcionar uma oportunidade às mulheres na direção. Mesmo que a indústria fosse – e continue sendo – quase absurdamente sexista, a realidade é que ninguém queria *parecê-lo*. A ideologia dos engravatados de Hollywood podia ser uma porcaria, mas eles sabiam que uma imagem ruim era prejudicial aos negócios. Elas precisavam pelo menos que *parecesse* que estavam abrindo espaço às mulheres, mesmo que não tivessem a intenção de fazê-lo de forma consistente ou significativa, e as sequências de filmes de horror eram o lugar perfeito para, simultaneamente, dar trabalho às diretoras e mantê-las estagnadas em suas carreiras.

Mas, analisando mais de perto as continuações de horror dirigidas por mulheres, percebe-se que este é, sem dúvida, um espaço empolgante, diverso e fascinante. Algumas mulheres que dirigiram sequências de horror também realizaram os filmes que originaram a série. Do outro lado do mundo, temos a japonesa Shimako Sato, com *Eko Eko Azaraku* (1995) e sua continuação, *Eko Eko Azarak II* (1996). Por sua vez, de volta a Hollywood, Mary Lambert comandou o bem-sucedido *O Cemitério Maldito* (*Pet Sematary*, 1989) e a sequência *O Cemitério Maldito II* (*Pet Sematary II*, 1992); mais recentemente, temos os enormes sucessos de bilheteria da Blumhouse dirigidos por Emma Tammi, com as adaptações de videogame *Five Nights at Freddy's* (2023) e *Five Nights at Freddy's 2* (2025). E as mulheres também dirigiram continuações de horror por motivos mais pessoais: recentemente, Tina Romero reiniciou a icônica série de filmes de mortos-vivos de seu pai, George A. Romero, com o clássico de culto instantâneo *Queens of the Dead* (2025), dando continuidade a um legado iniciado por Romero pai, em 1968, com o revolucionário *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of the Living Dead*).

A década de 1990, em particular, foi uma autêntica era de ouro para sequências de horror dirigidas por mulheres. Só no ano de 1991, Kristine Peterson dirigiu *Criaturas 3 (Critters 3)*; Hope Perello fez *Grito de Horror VI (Howling VI: The Freaks)*; e Rachel Feldman fez *Witchcraft III: The Kiss of Death*. Este, aliás, não foi o único filme da franquia *Witchcraft*, repleta de sequências, a ser dirigido por uma mulher, é claro. Julie Davis começou sua carreira trabalhando para o Playboy Channel e, embora seja mais conhecida por comédias românticas, *Witchcraft VI: The Devil's Mistress* (1994) permanece uma anomalia de gênero em sua filmografia. Mas, é claro, os filmes de *Witchcraft* e *Slumber Party Massacre* não foram os únicos a associar diretoras mulheres a séries de horror com foco em personagens femininas. Merece destaque aqui a série *Reflexo do Demônio (Mirror, Mirror)*, com o primeiro filme dirigido por Marina Sargenti, em 1990, e *Mirror, Mirror III: The Voyeur* codirigido por Rachel Gordon e Virginia Perfli, em 1995. O que destoa de fato neste caso é *Mirror, Mirror II: Raven Dance*, dirigido por um homem chamado Jimmy Lifton.

No início do século XXI, a direção de continuções de horror por mulheres se consolidou como uma tendência na indústria. No Japão, a prolífica Mari Asato floresceu nesse ramo com *Towairaito Shindoromu: Deddo Gorando* (2008), *Ju-On: Kuroi Shoji* (2009) e o terceiro, quarto e quinto filmes da série *Real Oni Gokko*, todos lançados em 2012. A essa altura, a tendência de mulheres dirigindo sequências de horror era tão difundida que diretores homens chegaram a adotar pseudônimos femininos, como no caso de *Gingerbread Man 2: Passion of the Crust* (2008), creditado a Silvia St. Croix, mas na verdade dirigido pelo ator William Butler. Mulheres também codirigiam sequências de horror com diretores homens, como foi o caso de *Dia dos Mortos 2: O Contágio (Day of the Dead 2: Contagium)*, 2005), creditado a Ana Clavell e James Dudelson, que voltariam a trabalhar juntos como codiretores em *Creepshow 3: Forças do Mal (Creepshow III)* no ano seguinte. Embora a esmagadora maioria desses exemplos sejam filmes independentes de baixo orçamento, é importante observar que os grandes estúdios não ficaram imunes a essa tendência: *Anjos da Noite: Guerras de Sangue (Underworld: Bloodwars)*, 2016), de Anna Foerster, foi o quinto filme da popular franquia estrelada por Kate Beckinsale, produzido com um orçamento de US\$ 35 milhões e com a Screen Gems, da Sony, como uma das principais companhia produtoras.

Ao revisitar filmes como esses, existe uma tendência crítica amplamente aceita de ridicularizar ou descartar sequências simplesmente por serem continuções. Há uma suposição implícita de que, em um gênero com tantas sequências como o horror, em particular, essas decisões são regidas menos pela criatividade do que pela

boa e velha economia de recursos. Sequências são, partindo dessa perspectiva, uma maneira fácil de ganhar dinheiro rápido. Mas, dentro desse espaço, algumas cineastas encontraram um terreno fértil para explorar ideias originais no âmbito comercial relativamente seguro que uma continuação lhes proporciona. De fato, as sequências de horror têm há muito tempo a reputação de oferecer ao cineastas homens e mulheres a possibilidade de revisitar, de forma lúdica, temas icônicos: é precisamente isso que vemos nas sequências mais aclamadas de filmes de horror, como *Aliens*, o *Resgate* (*Aliens*, 1986), de James Cameron, e *Gremlins 2: A Nova Geração* (*Gremlins 2: The New Batch*, 1990), de Joe Dante, com o público do gênero também reconhecendo ousadias maiores, como *O Massacre da Serra Elétrica Parte 2* (*The Texas Chainsaw Massacre 2*, 1986), de Tobe Hooper, e *O Exorcista III* (*The Exorcist III*, 1990), de William Peter Blatty, como igualmente dignas de serem consagradas como filmes de culto.

Mas se existe uma aula magistral sobre o que uma continuação de horror de baixo orçamento dirigida por uma mulher é capaz de fazer em termos de transgredir radicalmente as limitações do filme anterior, certamente é *A Maldição de Carrie* (*The Rage: Carrie 2*, 1999), de Katt Shea. Àquela altura, Shea já estava bastante familiarizada com a mecânica das sequências cinematográficas, tendo realizado tanto *Strip-Tease da Morte* (*Stripped to Kill*, 1987) quanto a continuação *Stripped to Kill II: Live Girls* (1989), mais de uma década antes. A pressão para dar sequência ao já reverenciado filme *Carrie, a Estranha* (*Carrie*), de Brian De Palma, a versão original de 1976, devia ser enorme, mas, em vez de tentar repetir e imitar a fórmula de De Palma, o filme de Shea utiliza a mitologia preestabelecida de *Carrie* para abordar questões muito específicas do mundo real em seu próprio contexto histórico do final da década de 1990.

Esse pano de fundo de *A Maldição de Carrie* é essencial para compreender plenamente por que o filme fez uma mudança tão drástica. Em março de 1993, um grupo de jogadores de futebol americano do ensino médio em Lakewood, na Califórnia, foi preso pelo Departamento do Xerife do Condado de Los Angeles por uma série chocante de agressões sexuais e crimes relacionados, cometidos sob o pretexto do título que eles mesmos se atribuíram: “Spur Posse” (“Turma da Espora”). Os membros desse grupo estabeleceram um sistema de pontuação para classificar num jogo competitivo, onde cada agressão recebia um determinado valor e a pessoa com o maior número de pontos seria considerada a “vencedora”. Mas, alegando falta de provas suficientes para comprovar que os atos não foram consensuais e, portanto, temendo não conseguir condenações, os promotores retiraram praticamente todas as acusações (incluindo uma por estupro de vulnerável, cuja suposta vítima era uma menina de dez anos). Os garotos de ouro do time de futebol americano da escola

ficaram efetivamente livres – conseguiram sair impunes da situação.

Isso deve soar muito familiar para quem conhece *A Maldição de Carrie*, que ficcionaliza os horrores e injustiças reais do caso Spur Posse no contexto de um filme de horror sobrenatural. A protagonista do filme de Shea, a personagem Rachel (Emily Bergl) – a meia-irmã da Carrie original – se encontra em um enredo semelhante. Amy Irving, atriz do Carrie original, reprisa seu papel como Sue Snell, agora professora e uma das poucas aliadas que as várias estudantes vítimas do grupo têm ao seu lado. Assim como sua irmã, Rachel também possui telecinese, mas ela não é de forma alguma uma simples réplica da personagem de Sissy Spacek no filme anterior. Elas são marcadas por diversas diferenças cruciais: Rachel é órfã e durona. Em uma cena crucial no início do filme, quando um dos membros da gangue Spur Posse, disfarçado de forma pouco convincente, a convida para sair, ela o rejeita com confiança, dizendo: “Eu sou lésbica”.

A trama principal de *A Maldição de Carrie* começa com o suicídio de Lisa (Mena Suvari), a melhor amiga de Rachel, que ficou arrasada após ser humilhada publicamente por um jogador de futebol da escola com quem perdeu a virgindade. Com Sue e a polícia local discutindo seriamente a possibilidade de acusá-lo de estupro de vulnerável, fica claro que – assim como a gangue Spur Posse da vida real – o grupo aqui também tinha uma estrutura de pontuação quase idêntica em seu perverso “jogo” de estupro em massa. Mas, diferentemente das vítimas reais sobreviventes, a telecinese de Rachel a empodera de uma maneira que suas contrapartes da vida real não eram capazes. Mas isso só funciona até certo ponto: quando o jogo se vira contra Rachel sob o pretexto de um romance aparentemente sincero com um dos jogadores de futebol, assim como sua antecessora, Rachel também é colocada em um clímax humilhante.

Partindo dessa perspectiva, *A Maldição de Carrie* é mais interessante pela forma como utiliza a mitologia preestabelecida do filme original para recriar com eficácia a história real da gangue Spur Posse no contexto de um filme adôlescente de horror sobrenatural. Shea se juntou a esse projeto tardiamente, substituindo o diretor original, Robert Mandel, apenas algumas semanas antes do início das filmagens, mas, mesmo assim, fez do material algo muito próprio. Ela realmente o compreendeu e pareceu entender intuitivamente por que esse gênero em particular seria tão útil para abordar os horrores do mundo real de uma cultura que permitiu que a gangue Spur Posse não apenas brotasse, mas também permanecesse quase que totalmente impune.

Embora eventos simbólicos de grande repercussão – como a Palma de Ouro entregue a Julia Ducournau por *Titane*, em 2021, ou as indicações de Coralie Fargeat ao

Oscar de Melhor Filme e Melhor Direção em 2025, por *A Substância* (*The Substance*) – sugeriram que as mulheres diretoras de horror estão progredindo, a desigualdade que enfrentam ainda é gritante quando se observa a indústria de forma mais ampla. Até o momento em que este texto foi escrito, é chocante que *não haja uma única sequência de longa-metragem* no vasto conjunto de obras que compõem franquias populares do horror como *O Massacre da Serra Elétrica*, *Halloween*, *Pânico*, *Jogos Mortais*, *Alien*, *Invocação do Mal*, *Brinquedo Assassino*, *Renascido do Inferno* ou *A Morte do Demônio*. Nenhuma dessas séries inclui um filme dirigido por uma mulher. Isso não é mera coincidência: implícita nessa estatística está a suposição generalizada na indústria de que, mesmo hoje, não se pode confiar em diretoras para lidar com propriedades intelectuais tão valiosas. Filmes de horror dirigidos por mulheres certamente têm mais visibilidade hoje em dia em termos de distribuição nos cinemas, cobertura da mídia e apoio maciço dos fãs do que no século passado, mas, como ilustra a absoluta ausência de diretoras nas franquias de maior bilheteria da história do gênero, uma coisa permanece inegavelmente clara: ainda há um longo caminho a percorrer.

NOTAS

1 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, tradução para o inglês de C. Borde e S. Malovany-Chevallier (London: Vintage, 2011). Publicado originalmente em 1949. No texto em inglês: “...her wings are cut and then she is blamed for not knowing how to fly”.

2 Dra. Stacy L. Smith, Dra. Katherine Pieper e Marc Choueiti, “Inclusion in the Director’s Chair? Gender, Race & Age of Film Directors Across 1,000 Films from 2007-2016” Media, Diversity and Social Change Initiative Report, Annenberg Foundation / USC Annenberg February 2017, p. 16 https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2023/04/28/MDSCI_Inclusion%20in_the_Directors_Chair_o.pdf

3 Dra. Stacy L. Smith e Dra. Katherine Pieper, “Inclusion in the Director’s Chair: Analysis of Director Gender and Race / Ethnicity Across the 1,900 Top films from 2007 to 2025”, Report: USC Annenberg Inclusion Initiative, December 2025

https://mcusercontent.com/62568938b3a09a6ef20bd8b14/files/606c81e1-ab89-e748-5b42-d45200cb79b7/Inclusion_in_the_Director_Chair_2025.pdf



SEQUÊNCIAS IMPERDÍVEIS



CRIATURAS 3

Critters 3

Sinopse: Após escapar de caçadores intergalácticos, pequenas criaturas alienígenas carnívoras chegam a um prédio residencial, onde passam a atacar os moradores. Enquanto os sobreviventes tentam se proteger e entender o que está acontecendo, o edifício se transforma em um lugar cada vez mais ameaçador. Entre as vítimas das criaturas está Josh (Leonardo DiCaprio), um garoto que tenta alertar os adultos sobre o perigo que estão correndo. Kristine Peterson começou sua carreira no cinema como assistente de direção em filmes como *Robôs Assassinos*, *O Mais Violento Crime Contra a Mulher* e *Reformatório de Mulheres* – todos lançados em 1986. Dois anos mais tarde, ela estrou na direção com *Sonhos Mortais*, um filme de horror psicológico. Ainda que tenha sido lançado diretamente em vídeo e sem muito destaque, *Criaturas 3* é um dos melhores filmes da franquia das bolinhas carnívoras do espaço sideral.

Produção Barry Opper e Rupert Harvey **Direção** Kristine Peterson **Roteiro** David J. Schow **Fotografia** Tom Callaway **Montagem** Terry Stokes **Elenco** Aimee Brooks, John Calvin, Katherine Cortez, Leonardo DiCaprio, Geoffrey Blake, Don Opper.

EUA, 1991, cor, 85 min. 14 anos

First they destroyed a farm.
Then they terrorized a town.
Now they're ready to do some REAL damage!

CRITTERS 3

YOU ARE WHAT THEY EAT



NEW LINE CINEMA Presents A NEW LINE CINEMA / OH FILMS Production "CRITTERS 3"
AIMEE BROOKS, LEONARDO DICAPRIO and DON OPPER as "Charlie" Director of Photography TOM CALLAWAY Production Designer PHILIP DEAN FOREMAN
Edited by TERRY STOKES Music by DAVID C. WILLIAMS Associate Producer MARK ORDESKY Story by RUPERT HARVEY and BARRY OPPER
Screenplay by DAVID J. SCHOW Produced by BARRY OPPER and RUPERT HARVEY Directed by KRISTINE PETERSON



PESADELO FINAL, A MORTE DE FREDDY: A HORA DO PESADELO 6

Freddy's Dead: The Final Nightmare

Sinopse: Em uma cidade onde todos os jovens desapareceram, o último sobrevivente sofre de amnésia e é perseguido, em seus sonhos, por Freddy Krueger. Fora dali ele conhece uma psicóloga e outros jovens como ele, enquanto surgem pistas de que pode ser o filho perdido do assassino. À medida que investigam o passado de Freddy, o grupo tenta descobrir uma forma de derrotá-lo definitivamente, enfrentando seus ataques no mundo dos sonhos e na realidade. Rachel Talalay esteve envolvida com a franquia *A Hora do Pesadelo* desde o início, na função de produtora, e foi a única mulher até o momento a dirigir um filme do vilão Freddy Krueger. Em 2025, a diretora concedeu uma entrevista para o site Blood Disgusting afirmando que ainda hoje ela recebe mensagens de ódio de pessoas que a acusam de ter feito um filme “muito feminino” e que com isso ela teria arruinado os filmes de horror. Apesar da hostilidade, a diretora se orgulha de seu trabalho e comemora uma nova restauração do filme em 4K.

Produção Produção Robert Shaye e Aron Warner **Direção** Rachel Talalay **Roteiro** Michael De Luca **Fotografia** Declan Quinn **Montagem** Janice Hampton **Elenco** Robert Englund, Lisa Zane, Shon Greenblatt, Lezlie Deane, Ricky Dean Logan, Yaphet Kotto.

EUA, 1991, cor, 89 min. 16 anos

O CEMITÉRIO MALDITO II

Pet Sematary II

Sinopse: Após a morte trágica de sua mãe, um adolescente (Edward Furlong) se muda com o pai para uma pequena cidade, onde descobre um antigo cemitério indígena com o poder de trazer os mortos de volta à vida. Ao testemunhar os efeitos daquele lugar, ele decide usá-lo para reverter perdas pessoais, mas logo percebe que aqueles que retornam não são mais os mesmos. *O Cemitério Maldito II* não é uma continuação direta de *O Cemitério Maldito* (1989), também dirigido por Mary Lambert, e sim uma nova trama sobre o cemitério centrada em um protagonista adolescente. De início, a diretora pretendia continuar a história da filha sobrevivente do primeiro filme, mas os produtores recusaram, alegando que uma mulher como personagem principal não sustentaria um longa-metragem. Celebrada por sua contribuição ao horror, a cineasta foi homenageada pelo Festival de Sitges (2023), considerado o evento mais importante do cinema fantástico.

Produção Ralph S. Singleton **Direção** Mary Lambert **Roteiro** Richard Outten **Fotografia** Russell Carpenter **Montagem** Tom Finan **Elenco** Edward Furlong, Anthony Edwards, Clancy Brown, Jared Rushton, Darlanne Fluegel, Jason McGuire.

EUA, 1992, cor, 100 min. 16 anos



Raise some hell.


PET SEMATARY TWO

PARAMOUNT PICTURES Presents A MARY ELLEN CURTIS FILM PET SEMATARY II EDWARD FURLONG - HENRY THOMAS - CLANCY BROWN - JAMES RICHSON
"SAMUEL JOHNSON" "STORM FRANK" "MICHELLE MONIC" "BRUCE CAMPBELL" "NICHOLAS BOUTE" "RALPH S. CHRISTIAN" "LARRY LAURET

R
DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL



THE RAGE CARRIE 2

UNITED ARTISTS PICTURES PRESENTS A RED BANK FILMS PRODUCTION "THE RAGE: CARRIE 2" EMILY BERGL, JASON LONDON
DYLAN BRUND, J. SMITH-CAMERON AND AMY IRVING AS STAR STUDENT WRITTEN BY STEPHEN KING DIRECTED BY DAVID B. HARVEY COSTUME DESIGNER THE ONLY ALDREDGE
EXECUTIVE PRODUCERS RICHARD NORD PRODUCED BY PETER JANKSON EXECUTIVE PRODUCERS DONALD M. MORGAN, J.C. PATRICK PALMER PRODUCED BY PAUL MONASH
DIRECTED BY RAFAEL MUREU PRODUCED BY KATT SHEA DISTRIBUTED BY MAGA DISTRIBUTION CO. 

LOOKS CAN KILL

A MALDIÇÃO DE CARRIE

The Rage: Carrie 2

Sinopse: Rachel (Emily Bergl), uma adolescente solitária que vive à margem do grupo popular da escola, descobre possuir poderes telecinéticos semelhantes aos de Carrie White. Após sofrer com humilhações e com a morte de uma amiga, Rachel é tomada pela raiva e pelo desejo de vingança, utilizando suas habilidades para confrontar aqueles que a feriram, desencadeando uma escalada de violência. A produção de *A Maldição de Carrie* foi bastante conturbada, já que, com a saída do primeiro diretor, Katt Shea precisou assumir as filmagens em andamento. Como boa parte das sequências de clássicos do horror, o longa-metragem teve uma recepção fria na época do lançamento, mas hoje é reavaliado por sua abordagem feminista e pela crítica que tece à violência sexual contra as mulheres e a cultura masculinista cada vez mais presente entre os adolescentes.

Produção Paul Monash **Direção** Kath Shea **Roteiro** Rafael Moreu **Fotografia** Donald M. Morgan **Montagem** Richard Nord **Elenco** Emily Bergl, Jason London, Dylan Buno, Mena Suvari, Amy Irving.

EUA, 1999, cor/p&b, 105 min. 18 anos



Da suposta impermeabilidade das mulheres; ou, Quem tem direito a ser genial?

Beatriz Saldanha

No prefácio do livro *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: Mulheres Muito Além da Direção* (2021), organizado por Marina Cavalcanti Tedesco, a professora e pesquisadora Karla Holanda afirma com fina ironia que as mulheres seriam “impermeáveis à genialidade”, no sentido de que a própria noção de grandeza no cinema foi historicamente construída a partir de relações de apagamento e hierarquia. Agora eu também me permito a ironia: todo mundo sabe que não existem mulheres geniais, e sim geniosas. Nesse sentido, destacar certos nomes como “gênios” implica, muitas vezes, relegar outros – especialmente mulheres – a posições subalternas ou invisíveis. Essa lógica se reproduz também na valorização quase exclusiva da direção como espaço de autoria, enquanto funções fundamentais como roteiro, montagem, fotografia, som, produção e preservação permanecem à margem do reconhecimento crítico, sobretudo quando exercidas por mulheres. Pensar o cinema de horror a partir de funções para além da direção implica deslocar o olhar de uma lógica autoral centrada em uma única figura para uma compreensão mais ampla e coletiva do fazer cinematográfico. Durante décadas, a valorização quase exclusiva da direção como instância de criação resultou no obscurecimento do papel fundamental de outras áreas na construção estética e sensorial dos filmes. No horror, esse apagamento se torna ainda mais evidente, já que muito do impacto do gênero depende diretamente do domínio de elementos como a textura da imagem, o ritmo da montagem, a materialidade dos efeitos e a elaboração dos corpos em cena.

Na apresentação do livro *Women Make Horror* (2020), a organizadora Alison Peirse propõe uma revisão profunda da forma como o cinema de horror foi historicamente pensado e narrado, partindo da observação de que há um desequilíbrio estrutural na visibilidade das mulheres no gênero. Para a autora, esse problema não se limita à escassez de diretoras reconhecidas: é decorrência do modelo crítico que

privilegia quase exclusivamente a direção em detrimento da natureza coletiva da arte cinematográfica. Ao analisar a bibliografia e a crítica especializada, Peirse demonstra como o horror foi reiteradamente associado a nomes masculinos, enquanto as mulheres aparecem quase que exclusivamente como atrizes ou, quando muito, como exceções pontuais atrás das câmeras. Em contraposição a esse panorama, ela insiste que as mulheres sempre estiveram presentes em todas as etapas da produção – escrevendo, produzindo, fotografando, montando e analisando filmes –, ainda que raramente tenham sido reconhecidas por isso. Assim, recuperar essas contribuições implica não apenas incluir novos nomes em uma história já estabelecida, mas questionar os próprios critérios que definem autoria, relevância e visibilidade no cinema. Ao ampliar o foco para além da direção, Peirse não só desmonta a ideia de que o horror é um território predominantemente masculino, como também propõe uma reescrita crítica do gênero que leve em conta a diversidade de funções e práticas que o constituem.

Mais do que destacar nomes individuais, o programa *Além da Direção: Outras Mestras do Macabro* busca tornar visível essa rede de criação, convidando o espectador a perceber o cinema em suas camadas menos evidentes – aquelas que, embora frequentemente invisibilizadas, são fundamentais para a construção do imaginário do macabro.





ALÉM DA DIREÇÃO: OUTRAS MESTRAS DO MACABRO



POSSESSÃO

Possession

Sinopse: Anna (Isabelle Adjani) e Mark (Sam Neill) são casados e têm um filho pequeno, mas a mulher está profundamente infeliz e deseja se divorciar do marido. Ele rejeita completamente a ideia, ao ponto de viver em negação e, obcecado, tentar a todo custo manter o matrimônio. Dirigida pelo polonês Andrzej Zulawski, a produção franco-alemã *Possessão* (1981) é um horror essencialmente físico, com estados emocionais e sensações que se expressam na carne, no pus, no vômito, nas lágrimas, no sangue. Anna parece estar em constante busca por um prazer intenso, inumano, para preencher um vazio que simplesmente não pode ser saciado. A cena em que ela sofre uma espécie de colapso nervoso na estação de metrô, reverenciada e referenciada em diversos outros filmes, reitera um clima denso de opressão, de desejos retidos tão imensos quanto fora de controle, que tomam forma de monstros. O brilhante desempenho da atriz lhe rendeu o César e um prêmio de atuação no Festival de Cannes.

Produção Marie-Laure Reyne **Direção e roteiro** Andrzej Zulawski **Fotografia** Bruno Nuytten **Montagem** Marie-Sophie Dubus e Suzanne Lang-Willar **Elenco** Isabelle Adjani, Sam Neill, Margit Carstensen, Heinz Bennent.

França / Alemanha Ocidental, 1981, cor, 123 min. 18 anos

('81 カンヌ映画祭 最優秀主演女優賞 受賞) ('81 セザール賞 最優秀主演女優賞 受賞)
('81 トリエステ SF映画祭 グランプリ 受賞) ('81 サンパウロ国際映画祭 批評家賞 受賞) ('82 フィフ映画賞 主演女優賞 ノミネート)

『私生活のない女』『狂気の愛』『私の家はあなたの夢より美しい』 『アダムの恋の物語』『ノスフェトゥ』『王妃マרג』
監督 アンジェイ・ズラウスキー × 主演 イザベル・アジャーニ
戦慄の問題作がついに銀幕に蘇る。

異形
の
神話
—
愛
と
狂
気
と

POSSESSION

ポゼッション

40周年 HDリマスター版

監督・脚本 | アンジェイ・ズラウスキー
製作 | マチー・ロール・レール 撮影 | ブルーノ・ニュイッタン
特殊効果 | カルロ・ランバルディ 音楽 | アンジェイ・コジンスキー

イザベル・アジャーニ サム・ニール
ハインツ・ベネント
マルギット・カルステンセン 日ハナチ・ホーファー

1981年/フランス・西ドイツ合作 / カラー/ビデオ/モノラル/124分 / DCP
原題 | POSSESSION 配給 | スティングレイ Stingray
www.stingray.co.jp/possession/



FRANK PRODUCTIONS SINGRAY
© 1981/1982 PRODUCTIONS FRANK PRODUCTIONS SINGRAY FILM PRODUCTIONS
SINGRAY FILM PRODUCTIONS

**He was 98 lbs. of solid nerd
until he became...**



A
LLOYD KAUFMAN/
MICHAEL HERZ
PRODUCTION

THE TOXIC AVENGER

The first Super-Hero...from New Jersey!

Starring ANDREE MARANDA - MITCHELL COHEN - PAT RYAN, JR. - JENNIFER BABTIST - ROBERT PRICHARD - CINDY MANION - GARY SCHNEIDER - MARK TORGL
Directors of Photography JAMES LONDON and LLOYD KAUFMAN - Written by JOE RITTER - Edited by RICHARD HAINES - Associate Producer STUART STRUTIN
Music Consultant MARC KATZ - Directed by MICHAEL HERZ and SAMUEL WEIL - Produced by LLOYD KAUFMAN and MICHAEL HERZ
© 1984 TRION SALES CORP. THE HDV CO.

R RESTRICTED
Under 17 requires accompanying
parent or adult guardian

O VINGADOR TÓXICO

The Toxic Avenger

Sinopse: Um rapaz desajeitado chamado Melvin (Mark Torgl) trabalha como zelador em uma academia de musculação, sendo constantemente humilhado pelos frequentadores do lugar. Após uma brincadeira cruel dar terrivelmente errado, ele cai em um tanque de resíduos tóxicos e sofre uma mutação. Convertido em uma espécie de monstro-herói, denominado Vingador Tóxico (Mitchell Cohen), ele passa a usar sua força sobre-humana para combater criminosos e limpar a corrupção de sua cidade. *O Vingador Tóxico* é, sem dúvida, o filme mais cultuado da produtora independente Troma, e marcou o primeiro trabalho em grande escala da maquiadora de efeitos e chefe de departamento Jennifer Aspinal. Parte de seu trabalho neste filme foi feita de maneira totalmente artesanal, com soluções caseiras como melancia e xarope para simular sangue. É dela também o desenho conceitual da icônica criatura. Hoje ela é uma das profissionais mais importantes da área, tendo desenvolvido até mesmo um produto dermatológico de proteção da pele em sets de filmagem.

Produção Lloyd Kaufman e Michael Herz **Direção** Michael Herz e Samuel Weil [Lloyd Kaufman] **Roteiro** Joe Ritter **Fotografia** James London e Lloyd Kaufman **Montagem** Richard W. Haines **Efeitos Especiais de Maquiagem** Jennifer Aspinal **Elenco** Andree Maranda, Mitchell Cohen, Pat Ryan Jr., Jennifer Baptist, Cindy Manion, Mark Torgl.

EUA, 1985, cor, 82 min. 18 anos

SOMBRIO

Sombre

Sinopse: Um frio e sórdido assassino em série, que sofre de impotência sexual, tenta compensar sua frustração perseguindo prostitutas. Ao conhecer uma mulher com quem passa a se relacionar, e por quem se apaixona intensamente, ele fica emocionalmente perturbado e hesitante em continuar matando. *Sombrio* é um dos filmes mais impactantes de Philippe Grandrieux, marcado por um cinema profundamente autoral e singular, especialmente no que diz respeito às escolhas estéticas. A fotografia háptica, tátil, é uma das principais marcas do seu cinema, e a diretora de fotografia Sabine Lancelin – que também trabalhou com o cineasta português Manoel de Oliveira e outros grandes nomes – é uma peça vital para alcançar esse resultado. Por sua capacidade de passar a ideia de que é noite mesmo filmando em pleno dia, deixando a visibilidade no limite, Sabine chegou a ser chamada de “a diretora de fotografia da penumbra”. O filme se notabiliza também por ter outras mulheres desempenhando importantes funções técnicas.

196 MESTRAS DO MACABRO 2
Produção Catherine Jacques **Direção** Philippe Grandrieux **Roteiro** Philippe Grandrieux, Pierre Hodgson e Sophie Fillières **Fotografia** Sabine Lancelin **Montagem** Françoise Tourmen **Elenco** Marc Barbé, Elina Löwensohn, Géraldine Voillat.

França, 1998, cor, 111 min. 18 anos

"a surprisingly creepy look into the tortured mind of a serial killer."

– Derek Elley, *Variety*

A FILM BY
PHILIPPE GRANDRIEUX

SOMBRE

OFFICIAL SELECTION
TORONTO INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

"brilliant...daring" – Stephen Holden, *The New York Times*

197

MESTRAS DO MACABRO 2

EMILY PERKINS

KATHARINE ISABELLE

KRIS LEMCHE

MIMI ROGERS

GINGER SNAPS

they don't
call it
the curse
for nothing



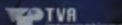
TVA INTERNATIONAL DISTRIBUTION INC. COPPER HEART ENTERTAINMENT WATER PICTURES IN ASSOCIATION WITH LEONS GATE FILMS
EMERGE ENTERTAINMENT PRESENTS "GINGER SNAPS" EMILY PERKINS KATHARINE ISABELLE KRIS LEMCHE AND MIMI ROGERS IN A HORROR
CASTING DIRECTOR ROBIN D. COOK, C.B.C. U.S. CASTING BY LINZA PHILLIPS PALD, C.S.A. AND ROBERT NICOT, C.S.A. COSTUME DESIGNER LISA CARLSON
SPECIAL MAKE-UP AND CHELSEA EFFECTS PAUL JONES PRODUCTION DESIGNER TODD CHELIMANSKY ISA COMPOSER MICHAEL SHELDON EDITOR BRITT SULLIVAN
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY TRAVIS BOLTZ STORY BY KAREN WALTON AND JOHN FAVRETTI WRITTEN BY KAREN WALTON
PRODUCED BY STEVE MORAN AND KAREN LEE HALL DIRECTED BY JOHN FAVRETTI

PRODUCED WITH THE PARTICIPATION OF THE CANADIAN FILM BOARD CREATED BY THE GOVERNMENT OF CANADA AND THE CANADIAN FILM BOARD
DISTRIBUTION RIGHTS: MONTREAL FILM DISTRIBUTION PRODUCED WITH THE PARTICIPATION OF TELEVISION CANADA



EMERGE ENTERTAINMENT INC.

www.gingersnaps.com



POSSUÍDA

Ginger Snaps

Sinopse: Ginger (Katharine Isabelle) e Brigitte (Emily Perkins) são irmãs adolescentes obcecadas pela morte e pelo isolamento social. Quando Ginger é atacada por uma criatura misteriosa numa noite de lua cheia, seu corpo e comportamento começam a mudar de forma assustadora. Conforme essas transformações avançam, Brigitte se esforça para compreender o que está acontecendo e tenta encontrar uma maneira de salvar a irmã, enquanto a relação entre as duas é colocada à prova. Este novo clássico do subgênero de lobisomens foi escrito por Karen Walton, que preparou o roteiro por encomenda com a condição de poder evitar os clichês do subgênero. Por meio do desenvolvimento profundo das personagens adolescentes, a roteirista escreveu uma das histórias mais surpreendentes sobre horror e puberdade, propondo deliberadamente uma alternativa ao sexismo do horror mainstream.

Produção Steve Hoban e Karen Lee Hall **Direção** John Fawcett **Roteiro** Karen Walton **Fotografia** Thom Best **Montagem** Brett Sullivan **Elenco** Emily Perkins, Katharine Isabelle, Kris Lemche, Jesse Moss, Danielle Hampton, Mimi Rogers.

Canadá, 2000, cor, 108 min. 18 anos





Bárbara Eugênia em *O Despertar de Lillith*



IDEALIZAÇÃO & CURADORIA

BEATRIZ SALDANHA

Pesquisadora, curadora e crítica de cinema cearense radicada em São Paulo, é doutora em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi com período sanduíche na Sorbonne Université. Integrou de 2022 a 2023 o Doing's Women Global Horror Film History, projeto de mentoria coordenado pela pesquisadora Alison Peirse, da Universidade de Leeds, com o objetivo de escrever a história internacional das cineastas do horror. Integrou a curadoria de diversas mostras e festivais pelo país e, em 2021, realizou a mostra online Les Diaboliques: Diretoras de horror 1980-1999. Publicou em 2019 um capítulo sobre as diretoras brasileiras de horror no livro *Mulheres Atrás das Câmeras: As Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018*, finalista do Prêmio Jabuti. Contribui frequentemente para catálogos de mostras, capítulos de livros e encartes de mídia física. Desde 2017, escreve sobre o cinema de horror em seu site Les Diaboliques, com atenção especial aos filmes dirigidos por mulheres.

ILUSTRAÇÃO

CAROLINE MURTA

Artista visual e ilustradora, cuja produção é marcada pelo uso de contrastes dramáticos e detalhes minuciosos em nanquim. A partir de um viés subjetivo, aborda temas como morte e luto, angústia existencial e a fronteira entre o estranho e o familiar, numa estética que dialoga com o grotesco, o horror e o fantástico. Destacam-se, em sua produção, ilustrações para obras como *Carmilla* (2022, Wish/Clepsidra), *Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho* (2024) e *Frankenstein* (2026) em parceria com a Editora Wish.

“Para a concepção da ilustração, imaginei uma espécie de divindade meio mulher, meio aranha, que fosse profundamente conectada a arte do cinema, ao horror e à potência criativa do monstruoso feminino. Uma figura que, a partir de seus múltiplos braços, manifesta diferentes forças de criação, e com precisão quase instintiva, tece teias e tramas como películas de filmes que nos capturam e nos arrebatam profundamente. Me inspirei principalmente na representação de divindades femininas, na estética dos espetáculos de ilusionismo vitorianos como o da “Spidora”, e na força criadora e letal associada às aranhas.”

Redes sociais

Instagram, Tiktok, YouTube, Substack: @murtaviva



AUTORAS & AUTORES

ALEXANDRA HELLER-NICHOLAS

Autora de dez livros sobre cinema cult, de horror e exploitation, e vencedora do prêmio Rondo Hatton Classic Horror Writer of the Year em 2024. Seu livro *1000 Women in Horror* (2020) foi adaptado em 2024 para um documentário homônimo da Shudder (dirigido por Donna Davies). Ao lado de Stephen King, Karyn Kusama, Takashi Miike e Patton Oswalt, Heller-Nicholas também participou do documentário *Chain Reactions* (2024), vencedor do prêmio de Melhor Documentário Sobre Cinema no 81º Festival de Veneza.

ANA ACKER

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e mestra pela mesma instituição. Professora dos cursos de Cinema, Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas do Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter. É bacharela em Comunicação Social - Jornalismo e especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos. Realiza pesquisas sobre o gênero horror no cinema e audiovisual, cinema brasileiro, experiência estética, tecnologia, imagem e Jornalismo (desinformação e televisão).

BARBARA CREED

Barbara Creed é Professora Emérita Redmond Barry na Universidade de Melbourne. Autora de sete livros, incluindo *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993); *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* (2005); *Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in the Cinema* (2009); *Stray: Human-Animal Ethics in the Anthropocene* (2017); e *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* (2022), sua publicação mais recente. Ela também é diretora da HRAE (Rede de Pesquisa em Direitos Humanos e Ética Animal). Atualmente, está coeditando um livro sobre cinema não humano.

BRUNA FOLETTI LUCAS

Doutora em cinema, especializada em horror e gênero. Ela é professora nos cursos de Bacharelado em Cinema, Televisão e Produção, e em Cinema e Mídia na Universidade de Hertfordshire. Seu primeiro livro, *Reclaiming Horror: Women and the Future of Horror*, tem publicação prevista para o final de 2026 pela Edinburgh University Press. Bruna apresenta trabalhos em conferências internacionais e publica pesquisas com foco nas interseções entre horror, gênero e cultura.

CARLOS PRIMATI

Editor, tradutor, crítico de cinema e pesquisador especializado no gênero fantástico. Foi curador, em parceria de Breno Lira Gomes, da mostra macaBRo (2020) e macaBRo 2 (2025). Escreve para livros e catálogos de mostras de cinema e para livretos de lançamentos em DVD e Blu-Ray. Traduziu, entre outros títulos, *Frankenstein, ou O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley; e *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu. Também contribui para produções audiovisuais sobre o cinema de horror brasileiro, como a série documental *Cine Terror* (2020-2021), da produtora Grifa.

EDURNE LARUMBE VILLARREAL

Doutoranda e pesquisadora em formação em Estudos de Cinema e Mídia na Universitat Pompeu Fabra (UPF), em Barcelona, onde lecionou teoria e cultura cinematográfica. Sua pesquisa de doutorado concentra-se na análise dos corpos femininos abjetos no cinema feminista contemporâneo, que ela desenvolve por meio de uma bolsa FPU do Ministério das Universidades da Espanha (FPU21/02229). Ela também é membro do Grupo de Pesquisa em Estética dos Meios Audiovisuais (CINEMA, UPF) e do projeto de pesquisa “Mutações de motivos visuais na esfera pública” (MUMOVEP), financiado pelo Ministério da Ciência e Inovação da Espanha.

JULIANA GUSMAN

Pesquisadora, professora, produtora, curadora, programadora e crítica de cinema. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Desde 2019, atua como professora assistente do Departamento de Comunicação Social da PUC Minas. Integra os grupos de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) e Mídia e Narrativa (PUC Minas). Faz parte da equipe curatorial da plataforma Cardume Curtas, do FestCurtasBH, CineOP e da Mostra “Mulheres Mágicas: Reinvenções da bruxa no cinema”. É coordenadora editorial do Sara y Rosa, portal de críticas feministas e cinemas ibero-americanos. Desde 2025, atua como coordenadora editorial do FestCurtasBH.

JULIE LE HEGARAT

Pesquisadora acadêmica internacional, cineasta, curadora e educadora radicada em Vancouver. Seu trabalho se concentra em práticas feministas no horror e em documentários experimentais. No que diz respeito ao horror, dedica-se aos estudos da apropriação pós-colonial e decolonial de tropos violentos como a selvageria, a barbárie e o canibalismo. Ela explora a interseção entre o lar e o espaço doméstico como construções nacionais e individuais, e a intimidade forçada e a desejada. É doutora pela Universidade de Indiana, nos Estados Unidos.

KENNETH GEORGE GODWIN

Montador há mais de 20 anos, trabalhando em documentários e ficção. Iniciou a carreira no Winnipeg Film Group, trabalhando com edição em película 16mm e, posteriormente, adotando tecnologias digitais. Também dirige documentários, incluindo obras sobre a cena punk de Winnipeg e a história dos cinemas da cidade. Nasceu na Inglaterra e radicado no Canadá desde 1966, teve experiências marcantes na indústria audiovisual, como sua participação na produção de *Duna*, de David Lynch. Colaborou com importantes instituições e cineastas, especialmente no campo do documentário, e também desenvolveu atividades como roteirista e pesquisador.

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA

Jornalista e pesquisadora de cinema. Doutora em Multimeios (Unicamp), é atualmente professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Tem diversos trabalhos publicados sobre cinema brasileiro e cinema de horror, entre os quais *Brazilian Horror Cinema in The 21th Century* (Ed. Tamesis, 2025), coeditado com Stephanie Dennison (Universidade de Leeds).

VALERIA VILLEGAS LINDVALL

Doutora em cinema com especialidade em terror latino-americano, pensamento feminista e decolonial, ganhadora do Early Career Award da Asociación de Estudios Latinoamericanos em 2023. Mexicana na Europa e defensora orgulhosa do terror latino-americano e caribenho. É editora de resenhas no periódico especializado MAI: Feminism & Visual Culture e parte do conselho editorial da Punctum Books. É ávida colaboradora de produtoras como Arrow, Vinegar Syndrome e Powerhouse, e eterna apaixonada pela cultura popular, a música e a história do Brasil.

SOBRE A PRODUTORA

BLG ENTRETENIMENTO

A BLG Entretenimento é uma produtora voltada para a realização e promoção de mostras e festivais de cinema, além de espetáculos teatrais. Fundada em 2012, pelo jornalista Breno Lira Gomes, produziu e/ou coproduziu os seguintes projetos de mostras: El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar; Cacá Diegues – Cineasta do Brasil; Simplesmente Nelson; A luz (imagem) de Walter Carvalho; Irmãos Coen – Duas mentes brilhantes; Claudio Pazienza, o encontro que nos move; John Waters – O papa do trash; Cine DocFr – Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo; David Lynch – O lado sombrio da alma; O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo; Pérola Negra: Ruth de Souza; Tim Burton e suas histórias peculiares; Monstros no Cinema; Fábrica de Sonhos – Mostra de Animação; Mostra de Filmes A beleza sombria dos monstros: 10 anos de A arte de Tim Burton; Stephen King – O medo é seu melhor companheiro; macaBRo – Horror Brasileiro Contemporâneo – Parte 1 e 2; Steve McQueen – The king of cool; Terry Gilliam: O onírico anarquista; O cinema de Tim Burton; A magia dos pixels – Espelhos animado da realidade; Mestras do macabro (1ª edição); O cinema de Nicolas Philibert; e Ray Harryhausen – O mestre do cinema stop-motion. É responsável pela produção da mostra Os Melhores Filmes do Ano, em parceria com a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ) desde 2019.

Realizou a produção local no Rio de Janeiro das mostras Retrospectiva Carlos Hugo Christensen, Jean-Luc Cinema Godard e Anime – O fantástico mundo das animações japonesas. Fez a produção de cópias das mostras África, Cinema e Cine Design, edição Rio de Janeiro e Florianópolis, e do 10º Festival Cine Musica em Conservatória. No teatro atuou na produção dos espetáculos *Chopin & Sand – Romance sem palavras*; *O Gato de Botas – O Musical*; *Vertigem Digital* e *Agnaldo Rayol – A alma do Brasil*. Foi responsável pela produção local no Rio de Janeiro da exposição imersiva Monet à beira d'água. No momento produz o documentário *Cacá Diegues – Cineasta do Brasil*, com direção de Leo Barros.







CRÉDITOS

Patrocínio

Banco do Brasil

Realização

Centro Cultural Banco do Brasil

Idealização & Curadoria

Beatriz Saldanha

Coordenação geral

Breno Lira Gomes

Produção executiva

Monique Cruz

Direção de produção

Cátia Castilho

Produção de cópias e licenciamento de filmes

Daniela Barbosa

Assistente de produção

Drika Bego

Luiz Baez

Produção local

Karina Francis Urban (São Paulo)

Maurício Maia (São Paulo)

Villa-Lobos Produções (Brasília)

Monitoria

Gabriela Silva Lemos (Rio de Janeiro)

Maurício Maia (São Paulo)

Sandra Tavares (Brasília)

Projeção digital

Kailane Soares (Rio de Janeiro)

Legendas Hollywood 90028

e sessão Cecelia Condit

Carlos Primati

Legendas O lago da perdição

4 Estações

Recursos de acessibilidade filmes

MLoad

Assessoria de imprensa

Khora Comunicação & Produção (Rio de Janeiro)

Sinny Assessoria (São Paulo e Brasília)

Ilustração

Caroline Murta

Design gráfico & Comunicação visual

Folha Verde Design

Produção e edição de conteúdo para redes sociais

Anthony TKO

Vinheta e edição de vídeos de divulgação

Christian Caselli

Videomaker

Annie Beatriz Amorim (Rio de Janeiro)

Ana Florença (São Paulo)

Zizi Villalobos (Brasília)

Registro fotográfico

Cátia Castilho (Rio de Janeiro)

Ana Florença (São Paulo)

Samyz Cruz (Brasília)

Registro videográfico

Pamela Delbue (Rio de Janeiro)

Registro & Edição videográfica

Espiral 21 (São Paulo)

Samyz Cruz (Brasília)

Transporte de filmes & material

Fênix Cargo

Coordenação Administrativa

Fomenta Consultoria

Assessoria Jurídica

Edivaldo Pinheiro Meneses Filho

Contador Responsável

Máximos Organização Contábil

EQUIPE CATÁLOGO

Organização

Beatriz Saldanha

Coordenação Editorial

Carlos Prinati

Tradução de textos

Beatriz Saldanha e Carlos Prinati

Revisão de Textos

Eduardo Reginato

Impressão catálogo

Gráfica Qualytá

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

Beatriz Saldanha produziu as sinopses dos longas-metragens (exceto *O Despertar de Lilith* e *Virtuosas*, elaboradas a partir do material fornecido pelas produtoras dos filmes.)

Carlos Prinati produziu as sinopses dos curtas-metragens e as fichas técnicas (a partir da transcrição dos letreiros dos filmes).

O texto escrito por Kenneth George Godwin e a entrevista com Barbara Creed realizada por Edurne Larumbe Villarreal foram traduzidos e publicados sob a licença Creative Commons.

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

Agradecimentos especiais

Barbara Creed

Cecelia Condit

Cíntia Domit Bittar

Edurne Larumbe Villarreal

Gilda Nomacce

Kenneth George Godwin

Luiza Shelling Tubaldini

Marina de Van

Mônica Demes

Café Girondino

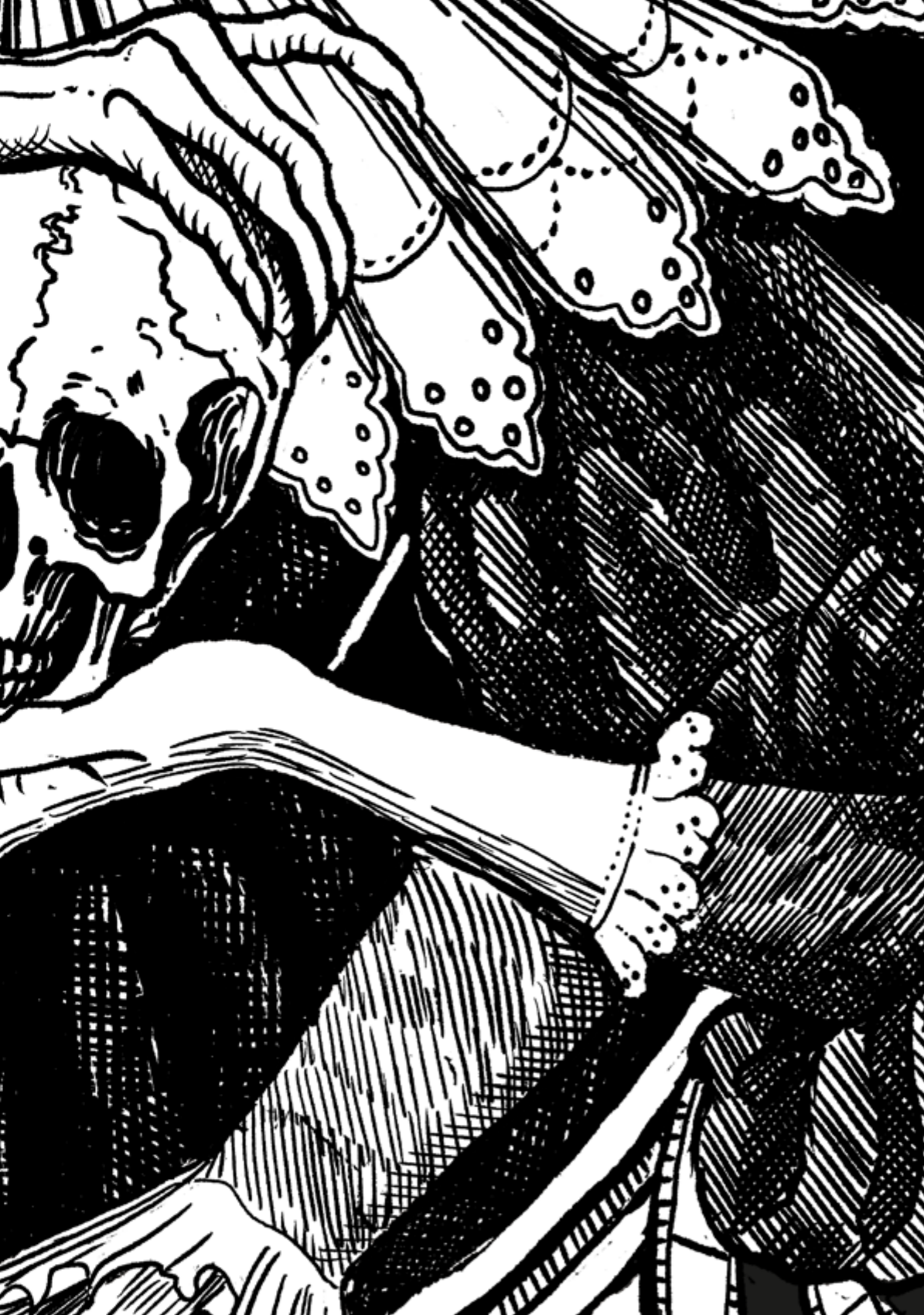
Metropolitan Hotel Brasília

Agradecimentos

Box Office Spectaculars, BV Licenciamento Darkflix, Edem Ortegal, Fernando Sanches, Filmmax, FILMICCA, Filmland Internacional, Ganesha Filmes, Imovision, Lucas Sá, Novelo Filmes, O2 Play, Olhar Filmes, Aina Segui, Amanda Mendes, Ana Florença, Ana Paula Mendes, Argel Medeiros, Bárbara Eugênia, Bob Murawski, Carissa Vieira, Cássia Ferreira, Dan Gurlitz, David Szulkin, Davi Mello, Elias Oliveira, Ernani Silva, Gabriel Stauffer, Geórgia Barcellos, Gracielly Pinto, Gurcius Gewdner, Isabel Wittmann, Jean-Thomas Bernardini, João Marcos de Almeida, Juliana Gusman, Juliana Rojas, Kailon Pedroso, Karen Lima, Kimberly Palermo, Marcella Fazzio, Maria Augusta V. Nunes, Maria Fernanda Bin, Michelle Felício, Pedro Henrique Leite, Raiane Rodrigues, Renato Bissa, Rodrigo Aragão, Sueli Tanaka, Tainá Medina, Thais Lago, Wanessa Muchaski









AS CINEASTAS DO HORROR AO REDOR DO MUNDO

ISBN: 978-65-86448-26-9 | Distribuição gratuita. Venda proibida.



Produção

Realização

