



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

CLARA LETÍCIA DE ARAÚJO DANTAS

**CINEMA, MATERNIDADE E LUTO:
ANALISANDO O HORROR EM *O BABADOOK* (2014) E *HEREDITÁRIO* (2018)**

JOÃO PESSOA
2023

CLARA LETÍCIA DE ARAÚJO DANTAS

CINEMA, MATERNIDADE E LUTO:
ANALISANDO O HORROR EM *O BABADOOK* (2014) E *HEREDITÁRIO* (2018)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Comunicação.

Linha de pesquisa: Mídia, Cotidiano e Imaginário

Orientador: Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D192c Dantas, Clara Letícia de Araújo.

Cinema, maternidade e luto : analisando o horror em
O Babadook (2014) e Hereditário (2018) / Clara Letícia
de Araújo Dantas. - João Pessoa, 2023.
98 f. : il.

Orientação: Thiago Pereira Falcão.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Maternidade - Filmes de horror. 2. Análise
fílmica. 3. Luto. 4. Cinema. I. Falcão, Thiago Pereira.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.221.9-055.26(043)

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
CLARA LETÍCIA DE ARAÚJO DANTAS

Ao vigésimo segundo dia do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e três, às quatorze horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/cpi-twzt-iok>), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “CINEMA, MATERNIDADE E LUTO: ANALISANDO O HORROR EM O BABADOOK (2014) E HEREDITÁRIO (2018)”, apresentada pela aluna Clara Letícia de Araújo Dantas, Bacharela em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Campina Grande, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento da Prof^a. Dr^a. Flávia Affonso Mayer, Coordenadora do Programa de Pós–Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós–Graduação. O Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte a Prof^a. Dr^a. Ana Maria Acker (ULBRA) e a Prof^a. Dr^a. Laura Loguercio Cánepa (UAM). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra à mestranda para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: **Aprovado**. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Thiago Pereira Falcão (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino em nome dos demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 22 de agosto de 2023.

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Acker

Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)

Prof^a. Dr^a. Laura Loguercio Cánepa

Universidade Anhembí Morumbi (UAM)

Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Presidente da Banca

DEDICATÓRIA

Dedico não necessariamente a pesquisa, mas tudo que o seu progresso significa em minha vida, à minha avó **Áurea**. Ela que foi e sempre será uma forte referência de maternidade; e que, infelizmente, consiste no mais pesaroso dos meus lutos – pois assim como seu nome sugere, foram áureos os tempos que passei ao seu lado.

Obrigada por tudo, vovó. Espero que esteja orgulhosa.

AGRADECIMENTOS

Ainda que eu encare o desenvolvimento desta dissertação como uma atividade de mérito pessoal, é preciso admitir a interferência (direta ou indireta) de outras pessoas. Dito isso, nada mais justo do que incluí-las aqui, para tornar esta uma celebração coletiva. Afinal de contas, o conhecimento – sobretudo, o científico – constrói-se em conjunto.

Agradeço primeiramente a **Deus** – ou à natureza, ao universo, à Força ou a qualquer que seja o nome da potência criadora que nos cerca, mantendo tudo conectado e possível.

À minha amada noiva **Ingrid**, por me estimular a participar da seleção de mestrado, por me ajudar a recuperar a autoconfiança e por me apoiar continuamente, mesmo em meio ao desânimo gerado pela pandemia, sempre me motivando e acreditando no meu potencial. Obrigada não só por manter-se ao meu lado dia após dia, mas principalmente por aceitar assistir e discutir filmes de horror – ainda que este não seja o seu gênero cinematográfico favorito.

À minha grande amiga **Jucélia**, por me encorajar (desde o Ensino Fundamental, para ser mais precisa) e por acompanhar, ainda que de longe, cada etapa deste mestrado, incentivando-me do processo seletivo até a finalização da pesquisa, torcendo incessantemente pelo meu sucesso.

Ao meu leal amigo **Heitor**, por todas as vezes em que me acolheu em sua casa e que me levou à rodoviária de Campina Grande, ainda de madrugada, para que eu pudesse viajar até João Pessoa, a fim de assistir aulas como aluna especial. A realização desta pesquisa nos mostra o quanto esses e outros esforços valeram a pena.

Aos meus eternos professores **Maíra** e **Matheus**, que conheci durante a graduação e que contribuíram efetivamente ao longo deste último ciclo. O laço de amizade se mantém e minha gratidão também.

Ao **PPGC/UFPB**, por ter me recebido como aluna especial em 2017 e, anos depois, como mestranda, proporcionando-me oportunidades de crescimento intelectual e de desenvolvimento acadêmico.

Ao meu orientador **Thiago**, por aceitar meu projeto ainda na seleção, mesmo sem me conhecer; e por me guiar rumo a uma jornada de descobertas e muitas “discussões educadas”.

Ao **LENS** (Laboratório de Pesquisa em Mídia, Entretenimento e Sociedade), por ter reacendido em mim a chama da curiosidade e a sede pelo saber, ambas essenciais para uma pesquisadora. Mais que isso, obrigada por enriquecer meu repertório pessoal com relação a cultura pop, fantasia e a muitas outras coisas que me interessam, dentro e fora da universidade.

A todos os amigos, colegas (principalmente **Vanessa, Angélica, Alexander** e meu antigo calouro **Artur**) e professores que já me dirigiram palavras de afeto e motivação, incluindo aqueles que ainda não tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, considerando todos os protocolos de segurança seguidos nos últimos anos.

Aos oftalmologistas **Débora, Diego** e **Uchoandro**, pelos cuidados médicos direcionados às minhas córneas. Graças aos tratamentos, exames e procedimentos realizados, pude voltar a ler com qualidade, estando apta a passar horas em frente à tela do computador, alternando entre o trabalho remoto e a pesquisa, apesar das limitações ópticas de uma portadora de ceratocone.

Às psicólogas **Daiani** e **Elaine**; à psiquiatra **Lizie**; e à psicanalista **Kátia** – mulheres que foram essenciais na preservação e na manutenção da minha saúde mental, em diferentes momentos. Esta minha conquista é fruto direto de seu trabalho, de seu profissionalismo e do quanto acreditaram em mim.

A meu querido **Dio**, por todo o apoio moral (ainda que silencioso) nos momentos em que me fez companhia, quando estive produzindo incansavelmente em sua casa.

A minhas tias **Sandra** e **Nathália** e ao meu tio **Alex**, não só por me inspirarem desde o berço com suas trajetórias individuais, mas também por me fornecerem abrigo durante as desventuras desta jornada, em um cenário de grandes mudanças e caos pandêmico. Espero poder compensá-los, um dia, por toda a confiança em mim depositada.

Por fim, mas não menos importante, não poderia deixar de mencionar minha mãe, **Eugênia**. Obrigada por ter apresentado um universo que para uns é obscuro, mas para mim é sinônimo de conforto, meu lugar seguro; por ter literalmente sugerido o tema desta pesquisa; e, primordialmente, por exercer a ocupação que faz parte do meu objeto de estudo: a maternidade. Sem você, este trabalho não faria sentido.

“O horror visível tem menos poder sobre a alma do que o horror imaginado.”
(William Shakespeare)

DANTAS, Clara Letícia de Araújo. **Cinema, maternidade e luto**: Analisando o horror em *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018). Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2023.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado consiste em uma pesquisa acerca da representação da maternidade no cinema, observando, especificamente, filmes do gênero horror. Nós nos apoiamos em conceitos teóricos da Comunicação e da Psicanálise; e utilizamos o método de Análise Fílmica para examinar as mães dos filmes *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018) – entendendo suas participações nos respectivos enredos e sua relação com o luto, apanhando correspondências, comparando os dados obtidos, assim como identificando semelhanças e divergências em suas narrativas, a fim de compreender como os títulos em questão interagem entre si e dentro do gênero de horror moderno.

Palavras-chave: Análise. Cinema. Horror. Maternidade. Luto.

DANTAS, Clara Letícia de Araújo. **Cinema, motherhood and grief**: Analyzing the horror in *The Babadook* (2014) and *Hereditary* (2018). Master's Dissertation in Communication. Federal University of Paraíba: João Pessoa, 2023.

ABSTRACT

The present master's thesis consists of a research about the representation of motherhood in cinema, specifically observing horror films. We rely on theoretical concepts of Communication and Psychoanalysis; and we use the Film Analysis method to examine the mothers of the films *The Babadook* (2014) and *Hereditary* (2018) – understanding their participation in the respective plots and their relationship with grief, picking up correspondences, comparing the data obtained, as well as identifying similarities and divergences in their narratives, in order to comprehend how the titles in question interact with each other and within the modern horror genre.

Keywords: Analysis. Cinema. Horror. Maternity. Grief.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: <i>O Exorcista</i> (1973)	24
Figura 02: <i>Carrie, A Estranha</i> (1976)	25
Figura 03: <i>Os Filhos do Medo</i> (1979)	28
Figura 04: <i>Os Outros</i> (2001)	31
Figura 05: <i>O Babadook</i> (2014)	45
Figura 06: <i>O Babadook</i> (2014)	49
Figura 07: Selo de Paimon	53
Figura 08: <i>Hereditário</i> (2018)	54
Figura 09: <i>Hereditário</i> (2018)	56
Figura 10: <i>Hereditário</i> (2018)	68
Tabela 01: Semelhanças	82
Tabela 02: Divergências	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 HORROR E FAMÍLIA NO CINEMA	14
2.1 HORROR E O FEMININO	17
2.2 HORROR E MATERNIDADE	22
3 MÃES MONSTRUOSAS	36
3.1 AMELIA	40
3.2 ANNIE	52
3.3 O BABADOOK X HEREDITÁRIO	73
3.3.1 SEMELHANÇAS	75
3.3.2 DIVERGÊNCIAS	84
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

It's heartening to see so many strange, new faces here today.

— Annie (*Hereditary*).

A presente pesquisa é, antes de mais nada, um estudo sobre o gênero de horror e o que as suas convenções implicam, sobretudo quando se referem à maternidade. Partimos das perspectivas provenientes da Comunicação, que reconhecem o cinema como uma forma de entretenimento e de expressão cultural, tradicionalmente conectada a dimensões sociais; associamos esses preceitos a conhecimentos ligados à Psicanálise; e visamos alcançar, finalmente, uma contemplação acerca dos personagens e contextos apresentados, promovida graças à Análise Fílmica.

A questão da família surgiu espontaneamente desde a idealização de nosso projeto, considerando que, à primeira vista, ainda que de modo impreciso, é possível elencar uma série de filmes de horror que trazem problemáticas de cunho familiar como subtrama ou até mesmo como foco central. Percebendo a recorrência de longas que se aprofundam nas dinâmicas envolvendo diretamente mães e filhos, a fim de estabelecer uma base e então desenvolver outros pontos narrativos – como *Psicose* (1960), *O Exorcista* (1973), *Carrie, A Estranha* (1976) e *Os Outros* (2001), por exemplo –, formulamos nossa pergunta inicial, responsável por guiar a execução deste trabalho e por gerar também outros questionamentos: de que forma os filmes de horror representam a maternidade?

Primeiramente, o recorte do nosso corpus iria abranger *O Bebê de Rosemary* (1968) e *Hereditário* (2018) – obras que tratam de maternidade e ocultismo; que mostram seitas demoníacas obtendo sucesso em seus respectivos planos; e que estão separadas por exatos cinquenta anos. Contudo, no instante em que nossa observação se tornou mais metódica, percebemos que as correspondências entre esses dois filmes não eram tão consistentes quanto esperávamos. Afinal de contas, *O Bebê de Rosemary* não constrói uma relação entre mãe e filho; em vez disso, se detém no fato de Rosemary estar carregando, em seu ventre, o próprio fruto do Diabo. Necessitávamos, pois, de outra amostra que, assim como *Hereditário*, desvendasse relações familiares de maneira mais complexa. Dito isso, escolhemos *O Babadook* (2014) como objeto de análise. Dessa forma, dissecamos e comparamos esses dois títulos específicos; e, ao mesmo tempo, citamos filmes além do objeto de estudo propriamente dito, para apanhar as origens e tendências que o gênero carrega consigo, a fim de explorar, mesmo que incidentalmente, as dimensões do horror e de refletir sobre o entretenimento contemporâneo de maneira mais estruturada.

Conforme aponta Weinmann (2017, p. 8), a “pesquisa psicanalítica do cinema o aborda como linguagem. No entanto, para analisá-lo em sua singularidade, ela tem de considerar as especificidades da linguagem cinematográfica”. Isto é, frente à exigência de um rigor metodológico, observar as obras sob um viés psicanalítico não é o suficiente para elaborar, de fato, um estudo que compreenda o texto fílmico e as variações referentes ao seu próprio sistema de signos, capturadas em meio ao jogo entre sons e imagens em movimento. Portanto, recorreremos à Análise Fílmica, a fim de articular uma reflexão “quase tão antiga quanto o cinema” (*ibidem*, p. 3).

Para França (2002), a Análise Fílmica consiste em um exame profundo, capaz de abranger disposições poéticas e estéticas. Trata-se de um procedimento caracterizado pela “tensão entre posições objetivas e subjetivas, entre um discurso mais sistemático e metodológico e outro, mais livre, criativo e impressionista” (*ibidem*, p. 61). Sua abordagem se conecta diretamente ao cinema e, por consequência, às suas representações, a partir do momento em que elementos constitutivos como personagens, relações, cenários, diálogos e cenas são esmiuçados. Cabe ressaltar ainda que, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), esse modo de produção permite que o analista decomponha tais aspectos, desconstruindo e percebendo materiais de maneira isolada, para só então compreender associações e trazer uma nova criação a partir de sua análise. É justamente essa reconstrução, que ocorre continuamente, que faz com que a obra exista de forma concreta.

Assim sendo, como objetivo geral, propomos analisar a representação da maternidade em filmes do gênero horror, especificamente em *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018). Detalhadamente, relacionamos conceitos da matriz psicanalítica à construção simbólica de figuras maternas no cinema; utilizamos a Análise Fílmica para descrever e estudar as maternidades expostas nos filmes selecionados; e, por último, comparamos os dados obtidos em relação às personagens mães e sua participação nos referidos enredos, identificando semelhanças e divergências (narrativas e cinematográficas) em suas respectivas representações.

Nosso referencial teórico reflete a pluralidade de repertórios necessários para o bom andamento da análise aqui proposta. As pesquisadoras Cánepa (2015), Sousa (2017) e Fontes (2018), com relação à inserção da mulher no cinema, mantendo atenção especial para o horror materno, a abjeção e o monstruoso feminino, ecoam os pensamentos das autoras Kristeva (1982), Kaplan (2000), Creed (2002) e Arnold (2013). Para o estudo do horror enquanto gênero cinematográfico, citamos Piedade (2002), Phillips (2005) e Greven (2011). Contamos com as contribuições de Vanoye e Goliot-Lété (1994), França (2002), Bordwell e Thompson (2012) e Weinmann (2017) para entender e aplicar a Análise Fílmica. Já a nossa abordagem psicanalítica

sustenta-se nas percepções de Emidio (2011), Parat (2011), Silva e Santos (2017) e Penha (2021), que tecem comentários pertinentes sobre argumentos de Freud e Lacan, no que tange às representações presentes nos filmes.

Uma vez traçados os pontos norteadores do trabalho, sequenciamos, em mais dois capítulos distintos, as etapas do processo de elaboração desta pesquisa, considerando mais substancialmente suas especificidades. No Capítulo 2, “Horror e família no cinema”, abordamos as perspectivas literária e cinematográfica do horror, identificando algumas convenções deste gênero; reconhecemos a ligação entre cinema e acontecimentos históricos, dando ênfase às transformações relacionadas ao papel social da mulher, frequentemente retratado nos *woman’s films*; apontamos noções estabelecidas pela Psicanálise com relação ao feminino e sua monstrosidade; introduzimos o conceito de horror perséfone; e apresentamos diferentes padrões referentes à representação da maternidade, citando personagens de variados filmes de horror como exemplos para melhor ilustrar cada modelo. Já o Capítulo 3, intitulado “Mães monstruosas”, abriga uma breve retrospectiva acerca do cinema de horror, caracterizando filmes com base em suas respectivas décadas de lançamento; e o fragmento analítico que primeiro descreve e em seguida compara os enredos de *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018), com atenção especial para as mães neles retratadas. Assim, não só elencamos os dados coletados a partir da observação e do levantamento bibliográfico realizado, como também indicamos, em particular, as conexões intertextuais entre as duas obras.

Com isso, temos em mente que o intuito principal desta dissertação é fazer com que o leitor possa compreender o horror como mais do que apenas um gênero cinematográfico cujas obras provocam medo nos espectadores através da consciência de um perigo, de um mal, ainda que fictício. Acima disso, o cinema de horror trabalha a ambiguidade em suas narrativas e o uso de elementos fantásticos de tal forma a ponto de profanar domínios teoricamente seguros e conhecidos por nós (como a maternidade, por exemplo), contribuindo, assim, como explicam Nascimento e Cánepa (2018, p. 5), “para a reflexão sobre a realidade compartilhada na sociedade, [...] como uma experiência que faz parte da vida e está atrelada à banalidade do cotidiano”.

2 HORROR E FAMÍLIA NO CINEMA

The more you deny, the stronger I get.

— Mr. Babadook (*The Babadook*).

O termo “horror”, etimologicamente falando, deriva-se do latim *horrore* que, por sua vez, refere-se ao “arrepiaimento dos pelos” (NASCENTES, 1955, p. 268), o eriçar-se que denuncia o pavor, o popular “ficar de cabelo em pé”. Em outras palavras, respostas físicas ao medo, sentimento este ao qual o horror tem sido tradicionalmente associado. Uma emoção que, conforme Lovecraft pontuou em seu ensaio *Supernatural Horror in Literature*¹, originalmente publicado em 1927, é a mais forte e antiga de todas. Sensação poderosa e visceral, manifestada através dos séculos por meio das mais variadas expressões artísticas e culturais.

Essas variações constituem uma tradição mítica mais abrangente, denominada literatura especulativa, historicamente difundida através de narrações orais e “derivada da capacidade humana de fantasiar a respeito de outros universos possíveis, de imaginar realidades diferentes daquela percebida na experiência concreta do mundo” (CAUSO, 2003, *apud* CÁNEPA, 2012, p. 224). Nesse sentido, Clasen (2010b) descreve que a literatura especulativa (que engloba fantasia, ficção científica e horror) procede, caracteristicamente, de um radical “E se...”; isto é, suas questões “não refletem mimeticamente as preocupações do dia a dia da maioria das pessoas” (2010b, p. 314, tradução nossa)².

No entanto, apesar de classificadas enquanto parte de uma mesma herança narrativa, combinações provenientes de diferentes meios – como a literatura e o cinema – distinguem-se com base em suas linguagens características e seus próprios processos de produção e recepção. O cinema, segundo Fantin (2009, p. 206), “pode ser estudado a partir de diversas perspectivas, desde a análise estética até a narrativa, o entretenimento, o evento cultural”. Neste trabalho, levamos em conta a multiplicidade de dimensões discursivas e de significados arraigados em seu domínio, incluindo também lógicas históricas, sociais e psicológicas, ao passo em que lançamos um olhar direcionado para as suas representações midiáticas.

¹ A edição que utilizamos como referência bibliográfica é uma versão traduzida, publicada em 2020.

² Trecho original: “Speculative fiction such as fantasy, science fiction and supernatural horror fiction characteristically proceeds from a radical ‘What if...’ premise. What if there were magic? What if electronic computers had genuine cognition? What if your town were overrun by flesh-eating zombies? Obviously, then, speculative fiction characteristically does not mimetically reflect the day-to-day concerns of most people” (CLASEN, 2010b, p. 314).

Logo, sob a perspectiva cinematográfica, verificamos que o horror nasce a partir da quebra de sentido, da fuga à normalidade, da transformação de algo banal em um evento tenebroso. Para Bloom (2012), trata-se de uma jornada, o atravessar de uma passagem escura até a porta – outrora trancada – que nos leva a um mundo diferente. Nesse mundo, do “outro lado”, há algo que não pode ser explicado e que, além do medo, causa repulsa, desconforto e mais uma combinação de reações emocionais que acabam por dominar o espectador. “Mesmo assim é inevitável que tenhamos uma atração muito grande por tais sentimentos e isso explica o sucesso que a temática do macabro possui” (TAVARES, 2011, pp. 3-4), de modo a gerar assombro e, paralelamente, um certo fascínio, ainda que o elemento perturbador ou sobrenatural em questão ameace desestruturar toda a ordem hegemônica já estabelecida.

Tal fórmula, de acordo com Piedade (2002), tende a ser excessivamente repetida nas narrativas fílmicas; bases tradicionais e conservadoras têm suas fragilidades expostas, sendo tensionadas e modificadas por forças exteriores e, até então, desconhecidas, como: vampiros, lobisomens, múmias, zumbis, bruxas, demônios, fantasmas, maldições, animais ferozes ou assassinos mascarados. Por isso, diante da pressão e do perigo representado por essas figuras poderosas, é seguro afirmar que a “predação é o tema central da ficção de horror” (CLASEN, 2010b, p. 318, tradução nossa)³.

Mais que isso, os caminhos que o horror percorre, mesmo que recorrentes, permitem duras críticas e associações ao *status quo* e à sociedade de forma geral, através do rompimento de um aparente equilíbrio, como aponta Kellner (2001):

Os filmes de terror constituem um gênero a tal ponto reacionário que responsabilizam as forças ocultas pela desintegração social e pela falta de controle da vida, desviando assim a atenção dos espectadores das fontes reais de sofrimento social. Contudo, também possibilitam uma crítica radical por apresentarem o sofrimento e a opressão como males causados por instituições que precisam ser reconstruídas (KELLNER, 2001, p. 166).

Uma dessas instituições “quebradas”, que profere, em certa medida, opressão e sofrimento; que necessita de reconstrução; e que é frequentemente retratada pelo cinema; é a família. Sousa (2017) descreve o lar familiar como um espaço densamente ambíguo, pois ao mesmo tempo em que oferece segurança e aconchego como parte fundamental do processo de subjetivação de um indivíduo funcional, possui uma estrutura há muito corrompida, com verdades íntimas que não devem ser reveladas, mas sim “esquecidas em nosso inconsciente ou trancafiadas nos porões e sótãos que arquitetamos cuidadosamente” (p. 9). Não coincidentemente, como veremos no Capítulo 3, o porão e o sótão são lugares narrativamente

³ Trecho original: “Predation is the central theme in horror fiction” (CLASEN, 2010b, p. 318).

importantes para *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018), respectivamente. A representação contínua da família, de forma geral, denota uma série de anseios e expectativas geralmente voltadas a esse núcleo da esfera privada, paradigmaticamente associado às idealizações patriarcais e marcado por relações de poder desiguais, em que a mulher é sobrecarregada e oprimida. O gênero de horror, então, não só atravessa essas questões como também as expande, levando os membros do núcleo em questão a condições violentamente e anormalmente irreparáveis.

Na década de 1960, *Psicose* (filme dirigido por Alfred Hitchcock) deu início a uma tendência que acabou por superar os modelos tradicionais góticos e mudar drasticamente a forma como as pessoas entenderiam a noção de horror, afastando-o de castelos medievais e laboratórios de cientistas loucos, como explica Wood (1979), e encontrando-o também no campo mental, uma vez que “o monstro não vem do além-túmulo ou das estrelas, mas da porta ao lado” (PHILLIPS, 2005, p. 64, tradução nossa)⁴, em um ambiente tipicamente familiar. Convém realçar que a mãe exposta, Norma Bates, é puramente uma representação dentro do próprio longa, criada a partir de um fragmento da memória de seu filho Norman e revivida através do comportamento psicótico do rapaz. Como consequência dessa abordagem, “as relações familiares foram ganhando cada vez mais espaço no cinema de horror, e assim o gênero passou a receber maior atenção dos estudos ligados à Psicanálise” (CÁNEPA, 2015, p. 130). Essa perspectiva, mais ligada a um viés psicológico e, subsequentemente, a conceitos psicanalíticos – como castração e abjeção – possibilitou análises direcionadas também a outras obras, enredos e personagens. Arnold (2013), em seu estudo sobre maternidade, horror e melodrama, defende que tais conceitos são incorporados na própria construção das narrativas, isto é, que os filmes presumem e reproduzem teorias psicanalíticas, levantando subjetividades e formas de identificação ao mesmo passo em que promovem reflexões críticas.

Perante a pluralidade de informações e de interpretações oferecidas pelos filmes de horror, é necessário aplicar metodologicamente, para a investigação aqui proposta, um recorte que possibilite um estudo mais significativo, diretamente voltado às representações das mães. Nesse contexto, empregamos o método de Análise Fílmica para observar, com efeito, as narrativas relacionadas às figuras maternas presentes em nosso corpus, sendo este composto por obras produzidas pela indústria cinematográfica. À vista disso, este segundo capítulo traz percepções acerca do feminino, da maternidade e do horror no cinema, percorrendo sobre a

⁴ Trecho original: “[...] the monster comes not from beyond the grave or the stars, but from right next door” (PHILLIPS, 2005, p. 64).

forma que a reprodução midiática se relaciona a acontecimentos econômicos, sociais e históricos; contando com contribuições teóricas oferecidas pela Comunicação e pela Psicanálise; bem como apanhando correspondências com relação a filmes além de *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018), a fim de visualizar como o gênero perdura e como as referidas obras dialogam com o mesmo. Residem assim, neste esforço, explanações acerca de marcadores essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

2.1 HORROR E O FEMININO

Falar sobre o feminino significa evocar primariamente o que Emidio (2011) descreve como sendo o papel social historicamente reservado à mulher, numa perspectiva pós-revolução industrial: o de esposa, dona de casa, cuidadora e mãe; isto é, com sua vida e responsabilidades constantemente atreladas à família. Nesse sentido, Nader (1997, p. 59) infere que a identidade feminina “foi sendo construída em torno do casamento, da maternidade, da vida privada-doméstica e da natureza à qual foi ligada”, tendo em vista a obrigação de submeter-se sempre à dominância do homem, à sombra da figura do pai ou do marido. Somente a partir da década de 1930, diante da privação econômica causada pela Grande Depressão, que se prolongou até o início da Segunda Guerra Mundial, as mulheres sentiram a necessidade de sair de casa e até mesmo de ocupar “empregos masculinos” (atuando como operárias em fábricas como mão-de-obra de baixo custo, já que recebiam menos que os homens), o que provocou uma ruptura na divisão dos papéis no lar. Pascoe (1998) aponta que nesse período, os limites para uma boa maternidade se transformaram, impactados tanto pela instabilidade financeira quanto pela queda de natalidade. Em resumo, ser mãe não mais se restringia a cuidar, educar, limpar e cozinhar, passando a incluir também a força de trabalho e a dupla jornada, frutos da preocupação com a garantia de que toda a família estivesse vestida e alimentada.

Nesse mesmo período, os chamados “filmes de mulher” (*woman's films*⁵) ganharam popularidade, com protagonistas mulheres e narrativas centradas na experiência feminina, levantando questões relacionadas a identidade e escolhas. Corroborando com a ideia de que o cinema está implicado “neste processo dinâmico de produção, reprodução e negociação de imagens e representações que chamamos de cultura” (SOUSA, 2017, p. 13), de modo a refletir movimentos complexos da sociedade para consolidar representações, as obras lançadas no início da década de 1930 enfatizavam o desejo por ascender socialmente e financeiramente –

⁵ Gênero cinematográfico que se popularizou entre as décadas de 1930 e 1940, composto por filmes projetados para atrair o público feminino através do uso de elementos melodramáticos.

mostrando, assim, que tais produções faziam menção aos eventos ainda ligados à Crise de 1929 e às mudanças pelas quais a população passou, devido ao impacto deste acontecimento econômico. Paralelamente, ao final da década, em um período precedente à Guerra Fria, o cinema já expressava a tensão existente entre Estados Unidos e União Soviética. Por exemplo, a sátira *Ninotchka* (1939), estrelada por Greta Garbo, conta a história de uma diplomata russa que se apaixona por um burguês estadunidense, abordando com humor as contradições entre socialistas e capitalistas, enquanto antecipa a polarização mundial que ocorreria apenas alguns anos mais tarde.

Observando os *woman's films* de modo geral, Greven (2011) reflete que os vilões apresentados por suas narrativas estão fortemente relacionados ao patriarcado, isto é, à visão patriarcal do que seriam as preocupações das mulheres. Enquanto que os filmes centrados em homens são caracterizados pelas cenas de ação, é comum que o ápice dos filmes de mulher, segundo Doane (1987), siga em direção oposta, manifestando-se através de uma tomada de decisão por parte da personagem principal que definirá a sua futura felicidade. Nesse contexto, as alternativas apresentadas pelo enredo costumam envolver elementos de forte apelo emocional. A autora (*ibidem*) cita, como exemplos desses dilemas femininos, problemas que envolvem romance, autossacrifício e vida doméstica – incluindo a família e a maternidade. Algumas obras aclamadas que pertencem a esse gênero, que frequentemente se entrelaça a outros, são: *E o Vento Levou* (1939), dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood; *Grease - Nos Tempos da Brilhantina* (1978), de Randal Kleiser; e *Titanic* (1997), de James Cameron.

Cerca de trinta anos depois, o papel social da mulher passou a ser contestado. Isto se deu, de acordo com Castells (2001), ao longo dos processos de modificação do trabalho feminino, da conscientização da mulher e do reconhecimento do patriarcado enquanto sistema de opressão hierárquica em que os homens são privilegiados. O feminismo, então, consolidou-se enquanto movimento politicamente organizado entre as décadas de 1960 e 1970, em um momento em que as mulheres reivindicavam por seus direitos e a sociedade, como um todo, passava por uma revisão de valores e pela implantação de novas configurações, diante dos avanços tecnológicos advindos do mundo pós-guerra.

Essas novas configurações impactaram também as concepções da sétima arte. Até então, segundo Kaplan (1995), as mulheres eram projetadas e representadas pela indústria cinematográfica de acordo com a idealização masculina, visando a obtenção do prazer e da satisfação por parte de outros homens. Para a autora, isso ocorria devido à ausência de profissionais do sexo feminino por trás das câmeras, contribuindo para a criação de um cenário

opressor, marcado predominantemente por homens exercendo funções de diretores, produtores e roteiristas, enquanto que as mulheres permaneciam à margem, fora de destaque. Somente com o movimento de liberação feminina e o envolvimento das mulheres nas indústrias criativas, a produção de títulos foi afetada, bem como a composição de tramas e personagens. Também nesse contexto, o gênero de horror passou a incorporar elementos dos filmes de mulher, principalmente aqueles ligados à transformação feminina, como argumenta Greven (2011):

[...] por enquanto, deixe-me estabelecer que a popularidade do gênero filme de mulher no cinema sonoro se estende da década de 1930 até o início da década de 1960, após o que parece se tornar um gênero moribundo. Defendo, no entanto, que o gênero filme de mulher não morre, mas vai para o subsolo e se transforma na forma centrada na mulher do horror moderno, na qual o tropo da transformação feminina não só persiste, mas realmente floresce (GREVEN, 2011, p. 2, tradução nossa)⁶.

Chegando, então, ao horror, reforçamos que a relação entre filmes e acontecimentos históricos também se manifesta. Para Phillips (2005), a ascensão deste gênero a partir da década de 1930 tem ligação direta com as condições políticas, financeiras e culturais da época – principalmente dos Estados Unidos. A fim de ilustrar como as narrativas horríficas da ficção se conectam às condições tenebrosas da vida real, o autor defende que:

A hipótese de que os filmes de horror alcançam popularidade em tempos de convulsão cultural ganha muita credibilidade com a ascensão do filme de horror no início da década de 1930. Drácula surgiu na tela americana apenas doze anos após a Primeira Guerra Mundial, apenas três anos após a quebra da bolsa de 1929, e em meio à ascensão do fascismo na Europa Central, do comunismo no Oriente e do antissemitismo desenfreado no mundo ocidental. A América de 1931 estava no meio de um de seus períodos mais sombrios (PHILLIPS, 2005, p. 15, tradução nossa)⁷.

Logo, entendemos que as obras cinematográficas mantêm relação com fenômenos sociais, ao passo que identificamos a influência dos filmes de mulher – e, portanto, de questões femininas – nos filmes de horror. Por exemplo, se deixarmos de lado o fator macabro, é possível notar que em *Sangue de Pantera* (1942), vemos uma mulher que se torna perigosa ao ser beijada – isto é, ao lidar com a própria sexualidade – e ao sentir ciúmes, chegando a perseguir e ameaçar uma colega de trabalho romanticamente interessada em seu marido. Já em *O Bebê de Rosemary*

⁶ Trecho original: “[...] for now, let me establish that the popularity of the woman’s film genre in the sound film extends from the 1930s to the early 1960s, after which it appears to become a moribund genre. I argue, however, that the woman’s film genre does not die out but rather goes underground and transforms into the female-centered form of modern horror, in which the trope of female transformation not only persists but really flourishes” (GREVEN, 2011, p. 2).

⁷ Trecho original: “The hypothesis that horror films attain popularity in times of cultural upheaval gains a great deal of credence from the rise of the horror film in the early 1930s. Dracula emerged onto the American screen just twelve years after the First World War, just three years after the stock market crash of 1929, and in the midst of the rise of fascism in central Europe, Communism in the East, and rampant anti-Semitism throughout the Western world. The America of 1931 was in the midst of one of its grimmest periods” (PHILLIPS, 2005, p. 15).

(1968), a protagonista é uma jovem recém-casada que está enfrentando os desafios de sua primeira gestação, superando seus medos e receios para enfim tornar-se mãe. Enquanto isso, *Carrie, A Estranha* (1976) apresenta uma adolescente entendendo as mudanças ocorridas em seu corpo, assim como suas novas necessidades, capacidades e desejos; e desviando das expectativas religiosamente opressoras traçadas por sua mãe para então transformar-se em uma mulher adulta, forte e confiante. Todas essas três obras abordam, portanto, o feminino e sua transmutação – literal e figurativamente.

Contudo, mesmo com a presença de mulheres nos bastidores e a inserção de recursos típicos dos *woman's films*, alguns estereótipos continuaram a ser reforçados, incluindo aqueles referentes à maternidade. Kaplan (2000) sugere que, ainda nas décadas de 1960 e 1970, o próprio feminismo seria um “movimento de filhas”, incapaz de desvincular a figura materna da estrutura doméstica, conservadora e patriarcal que estabelece que mães são símbolos estritos de cuidado, amor e proteção, ao mesmo tempo em que reprime a sexualidade feminina. Dito isso, quando mães fictícias violam esse modelo imaginário de segurança, compreensão e afeto ou exteriorizam interesses “impuros”, seu comportamento é automaticamente visto como desviante, ameaçador e até mesmo monstruoso, como explica Sousa (2017):

O “monstro do lar”, mulher monstro/monstro feminino, surge como uma construção da diferença implicada pelo desejo e sexualidade femininos como monstruosidade, parte de um imaginário criado de modo a condenar e excluir tal desejo e reafirmar a ordem familiar doméstica como norte moral da sociedade e o papel da “boa mãe”, boa mulher, como essencial para a manutenção da pureza desse lar (SOUSA, 2017, p. 10).

A monstruosidade feminina surge, cinematograficamente, como uma forma de expressão divergente, contrária às expectativas da sociedade, principalmente em relação à família; uma representação que demarca a transmutação da mãe em alguém ou algo assustador, capaz de canalizar desejos e repressões. Fontes (2018, p. 249) verifica que “essa metamorfose é também uma transformação da mulher em monstro, uma transformação que vai em direção a um uso político do corpo, que se opõe e tenciona a ordem e a racionalidade hegemônica”, provocando perturbações em estruturas sociais – tal qual o gênero de horror, caótico em sua essência. Nesta perspectiva, Sousa (2017, p. 80) trata o monstruoso-feminino como sendo “a personificação de uma força total e desconhecida, [...] a materialização dos medos e ansiedades de um mundo masculino ameaçado”.

Agora sob uma ótica psicanalítica, o feminino molda-se a partir da comparação com relação aos ideais masculinos. Para entender, ideologicamente, o que constitui o ser mulher, Freud descreve sentimentos de falta e de inveja com relação ao falo, simbolicamente falando. Essa ausência do pênis, como explica Penha (2021), despertaria a intimidação fálica, a aversão

à vagina e o horror à castração – e, conseqüentemente, às mulheres. A diferença anatômica, por sua vez, interfere na vivência dos indivíduos, levando em conta as descobertas infantis relacionadas à própria genitália, como discorre o autor:

Algo anatômico e de relevância incontornável acontece durante o descobrimento da menina sobre o próprio corpo que se difere da vivência dos meninos: a vagina é um órgão parcialmente inacessível à visão. Caso uma garota ou uma mulher queira conhecer sua genitália precisa contar com outros sentidos como o toque, paladar e cheiro, ou fazer uso de um anteparo visual, como por exemplo, um espelho. Por outro lado, o pênis parece mais acessível, visível e sempre no caminho do corpo do garoto. Tão limitação visual foi historicamente agravada pela ausência sintomática da compreensão funcional e anatômica da genitália feminina, fazendo com que muitas mulheres passem a vida toda sem conhecer visualmente sua própria vagina. Essa concepção deveria nos possibilitar a formular que o fenômeno verificável do horror à castração presente no desenvolvimento psíquico de homens e mulheres está relacionado com o conflito entre o visível e o invisível, entre a ausência e a presença (*ibidem*, p. 366).

Lacan propôs certo avanço no que tange ao impasse da sexualidade feminina, como Silva e Santos (2017) pontuam, superando essa ideia da inveja do pênis e concebendo a existência de um “gozo a mais”, enigmático, além da lógica fálica. Isto é, não partindo de uma visão castradora, mas sim da diferenciação e da oposição ao corpo masculino. No entanto, a “falta do significante fálico coloca a mulher em uma condição peculiar, restando um árduo trabalho de construção a partir de um vazio, de um furo” (OLIVEIRA, 2019, p. 3). Dessa forma, o feminino é assimilado como algo misterioso, incompreendido e desconhecido. Traçando um paralelo com o que temos dito a respeito do horror, convém realçar que, para Lovecraft (2020), o medo do desconhecido é o mais antigo e forte de todos os medos, exatamente por ultrapassar os limites da apreensão humana.

Por conseguinte, percebe-se que a ideia do feminino enquanto monstruoso, caracterizado por valores antagônicos ao ideal patriarcal, ecoa frequentemente na construção simbólica das figuras maternas no cinema e que essa proliferação de imagens e alegorias “denota a persistência de ansiedades e temores ligados à sexualidade feminina” (SOUSA, 2017, p. 12). A monstrosidade moral ou física é associada à perversão, àquilo que reprimimos, que não é abertamente aceito. No momento em que uma personagem foge da normalidade e revela seu lado obscuro, seja por meio de algum traço de personalidade e/ou através de uma aparência atípica, o olhar sobre ela muda. Agora vista como perigosa, torna-se mais fácil rejeitá-la e destruí-la – de preferência, antes que sua degeneração contamine o meio e a ordem.

Essa intercalação contínua entre objetos de desejo (referentes à sexualidade) e de repulsa (ligados ao nojo), como Sousa (2017) pontua, demonstra que a lógica instaurada pelo horror promove conexões íntimas com seu espectador, pois gera uma identificação, ainda que instável,

em meio à narrativa, ao mesmo tempo em que o atinge com sensações extremas, tanto em termos de intensidade quanto de oposição, obrigando-o a lidar com diferentes impulsos e vontades. Conforme esses e outros elementos interagem com seu público, percebemos, no decorrer dos filmes, uma “negociação entre as ideologias e as representações do receptor” (WOLTON, 2006, p. 33). Isto é, enquanto “o espectador assiste ao filme, ele ou ela capta pistas, relembra informações, antecipa o que se seguirá e geralmente participa da criação da forma do filme” (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 72, tradução nossa)⁸. De modo consequente, esse momento de criação, de construção de significados a partir da negociação simbólica, torna-se passível de análise – sobretudo quando envolve o uso do repertório do público na interpretação do que está sendo exibido em tela.

Assim sendo, nossa digressão acerca do feminino, chegando até as representações maternas retratadas pelo cinema de horror, tem a finalidade de delinear a forma como essas manifestações estão conectadas a fenômenos e acontecimentos políticos, atuando elas próprias como agentes de mudanças sociais. Para observar a maneira como as performances ligadas à figura materna são reconhecidas e perpetuadas, recorreremos à Psicanálise e ao estudo do subgênero fílmico intitulado horror perséfone, que visitaremos no tópico a seguir.

2.2 HORROR E MATERNIDADE

Seguindo na contraposição psicanalítica entre masculino e feminino, de um lado, temos o homem: civilizado, racional, limpo e polido; do outro, a mulher – cuja existência, sobretudo ao tornar-se mãe, é inerentemente marcada por ações primitivas, com atos de expulsão e liberação de fluidos. Antes da fecundação, ela menstrua (expele sangue); após a gestação, ela dá à luz (expele o feto); e para alimentá-lo, amamenta (expele leite). Vale lembrar que todas estas práticas ocorrem de dentro do corpo e por ele mesmo; em contrapartida, a identidade feminina e os significados atribuídos à menstruação, ao parto e à amamentação, são moldados externamente, isto é, vêm de fora. Com relação ao amamentar, Parat (2011) explica que, para Freud, o seio nutridor é o primeiro objeto erótico, pensado para proporcionar prazer e atender aos desejos da criança, em meio a um processo no qual não se pode separar a mulher da mãe, nem a mãe do bebê – uma simbiose necessária para a sobrevivência do ser indefeso e que, em algum momento, se extinguirá por meio da abjeção.

⁸ Trecho original: “As the viewer watches the film, she or he picks up cues, recalls information, anticipates what will follow, and generally participates in the creation of the film’s form” (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 72).

O conceito de abjeção encontra sentido frente a todas essas formas de eliminação, com algo sendo lançado para fora do corpo materno. Ele pode ser entendido como algo nojento, sujo, asqueroso, que não coincidentemente desperta o sentimento de horror; e como uma força de diferenciação, movida por uma aversão intensa para que as fronteiras do sujeito sejam enfim reveladas, como a linha tênue que separa o normal do monstruoso. Ora, sabendo que “o nojo alimentar talvez seja a forma mais basal e arcaica da abjeção” (KRISTEVA, 1982, p. 2, tradução nossa)⁹, transmitindo justamente essa ideia de extrema repulsa e revolta, tanto em sentido físico quanto moral, entendemos também a abjeção como um processo de separação e de quebra de unidade, o revirar-se de “um vômito violento de algo que não se difere do eu e nem do que foi ingerido” (PENHA, 2021, p. 359).

O vômito e outros excrementos fazem parte exatamente do imaginário ligado aos filmes de horror, visto que neles, “não por acaso, os corpos devorados, os ruídos primitivos (como grunhidos e gemidos) e os fluidos corporais são presenças constantes” (CÁNEPA, 2015, p. 131). A abjeção, quando representada por este gênero cinematográfico, é capaz também de causar repúdio ao público que está assistindo, fazendo com que ele o manifeste, muitas vezes, através do enjoo e da ânsia. Como ilustra Clasen (2010a), o fato de monstros da ficção de horror serem ou fazerem coisas repugnantes é um lugar comum, um acordo do gênero.

Piedade (2002) usa a expressão “*horror-exploitation*” para designar a exploração desse misto de sentimentos tipicamente despertados (principalmente o asco) pelas narrativas horríficas, reconhecendo-o enquanto parte da estrutura desses filmes, aliado à “exposição excessiva do imaginável (no lugar do inimaginável dos tradicionais filmes de monstros) – já que muitas das situações mostradas são uma exacerbação de uma realidade familiar” (*ibidem*, p. 23). Como explicado na abertura deste capítulo, uma dessas realidades familiares, retratada com certa recorrência pelo gênero, é justamente a família. Dessa forma, a exploração do horror explícito cria o elo necessário para que possamos visualizar determinadas conjunturas de maneira mais ameaçadora, repugnante ou desagradável, tomando como base nosso repertório pessoal, a partir das interações com nosso próprio núcleo.

Como exemplo de *horror-exploitation*, podemos citar *O Exorcista* (1973). Considerado um dos maiores clássicos horríficos, o filme apresenta variações do uso de excrementos em tela, isto é, uma representação grotesca, física e literal do abjeto. Ao longo da obra, “a animalidade aparece escamoteada em cenas que induzem o espectador à náusea; secreções,

⁹ Trecho original: “Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection” (KRISTEVA, 1982, p. 2).

fluidos corporais, urina e vômito são acompanhados pela fala do demônio” (GONÇALVES, 2014, p. 87). Os impropérios despejados pela boca de Regan MacNeil (a garota possuída) são sujos, baixos e vis, contrapostos à limpeza da normalidade, à racionalidade que predomina nos atos anteriores ao clímax do filme – principalmente naqueles em que os médicos examinam seu corpo, em busca de respostas científicas para sua “doença”; o exorcismo é sugerido apenas na segunda metade do longa, evidenciando, enfim, a aceitação do sobrenatural.

Figura 01: Regan MacNeil (interpretada por Linda Blair) suja de vômito, enquanto possuída pelo demônio Pazuzu. Cena de *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin.



Fonte: Observatório do Cinema¹⁰.

Não à toa, em *Carrie, A Estranha* (1976) o vômito exacerbado é substituído pelo sangue, que se faz presente por mais de uma vez na narrativa. Logo no início, testemunhamos a vinda da primeira menstruação de Carrie, no banheiro da escola. O horror no semblante da personagem ao notar o sangue entre as pernas indica sua total falta de conhecimento e de entendimento sobre o ocorrido. Ao final do filme, em paralelo a esta cena da chegada menstrual no chuveiro, observamos um balde contendo sangue de porco ser despejado e cobrir seu corpo inteiro no baile de formatura. Em ambas as situações, a protagonista é ridicularizada por seus colegas. Para Sousa (2017), este último momento de humilhação pública, ocorrido logo após um ápice de felicidade, é a gota d'água para Carrie, que decide atacar todos os convidados do evento com seus poderes telecinéticos. É seguro afirmar, assim, que o fluido corporal, nas duas cenas, demarca a transformação da personagem: primeiramente, de menina para mulher,

¹⁰ Disponível em: <<https://observatoriodocinema.uol.com.br/listas/2017/11/7-momentos-em-filmes-que-chocaram-tanto-o-publico-quanto-seus-elencos>>. Acesso em: 19 de junho de 2022.

sinalizada pela mudança corporal típica da puberdade; e por fim, de alguém frágil e inocente para uma ameaça monstruosa e furiosa, capaz de assassinar, sozinha e numa mesma noite, inúmeras pessoas, graças às suas habilidades não mais retraídas.

Figura 02: Carrie White (Sissy Spacek) coberta por sangue de porco, momentos antes de massacrar seus colegas de escola no baile de formatura. Cena de *Carrie, A Estranha* (1976), direção de Brian De Palma.



Fonte: Clube da Poltrona¹¹.

Ambos os filmes acima citados, além de tratarem da abjeção, são obras que, segundo Greven (2011), definem o horror moderno, pois incluem a abordagem das relações familiares como parte elementar de seus respectivos enredos – indo ao encontro, mais uma vez, ao que temos afirmado sobre a incorporação da família ao gênero de horror. Nesse sentido, cabe ressaltar que o filme de horror moderno, para Waller (1987, p. 1, tradução nossa)¹², consiste em “um grupo de textos extraordinariamente diversificado que resume o funcionamento emaranhado da cultura popular americana”, capaz de acomodar toda uma gama de valores ao seu estilo cinematográfico.

Isto posto, buscamos identificar indicadores classificativos para direcionar a pesquisa rumo ao recorte do objeto de estudo. Para tanto, tomamos como base as duas categorias apresentadas por Greven (2011) que definem as dinâmicas parentais levantadas pelo gênero:

O horror moderno pode ser dividido basicamente em duas categorias: horror edipiano, com foco em problemas entre pais e filhos (*Nasce um Monstro, O Padrasto*) e horror perseguido, com foco em problemas entre mães e crianças,

¹¹ Disponível em: <<https://www.clubedapoltrona.com.br/2018/07/30/horrorscopio-carrie-a-estranha-1976/>>. Acesso em: 19 de junho de 2022.

¹² Trecho original: “The modern horror film is an extraordinarily diverse group of texts that epitomize the tangled workings of American popular culture” (WALLER, 1987, p. 1).

na maioria das vezes filhas (*O Exorcista*, *Carrie*, *A Estranha*, os filmes *Alien*), mas às vezes também filhos, e geralmente um filme com tema *queer* (*Psicose*, os dois primeiros filmes da série *Sexta-Feira 13*, *O Silêncio dos Inocentes*) (GREVEN, 2011, p. 83, tradução nossa)¹³.

O horror persefonal ou perséfono explora, portanto, as relações conturbadas entre mães e filhos (principalmente filhas). O autor (*ibidem*) explica que este nome é inspirado no mito de Perséfone, originalmente narrado pela mitologia grega¹⁴. Perséfone é filha de Deméter, a deusa da colheita e da agricultura, responsável por ensinar os homens a cuidar da terra e suas plantações; e de Zeus, o soberano do Olimpo e também irmão de sua mãe. Ao atingir certa idade, a jovem chama a atenção do deus Hades (seu tio), senhor do inferno e do mundo dos mortos. Encantado por sua beleza, ele a rapta, carrega-a até seu reino subterrâneo e a estupra. Enquanto isso, Deméter sai em desespero à procura da filha, amaldiçoando a terra por onde passa. Nesses lugares, os grãos não germinam e os vegetais não crescem, fazendo os animais e as pessoas sofrerem com a fome. Zeus, ao perceber a situação, pede ao irmão Hades que devolva sua filha ao mundo dos vivos; o deus concorda, com a condição de que ela regularmente retorne ao submundo, pois havia se alimentado de um fruto proibido que a prendia eternamente àquele reino. Com isso, fica decidido que Perséfone passaria um período do ano com sua mãe, Deméter (fazendo referência à estação primavera, caracterizada pelo reflorescimento da vegetação) e outra temporada governando o mundo inferior com seu marido e abusador, Hades – selando, assim, a chegada do inverno, quando as temperaturas caem e as árvores perdem as folhas.

Tomando este mito como base, Greven (2011) pontua que uma relação perséfona, quando apresentada pelo horror, seria caracterizada justamente pelo desejo conflitante de retorno à mãe e às suas origens (ilustrado pelo anseio de Perséfone em voltar para o domínio seguro de Deméter), aliado ao tema da transformação (geralmente em níveis físicos e emocionais, assim como ocorreu com *Carrie*) e à “mulher fálica” – uma força autônoma, furiosa, intimidadora e vingativa, cuja definição traremos novamente mais adiante.

Ainda sob um olhar psicanalítico, é interessante notar que as dinâmicas familiares apresentadas em *O Exorcista* (1973) e *Carrie, A Estranha* (1976) também são sinalizadas pela

¹³ Trecho original: “Modern horror can be roughly divided into two categories: oedipal horror, focusing on problems between fathers and children (*It’s Alive*, *The Stepfather*) and persephonal horror, focusing on problems between mothers and children, most often daughters (*The Exorcist*, *Carrie*, the *Alien* films) but sometimes also sons, and usually then a queer-themed film (*Psycho*, the first two films of the *Friday the 13th* series, *The Silence of the Lambs*)” (GREVEN, 2011, p. 83).

¹⁴ Contado através da tradição oral-poética antes de fixar-se como narrativa, o mito de Perséfone apresenta variações e não possui, decerto, uma autoria específica (algumas fontes a atribuem a Hesíodo, enquanto que outras a relacionam a Homero). No geral, é considerado um conhecimento popular grego que busca explicar fenômenos naturais (neste caso, os ciclos e as estações do ano) através da intervenção de divindades.

figura do pai, pois é “ele quem a ausência marca indelevelmente as casas de Regan e Carrie, que gendra a fúria dessas filhas em relação a falta que representam [falta em termos lacanianos, a ausência do falo]” (SOBCHACK, 2015, pp. 180-181). Em outras palavras, o fato de os pais não estarem presentes ao longo dos enredos também é responsável por, de certa forma, evocar o horror na trama – horror à castração, provocado pela falta fálica.

Frente à argumentação traçada, constatamos que a maternidade e a abjeção estão profundamente interligadas, levando em conta que as duas retratam um processo de separação do indivíduo em que ele se difere a partir da falta e do distanciamento da figura materna, finalmente tornando-se ele próprio, singular e independente. A unidade que não respeita barreiras e reforça a ligação biológica, representada pela mãe carente e abjeta, impossibilita de cortar laços e que anseia por um retorno ao útero (tal como Deméter, que exigia o regresso de Perséfone ao seu mundo), se vê inferiorizada, podendo despertar, também, horror e repulsa, tendo em vista que para Fontes (2018), a criação de um corpo-abjeto (neste caso, a própria mãe) é também a criação de um corpo monstruoso.

Mais que isso, os filmes de horror, ao reforçarem o medo ou a repulsa por substâncias abjetas, apresentam a perspectiva da masculinidade que, conforme argumenta Creed (2002), caracteriza-se pela aversão ao feminino, decorrente do horror à castração descrito por Freud. A obra *Os Filhos do Medo* (1979), por exemplo, expõe o nojo frente ao corpo monstruoso que, não coincidentemente, é também um corpo feminino e materno. Em seu desfecho, Frank Carveth confronta a esposa Nola, com quem tivera uma filha chamada Candice (carinhosamente apelidada de Candy). Ele afirma que ama Nola e que quer fazer parte de sua “nova vida”. Ela, por sua vez, pontua que o que vem acontecendo consigo mesma é algo muito estranho e questiona se Frank estaria mesmo preparado para permanecer ao seu lado. Na sequência, a personagem suspende suas vestes, deixando à mostra o corpo deformado, devido ao que parece ser uma gravidez não-natural. Com os dentes, ela rompe o tecido ligado ao seu ventre e retira um feto envolto em sangue. A cena prossegue, alternando entre a expressão de horror de Frank, completamente enojado, e o “parto” monstruoso de Nola, com ela lambendo o ser recém-nascido tal qual um animal, com seus instintos viscerais à flor da pele. Visualmente, o excesso de vermelho entra em contraste com suas roupas brancas, outrora puras, em uma representação de como esta “maternidade” seria desviante, perversa e suja, como explica Sousa (2017):

[...] os filhos deformados - a ninhada à qual o título em inglês *The Brood* faz alusão - aos quais ela “dá a luz” na clínica são a materialização de uma fúria reprimida e nutrida por anos pela personagem, de modo a animá-los a canalizarem suas pulsões destrutivas àquelas quem ela acredita arruinaram sua vida. A ninhada é a multiplicação partenogenética de Nola, é ela mesma, cópias quase fiéis de seu corpo, tal como Candy, e nutrir tal cria anormal é um

desvio dos objetos corretos de seu afeto: sua filha e sua família (SOUSA, 2017, p. 77).

Figura 03: Nola Carveth (interpretada por Samantha Eggar) revelando seu corpo disforme, antes de realizar o parto monstruoso. Cena de *Os Filhos do Medo* (1979), dirigido por David Cronenberg.



Fonte: Flickering Myth¹⁵.

Assim, a cena em questão trata, simultaneamente, de monstruosidade feminina, transformação da mulher (em mãe e em monstro) e manifesta esteticamente a abjeção, tanto com relação à ideia de apartação quanto à repugnância provocada. Esse feminino monstruoso, como Gonçalves (2013, p. 92) explica, “é um dos constructos mais recorrentes nas narrativas de horror. Percebidas como animais uma vez tocadas pelo mal, as mulheres-monstro habitam um território limítrofe entre humanidade e animalidade”. Não à toa, Nola se comporta de maneira primitiva durante seu parto maligno. Já sobre a abjeção, Kristeva (1982, p. 13, tradução nossa)¹⁶ aponta que as primeiras tentativas de separação entre mãe e indivíduo demarcam uma relação conflituosa, em que a abjeção se define como “uma violência, fuga desajeitada, com o risco constante de cair de volta sob o domínio de um poder tão seguro quanto sufocante” – sendo este poder a própria maternidade.

Um domínio seguro e simultaneamente sufocante, que mescla abnegação e ciúme, altruísmo e autoridade, afeto e perversão, vai ao encontro das particularidades que conceituam a Grande Mãe, poderosa, criadora e controladora da vida; tudo começa com ela, graças a ela e

¹⁵ Disponível em: <<https://www.flickeringmyth.com/2021/09/spine-chilling-pregnancy-horror-movies-that-are-next-level-creepy/>>. Acesso em: 05 de agosto de 2022.

¹⁶ Trecho original: “It is a violent, clumsy breaking away with the constant risk of falling back under the sway of a power as securing as it is stifling” (KRISTEVA, 1982, p. 13).

por ela. Seu caráter elementar rege e transforma a experiência humana, por meio de sua relação primeira. Esta definição “possui duas facetas: uma mãe malvada, senhora da morte, da peste, do delírio, que leva à ruína; e uma mãe boa, dispensadora de vida, nutridora, representante do ventre fértil e da beleza do mundo, da bondade e da criação” (EMIDIO, 2011, p. 53).

A representação da Grande Mãe e da ligação primária que dá origem ao sujeito, alimenta-o, educa-o e acompanha seu crescimento, também encontra espaço na mitologia grega, como forma de referência à Mãe Terra e sua profunda conexão com a humanidade. Essas variações mitológicas (exprimidas sob a forma de deusas, ninfas, górgonas, sereias e mulheres mortais) constituem diferentes configurações do feminino e da maternidade – cada uma com seus ideais, separados entre o divino, o monstruoso e o humano. Pensando agora no hermetismo que compõe a Grande Mãe, com atenção especial para a forma como sua identidade é construída a partir de seus desejos e suas ações, vamos ao encontro da dicotomia proposta por Kaplan (2000), através das definições de *The Good Mother* e *The Bad Mother*:

1. A Mãe Boa, que tudo nutre e abnega a si mesma – o “Anjo da Casa”. Totalmente investida no marido e nos filhos, ela vive apenas através deles e é marginal à narrativa.
2. A Mãe Má ou Bruxa – o lado de baixo do primeiro mito. Sádica, dolorosa e ciumenta, ela recusa o papel de abnegação, exigindo sua própria vida. Por causa de seu comportamento ‘mau’, essa mãe muitas vezes assume o controle da narrativa, mas é punida por violar o ideal patriarcal desejado, a Mãe Boa (KAPLAN, 2000, p. 468, tradução nossa)¹⁷.

A Mãe Boa, doce e delicada atende aos ideais patriarcais, sendo aquela que se encaixa no papel social e conservador de mãe, regendo o espaço moral de sua casa, vivendo para cuidar dos filhos e exercendo uma sexualidade moderada, em uma posição de contínua subserviência ao seu marido, chefe de família e provedor do lar. Já a conceituação da Mãe Má, oposta a esse padrão, condenada por um imaginário que parte da pureza e renega os desejos femininos, também encontra sentido na expressão psicanalítica “mulher fálica”: a mulher autoritária, insubmissa e não-castrada que, em dialeto lacaniano, não sente a falta inconsciente de um homem pois, ao apresentar traços de personalidade geralmente associados ao masculino, já possui, simbolicamente, um pênis.

Como amostras cinematográficas do tipo Mãe Boa, podemos citar: Rosemary Woodhouse, de *O Bebê de Rosemary* (1968), que passa por uma série de conflitos internos e

¹⁷ Trecho original: “1. The Good Mother, who is all-nurturing and self-abnegating – the ‘Angel of the House’. Totally invested in husband and children, she lives only through them, and is marginal to the narrative. 2. The Bad Mother or Witch – the underside of the first myth. Sadistic, hurtful, and jealous, she refuses the self-abnegating role, demanding her own life. Because of her ‘evil’ behaviour, this mother often takes control of the narrative, but she is punished for her violation of the desired patriarchal ideal, the Good Mother” (KAPLAN, 2000, p. 468).

eventos sombrios durante sua primeira gestação, descobre que seu bebê é também filho do próprio Diabo e, mesmo perplexa e assustada, escolhe cuidar da criança; Chris MacNeil, em *O Exorcista* (1973), que após procurar todo tipo de ajuda médica e não obter resultados, conta com o auxílio de dois padres para realizar o exorcismo de sua filha Regan; Wendy Torrance, em *O Iluminado* (1980), que mesmo apavorada com o comportamento homicida de seu marido Jack, encontra forças para proteger o filho Danny e buscar ajuda; e Rose da Silva, de *Terror em Silent Hill* (2006), que enfrenta os horrores e as criaturas de uma cidade misteriosa, na esperança de encontrar e salvar sua filha Sharon. O que todas elas têm em comum é precisamente a determinação em fazer o melhor por seus filhos e filhas, se esforçando para superar obstáculos, mesmo diante de ameaças sinistras ou sobrenaturais.

Agora como modelos fictícios de Mãe Má, mencionamos: Norma Bates, em *Psicose* (1960), que interfere constantemente nas relações do filho Norman, a ponto de assassiná-la e “incorporá-la”, em meio a surtos psicóticos, para fazer mais vítimas fatais; Margaret White, de *Carrie, A Estranha* (1976), uma fanática religiosa que pratica abusos físicos e psicológicos contra a filha Carrie, frequentemente maltratando-a e assumindo a posição de principal antagonista da obra; e Ellen Leigh, em *Hereditário* (2018), que lidera um culto a Paimon¹⁸ e que, por gerações, submete a própria família a acontecimentos traumáticos, até culminar, finalmente, na chegada deste demônio à Terra. A semelhança entre elas reside no fato de todas colocarem suas crenças e necessidades em primeiro lugar, pouco se importando com as consequências (majoritariamente negativas) que esses interesses trarão aos seus núcleos familiares – mais precisamente, aos próprios filhos.

Ainda que as definições de Mãe Boa e Mãe Má sejam descritas através da contraposição direta, é possível encontrar, no cinema, personagens que expressam a dualidade entre elas – lutando entre as duas posições, como sugerido por Arnold (2013) ao caracterizar a forma como ambos os conceitos podem ser identificados e perpetuados:

A polarização de Mãe Boa/Má corresponde ao tropo sacrificar/ser egoísta. Muitas vezes, no cinema, os binários boa e má são reduzidos a uma única figura; a mãe egoísta pode “corrigir” seu comportamento e, finalmente, desistir de seu próprio desejo pelo filho, ou a mãe pode lutar entre as duas posições (ARNOLD, 2013, p. 23, tradução nossa).¹⁹

¹⁸ Segundo a demonologia, Paimon é um dos reis do inferno, comandante de legiões e muito relacionado a artes, ciências, conhecimentos secretos e riquezas materiais.

¹⁹ Trecho original: “The polarisation of Good/Bad Mother corresponds to the sacrificing/selfish trope. Often in film the good and bad mother binaries are collapsed on to the one figure; the selfish mother may ‘correct’ her behaviour and ultimately give up her own desire for the child, or the mother may struggle between both positions” (ARNOLD, 2013, p. 23).

Pamela Voorhees em *Sexta-Feira 13* (1980), por exemplo, demonstra indícios do estereótipo Mãe Boa, sendo amorosa, protetora e lamentando profundamente a morte de seu filho Jason. Ao mesmo tempo, enxergamos traços de Mãe Má, pois ela usa o desapontamento provocado pelo luto como uma motivação egoísta para cometer assassinatos – chegando a atacar pessoas inocentes, que nada tinham a ver com o incidente fatal que causara sua perda. Mais que isso, conforme acompanhamos na sequência de filmes da franquia, Jason só se tornou um assassino letal porque ouvia a voz de Pamela em sua mente, ordenando que ele fizesse cada vez mais vítimas – manifestando, assim, o desejo por controlar o filho.

Uma complexidade semelhante também pode ser reconhecida na personagem Grace Stewart, protagonista de *Os Outros* (2001). Em um primeiro momento, notamos todo o seu cuidado para com os filhos Anne e Nicholas, que sofrem de uma doença rara que não permite a exposição aos raios solares. Sua dedicação é tanta – da forma que se espera de uma Mãe Boa – que a casa onde a família vive, localizada em uma ilha, é mantida na escuridão, como forma de proteger as crianças. Contudo, no ato final do filme, após múltiplas situações em que a relação entre mãe e filha se mostra frequentemente conflituosa, descobrimos também a perspectiva da Mãe Má, pois é revelado que Grace, ao saber da morte do marido na guerra, asfixiou as próprias crianças com travesseiros e se suicidou em seguida, colocando seus sentimentos e sua vontade acima de vidas inocentes.

Figura 04: Anne e Nicholas (Alakina Mann e James Bentley) aninhados nos braços de Grace Stewart (Nicole Kidman), após descobrirem que foram mortos pelas mãos da própria mãe. Sob a ótica dos filhos e do espectador, a Mãe Boa se converte em Mãe Má. Cena de *Os Outros* (2001), direção de Alejandro Amenábar.



Fonte: Captura de tela, arquivo pessoal da autora.

Já *Coraline e o Mundo Secreto* (2009) é um filme de animação que mescla fantasia e horror ao abordar, sob uma perspectiva surrealista, medos infantis. A narrativa nos leva à Outra Mãe, uma versão alternativa da mãe da protagonista (sendo inclusive idêntica a ela fisicamente, com exceção dos olhos de botão). Essa versão espelhada da mãe original, ao realizar uma performance de Mãe Boa, mostra-se mais permissiva, divertida e calorosa, principalmente nos momentos em que provê roupas, brinquedos e refeições caseiras (não coincidentemente, reforçando que o cumprimento de tarefas domésticas faz parte da caracterização do ideal em questão). Dessa forma, ela supre as necessidades internas de Coraline, uma criança solitária que desejava a atenção de seus pais. À medida que o enredo se desenvolve, a identidade da Outra Mãe é revelada: trata-se de uma antagonista que, em sua verdadeira forma, representa a Mãe Má – manipuladora, ameaçadora e capaz de usar suas habilidades ilusórias para copiar e distorcer coisas que já existem no mundo real, confundindo a vítima com base em seus interesses antes de assumir, assim, seu total controle.

No caso de Amelia Vanek, mãe retratada em *O Babadook* (2014), o paralelo entre Mãe Boa e Mãe Má é percorrido através de uma jornada de desenvolvimento da personagem. No início da trama, ela se encontra em um estado de negação pela morte do marido (apesar de esta ter ocorrido sete anos antes da época em que o filme se passa) e, inconscientemente ou não, culpa o filho Samuel pela tragédia. Essa falta de demonstração de afeto, aliada ao distanciamento da criança motivado por questões individualistas e à dominância materna no lar, caracterizam uma Mãe Má. No entanto, com o desenrolar do enredo, notamos que Amelia não ocupa necessariamente o posto de vilã, estando apta a manter sua monstruosidade (projetada sob a forma da criatura nomeada Babadook) presa no porão e alimentada por minhocas, em uma metáfora que transmite a ideia de equilíbrio emocional, alcançado por meio do reconhecimento de suas próprias falhas e da súbita preocupação com o filho – algo que uma Mãe Boa, justa e regenerada faria.

É possível identificar ainda outros tipos de variação com relação à maternidade e aos padrões descritos. Alguns filmes, por exemplo, apresentam personagens assumindo diretamente o papel de mães do elemento sobrenatural ou perturbador que caracteriza o gênero horror. Em *O Chamado 2* (2005), a jornalista Rachel Keller se vê, mais uma vez, diante da tarefa de vencer a entidade chamada Samara para salvar seu próprio filho, Aidan. Mesmo após livrar-se da corrente da fita VHS amaldiçoada em *O Chamado* (2002), o espírito da garota continua a persegui-la, pois a quer como mãe – uma Mãe Boa, afetuosa, protetora, diferente daquelas que Samara conheceu em vida. Ela chega a possuir o corpo de Aidan, a fim justamente de estreitar ainda mais o laço para com Rachel. Seguindo essa mesma premissa, em que o mal deseja se

instalar em um lar e fazer parte de um núcleo familiar, temos *A Órfã* (2009), em que o casal Kate e John Coleman, depois de seu terceiro bebê nascer morto, decide adotar uma criança. Os dois visitam um orfanato e conhecem Esther, uma menina de nove anos de idade. A partir dessa adoção, uma série de acontecimentos e “acidentes” (ardilosamente arquitetados pela garota) passa a ameaçar o bem-estar da família. A grande reviravolta acontece quando o roteiro revela que ela é, na verdade, uma mulher adulta altamente perigosa, responsável por dizimar outras sete famílias, e que sofre de um distúrbio hormonal raro – o que lhe permite usar nomes falsos para se passar por criança.

Sendo assim, nestes filmes acompanhamos duas Mães Boas que se dedicam a lutar contra figuras macabras – também femininas, indo ao encontro do que Greven (2011) pontua sobre os problemas no horror perséfono terem foco geralmente na relação entre mães e “filhas” – para assim proteger seus reais filhos. Figuras estas que, em algum momento, desejaram fazer parte de sua prole. Como mais pontos de similaridade, destacamos que ambos os longas foram lançados na mesma década (anos 2000) e que suas cenas finais se desenrolam de modo bastante semelhante: no último ato de *O Chamado 2* (2005), Rachel está escalando um poço para fugir de Samara; já em *A Órfã* (2009), Kate tenta sair de um lago congelado, onde caiu depois de travar uma luta corporal com Esther. Durante ambas as fugas, há um instante de tensão, quando tanto Samara quanto Esther clamam maliciosamente por suas “mães”. A resposta de Rachel e de Kate, em seu idioma original, é literalmente a mesma: “*I’m not your f*cking mommy*” – em português, algo como “Eu não sou a droga da sua mãe” – concretizando, verbalmente, a total negação destas supostas maternidades, corrompidas pelos interesses das antagonistas.

As perspectivas oferecidas pelo horror perséfono não se encerram por aí. O caminho inverso também pode ser percorrido, com os elementos perturbadores e sobrenaturais sendo as próprias figuras maternas. Em *A Mulher de Preto* (2012), temos uma entidade feminina que, a cada vez que é vista, instiga crianças a cometerem suicídio. Esta maldição teve início depois que a mesma – ainda em vida, quando se chamava Jennet Humfrye – descobriu que seu filho Nathaniel havia morrido tragicamente, afogado no pântano que circundava a casa da família. O horror perante a notícia é tamanho que Jennet se suicida e, mediante seus fortes sentimentos de raiva, negação e vingança, retorna para assombrar aqueles que vivem no vilarejo, comprometendo a segurança de seus filhos. Trata-se de uma mãe consumida pela dor da perda, que se torna monstruosa não obrigatoriamente por seu regresso sombrio após a morte, mas sim pelo fato de provocar essa mesma dor em outras mães, ao conduzir crianças a destinos fatais.

Enquanto *A Mulher de Preto* (2012) mostra uma mãe que assassina, *Mama* (2013) apresenta uma mãe que resgata. As similaridades entre os roteiros são muitas: entidades

sobrenaturais femininas, que foram mães em vida e que decidiram cometer suicídio. Todavia, ao passo que Jannet não aceitava o óbito do filho, Edith Brennan (o verdadeiro nome de Mama) foi diretamente responsável pela morte do seu, pois havia se jogado de um penhasco com o bebê em seus braços. Permanecendo perturbada mesmo após o fim de sua vida, Edith ansiava pela oportunidade de exercer a maternidade novamente, sendo capaz de cuidar, sozinha e durante anos, de duas meninas perdidas em uma cabana na floresta. O longa se encerra com uma dessas crianças, Victoria, se despedindo daquela que, até então, cumprira o papel de mãe (uma Mãe Boa, afetuosa e atenciosa com suas “filhas”; e também uma Mãe Má, ciumenta e controladora, que não aceitava a aproximação de uma outra figura maternal), em oposição a Lily, a irmã mais nova que, incapaz de voltar para a vida em sociedade, se sacrifica e parte junto à assombração para o mundo dos mortos.

Com todos esses exemplos cinematográficos, reconhecemos que, em um contexto ficcional, não é necessário separar completamente as vertentes Boa e Má; uma só mãe pode apresentar atributos e peculiaridades das duas acepções, por mais contraditório que isto pareça. Desse modo, o autossacrifício virtuoso e o egoísmo narcisista podem sim ocupar locais de disputa, como também, andar lado a lado, a depender da narrativa. Investir na polarização entre estes dois modelos, sendo um deles a própria idealização criada e propagada pelo patriarcado, significa reduzir a figura materna a uma representação limitante e, muitas vezes, desconexa da realidade.

Diante de tantas escolhas de roteiro apresentadas por relações perséfonas dentro do gênero de horror, tão cedo expostas no decorrer deste capítulo, optamos por nos debruçar em dois objetos culturais produzidos e lançados na mesma década, sendo eles *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018). Ambas as obras versam sobre luto, família, maternidade e doenças mentais, chegando a “brincar” com as percepções do espectador, fazendo-o questionar a aparente normalidade daquela realidade apresentada. Os dois filmes introduzem o horror de forma orgânica, trabalhando a ambientação e incorporando, aos poucos, elementos estratégicos que sugerem a presença do sobrenatural e criam tensão (no público e nos personagens). Seu foco não está voltado necessariamente às forças malignas, mas sim ao comportamento dos humanos. Ora, Amelia se vê obrigada a lutar contra Babadook, ao mesmo tempo em que se espera que ela desenvolva afeição pelo filho e desempenhe melhor o papel de mãe. Já Annie assiste à desintegração da própria família pelas mãos manipuladoras de sua mãe, Ellen, para que a ascensão do demônio Paimon na Terra finalmente aconteça. Em outras palavras, as duas figuras maternas são prejudicadas, física e psicologicamente, por entidades que reforçam sua vulnerabilidade e interferem diretamente em seus respectivos núcleos familiares.

A associação entre a tríade descrita neste capítulo – que inclui horror, abjeção e maternidade – nos mostra o quanto “as artes surgem como exemplo ilustrativo de um universo balizado pelo simbólico. Entre as variadas formas de artes, o cinema figura como uma das produções da modernidade” (TEODORO, *et al.*, 2021, p. 2) e, por isso, reflete novas percepções – sobre os indivíduos e o mundo ao seu redor. Entendemos, pois, as representações fílmicas do sujeito “mãe” como instrumentos capazes de exercer uma função na formação de sentidos e na composição de subjetividades; uma identidade não-fixa, caracterizada por mutações (a Grande Mãe, a Mãe Boa e a Mãe Má, por exemplo) e em constante construção.

Tomando, então, a popularidade do gênero horror como fenômeno midiático, nos propomos a investigar no capítulo a seguir, por meio da Análise Fílmica, as características das personagens mães inseridas nos longas em questão, descrevendo cada enredo e dissecando interpretações a fim de estudar tais figuras maternas e suas monstruosidades, bem como pautando semelhanças e divergências intertextuais, localizando-as a partir dos conceitos de forma e estilo, apresentados por Bordwell e Thompson (2012).

3 MÃES MONSTRUOSAS

Don't you ever raise your voice at me! I am your mother!

— Annie (*Hereditary*).

Como vimos no Capítulo 2, o cinema, de modo geral, tem passado por transformações ao longo dos anos, incorporando, em suas narrativas, elementos que se relacionam diretamente com fenômenos sociais, econômicos, históricos, políticos e tecnológicos. No horror, especificamente falando, podemos observar que o componente perturbador, responsável por caracterizar o gênero, também veio se modificando.

Filmes clássicos – como *Drácula* e *Frankestein*, ambos de 1931 – investiam na composição de criaturas misteriosas e monstruosas, baseadas na literatura gótica europeia. Este primeiro, especificamente, incorporou o maior medo que os estadunidenses tinham em relação a imigrantes do leste europeu: “que eles trariam seus estranhos costumes e conflitos políticos para solo americano” (PHILLIPS, 2005, p. 24, tradução nossa)²⁰. Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema passou a trazer ameaças fictícias capazes de dizimar cidades inteiras, assim como armas nucleares; *Godzilla* (1954) e *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) são exemplos disso. Também na década de 1960, *Psicose* (1960) e *O Bebê de Rosemary* (1968) conduziram espectadores em uma experiência de terror mais psicológico, usando membros da família como potenciais ameaças.

Adentrando a década de 1970, podemos identificar mais padrões: longas com foco em assassinatos sangrentos, como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) e *Halloween - A Noite do Terror* (1978); e filmes com temas sobrenaturais, ligados a forças ocultas e diabólicas, como *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976). Apesar de possuírem premissas diferentes, Phillips (2005) aponta uma conexão entre *O Exorcista* (1973) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), localizando-os em um contexto que, segundo ele, demarca o fim de uma ilusão cultural:

Juntos, esses dois filmes não apenas estenderam dramaticamente a natureza brutal e gráfica do horror moderno, mas também inauguraram um tom cada vez mais urgente e pessimista. Seguindo os passos de *Psicose* e *A Noite dos Mortos-Vivos*, os filmes de Friedkin e Hooper sugeriram que o mundo como conhecemos está acabando e que, por trás das camadas de ilusão cultural, jaz uma verdade profunda e interior sobre nossa natureza (PHILLIPS, 2005, pp. 106-107, tradução nossa)²¹.

²⁰ Trecho original: “Dracula embodied American’s greatest fear of eastern European immigrants—that they would bring their strange customs and political strife to American soil” (PHILLIPS, 2005, p. 24).

²¹ Trecho original: “Taken together these two films not only dramatically extended the brutal and graphic nature of modern horror films but also ushered in an increasingly urgent and pessimistic tone. Following in the footsteps of *Psycho* and *Night of the Living Dead*, both Friedkin’s and Hooper’s films suggested that the world as we know

Essa sensação que o autor descreve sobre a perda dos sonhos utópicos e do otimismo juvenil será revisitada e potencializada nas décadas à frente, como veremos mais a seguir. Nos anos 1980, o subgênero *slasher*²² se popularizou e deu continuidade aos temores inicialmente despertados por *Leatherface* e Michael Myers, por meio de mais personagens icônicos, como Jason Vorhees, em *Sexta-Feira 13* (1980); Freddy Krueger, em *A Hora do Pesadelo* (1984); e Chucky, em *Brinquedo Assassino* (1988). Na década de 1990, as produções *Pânico* (1996) e *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (1997) ofereceram uma nova roupagem a essa mesma categoria, cada vez mais voltada para o público adolescente.

No período de transição para a década seguinte, *A Bruxa de Blair* (1999) difundiu o estilo *found footage*²³, reconhecido por trabalhar o horror de uma perspectiva pseudodocumental, e influenciou produções posteriores, como *Atividade Paranormal* (2007). Já nos anos 2000, as adaptações estadunidenses *O Chamado* (2002) e *O Grito* (2004) apresentaram histórias nipônicas marcadas pelas ações de espíritos vingativos; com isso, o horror japonês ganhou maior notoriedade – ainda que, de acordo com Falcão e Soares (2013), disposições estéticas como a montagem e o uso do som se destaquem como pontos importantes na diferenciação entre as versões norte-americanas e as obras originais, *Ringu* (1998) e *Ju-On* (2002).

Também nessa década, acompanhamos a ascensão de filmes conhecidos como *torture porn*²⁴, isto é, obras onde “a tortura é uma expressão de poder na medida em que os sofredores são ‘desempoderados’ durante seu tormento” (LUZ, 2020, p. 101). Como exemplos desse momento, temos *Jogos Mortais* (2004) e *O Albergue* (2005) – longas que apresentam personagens em situações precárias, com tramas geralmente envolvendo princípios morais, instinto de sobrevivência, o dilema entre quem vai viver e morrer e, claro, cenas de mutilação e sofrimento físico.

it is ending and that behind the layers of cultural illusion lies a deep, inner truth about our nature” (PHILLIPS, 2005, pp. 106-107).

²² Subgênero de filmes de horror que apresenta assassinos (em sua maioria, mascarados) que matam inúmeras vítimas, aleatoriamente. O termo “*slasher*” vem do verbo “*to slash*”, que em português quer dizer “cortar”; isto é, uma referência aos golpes e armas geralmente utilizadas por esses personagens (*Leatherface* e sua motosserra, Michael Myers e seu facão, Freddy Krueger e suas garras afiadas, dentre outros exemplos).

²³ Subgênero composto por filmes cujo formato retrata uma gravação de câmera, como se os personagens estivessem documentando eles próprios os acontecimentos. Esse recurso investe na ideia de que o espectador está assistindo a um “filme perdido”, ou seja, um registro ocasionalmente encontrado sobre eventos supostamente reais. O primeiro *found footage* considerado relevante para o cinema foi o longa italiano *Holocausto Canibal*, de 1980.

²⁴ Termo que faz referência a obras que se concentram em representações de violência gráfica, como tortura, mutilação corporal e abuso sexual.

Chegando, finalmente, à década de 2010, percebemos que os filmes de horror passaram a tratar de tramas mais realistas e existenciais – potencializando o que Phillips (2005) já havia identificado em produções dos anos 1970 –, carregadas de questões políticas e sociais. Dessa forma, a violência gráfica é reduzida e não há sustos previsíveis, enquanto que a tensão e o medo são construídos gradativamente, por meio do uso de metáforas e alegorias. De acordo com Acker, *et al.* (2021), essa estratégia de desenvolver a ficção de horror (sobretudo em um contexto contemporâneo) por meio de emoções negativas, ainda que ocorra na esfera psicológica, é capaz de converter-se também em uma experiência tátil, com percepções corpóreas que evidenciam a conexão do público com os elementos narrativos – como o “arrepio dos pelos” descrito pelo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, linguisticamente vinculado ao termo “horror”.

Seguindo essa premissa, temos *Corrente do Mal* (2015), de David Robert Mitchell, que cria uma atmosfera de morte iminente a partir de uma maldição transmitida por relações sexuais; e *Corra!* (2017), de Jordan Peele, que trabalha a experiência de pessoas pretas frente a uma sociedade branca, mergulhando em situações de racismo sob um ponto de vista misterioso e ainda mais macabro. Ambas as obras podem ser consideradas desafiadoras pois, como Sá (2017) descreve:

[...] mexem com categorias estabelecidas, quebrando as velhas regras daquilo que se espera de um filme de horror. O susto que faz pular da poltrona e o sangue que jorra abundantemente é substituído por um não menos assustador vazio existencial. As regras e os códigos que regem o gênero – o vampiro sem reflexo, a garota final com uma serra elétrica, o Mal finalmente derrotado ou explicado – são elementos clássicos que podem ser utilizados apenas como referência ou negligenciados em detrimento de uma ansiedade social (ou pessoal) mais pungente (SÁ, 2017, p. 25).

É nesse cenário de horror social, que abraça o real ao mesmo tempo em que faz uso de elementos lúdicos em sua narrativa (como o aparecimento de uma entidade ou de um demônio), que os objetos de estudo desta dissertação – *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018) – estão inseridos. São filmes contemporâneos que se diferem dos tradicionais, como Garcia (2010) defende, pois diluem dicotomias e entrelaçam vertentes em uma linha tênue, para provocar medo e desconforto:

Enquanto filmes de terror clássicos, compreendidos em torno da década de 30 até a de 50 do século XX, apresentavam binarismos que permitiam a distinção dos limites entre bem e mal, normal e patológico, humano e inumano, racional e irracional, os filmes contemporâneos passam a atenuá-los, senão dissolvê-los por completo (GARCIA, 2010, p. 2).

Esses filmes retomam, pois, a tradição de obras cinematográficas da década de 1960, como *Psicose* (1960) e *O Bebê de Rosemary* (1968), desestabilizando o público a partir do

horror psicológico e de ameaças que surgem exatamente do lugar que deveria prover confiança e segurança: o núcleo familiar. Ao mesmo tempo, também subvertem convenções já estabelecidas no gênero, não atendendo totalmente a regras e códigos de performance bem definidos, assim como optando por estabelecer novos parâmetros, remodelar tropos e explorar outras potencialidades perturbadoras. Devido a essa abordagem diferenciada, alguns críticos têm se referido ao conjunto de longas lançados na década de 2010 através da nomenclatura “pós-horror²⁵”, sendo esta uma subcategoria composta, segundo Sá (2017, p. 25), por “filmes que não têm necessariamente um monstro, mas, sim um aspecto monstruoso”. No entanto, ao analisar as tendências do cinema de horror ao longo dos anos, entendemos que é comum que seus componentes característicos passem por reinvenções, adaptando-se e relacionando-se aos temores e fenômenos de cada época. Beznosai (2019, p. 35) infere que, talvez, em vez de um novo “subgênero estar sendo criado, o terror esteja se conectando a uma agenda moderna, um movimento diretamente atravessado pela política, pelos anseios sociais e, por que não, pelo frescor e pela liberdade de quem o produz”. Assim, consideramos esta uma terminologia equivocada – pois trata-se ainda do horror, não de algo posterior a ele; por isso, não a adotamos neste trabalho.

Dito isso, ansiamos por nos debruçar sobre os referidos objetos, entendendo o espaço que tais produções ocupam com relação ao contexto do horror contemporâneo, percebendo como seus discursos dialogam com as convenções do gênero e, principalmente, examinando a forma como a maternidade se faz presente em seus enredos. Os autores Vanoye e Goliot-Lété, em seu *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), determinam que analisar um filme significa descrever seus elementos constitutivos a fim de interpretá-los e só então reconstruí-los, “para fazer surgir um todo significativo” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15). É preciso, então, assistir às obras repetidas vezes, captando nuances desde a experiência como espectador comum em uma recepção contemplativa, chegando até o nível de analista, com a atenção voltada para diferentes aspectos (como diálogo, interpretação, figurino, cenário, trilha sonora, montagem, entre outros). Sabendo também que “as fases de desconstrução (descrição) e reconstrução (interpretação) do filme alternam-se diversas vezes, sem que exista uma ordem ou roteiro definido a ser seguido no processo” (FRANÇA, 2002, p. 73), optamos por detalhar o que acontece a cada cena, também comentando, quando necessário, análises mais simbólicas.

²⁵ Termo cunhado por Steve Rose ao publicar o texto “How post-horror movies are taking over cinema” no jornal inglês *The Guardian*, em 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>> Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

Portanto, somente após esmiuçar nossas percepções acerca de cada filme, lançamos, como produto final desta dissertação, uma análise das semelhanças e divergências – narrativas e também cinematográficas – entre *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018).

3.1 AMELIA

Primeiramente, chamamos a atenção para o fato de que, dentre os mais de quarenta títulos²⁶ horríficos mencionados no decorrer desta dissertação, somente um deles recebeu a direção de uma mulher: *O Babadook* (2014). Sinalizamos este dado pois, dentro da referida amostra, ele revela o horror como um gênero cinematográfico ainda marcado pela predominância da visão masculina – algo que se torna ainda mais tangível quando levamos em consideração algumas divisões de papéis e dinâmicas entre personagens. No terror *slasher*, por exemplo, acompanhamos a perspectiva do assassino: geralmente um homem, que ataca suas vítimas de forma violenta e sádica. Em contrapartida, esses filmes costumam apresentar também uma *final girl*, isto é, uma mulher que persiste até o último embate, reage ao agressor e sobrevive. Como algumas amostras deste tropo, podemos citar: Sally Hardesty (*O Massacre da Serra Elétrica*, 1974), Laurie Strode (*Halloween - A Noite do Terror*, 1978), Nancy Thompson (*A Hora do Pesadelo*, 1984) e Sidney Prescott (*Pânico*, 1996). Este formato, como Garcia (2010, p. 2) pontua, “permite que elementos antifeministas, como a crueldade perpetrada às mulheres, e os elementos feministas, como a heroica sobrevivente feminina, possam coexistir”.

Nesse sentido, a direção de Jennifer Kent é, por si só, transgressora. Contudo, a australiana destacou-se também por quebrar estereótipos ao subverter, tecnicamente, recursos típicos dos filmes de horror, como o *jumpscare*. Ao invés de provocar sustos por meio de uma intensificação abrupta e simultânea entre imagem e som, combinando um elemento visual assustador com um ruído alto, ela opta por uma montagem diferente das convenções do gênero, construindo o medo de forma quase rastejante, não-simultânea, ora optando pela imagem, ora dando destaque ao áudio. Por outro lado, ao colocar como conflito principal a experiência materna da protagonista, Kent não rompe totalmente com as conveniências do horror, pois incorpora características dos *woman's films* – ainda que a diretora afirme que a história, em um

²⁶ Ver “Filmografia citada”, na página 97. A lista compreende também filmes de outros gêneros, mas, neste parágrafo em específico, nos referimos somente a aqueles classificados como horror.

contexto de drama doméstico e sem o quesito sobrenatural/horrífico, seria “melodramática e estúpida” (KENT, 2014, s/p, tradução nossa)²⁷.

O Babadook inicia-se com uma sequência onírica em que a protagonista, Amelia Vanek, recorda o acidente de carro que custou a vida de seu marido, Oskar. Ela revisita, inconscientemente, essa memória traumática e acorda ao ouvir o filho Samuel chamá-la repetidas vezes. A cena resume, de certo modo, os assuntos que serão tratados ao longo da trama: luto e maternidade. Ao ver a mãe desperta, Samuel diz que “teve aquele sonho de novo”. Em resposta, Amelia olha embaixo da cama do pequeno, com ele ao lado, para mostrar que não há nenhuma ameaça ali. Levando em conta que a criatura fantasiosa popularmente conhecida por se esconder embaixo de camas e amedrontar crianças é o bicho-papão, convém ressaltar que, segundo Phillips (2005), este é um ser comum às narrativas de horror, pois:

De certa forma, todo conto de horror é um conto do bicho-papão. Folcloristas traçam a origem desta figura mítica do medo desde os tempos em que a história humana é registrada. O “bogey” ou “boggle” (de *bogeyman*) era um termo genérico para alguma forma de diabo, ogro ou espírito que veio para atormentar e, muitas vezes, devorar suas vítimas. Enquanto a forma do bicho-papão varia de acordo com culturas e períodos históricos, a qualidade essencial do bicho-papão é a relação dele (ou, às vezes, dela) com as fronteiras culturais (PHILLIPS, 2005, pp. 132-133, tradução nossa)²⁸.

De volta à cena, Samuel, agora aliviado, diz que “matará o monstro quando ele vier”, demonstrando que sente que algo de ruim está para acontecer. Quando o filho finalmente adormece (um sono intranquilo, dado o seu ranger e apertar de dentes), Amelia se afasta para o outro lado da cama, sem nenhum desejo por contato físico com a criança. Na manhã seguinte, o roteiro nos mostra mais indícios de uma rotina letárgica e disfuncional, já que Samuel acorda com o despertador, mas sua mãe, não. Outra pista nos é entregue na parte em que o garoto quer mostrar um truque de magia a Amelia, que por sua vez sequer presta atenção ao filho. Ele diz “não funciona se não olhar para mim” e, nesse momento, percebemos se tratar de algo muito além da magia em si; ele está externalizando sua carência, a falta que sente do carinho materno. Em seguida, em uma tentativa de interação afetuosa, Samuel afaga o rosto da mãe e se aproxima para abraçá-la, mas ela rispidamente recusa o contato e manda ele parar com aquilo.

²⁷ Trecho original: “Can you imagine this story as a domestic drama? It would be so melodramatic and stupid. I like films where I’m forced to feel something” (KENT, 2014, s/p). Entrevista concedida a David Ehrlick, do portal *The Dissolve*. Disponível em: <<https://thedissolve.com/features/emerging/834-the-babadook-director-jennifer-kent-talks-about-dr/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2022.

²⁸ Trecho original: “In a way, every tale of horror is a tale of the bogeyman. Folklorists trace the origin of this mythical figure of fear as far back as human history is recorded. The ‘bogey’ or ‘boggle’ was a generic term for some form of devil, ogre, or spirit that came to torment and, often, devour its victims. While the form of the bogeyman varies across cultures and historical periods, the essential quality of the bogeyman is his (or, at times, her) relationship to cultural boundaries” (PHILLIPS, 2005, pp. 132-133).

Pouco a pouco, outros aspectos da vida da protagonista são explorados. Descobrimos que ela trabalha como enfermeira em um hospital, onde cuida de pessoas idosas e do que a equipe chama de “ala dos loucos”. Durante o expediente, Amelia é informada de que precisa comparecer à escola de Samuel, pois o mesmo havia levado uma de suas “armas” de fabricação artesanal para a aula, colocando toda a turma em risco. Na sala da direção, ela defende que seu filho “precisa de compreensão”. O diretor continua se referindo a Samuel como “o garoto”, de forma distante e fria, o que incomoda Amelia. Ela corrige a fala dele, reforçando o nome do filho, e informa que vai tirá-lo daquela instituição de ensino. Logo em seguida, em conversa com sua irmã Claire, Amelia percebe a rejeição a Samuel de forma ainda mais tangível. Primeiro, pela escola; e agora, pela própria família, já que a tia dele decide não comemorar o aniversário do sobrinho em conjunto com o de sua filha, como costumeiramente faziam. Cabe ressaltar que celebrar mais um ano da vida de Samuel em outro dia, era a forma que Amelia tinha de fugir da data exata em que a morte de Oskar ocorrera, considerando que o acidente se deu justamente a caminho do hospital, quando seu filho estava prestes a nascer.

Após esses eventos, o livro do Senhor Babadook surge misteriosamente na estante do quarto de Samuel. Amelia começa a ler o conto a pedido do filho e, ao perceber o teor sombrio do conto, hesita em prosseguir. A combinação entre garras longas, dentes afiados e os olhos vidrados do personagem, aliada às rimas em tom malicioso, não parece adequada ao público infantil. O menino insiste para que a mãe continue, mas, em certo ponto, se apavora com aquela narrativa. Com isso, Amelia se vê obrigada a acalmá-lo, até que ele possa dormir. É interessante notar que o livro impressiona a criança e a ela mesma, que trata de relê-lo em outro momento, sozinha. As ilustrações perturbadoras entregam muito do que vai acontecer no filme e algumas páginas ainda estão em branco – o que nos transmite a mensagem de que o final ainda não foi decidido; portanto, está em aberto. Para Nunes (2017), esses elementos simbólicos nos mostram o mundo interno de Amelia, recheado de angústia e necessidade de fuga:

A partir desse momento o terror do filme transita entre o real e o imaginário. De um lado, um livro misterioso que parece conduzir a cenas de perseguição e, de outro, um mundo interno habitado por sentimentos tão fortemente negados que tornaram-se monstruosos. Em meio a esse jogo e a essa luta o espectador vai percebendo que não há nenhum fantasma ou figura assombrosa (...) Há, isto sim, sentimentos persecutórios, há muita dor e muita tristeza, há um luto não elaborado e muita raiva por ter sido abandonada (NUNES, 2017, p. 81).

Amelia esconde o livro em cima de seu armário e decide ver televisão. Explorando os canais, ela vê uma mulher, cuja beleza e sensualidade entram em contraste com o apagamento e a melancolia da personagem. Amelia assiste a interações apaixonadas entre casais, o que põe

em foco sua sexualidade reprimida, a abnegação de si própria. Agora sabemos a falta que seu marido faz, em outro sentido. Excitada pelas cenas, ela aproveita a quietude na casa para se masturbar com um vibrador. No entanto, Samuel acorda e subitamente interrompe seu prazer, falando no Babadook. “Não quero que nada de ruim lhe aconteça, mãe, eu vou protegê-la”, mais uma vez, denunciando uma aura de tragédia iminente.

Novamente, no dia seguinte, Samuel acorda primeiro que sua mãe. Ela, ao ver a hora, inventa que o filho está doente para justificar seu atraso ao trabalho. Como ele ainda não está matriculado em outra escola, Amelia deixa-o com Claire. Já no hospital onde atua, um colega se compadece da suposta situação e diz que vai cobrir seu turno, para que ela possa voltar para casa e cuidar do pequeno. Conseguindo essa folga, em vez de fazer companhia a Samuel, Amelia vai ao shopping, onde passeia e toma sorvete. No estacionamento, ela encara um casal aos beijos em outro carro, visivelmente frustrada com a própria solidão. O celular toca. É Claire, dizendo que Samuel não para de assustar a prima, falando do Babadook. Dessa forma, de novo, o prazer de Amelia é interrompido pelo filho. Primeiro, durante a masturbação; agora, em um tempo de qualidade que ela passava consigo mesma, longe das responsabilidades como enfermeira e como mãe.

Já em casa, Samuel brinca com alguns pertences de Oskar, o que não é bem recebido por Amelia. A criança argumenta: “Ele é meu pai, você não é dona dele”, enquanto usa os objetos em questão para construir armadilhas contra Babadook. Neste ponto, podemos inferir que “a dor e a raiva reprimidas de Amelia pela perda do marido são a fonte de sua ‘monstruosa’ fúria e ressentimento contra Samuel” (QUIGLEY, 2016, p. 6, tradução nossa)²⁹. O garoto também monta uma pequena plateia para si mesmo, incluindo uma fotografia de seus pais juntos, bichos de pelúcia e a combinação entre roupas penduradas, chapéu, violino e sapatos, simulando o que seria a silhueta de Oskar. Em determinado momento, os dois se preparam para jantar e Amelia percebe que há pedaços de vidro apenas em seu prato; a refeição fora sabotada e Samuel se apressa em acusar o Senhor Babadook. Enquanto a mãe prepara uma comida caseira, Samuel vê um DVD com truques de mágica. O apresentador, cujas falas já foram decoradas pelo garoto, não coincidentemente usa cartola e capa – adereços comuns também ao visual do Babadook. Tal semelhança nos indica que a caracterização do referido personagem teria como base elementos corriqueiramente percebidos por aquela família, como o figurino do mágico. Repentinamente, o livro que Amelia havia guardado aparece no quarto de Samuel, que

²⁹ Trecho original: “Amelia’s repressed grief and anger at the loss of her husband is the source of her ‘monstrous’ rage and resentment towards Samuel” (QUIGLEY, 2016, p. 61).

se assusta e se esconde debaixo da cama, pedindo repetidamente que ela “não o deixe entrar”. Irritada, Amelia rasga o livro, página por página, e o joga no lixo. A partir de então, a atmosfera fica mais tensa e a casa se converte em um ambiente sombrio e opressivo, cuja “paleta é principalmente limitada a cores frias, notadamente preto, branco e azul profundo, criando um espaço escuro e intenso” (*ibidem*, p. 68, tradução nossa)³⁰.

No dia seguinte, mais uma vez, Samuel acorda antes da mãe. Eles se arrumam às pressas e vão para o aniversário da filha de Claire, prima do garoto. Nesse evento, Amelia encontra outras mães, amigas de sua irmã. Todas elas estão usando roupas completamente pretas, o que parece incomum para uma festa de crianças. Esta é uma pista visual transmitida através da caracterização dos corpos das personagens, que nos remete à ideia de luto, sempre presente no centro da história. Durante um momento de interação com essas mães, que estão de pé, Amelia permanece sentada em uma cadeira – o que a coloca, literalmente falando, em uma posição inferior à das demais. É também nessa cena que temos uma indicação de que a protagonista é a autora por trás do livro do Babadook – pois ela diz que era escritora e que costumava produzir textos para crianças. O próprio nome da entidade é uma pista para o ponto-chave da narrativa: “Babadook” é um anagrama para “*a bad book*”, isto é, um livro ruim, uma história ruim. Seguindo essa lógica, Amelia teria escrito um mito pessoal baseado justamente no bicho-papão, um fábula geralmente relacionado à segurança do colo da mãe. Assim, ela poderia explicar, alegoricamente, a falta que a morte do pai/marido causou naquela família. Novamente, a falta fálica, a ausência responsável por afetar toda a dinâmica familiar. Logo, da mesma forma que criou o conto, somente ela poderia achar uma solução, por meio das páginas em branco outrora mencionadas.

Amelia teve que engolir o luto, pois o filho nasceu no mesmo dia do acidente que fora fatal para seu marido. Por isso, mesmo sete anos depois, a viúva ainda não consegue lidar com aquela perda, tampouco gosta que falem sobre Oskar. Devido a essa inabilidade de entender e confrontar os próprios sentimentos, somada ao comportamento problemático de Samuel, Claire admite que não visita a casa da irmã porque não suporta ficar perto do sobrinho, rejeitando-o diretamente para Amelia. Em sincronia a isto, a filha dela está dizendo a Samuel que ele não é bom o bastante para ter um pai e que ninguém o quer. Magoado e irritado, ele empurra a menina do alto da casinha onde estão, fazendo-a se machucar na queda.

³⁰ Trecho original: “The palette is mainly limited to cool colours, notably black, white, and deep blue, creating a dark, intense space” (*ibidem*, p. 68).

Amelia e Samuel vão embora da festa de aniversário, ambos desequilibrados com o ocorrido. Amelia só queria um filho “normal”, enquanto que Samuel desejava uma mãe que o amasse – uma Mãe Boa. Enquanto estão no carro, o menino alucina, mandando algo ou alguém se afastar deles, antes de entrar em um estado de convulsão. Após ser atendido, o médico encarregado menciona um alto nível de ansiedade e recomenda um psiquiatra. Amelia pede remédios para Samuel dormir, alegando que ela mesma não dorme há semanas. O médico se surpreende, diz que a maioria das mães não gosta de dar sedativos às crianças, mas passa uma receita de uso contínuo, para seu alívio. De volta ao lar, o menino promete que vai proteger a mãe e, em troca, pede que ela prometa que fará o mesmo por ele; isto é, Samuel não se sente protegido, a ponto de necessitar propor um acordo em que um cuidaria do outro, pois o instinto maternal de Amelia deixa a desejar. Ele fala “eu te amo, mãe” e obtém um “eu também” como resposta.

Amelia fica com Samuel até que ele adormeça. Em seguida, dirige-se ao seu quarto, onde relaxa e dorme como há muito tempo não dormia, sem o filho ocupando a cama de casal. De manhã, ela acorda e, pela primeira vez, ele ainda está adormecido. Alguém bate à porta, delicadamente. Amelia abre e não vê ninguém. Batem de novo, dessa vez, com agressividade. Ela abre e encontra o livro do Babadook no chão, com as páginas remendadas. Perplexa, ela descobre que novas partes foram inseridas na história: o Senhor Babadook agora diz que quanto mais ela o negar, mais forte ele ficará; e que vai mudá-la por dentro, debaixo de sua pele, sugerindo uma possessão. As ilustrações mostram Amelia matando o cachorro, o filho e, na página seguinte, cortando o próprio pescoço com uma faca.

Figura 05: Ilustração do livro do Senhor Babadook, que mostra Amelia, possuída pela entidade que dá nome ao filme, estrangulando o filho. Cena de *O Babadook* (2014), dirigido por Jennifer Kent.



Fonte: Phelt Magazine³¹.

³¹ Disponível em: <<https://pheltmagazine.co/film/modern-feminist-horror-the-babadook-jennifer-kent/>>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

Amelia coloca o livro em sua churrasqueira, encharca-o com um líquido inflamável, risca um fósforo e atira-o sobre a capa, deixando o conto queimar enquanto Samuel observa, incomodado. Em seguida, ela está ao telefone com Claire, que informa que a queda provocada por Samuel quebrou o nariz de sua filha em dois lugares, e que ela precisará de cirurgia. Amelia diz à irmã que ela e o filho estão sendo perseguidos. Ela conta que havia jogado o livro do Senhor Babadook fora, mas que alguém o colou e o colocou de volta à porta de sua casa. O curioso é que ela, ao falar isso, está com as mãos sujas, escuras, como se tivesse entrado em contato com cinzas; esse detalhe insinua que a personagem tentou salvar o livro, após se dispor a queimá-lo. Claire, ainda chateada pelo incidente na festa de aniversário, não oferece ajuda alguma, dizendo apenas para ela procurar a polícia. O telefone toca e Amelia atende, pensando ser Claire retornando a ligação. Em vez disso, ela ouve uma voz estridente que diz “Baba... Dook! Dook! Dook!”, assim como no conto. Na delegacia, ao prestar sua queixa, Amelia não é levada a sério, uma vez que relata ter queimado o livro – o único indício ao alcance para investigar a denúncia de perseguição. Ela se assusta ao observar uma capa e um chapéu pendurados, que lembram o Babadook. Imediatamente, ela se retrai, associando que ali não é um lugar seguro ou que aqueles oficiais não são confiáveis. Suas mãos, postas em cima do balcão, ainda estão sujas. Por fim, ela desiste de prestar queixa.

Em casa, o cachorro Buggy começa a latir para Amelia. Ela encontra então uma infestação de baratas na parede da cozinha, atrás da geladeira, e dá início a uma faxina, a fim de limpar aquele ambiente. Em meio a isso, dois agentes do governo batem à porta e solicitam conhecer Samuel, que já está há dois dias sem frequentar qualquer escola. Na ocasião, o menino menciona os remédios dados por sua mãe e o fato de estar tonto. Uma das agentes pede água e Amelia, na tentativa de justificar a desordem na cozinha, leva-os ao cômodo e conta sobre o buraco na parede – que, por sinal, não está mais lá. O filme, assim, insinua que a percepção sensorial da protagonista não é totalmente confiável. Em paralelo a isso, a primeira aparição explícita de Babadook ocorre de maneira rápida e silenciosa, de modo a fazer com que a personagem duvide de si mesma. Com medo de ficar sozinha, Amelia pede que Samuel permaneça acordado, mas o garoto não aguenta muito tempo, considerando as pílulas sedativas que está tomando. Como Cánepa (2015, p. 123) aponta, o “medicamento funciona para diminuir a agitação do menino, mas sua quietude evidencia a apatia e a tristeza da mãe. E então o monstro Babadook passa a perseguir Amelia”. A partir do momento em que ele adormece, após a mãe lhe contar uma história, o medo dela reaparece. Luzes piscam, móveis rangem, Buggy late e pede para entrar no quarto. Os barulhos continuam e outra presença surge. Ainda não o vemos, apenas ouvimos suas batidas e guinchos, mas sabemos que é Babadook.

Babadook entra na boca de Amelia, cumprindo o que tinha mostrado no livro. Aterrorizada, ela acorda Samuel, acende as luzes e desce para a parte de baixo da casa. Sonolenta, mas sem querer voltar para dormir no quarto, ela assiste televisão, seu único lazer cotidiano, e vê o Senhor Babadook presente também na programação. Enquanto o filho volta a dormir, ela passa a noite em claro e, na manhã seguinte, comunica ao seu trabalho que está doente e que irá faltar, mais uma vez. Samuel, agora acordado, diz que já tomou seus remédios, procurou comida na geladeira e não encontrou, mostrando certa independência para uma criança de seis anos. Ao dizer à mãe que estava com fome, pedindo para que ela preparasse algo, Amelia dá-lhe uma resposta inapropriada, mandando que o menino, a grosso modo, se alimentasse de fezes. Esta é sua primeira atitude agressiva desde a posse de Babadook. Samuel sai correndo. Depois de um tempo, ela se levanta e pede desculpas. Ele, visivelmente abalado, diz que não está mais com fome. Amelia tenta compensar sua atitude grosseira e convence-o a sair para lancha o que quiser. Os dois vão e, na volta, ela vê baratas em cima de si mesma (assim como vira na cozinha de sua casa) enquanto dirige, provocando um pequeno acidente de trânsito.

Samuel percebe a necessidade de ajuda por parte de terceiros e diz à mãe que ele pode ligar para a tia, enquanto observa Amelia completamente vestida e sentada dentro de uma banheira cheia, com um sorriso desorientado no rosto. Ela puxa o filho para dentro d'água enquanto ele fala que “não quer que ela vá embora”, não necessariamente indicando uma partida, mas sim evidenciando sua mudança de comportamento. Agora no quarto materno, ainda em alerta, o garoto continua falando em ligar para outras pessoas. Amelia, agarrada ao violino de Oskar – e, simbolicamente, à perda e à falta que sente do marido – é ríspida com Samuel pela segunda vez, mandando-o sair de perto. Depois de um tempo em sua cama, ela volta a ouvir o Babadook e conclui que tem mais alguém em casa. Percorre os cômodos escuros ouvindo cochichos e, ao acender a luz da cozinha, descobre Samuel ao telefone falando com a vizinha idosa, a Sra. Roach, pedindo para que ele e a mãe possam passar a noite em segurança na casa ao lado.

Amelia interrompe a interação entre os dois, explica à vizinha que tudo não passou de um mal-entendido e encerra a ligação telefônica. Em seguida, repreende o menino, remove as pilhas do aparelho e usa uma faca para cortar o fio do telefone. Ela diz que o Babadook é algo que Samuel criou com sua “cabeça estúpida” – quando, na verdade, ela o fez. A forma como ela esbraveja enquanto ergue a lâmina da faca, dizendo que nada entrará na casa naquela noite, é ameaçadora para seu filho e para o público. Ela fecha as janelas e tranca todas as portas. Samuel continua afirmando que está enjoado e, mesmo assim, Amelia manda ele tomar os

remédios. Graças às suas habilidades de ilusionista, Samuel finge que tomou a pílula, enquanto a mantém escondida em outra mão. Amelia volta a assistir TV, dessa vez vendo animações de estilo cartunesco que, assim como o mágico do DVD, influenciaram inconscientemente a caracterização do Babadook. Em determinado momento, ela vê o filho coberto de sangue, deitado no sofá. Samuel grita e Amelia volta à realidade, agora segurando a faca. Assustada consigo mesma, guarda o utensílio e logo Buggy volta a latir. Ela segue então zapeando pelos canais da televisão e enxerga a si mesma em uma notícia – através de uma alucinação visual e sonora – que relata o caso de uma mãe que esfaqueou o próprio filho em seu aniversário de sete anos. Ainda confusa, mergulhada nessa perspectiva em que sonho e realidade se misturam, ela ouve Samuel dizer “acorde, mamãe”, antes de se dirigir ao porão. Ela o segue, desce as escadas e ali encontra Oskar, seu marido morto. O casal se beija e Oskar fala para ela “trazer o garoto”, da mesma forma fria e distante que o diretor da escola se referiu a Samuel. Novamente, Amelia se incomoda e corrige a frase, fazendo com que essa versão de seu marido mude a voz, revelando ser, na verdade, o Senhor Babadook.

A criatura surge em sua forma original e a persegue pela casa. Invade seu quarto pela chaminé – assim como o Lobo Mau das histórias infantis que ela tanto leu para Samuel. Amelia mantém-se dizendo para si mesma: “Não é real. Não é real. Não é real”. Passado esse momento de tensão, ela simplesmente volta a ver TV. Buggy aparece e começa a latir. Amelia corre, pega-o e, enquanto o animal chora, quebra seu pescoço com as próprias mãos, exatamente como o livro do Babadook havia mostrado. Ela deixa o corpo morto cair ao chão e, assim como em cenas anteriores, demonstra sentir um incômodo na face; então abre a boca e, em meio a gemidos de dor, arranca um dente, sem qualquer anestesia ou cuidado médico, deixando seu rosto manchado de sangue. Samuel assiste a tudo isso, escondido na escuridão. Ao notar sua presença na escada, Amelia corre até ele. Chama seu nome, primeiramente de forma agressiva, depois atenua a fala para um tom mais cuidadoso – fazendo exatamente o contrário do que aconteceu quando o Babadook bateu à sua porta (primeiro gentil, depois com raiva). Ela tenta convencer o filho a abrir o quarto, bradando “deixe-me entrar”, do mesmo modo como estava descrito no conto. Chuta a porta até ela ceder e, uma vez dentro, grita e se locomove de forma não-natural. Samuel, assustado, urina nas próprias calças. Ao notar isso, Amelia zomba e diz que queria que Samuel tivesse morrido em vez de Oskar e admite ter pensamentos violentos com relação a ele, desejando machucá-lo. Diante disso, o garoto rebate: “Você não é minha mãe” e Amelia, possuída por Babadook, imediatamente responde que sim, ela é sua mãe. Essa afirmação, que admite e reconhece o laço materno, apesar de todo ressentimento, soa muito mais assustadora do que uma possível negação do vínculo.

Uma perseguição se inicia dentro da casa, lugar que deveria ser sinônimo de conforto e segurança. Até a Sra. Roach, ainda alarmada pela ligação de Samuel, se preocupa e vai checar se todos estão bem. Após ouvir a vizinha, numa tentativa de recuperar a confiança de Samuel, Amelia afirma que “não tem sido uma boa mãe desde que seu pai morreu”, em outras palavras, por toda a vida do garoto. Pede desculpas, fala em fazer as pazes, mas logo diz que Samuel pode conhecer o pai e que “é bonito lá” – uma proposta ameaçadora, pois sabemos que Oskar está morto, que soa discrepante em comparação ao seu tom de voz aveludado. Sem se deixar enganar, Samuel usa uma faca para desferir um golpe na mãe, derruba-a e, enquanto ela está inconsciente, a amarra. Amelia desperta furiosa e Samuel permanece ao seu lado, dizendo que não vai deixá-la. Ele relembra a promessa que fizeram de proteger um ao outro. Logo, o personagem tem uma das falas mais marcantes do filme. Ele diz: “Eu sei que você não me ama, o Babadook não deixa, mas eu te amo e sempre vou te amar”. Podemos entender, nesse caso, o Babadook não necessariamente como uma criatura sobrenatural ou uma entidade que se apossou de Amelia, mas sim como a combinação entre sua depressão e o luto reprimido, culminando na dificuldade em exercer a maternidade.

Amelia, mesmo amarrada, segura o filho e o esgana. A agressão só é interrompida quando ele faz carinho em seu rosto (como havia tentado em uma das cenas iniciais, após mostrar seu truque de mágica), literalmente afagando a mãe enquanto era violentamente sufocado. Como consequência, Amelia expele pela boca uma porção de tinta preta, um fluido de coloração escura que seria uma representação do Babadook saindo de seu corpo, por meio de uma manifestação explícita do abjeto. Esse “vômito” da personagem pode ser entendido como uma recusa visceral à influência obscura exercida pela entidade e, somente a partir dela, Amelia retoma o controle do próprio corpo e passa a se empenhar genuinamente em exercer o papel de mãe.

Figura 06: Amelia Vanek (interpretada por Essie Davis) possuída por Babadook. Mesmo amarrada, ela sufoca Samuel, cessando o ataque somente quando a criança, em resposta à violência, acaricia o rosto materno. Cena de *O Babadook* (2014), dirigido por Jennifer Kent.



Fonte: Captura de tela, arquivo pessoal da autora.

Samuel a abraça, mas ainda há algo errado. Ele lembra uma das passagens do livro, que diz que “você não pode se livrar do Babadook”. Imediatamente o garoto é levado escada acima por uma força invisível, que o arrasta e o joga contra a parede duas vezes. Oskar reaparece no quarto do casal, sorridente, falando o que provavelmente foram suas últimas palavras. Sua cabeça é cortada ao meio, como no acidente, fazendo Amelia reviver o momento da perda e entrar em desespero. Essa morte por decapitação, como Cánepa (2015, p. 135) nos lembra, “também remete à noção psicanalítica de castração”, isto é, ao horror que antecede a falta fálica – a falta do marido e também do pai.

Mais rugidos estranhos preenchem o cômodo. Ciente de que tudo é uma tática de Babadook para assombrá-la, Amelia afirma: “Você não é nada”, enquanto a casa treme. Nesta cena, ela está finalmente encarando seu trauma de frente, cada vez mais confiante. Ocupando o espaço que é dela por direito, reforçando que a casa lhe pertence e ameaçando matar Babadook caso ele toque em seu filho novamente. Samuel se agarra a ela e, dessa vez, Amelia não reprime o contato. Babadook aparece e então cai ao chão, derrotado. Depois se levanta, tenta assustá-la uma última vez e, sem sucesso, sai em disparada para o porão. Mãe e filho se abraçam, sujos de tinta e sangue, em um momento de compreensão mútua e silenciosa. Afinal, somente eles sabem o que enfrentaram juntos.

O filme nos mostra que, a partir dessa conclusão, os dois passaram a interagir de forma mais afetuosa. Samuel finalmente mudou de escola, após semanas em casa. Além disso, teve seu primeiro aniversário comemorado na data correta, sem que a memória da morte de seu pai atrapalhasse a celebração. Já chegando ao final do enredo, percebemos que ele e a mãe estão recolhendo minhocas e colocando-as em uma tigela. “Nunca poderei vê-lo?”, o garoto pergunta. A mãe então responde: “Um dia, quando for maior”. A câmera foca em uma rosa preta no

jardim – um símbolo comumente associado à morte, mas que, nesse contexto, está mais relacionado ao fim de um ciclo.

Amelia dirige-se ao porão de sua casa, o lugar para onde o abjeto fora banido. Riggs (2018) destaca que este agora é um ambiente transformado, iluminado pela luz solar. Apenas um ponto permanece no escuro: é onde o Babadook está. Ele surge e tenta amedrontar Amelia, como de costume, mas ela logo toma controle da situação, acalmando o monstro e oferecendo as minhocas para alimentá-lo – o suficiente para mantê-lo ali, sem torná-lo uma ameaça. Para a autora, esse final “sugere que a doença mental pode estar sempre lá, mas se confrontada, pode ser controlada” (*ibidem*, p. 36, tradução nossa)³². Assim, domando sua própria sombra (materializada sob a forma de Babadook), Amelia é capaz de viver feliz, ao lado do filho.

Após cumprir a tarefa, ela vai ao encontro de Samuel, que diz: “Está ficando cada vez melhor, mãe”. Ele faz um truque de mágica, brinca e ri junto a ela. Tudo está bem. Para Cánepa (2015), essa escolha de roteiro se difere das conclusões melodramáticas de outros filmes – como o final de *Carrie, A Estranha* (1976), por exemplo –, visto que se trata de uma solução mais complacente e generosa, que recusa a condenação da figura materna e que constrói um cenário otimista, em que mãe e filho são salvos de uma relação fadada à neurose e até mesmo à morte:

No filme de Kent, tem-se um arranjo frágil, periclitante, mas que permite a sobrevivência das personagens por meio do reconhecimento e da aceitação de suas fantasias mórbidas, incorporadas ao mobiliário cotidiano como entidade necessária para a continuação – sempre provisória – da vida (CÁNEPA, 2015, p. 135).

Logo, frente aos detalhes expostos neste tópico e levando em conta a carga emocional da protagonista, a riqueza temática da obra e especificamente essa cena final, é seguro afirmar que *O Babadook* (2014) canaliza sentimentos e acontecimentos reais sob a forma de um ser sobrenatural, de modo a atravessar e expandir questões do núcleo familiar retratado, fazendo com que mãe e filho entrem em conflito e invertam papéis. Nos mitos, o bicho-papão ataca a criança e somente a mãe pode protegê-la; no filme, a criatura assombra e afeta aos dois. O personagem que dá nome à obra seria, então, um símbolo para o desequilíbrio de Amelia, incluindo: a depressão; a negação do luto, tornando este um período prolongado por anos; as dificuldades de ser uma mãe solteira; e, finalmente, a falta de afeto por Samuel – que ela culpa, de forma inconsciente, pela morte do marido.

Amelia passa a ser vista como Mãe Má a partir do momento em que não corresponde ao que é esperado que uma Mãe Boa seja ou faça, pois “progressivamente, Samuel (e também

³² Trecho original: “[...] this ending suggests that mental illness may always be there, but if confronted, it can be controlled” (RIGGS, 2018, p. 36).

os espectadores) vão perdendo a confiança nela. A casa em que vivem se transforma em prisão obscura a partir do olhar poderoso de mãe” (CÁNEPA, 2015, pp. 123-124). Em contrapartida, sua atitude mais heroica ocorre quando ela decide encarar as próprias falhas e destruir o mito da mãe perfeita, admitindo a existência da depressão, da raiva e da exaustão. Somente a partir desse reconhecimento é possível “lamber as feridas”, reencontrando o amor por seu filho e por si mesma. Mais que isso, dessa forma, como aponta Quigley (2016), Amelia subverte a representação dicotômica entre Mãe Boa e Mãe Má, uma vez que:

[...] o filme se concentra no reconhecimento final de Amelia e na integração de seus próprios sentimentos “monstruosos” sobre a maternidade, permitindo-nos simpatizar com Amelia como uma viúva exausta e de luto lutando com as exigências da maternidade, bem como com Samuel como um garotinho vulnerável. Esse processo é facilitado por Amelia assumir o papel de mãe-vítima, mãe-monstro e, finalmente, mãe-salvadora (QUIGLEY, 2016, p. 68, tradução nossa)³³.

Assim, diferente de *Hereditário* (2018), como veremos mais a seguir, *O Babadook* (2014) apresenta uma mãe que possui sim suas falhas, mas que se redime ao enfrentar os demônios há muito reprimidos, permitindo que o público sinta empatia não só pela criança apresentada, carente de atenção e de afeto, mas também pela figura materna, psicologicamente vulnerável e exausta por enfrentar diariamente desafios relacionados ao luto e à maternidade solo, materializados sob a forma de um monstro horrendo que, não à toa, é controlado apenas a partir da mudança de comportamento da personagem.

3.2 ANNIE

O cineasta estadunidense Ari Aster ganhou reconhecimento mundial a partir de *Hereditário* (2018) e *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), obras que apresentam mulheres em situações traumáticas que envolvem suas famílias. O seu filme de estreia, em específico, “faz lembrar, em alguns momentos, os clássicos dos anos 1960 e 1970 como *O Bebê de Rosemary* (1967)³⁴, de Roman Polanski, e *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, pela temática da maternidade amaldiçoada do primeiro ou a possessão demoníaca do segundo” (ACKER, *et al.*, 2021, p. 121). A trama apresenta personagens que estão próximos fisicamente, dividindo a mesma casa, mas distantes emocionalmente, submetidos a tragédias que envolvem

³³ Trecho original: “[...] the film focuses on Amelia’s ultimate acknowledgement and integration of her own ‘monstrous’ feelings about motherhood, allowing us to sympathise with Amelia as an exhausted, grieving widow struggling with the demands of motherhood, as well as with Samuel as a vulnerable little boy. This process is facilitated by having Amelia inhabit in turn the role of mother-as-victim, mother-as-monster, and, finally, mother-as-saviour” (QUIGLEY, 2016, p. 68).

³⁴ Errata: *O Bebê de Rosemary* (originalmente *Rosemary’s Baby*) é um filme de 1968.

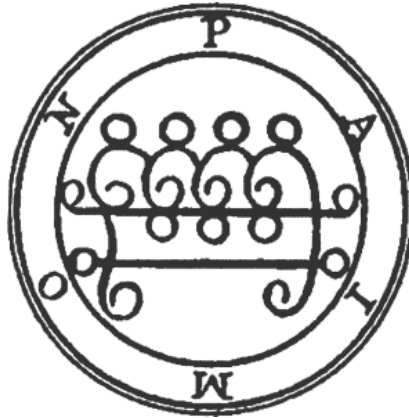
a família ao longo das gerações. Um ponto que também merece destaque é o fato de Annie não ser a única representação materna na obra; a narrativa tem início já com o falecimento de sua mãe, Ellen Leigh, cuja relevância na trama é totalmente revelada somente no ato final. Como já adiantamos esse desfecho no capítulo anterior, analisaremos a seguir, por meio de um estudo interpretativo, os acontecimentos retratados em um nível de total compreensão, atribuindo significados com base na consciência dos interesses e da concretização do plano da matriarca.

O filme começa com um texto que, ao mesmo tempo, comunica o óbito de Ellen e convida o leitor ao seu velório. Após essa mensagem, o primeiro cenário a aparecer em tela é uma casa na árvore – que será também o último apresentado, essencial para o encerramento. Somos então trazidos para o interior de um ateliê ou estúdio, onde há várias maquetes. A transição entre um dos modelos em miniatura e o quarto real de Peter, o filho mais velho da família apresentada, nos aponta à ideia de vigilância, monitoramento e manipulação por parte de alguma força exterior. Isto é, o interior dos cômodos minúsculos e sua semelhança com a realidade inferem que algo acontece além do alcance ou da percepção dos personagens.

Steven, o genro de Ellen, está chamando os filhos para o velório. Peter demonstra indisposição, enquanto que Charlie, a caçula, é encontrada dentro da casa da árvore – depois de saber da morte da avó, ela passou a noite lá, apesar do frio. Seu pai desaprova essa ação e reforça que eles estão atrasados. Enquanto isso, a mãe que dá nome a este tópico, Annie, espera no carro. Já no velório, vemos Ellen pela primeira vez: em uma fotografia e, momentos depois, em seu caixão.

As primeiras falas de Annie fazem parte de seu discurso fúnebre. Ela vai ao púlpito e discorre – em boa parte, para desconhecidos – sobre os “rituais, amigos e ansiedades privadas” da mãe. Essa escolha de palavras transmite o distanciamento entre as duas, bem como a discrição de Ellen com relação ao próprio culto. Charlie observa o corpo da avó e a câmera foca no pingente do colar usado por ela, idêntico ao de Annie; trata-se do Selo de Paimon, um símbolo ocultista que aparecerá outras vezes, em momentos decisivos para o enredo.

Figura 07: Selo de Paimon, ilustrado no livro *“The Goetia: The Lesser Key of Solomon the King”* (1904) – um grimório que contém descrições detalhadas acerca de 72 demônios, incluindo os rituais, os materiais e outras condições necessárias para evocá-los.



Fonte: DAEMONS³⁵.

É interessante notar que o símbolo original possui quatro silhuetas no centro do círculo. Contudo, Aster fez uso de sua liberdade criativa como diretor para alterar este sigilo; em *Hereditário* (2018), o selo adaptado de Paimon conta apenas com três silhuetas. Esse número moldado exerce também uma função narrativa, pois se relaciona à quantidade de cabeças levadas pelo demônio, quando ilustrado na gravura de um livro (Figura 10, p. 68) e às personagens femininas sacrificadas e decapitadas no decorrer do roteiro: Ellen, Annie e Charlie – ou seja, avó, mãe e filha, a tríade de mulheres marcada pelos intentos do culto devoto à entidade.

Figura 08: A versão adaptada do Selo de Paimon, em forma de pingente no colar de Ellen, exposto durante seu velório. Cena de *Hereditário* (2018), direção de Ari Aster.



Fonte: Cultura Genial³⁶.

³⁵ Disponível em: <<https://daemons.com.br/ritual/ritual-equilibrio/>>. Acesso em: 09 de novembro de 2022.

³⁶ Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/hereditario-explicacao-e-analise-do-filme/>>. Acesso em: 16 de novembro de 2022.

Enquanto Annie discursa, um homem sorri para Charlie. Instantes depois, a garota começa a desenhar e a estalar a língua – dois hábitos que caracterizam fortemente a personagem e servem como pontos norteadores, para que possamos identificá-la ou reconhecê-la. Enquanto observa uma mulher passar algo desconhecido nos lábios de Ellen, Charlie começa a comer uma barra de chocolate. Atentos, seus pais perguntam se o alimento contém noz, pois a filha possui uma forte alergia a esse fruto. De volta à casa, Annie questiona o próprio luto, pois a morte da mãe não lhe causara tanto impacto emocional. “Eu devia estar mais triste?”, pergunta ao marido. Em seguida, volta a trabalhar em seu projeto intitulado “Mundo Pequeno”. Pelo subtítulo da obra, percebemos que, mesmo casada, Annie manteve o sobrenome materno, usando “Leigh” em vez de “Graham”. Esse detalhe, ainda que simples, reforça sua hereditariedade e nos ajuda a compreender as formas como a personagem permanece ligada à mãe – e, sem saber, aos objetivos, interesses e expectativas da mesma. A cena em miniatura que ela está montando é similar a um hospital e, como descobrimos a seguir, corresponde ao asilo onde Ellen esteve internada antes de sua morte. Steven entra no ateliê e lhe faz companhia, visivelmente interessado na proposta daquele trabalho.

Ainda checando como sua família está, Steve adentra o quarto de Peter, que está deitado enquanto mexe em seu violão. Além deste instrumento, percebemos também a existência de um teclado próximo à cama, o que expressa a afinidade deste personagem com relação à música. Quando perguntado com relação à perda, o rapaz reage com indiferença, pois não era próximo à avó, ao contrário de Charlie. Esta última, por sua vez, é consolada por Annie, que diz que a filha era a favorita de Ellen. Ela comenta ainda que quando Charlie era um bebê, a avó não permitia que Annie a alimentasse, pois somente ela podia fazer isso. “Ela queria que eu fosse um menino”, a garota diz – o que faz sentido, tendo em vista que seu nome é unissex, considerado o diminutivo de “Charles”, nome de seu falecido tio. Pouco depois, Charlie pergunta à mãe: “Quem vai cuidar de mim... Quando você morrer?”, indicando que, de alguma forma, a filha já sabe ou teme que algo de ruim aconteça a Annie. Em dado momento, a câmera nos mostra a palavra “*satony*” em uma das paredes – algo que, à primeira vista, parece aleatório; mas que depois compreendemos ser uma pista do que está por vir.

Após sair do quarto de Charlie, Annie decide conferir alguns pertences de Ellen que estão guardados em uma caixa de papelão. Ela encontra um álbum de fotos e um livro chamado “Anotações de Espiritualismo”, onde há um bilhete de sua mãe, escrito à mão. Nele, Ellen pede desculpas a Annie por todas as coisas que não pôde lhe dizer: “Não me odeie e tente não perder a esperança. Você verá que tudo valeu a pena. Nosso sacrifício será pequeno diante das recompensas. Com amor, mamãe”. Annie ainda não sabe, mas o sacrifício mencionado nesta

mensagem é sua própria família. Ela se limita a guardar tudo de volta à caixa. Ao apagar a luz, antes de deixar o estúdio, vê sua mãe no escuro, sorrindo. Ainda encarando aquela imagem, ela acende a luz, o que faz com que Ellen desapareça. Diante de si, há uma de suas réplicas em miniatura, representando a época em que Charlie era bebê. Nela, vemos Annie na cama com a filha em seu colo, como se fosse amamentá-la. No entanto, quem está com o seio para fora é Ellen, que observa a tudo de pé, ao lado da cama. Imediatamente, lembramos do que foi dito a Charlie a respeito de sua alimentação controlada pela avó, que desejava nutri-la com seu próprio leite. Essa exibição do seio oral, como explica Parat (2011, p. 131), “convoca antes de qualquer coisa a beatitude de uma fantasia de transfusão, de líquidos partilhados e nutridores, numa lógica de vasos comunicantes, mas seu revés sombrio é aquele de angústias vampírescas”. Em outras palavras, podemos assimilar que Ellen ansiava por manter esse contato íntimo com sua neta (ou melhor, com a entidade que possuía aquele corpo), ao mesmo tempo em que ofereceria suas energias pelo processo de amamentação, “em uma relação estranha na qual atividade e passividade se confundem” (*ibidem*, p. 131).

Sem querer ver a cena naquele momento, Annie vira o modelo de encontro à parede. Quando ela se dirige ao seu quarto, onde Steven está, percebemos que a decoração é idêntica àquela representada pela maquete. Annie comenta com o marido sobre o susto que teve, mas omite o fato de ter visto sua falecida mãe. Na escola, Charlie manuseia uma espécie de boneco, fabricado por ela mesma, durante uma prova. A professora chama sua atenção e, em questão de segundos, um pombo voa em direção à janela, bate no vidro e cai. Assim que isso acontece, Charlie olha sugestivamente para a tesoura disposta em um dos balcões da sala. Já na aula de Peter, o tema debatido apresenta uma relação metalinguística com a trama. Ao falar sobre Hércules e o oráculo incondicional, determinando que o herói não estava no controle da situação, o professor questiona: “Seria mais ou menos trágico se ele tivesse uma escolha?”. A discussão sobre fatalismo, falta de esperança e inevitabilidade do destino se conecta ao que o filme propõe, uma vez que ele ilustra um sacrifício não consentido, sob o ponto de vista da oferta.

Figura 09: Annie Leigh (interpretada por Toni Collette) trabalhando em uma de suas miniaturas. Ao fundo, observamos a réplica de sua própria casa, que também aparece em outras cenas e reforça a ideia de que algo ou alguém está “brincando” com a família, como se cada um de seus membros fosse um simples boneco, sem poder de escolha sobre o próprio destino. Cena de *Hereditário* (2018), dirigido por Ari Aster.



Fonte: UOL³⁷.

Quando o sinal toca, decretando o final da aula, Charlie já está do lado de fora, mais uma vez comendo chocolate e olhando diretamente para o pombo morto em cima de um arbusto. Ela usa a tesoura mostrada na cena anterior para cortar a cabeça do pássaro e, em seguida, guarda-a no bolso de sua roupa. Essa decapitação, tão espontânea por parte de Charlie, seria uma manifestação do desejo de Paimon de se ver livre daquela hospedeira “errada”; psicanaliticamente falando, uma representação da castração, do horror ao corpo feminino e da falta fálica. Ao virar em direção à rua, a fim de disfarçar o que acabara de fazer, Charlie vê uma mulher que não só a encara, como também acena e sorri – assim como o homem desconhecido fizera no velório de sua avó. Esse tipo de situação, caracterizado por interações estranhas e deslocadas, se repete ao longo do filme, pois estas pessoas são os membros cultistas que adoram a Paimon.

Enquanto isso, Annie pesquisa sobre aparições sobrenaturais, ainda impressionada pelo episódio envolvendo sua mãe. De dentro do estúdio, ela ouve o marido chegar. Então levanta-se, caminha pelo corredor e percebe que a porta do quarto que pertencera a Ellen está aberta. Ela olha o cômodo – que parece normal, exceto pelo triângulo desenhado no piso – e fecha a porta. Relata a Steven o ocorrido e ele, por sua vez, tranca o quarto. Esta não é uma cena necessariamente impactante, mas nos permite conhecer melhor a estrutura da casa, entendendo seus caminhos e divisões. No momento seguinte, Peter entrega o telefone ao pai, informando que há uma ligação do cemitério. Steve atende e, para sua surpresa, recebe a notícia de que o túmulo de Ellen fora violado, uma semana após o enterro. Ele decide omitir o ocorrido de Annie, dizendo que eram apenas cobranças. Da mesma forma, ela avisa que vai ao cinema, mas, na

³⁷ Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/07/02/diretor-de-hereditario-explica-como-a-cena-de-abertura-define-o-filme.htm/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

verdade, se dirige a uma reunião de um grupo de apoio, cujo tema é a perda de um ente querido. Com isso, o distanciamento emocional entre os membros da família torna-se ainda mais evidente e palpável, considerando que tanto Annie quanto Steven mentem e escondem coisas um do outro, mostrando o quanto estão desconectados como casal.

No grupo, em sua vez de desabafar, Annie comenta que foi até ali apenas para “ver como era”. Afirma uma resistência a reuniões do tipo, mas admite que já as frequentou no passado e que isso a ajudou. Reconhece o amor pela mãe, apesar do distanciamento entre as duas. Ao falar sobre Ellen, revela que ela possuía um transtorno de múltiplas personalidades e demência. Já seu pai, sofria de depressão psicótica e morreu de inanição – isto é, não se alimentou até a morte – quando Annie era apenas um bebê. Conta também que seu irmão era esquizofrênico, que cometeu suicídio e que, antes disso, deixou uma carta de despedida, acusando a mãe de “colocar vozes em sua cabeça”. Nesse momento, o filme nos oferece diferentes interpretações: à primeira vista, temos a história de uma família marcada por transtornos psicológicos e tragédias que se alastram no decorrer das gerações, sendo o fato de seus membros lidarem com doenças mentais um traço supostamente hereditário; e por outro ângulo, já conhecendo o desfecho, percebemos que tanto o marido quanto o filho de Ellen foram exemplos de tentativas frustradas de trazer Paimon à Terra em um corpo masculino. A partir desses fracassos fatais, Ellen e os membros do culto decidiram que seria melhor preparar um hospedeiro desde a gestação.

Ainda na fala de Annie, descobrimos que, anos atrás, sua mãe morava junto ao seu núcleo familiar, mas as duas não se falavam. Quando a interação entre elas era reestabelecida, a manipulação por parte de Ellen era tão abusiva que Steven precisou intervir e instaurar uma regra de não-contato, que perdurou até Charlie nascer. “Deixei ela longe do meu primeiro filho... Por isso, entreguei minha filha, de quem ela se apropriou logo”, explica Annie; ou seja, como Ellen não teve acesso a Peter durante sua infância, esperou a chegada da neta para colocar seus planos em prática novamente, interferindo, sem que a filha soubesse, desde a gestação. A personagem sente que sua família não pode ajudá-la e que, de alguma forma, “tudo deu errado”, sendo ela a culpada. Nesse momento, vemos que, apesar de não ter consciência a respeito dos intentos de sua mãe, Annie mostra sua vulnerabilidade ao enxergar a si mesma em um cenário desastroso, em que algo de muito ruim está para acontecer.

Enquanto isso, Peter está em casa, fumando distraído quando recebe o convite para uma festa. Ele encosta na janela e o ângulo da câmera, junto a uma fumaça que aparece no canto da tela, sugere que alguém o está observando, do lado de fora. Em seu quarto, Charlie usa o aplicador de cola quente para continuar construindo o boneco artesanal. Sempre concentrada

em suas produções manuais, a personagem exibe uma mesa cheia de desenhos, ferramentas e materiais. Uma luz azulada cintila – um recurso técnico com função narrativa que representa Paimon. Charlie a segue com o olhar e encara a janela. Em seguida, no mural do quarto, vemos uma foto em que Ellen alimenta Charlie com uma mamadeira, ainda bebê – uma indicação de que mesmo morta, a avó continua ali, presente.

O vermelho da roupa que Ellen usa na fotografia é visualmente continuado pelo vermelho dos tomates que Annie está cortando na cena seguinte. O uso desta tonalidade se repetirá ao longo da trama, como forma de chamar nossa atenção e identificar acontecimentos relacionados à seita cultista, fazendo-se presente principalmente “nos figurinos de personagens diretamente ligados ao culto satânico que aterroriza os protagonistas” (RABELO, 2018, p. 26), associando, assim, o vermelho à maldição – de certa forma, hereditária – que move a narrativa. Em seu celular, Annie recebe uma mensagem perguntando sobre o andamento das maquetes. Do lado de fora da casa, Charlie segura a cabeça do pombo e caminha para a direção apontada pelo lampejo de luz. A câmera foca na casa na árvore mais uma vez; em seguida, a garota segue percorrendo seu caminho, marcado anteriormente por pegadas ainda frescas – provavelmente feitas por algum dos seguidores de Ellen.

Peter aborda Annie, que agora está trabalhando em suas miniaturas, para pedir um dos carros da família emprestado. Ele fala da festa e explica que vai jantar em casa antes de ir. Percebemos que, apesar de superficial, este é um diálogo desconfortável, pois os dois personagens não demonstram harmonia juntos e sua simples interação é capaz de gerar tensão. Annie sugere que Peter leve a irmã ao evento e ambos começam a procurá-la dentro de casa. Contudo, Charlie ainda está caminhando do lado de fora, próximo às árvores, quando percebe uma pessoa idosa, sem roupas, no meio do campo, observando parte da vegetação pegar fogo. Ao ver a cena, a garota estala a língua, segundos antes de sua mãe aparecer. Diante de Annie (que está irritada pelo fato de Charlie se expor ao frio, descalça e sem roupas apropriadas), a filha diz que quer a avó. Na tentativa de fazer com que a adolescente socialize e lide melhor com o luto, a mãe diz que ela deverá acompanhar o irmão na festa.

Peter e Charlie obedecem a Annie e saem juntos, ele dirigindo. Por um instante, a câmera se demora em um poste à beira da estrada. Nesse enquadramento, é possível enxergar que o Selo de Paimon está entalhado na madeira, reforçando que este elemento terá um papel importante na trama. Na festa, vemos adolescentes por todos os lados. Na cozinha, uma garota corta nozes e imediatamente lembramos da alergia de Charlie. Annie volta a trabalhar em seu projeto pessoal, reproduzindo episódios que considera marcantes para seu drama familiar. Ela posiciona a boneca, que seria sua mãe, de pé, na porta do quarto do casal, observando ela e

Steven na cama. Essa cena sugere que Ellen monitorava até mesmo a vida sexual da filha, ansiando por uma segunda concepção e, conseqüentemente, por uma chance de trazer Paimon à Terra através de um novo hospedeiro. Na festa, Peter oferece maconha a outra jovem e pede a Charlie que fique sozinha por um tempo, recomendando que ela desenhe enquanto ele não volta. Em um primeiro momento, a irmã oferece resistência, mas acaba concordando. Antes de sair, Peter sugere que ela coma o bolo de chocolate que está sendo servido.

Em um dos quartos da casa onde o evento está acontecendo, com outras pessoas fumando ao redor, Peter recusa a ligação de Annie. Uma das garotas presentes comenta que viu Charlie desenhando-a outro dia. Enquanto isso, Charlie, após comer do bolo, apresenta sinais visíveis de desconforto. Sozinha na festa, aguardando o irmão reaparecer, ela passa a moldar mais um de seus bonecos. O comentário anterior sobre o desenho, junto a essa cena em específico, reafirmam a obsessão da personagem por trabalhos manuais e artesanato – o que, mais uma vez, tem relação com Paimon, visto que, segundo Mathers e Crowley (1904), este é um demônio conhecido por ensinar todas as formas de arte.

Para amenizar a crise alérgica, Charlie bebe água. Peter está usando um *bong* quando a irmã pede ajuda, dizendo que não consegue respirar porque a garganta está inchada. Imediatamente, ele a coloca nos braços e sai da festa às pressas, de carro, rumo a um hospital. Dirige em alta velocidade, com os sentidos alterados pelo fumo e pela adrenalina, enquanto a garota agoniza no banco de trás. Tentando respirar melhor, Charlie baixa o vidro do carro e põe a cabeça para fora, em busca de uma lufada de ar. No caminho, de súbito, eles encontram o que parece ser um cervo morto obstruindo a estrada. Peter manobra, mas perde o controle do veículo, que desliza. Charlie, exposta pela janela do automóvel, bate a cabeça no poste – o mesmo que vimos anteriormente, marcado com o Selo de Paimon. Assim como o pombo que caíra em sua escola, Charlie tem sua cabeça arrancada e enfim o espírito de Paimon é liberado daquele corpo feminino. Não vemos o momento exato em que a decapitação ocorre, mas imaginamos o que aconteceu graças ao ruído do impacto e ao semblante perturbado de Peter, que permanece em silêncio por alguns segundos. Nesta cena pós-acidente, o vermelho predomina através da luz do poste, fazendo referência aos planos da seita cultista, como apontamos anteriormente. Em choque, o rapaz não olha para trás e dirige de volta para casa. Ele chega, estaciona o carro, apaga as luzes e caminha desolado até o quarto, onde passa a noite em claro, sem comunicar nada aos pais. De manhã, escutamos Annie dizer que vai sair para fazer compras. Em seguida, ainda vislumbrando a expressão paralisada do rapaz, ouvimos Annie abrir o carro e gritar ao encontrar o corpo decapitado da filha. Seus guinchos continuam enquanto vemos como ficou a cabeça de Charlie – à beira da estrada, coberta por insetos.

Annie agora está no chão de seu quarto, com Steven ao lado, tomada pela dor. Ao contrário da morte de Ellen, a perda de Charlie teve forte impacto emocional. Desesperada, Annie diz repetidas vezes que quer morrer e chama pela filha. Peter ouve o clamor da mãe sozinho, no escuro, parado e calado. Ela segue arrasada no enterro, seu choro em contraste ao silêncio dos presentes. Naquela noite, Steven encontra sua cama vazia. A câmera nos mostra a palavra “zazas” na parede, escrita por Ellen quando ela ainda habitava a casa. Enquanto Peter está inquieto em sua cama, uma luz vermelha se acende na casa na árvore. Somente momentos depois vemos que é Annie, dormindo no mesmo lugar onde sua filha esteve quando soube da morte da avó.

A morte repentina de Charlie surpreende sua família e também o público, como Murphy (2018) pontua, pois, habituados às convenções do horror, os espectadores acreditam, até certo ponto, que a estranheza social da garota e o seu tique vocal compulsivo (o estalar de língua) seriam indícios de que o filme se desenrolaria como mais uma entrada no cânone da “criança má”. Contudo, a aniquilação da personagem é tão abrupta quanto o golpe que gerou sua decapitação. Continuando, Steve adentra o quarto da falecida filha e vê seus desenhos. O último deles é uma cabeça de pombo usando uma coroa. Podemos interpretar essa ilustração como o desejo inconsciente de Charlie (isto é, de Paimon) de ser liberado através da decapitação (como a garota fizera com a ave) para ser, então, coroado rei; assim como um presságio de sua futura coroação. Na escola, Peter está inerte, com os olhos cheios de lágrimas. A voz do professor parece distante, desconexa de sua realidade. Após a aula, embaixo de uma arquibancada, ele fuma, mais uma vez, junto a amigos, enquanto eles conversam sobre frivolidades. De repente, Peter começa a passar mal, respirando com dificuldade, afirmando que sua garganta está inchada – como a de Charlie estivera, momentos antes dela morrer. Quando um dos colegas diz “Calma, cara, é só maconha”, entendemos que Peter está passando por uma crise de pânico, talvez potencializada pelo uso da substância, lembrando o episódio que culminou no acidente de carro deu fim à vida de sua irmã. Abalado, ele começa a chorar e pede que alguém segure sua mão. À noite, volta para casa de bicicleta e, ao chegar, vê sua mãe dentro do carro, em frente ao volante.

Assim que Peter entra, Annie dá a partida e dirige-se ao local onde as reuniões do grupo de apoio acontecem. A aparente luz vermelha, situada atrás de seu carro, sugere uma semelhança visual com o trecho da estrada onde Charlie morreria – reconhecível para nós graças à iluminação do poste, de mesma cor. Depois de um momento de reflexão, ela desiste de participar do encontro, mas uma senhora a aborda no estacionamento – não coincidentemente, usando um casaco vermelho. Ela se apresenta como Joan e diz que reconheceu Annie de outra

reunião. Ela pergunta como Annie está, ainda se referindo ao luto por Ellen, e então ela responde: “Minha filha foi morta” – uma oração que, em análise linguística e sintática, indica uma voz passiva, já que o sujeito é paciente, isto é, recebe uma ação. Dessa forma, a frase dá a entender que Charlie foi assassinada, mostrando o que Annie pensa, conscientemente ou não, sobre o ocorrido. Assim que fala, ela estranha as próprias palavras. Joan lamenta e, a fim de criar uma conexão com Annie, conta que seu filho e seu neto morreram afogados e reforça que o grupo de apoio tem ajudado a lidar com essas perdas. Por fim, escreve seu contato em um papel e o entrega a Annie. Ela, ao encontrar o marido em casa, diz novamente que esteve no cinema, omitindo pela segunda vez sua ida ao grupo. O filme deixa nítido que não há mais uma boa comunicação entre eles e que, em um cenário de luto provocado pela morte de alguém daquele núcleo, isso é potencializado. Na cama do casal, Steve tenta se reaproximar e toca o ombro de Annie, que logo sai dali levando o cobertor. O marido sabe para onde ela vai: a casa da árvore, o único lugar onde consegue dormir. De novo, a luz vermelha lá se acende e, pela janela, reflete nos olhos assustados de Peter, que encara as sombras dos objetos em seu quarto escuro. Na cena seguinte, vemos o Correio entregar, junto a outras correspondências, um panfleto em que as frases “Chamada aos céticos” e “Mensagens do Outro Lado” se destacam. Trata-se de um convite para uma sessão mediúnica aberta ao público, como veremos adiante.

Annie está de volta às maquetes – objetos retomados diversas vezes ao longo do filme e que representam episódios marcantes da vida da protagonista, que, por sua vez, mantém o interesse em construir cada cenário de forma fiel, incorporando também as dinâmicas familiares ao interior dos modelos; dessa forma, é possível analisar os referidos acontecimentos através de um olhar mais externo, como observadora. Ao replicar um dos quartos de sua casa, ela escreve na parede, o que mostra sua atenção em reproduzir cada mínimo detalhe. Por meio de um *post-it*, descobrimos que a personagem está pensando em aumentar o prazo de entrega com a galeria, já que tem passado a maior parte do tempo envolvida por seu projeto pessoal. Sem que ela sequer encoste no recipiente, um frasco cai e derrama tinta, bem próximo a um papel. Ao limpar a sujeira, Annie percebe que aquele é o bilhete que Joan lhe dera. Esta “coincidência”, que conta inclusive com a movimentação de um objeto material – neste caso, o frasco – expressa a interferência das forças ocultas que insistem em empurrar a família Graham rumo aos caminhos traçados por Ellen e seu culto.

Mais uma vez evidenciando o distanciamento e a falta de comunicação em seu núcleo, Annie decide ir à casa de Joan, preferindo desabafar com uma completa desconhecida do que com o marido e o filho, que inclusive estão passando pela mesma situação. Ao bater na porta, ela nota o tapete com o nome “Joanie” bordado e, depois de entrar, comenta a similaridade da

peça com aquelas que sua mãe fazia. Com essa informação, percebemos que os membros da família Leigh-Graham apresentam diferentes habilidades manuais: Ellen fazia bordados; Annie trabalha construindo miniaturas; Peter toca instrumentos musicais; e Charlie gostava de desenhar e criar bonecos. Isso mostra que, mesmo que Annie, Peter e Charlie não tivessem ciência dos dotes de Paimon, os três sustentavam hábitos relacionados aos conhecimentos oferecidos pelo demônio cultuado por Ellen.

Joan recebe a visita cordialmente, novamente usando o casaco vermelho. Sentada à mesa, Annie relata a experiência de encontrar o corpo de Charlie, sem a cabeça e coberto por sangue. Ainda que esta imagem não apareça em tela, sua descrição verbal é uma manifestação abjeta, pois a menção ao cadáver provoca um incômodo cru e violento, sendo ele “o mais doentio dos desperdícios, é uma fronteira que tudo usurpa” (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa)³⁸, já que até mesmo o “Eu” é expelido. No caso de Charlie, esse “Eu” expelido é exatamente Paimon que, com a ajuda de seus adoradores, busca um novo hospedeiro para possuir. Annie toma um comprimido e dá um gole no chá servido por Joan. Em seguida, retira da boca uma pequena erva escura, que estava presente na bebida mas que não fora engolida. Nenhuma das personagens comenta sobre isso, mas essa cena nos indica que o líquido pode estar “batizado” com alguma substância que desconhecemos. Não coincidentemente, na cena que mostra a foto de Ellen alimentando Charlie ainda bebê, é possível notar que a mamadeira da criança está cheia dessa mesma erva, sugestionando, assim, que este é um alimento comum aos membros do culto. Joan pergunta sobre a relação entre ela e Peter; em resposta, Annie conta que é sonâmbula e que anos atrás, dormindo, cobriu os dois filhos (que dividiam o quarto) e a si mesma com solvente de tinta. Todos acordaram quando ela acendeu o fósforo, pronta para atear fogo e matar os três. Em choque, os filhos não acreditaram no sonambulismo da mãe e o relacionamento com Peter, especificamente, se deteriorou. Este ato da personagem pode ser interpretado de diferentes formas: a iniciativa simultânea de filicídio e suicídio seria uma forma de expressar a ambivalência de Annie a respeito da maternidade e seu desejo de recusar o papel de mãe; ao mesmo tempo, podemos compreendê-la como uma manifestação de seu instinto materno, uma tentativa inconsciente de “salvar” os filhos e sabotar os planos de Ellen, dando fim à própria família e a si mesma para impedir a ascensão de Paimon. Sabendo desse incidente, entendemos o medo que Peter sente à noite, sozinho em seu quarto escuro.

³⁸ Trecho original: “[...] the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything” (KRISTEVA, 1982, p. 3).

No estúdio, Annie está recriando o cenário da morte de Charlie, colocando inclusive a miniatura da cabeça da filha na maquete, com manchas de tinta vermelha representando o sangue. Steven entra, vê a cena mórbida e exprime sua reprovação, preocupado com a reação que Peter poderia ter ao encontrar aquilo. Ele chama Annie para jantar com rispidez, o que mostra sua desaprovação com relação ao processo de luto e de afastamento da esposa. Ele tenta reestabelecer, sem sucesso, as dinâmicas familiares. O jantar é marcado por um silêncio constrangedor, desconfortável, com Annie brincando com a comida enquanto Steven a encara e Peter come. O rapaz elogia a refeição preparada pelo pai e observa, incomodado, a mãe. Pergunta se está tudo bem e se ela quer dizer algo. A tensão entre eles, antes mascarada, agora é gritante; em poucos segundos, os dois entram em conflito. Peter fala um palavrão e Annie explode, prontamente lhe dizendo algumas verdades sobre a morte de Charlie. Ela reprova o fato de Peter não ter tomado responsabilidade alguma sobre o que aconteceu e fala que não consegue aceitar nem perdoar. Em resposta, Peter a provoca, insinuando que o acidente só ocorreu porque Annie insistiu que Charlie fosse à festa, já que a irmã nem queria ir. Nesse ponto, Steve os repreende. Annie olha o próprio filho com incredulidade e desdém antes de se retirar. O pai demonstra apoio a Peter, se aproximando e tocando seu braço.

Annie retorna ao projeto da galeria, chegando a colocar um pequeno bilhete motivacional em seu campo de visão, para estimulá-la. Após fazer compras, ela encontra Joan – novamente usando vermelho e em um estacionamento. Assim que vê Annie, ela conta que algo transformador lhe aconteceu, após ir a uma sessão mediúnica (realizada no evento anunciado pelo panfleto entregue na porta dos Graham). Comovida com o que viu, conversou com a médium sobre suas perdas e levou-a até sua casa. Lá, as duas se comunicaram com o espírito do neto de Joan, que, segundo ela, tinha sete anos e se chamava Louie. Ouvindo isso, Annie hesita e duvida, mas mesmo assim aceita o convite de presenciar a invocação. Elas preparam uma espécie de “brincadeira do copo”, com dinâmica semelhante à de um tabuleiro Ouija. Annie está impressionada, curiosa e cética. Quando o copo se mexe, ela deixa um grito escapar. Sente uma brisa mexer seu cabelo e, em seguida, o espírito de Louie usa o giz para escrever na lousa. Annie observa a tudo em prantos e pede para Joan parar com aquilo. Essa inserção do sobrenatural no enredo é o principal ponto de desconexão com a realidade.

Joan acende a luz, apaga a vela e ensina o ritual a Annie para que ela tente se comunicar com Charlie. Entrega-lhe um papel e pede que o texto, escrito em uma língua desconhecida, seja lido em voz alta – pois, segundo ela, havia sido o que a médium instruiu. Joan reforça ainda a importância de Steven e Peter estarem em casa nesse momento. Quando Annie já está saindo, Joan diz: “Você não a matou, Annie”, se referindo ao episódio do solvente de tinta. “Ela não se

foi”, complementa. No carro, a caminho de casa, Annie escuta o som do estalar de língua que Charlie costumava fazer e chora, emocionada. Em seu quarto, finalmente volta a dividir a cama com Steve. De repente, vê insetos vindo pela janela. Ela levanta, segue a trilha até o quarto de Peter e, horrorizada, o encontra coberto pelas formigas, principalmente na boca e nos olhos – de modo bastante similar ao estado em que a cabeça de Charlie se encontrava no dia seguinte ao acidente. Seu semblante de pavor é interrompido pela voz de Peter. Aparentemente, fora outro episódio de seu sonambulismo. Ele a encara da cama e diz que ela está sonâmbula. Annie pede desculpas e pergunta por Charlie.

Quando Peter pergunta por que a mãe está com medo dele, Annie responde: “Eu nunca quis ser sua mãe” e imediatamente cobre a própria boca, repreendendo a si mesma. Ela explica que não se sentia como uma mãe, “mas ela me pressionou” – muito provavelmente falando de Ellen, que ansiava por mais uma oportunidade de dar vida a Paimon. Annie revela ainda que tentou interromper a gestação e provocar um aborto de todas as formas possíveis, mas que agora está aliviada por não ter funcionado, pois ama o filho. Essa declaração, no entanto, não convence Peter, que chora enquanto esbraveja: “Você tentou me matar! Por que tentou me matar?”. A essa pergunta, Annie responde que tentou salvá-lo – indicando, novamente, um instinto contrário aos interesses de Ellen. Subitamente, os dois personagens aparecem molhados, com os cabelos pingando alguma substância. Enquanto choram, Annie acende um fósforo e ambos pegam fogo. Ela, então, acorda, depois de ter um sonho dentro de outro, numa evidente referência ao episódio envolvendo o solvente de tinta. Agora desperta, ela vai até o quarto de Peter e pede perdão pelo que disse (ainda que em um sonho, sobre as tentativas de aborto e sua falta de vontade em ser mãe). Perdoada pelo filho, Annie pede para que ele se levante, pois quer tentar algo. Peter chega a dizer que teve um pesadelo e, com essa fala, nos questionamos se ele e a mãe compartilharam a mesma experiência onírica; no entanto, Annie ignora o que o filho diz e acorda também Steven.

Ao longo da transição de cena, vemos várias maquetes dentro da casa: um lembrete constante de que toda a vida daquela família foi orquestrada por um culto maligno, o que significa efetivamente que a avó observava e controlava as gerações posteriores a ela própria, como que em uma casa de bonecas. Annie fala sobre Joan, um nome totalmente desconhecido para Steve. Ela então acende uma vela, como lhe foi ensinado, e chama o marido e o filho para mais perto. Pede que eles pensem em Charlie, pois já havia realizado o ritual sozinha e viu que ele funcionou. Quando confrontada por Steven, Annie explica que é médium, que já testemunhou aparições e fugiu, mas que não faria mais isso. Implora para que eles confiem nela, pois precisa lhes mostrar algo. Quando ela diz que já leu o texto antes e que não precisa ler de

novo, o filme nos aponta que ela havia, sem saber, invocado Paimon. Ela refaz a “brincadeira do copo”, da mesma forma que Joan fez em sua casa, e pergunta por Charlie, posicionando as mãos de todos os três sobre o recipiente. Depois que Peter fala que algo naquele ambiente mudou, o copo é movido para longe e desliza sobre a mesa.

Ao notar que o filho está assustado, Steven interrompe o ritual, exigindo que aquilo pare. Annie diz que, mais cedo, Charlie fez algo aparecer em seu caderno de desenhos e diz a Peter que ele não precisa ter medo, pois aquele espírito é sua irmã. Subitamente, um vidro se quebra. Ela pergunta: “O que está errado?” e imediatamente a chama da vela fica mais forte e alta, de modo não-natural. Annie abre a boca e assume uma postura cabisbaixa. Cético, Steve olha embaixo da mesa, buscando uma explicação racional para o fenômeno envolvendo o fogo – assim como Annie fizera com Joan, o que indica que esses papéis se inverteram. Quando volta ao seu lugar, Steven ouve Annie emitir um som estranho enquanto olha para baixo. Ela volta a si e olha ao redor. “Olá? Mãe?” – com essa fala, entendemos que Charlie está no corpo da mãe e que não faz ideia do que está acontecendo. Peter e Steven se desesperam e pedem que Annie pare, enquanto ela – ou melhor, Charlie – chora, assustada pelas reações de ambos. Steven joga água em Annie, trazendo-a de volta à consciência, enquanto Peter está aos prantos. Confusa, ela pergunta o que houve. A câmera foca na maquete da casa, depois na miniatura da cena do acidente e, por último, na frase “*liftoach pandemonium*”, inscrita em um dos cômodos. Assim como os termos “*satony*” e “*zazas*”, esta é uma expressão ligada ao ocultismo e à necromancia – isto é, conhecimentos de interesse de Ellen e de sua seita. Enquanto isso, Peter está em seu quarto, paralisado.

Na manhã seguinte, na escola, o professor está falando sobre a crise econômica de 1929 e a Grande Depressão – de novo, uma metalinguagem conectada à narrativa, visto que desde a morte de Charlie a família Graham está em crise e que a depressão é uma realidade não muito distante dali, citada primeiramente com relação ao avô do garoto, que preferiu deixar de se alimentar em vez de abrigar um demônio em seu corpo. Peter acompanha com o olhar uma luz azulada que se move pela sala, a mesma que Charlie vira em seu quarto. Intrigado, ele encara o vidro de um móvel à frente, vê o seu reflexo sorrir de volta e tem um sobressalto assim que ouve estalo com a língua que sua irmã costumava fazer. Toda a classe olha para ele, que disfarça e pede para ir ao banheiro. Enfurecido, Steven avisa a Annie, por telefone, que Peter lhe ligou da escola, “aterrorizado, chorando, certo de que está sendo ameaçado por um espírito”. Antes de contar o ocorrido, a mãe pergunta por Charlie, inserindo a garota na conversa como se ela ainda estivesse viva. Farto do comportamento de Annie, Steve diz que tem um filho para proteger, que essa é sua preocupação no momento e desliga. Contrariada, ela liga de volta, diz

que não está mais sonâmbula e desliga, antes de voltar a sua maquete. Esta cena mostra o primeiro embate direto entre os dois personagens – antes distantes, agora em confronto.

O telefone toca novamente, mas Annie não atende. Através do recado na secretária eletrônica, ouvimos um funcionário da galeria falar, gentilmente, que a família Graham está em suas orações e que o prazo da entrega do projeto pode ser adiado, caso Annie precise. As mãos dela tremem enquanto a mensagem de voz é reproduzida e quebram, sem querer, a miniatura de uma cadeira. Annie se irrita de vez e destrói todo o resto da maquete, socando seu telhado até amassar. Steven e Peter chegam em casa e sentem um cheiro forte. O pai procura Annie para questioná-la a respeito do odor estranho e encontra o estúdio revirado, a maquete destruída e a esposa sentada ao chão, dizendo que “não conseguia mais olhar para aquilo”. Observando as miniaturas, ele percebe um boneco deitado numa cama, sem a cabeça – trazendo, uma vez mais, o tema da castração.

Cada vez mais afastado da esposa, Steven toma remédios e vai dormir no sofá. Annie vai ao quarto de Charlie e encontra o caderno dela sobre a cama. As páginas se mexem e novos desenhos aparecem. Em seu quarto, Peter acorda após ouvir o estalar de língua de Charlie novamente. A garota aparece no escuro, sua cabeça cai e rola para perto do irmão, transformando-se em uma bola. O cachorro da família, Rex, começa a ganhar momentos antes de mãos puxarem a cabeça de Peter em direção à cama, forçando-o a permanecer deitado. Ele esperneia sem conseguir se livrar daquilo, Rex late e a porta bate, assustando-o de novo. Steven, que está medicado, continua dormindo. Já Annie, adentra o quarto do filho, dizendo que o ouviu gritando. Ele, por outro lado, diz que viu Charlie e acusa a mãe de estar tentando arrancar sua cabeça – da mesma forma que o boneco no estúdio estava, momentos antes do incidente. Annie pergunta onde o rapaz viu Charlie e fala que vai fazer esses eventos sobrenaturais pararem. “Sou a única que pode resolver isso”, ela diz e pede que Peter não conte nada ao pai.

No caderno de Charlie, vemos vários desenhos retratando Peter. Ele aparece chorando e com enormes X's cobrindo seus olhos. Annie pega o objeto e encara o fogo da lareira. Atira então o caderno entre as chamas e percebe que ela mesma também começou a queimar. Com o próprio braço pegando fogo, ela tenta salvar as páginas das labaredas. Ao retirá-lo de lá, automaticamente o fogo em seu corpo também se dissipa. O recado lhe fora dado: ela não poderia destruir o caderno sem destruir a si mesma. No outro dia, Peter levanta para ir à escola, enquanto sua mãe o observa furtivamente. Ela aproveita sua saída para ir à casa de Joan. Lá, bate desesperada na porta, mas ninguém atende. Dentro da casa, vemos o Selo de Paimon, velas acesas na cozinha e uma representação do que irá ser a última cena do filme: bonecos curvados em posição de reverência e três cabeças de animais diante de um boneco maior – justamente

aquele que Charlie estava criando na escola, mas, dessa vez, com uma cabeça de pombo usando uma coroa, da mesma forma que seu último desenho em vida ilustrara. Além disso, também sobre a mesa, há uma foto de Peter, indicando que ele seria a chave final até a realização do ritual retratado. Do lado de fora, Annie repara, mais uma vez, no tapete bordado em frente à porta.

Durante o intervalo entre as aulas, Peter ouve uma voz chamando seu nome. Ele está sozinho e com medo. Do outro lado da rua, vemos Joan (usando vermelho, como de costume) bradar: “Peter, eu expulso você! *Satony! Degony! Eparigon!* Peter, saia!”. Por meio dessas palavras oriundas de um ritual de necromancia, Joan tenta afastar a alma de Peter de seu próprio corpo, deixando o caminho livre para Paimon. Inexplicavelmente, apesar de seus gritos, mais ninguém no ambiente nota o que está acontecendo. Em casa, Annie abre novamente a caixa contendo os pertences de sua mãe. Logo de cara, ela encontra tapetes similares ao de Joan, mas com os nomes “Annie” e “Charles” bordados – este último pertencera ao seu falecido irmão. Ela encontra também um livro com o Selo de Paimon na capa, redigido em um idioma desconhecido. Ela pega então um outro livro, intitulado “Invocações”, onde acha, em uma página marcada, a gravura do Rei Paimon e as seguintes partes destacadas: “Rei Paimon, Deus da Maldade. Quando invocado, possui hospedeiros vulneráveis. Com o ritual, fica preso ao corpo. O Rei Paimon tem preferência pelo corpo humano masculino”.

Figura 10: Ilustração do Rei Paimon, segundo a mitologia do próprio filme. Ele aparece montado em um dromedário e carregando três cabeças – uma referência às decapitações de Ellen, Annie e Charlie. Cena de *Hereditário* (2018), dirigido por Ari Aster.



Fonte: IMDb³⁹.

³⁹ Disponível em: <<https://m.imdb.com/title/tt7784604/mediaviewer/rm2567617025/>>. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

Em outra página, vemos a ilustração de uma pessoa em cima de um tesouro, incluindo moedas, baús e ouro. A legenda diz: “Riquezas para o conjurador”, algo que nos remete ao que Ellen disse na carta, logo no começo do filme, sobre as recompensas que valeriam a pena. Perturbada com o conteúdo dos livros, Annie pega um álbum de fotografia e nele encontra fotos de Joan, o que nos mostra que ela e Ellen se conheciam. Em outro registro, Ellen usa véu e vestido branco, enquanto pessoas jogam confetes dourados sobre sua cabeça, em sinal de respeito e consagração. Esta imagem reforça a importância de Ellen para o culto, seu poder de influência e o reconhecimento por parte dos demais membros. Em outra página, vemos uma fotografia da família Graham, contendo os quatro integrantes, sendo exposta para outras pessoas em um cômodo repleto de velas, isto é, como se todo o núcleo estivesse sendo simultaneamente observado pelo culto e oferecido como sacrifício para Paimon.

Na escola, a luz azulada continua acompanhando Peter, indo em direção a uma porta, onde um homem acena para o rapaz – possivelmente, mais um cultista. Enquanto isso, Steven está prestes a enviar um *e-mail* para um colega psiquiatra chamado Robert (Bob), falando sobre o estado mental de Annie. Antes de concluir seu texto, ele recebe uma mensagem do Cemitério Spring Blossom, lugar onde Ellen Leigh fora sepultada, com fotos anexas sobre os danos causados à cova de sua sogra. Em casa, Annie abre a entrada para o sótão. Insetos saem e o cheiro forte de outrora aumenta, contaminando a residência. Ela puxa a escada e, apesar do fedor, sobe. No cômodo acima, ela usa uma lanterna para iluminar o ambiente e, inesperadamente, encontra o corpo decapitado de sua mãe – a expressão máxima do abjeto, o detrito absoluto, a decadência em decomposição. Enojada diante de tamanha abjeção, ela quase vomita e tosse, segundos antes de notar o selo de Paimon pintado na parede, vermelho de sangue.

Na aula, o professor fala sobre assassinato a mando de deuses e explica que o personagem mitológico Agamenon não teve escolha, em paralelo ao que está ocorrendo à família Graham e a Peter, especificamente. O rapaz ouve os estalos típicos de Charlie repetidas vezes. Seu braço se ergue de forma não-natural, como se alguma força o estivesse puxando. Seu rosto está vermelho, parcialmente inchado, a boca torta e os olhos assimétricos. O professor e os colegas estranham seu comportamento. Repentinamente, Peter bate o rosto contra a própria carteira, por duas vezes, machucando-se a ponto de sangrar. Em seguida, entra em pânico e grita sem parar. Todos da sala o observam, assustados, confusos e perplexos. A Escola West liga para a residência dos Graham, mas ninguém atende. Annie está na chuva, perto da escada que leva à casa na árvore. Steve, em seu escritório, recebe a ligação sobre seu filho. Logo, ele busca Peter, que está com um curativo no nariz, dormindo no banco de trás do carro. Steve olha

preocupado para o rapaz pelo retrovisor, enquanto dirige. Freia abruptamente quando vê o semáforo, mais uma vez, vermelho. Lívido, ele começa a chorar, finalmente expressando seus sentimentos. Esta cena nos mostra o quanto a família está perturbada naquele momento, pois até mesmo Steve, o membro mais estável e pacificador, o psiquiatra que tende a racionalizar tudo, se vê impotente diante dos acontecimentos. Ele falhou ao tentar intervir na relação entre Ellen e Annie, já que a avó chegava até mesmo a controlar a alimentação da neta; e falhou ao lidar com a própria esposa durante o luto pela perda de Charlie. Como ilustra Morris (2022), no dia em que Annie encontra o corpo da filha, ela está no chão, devastada, uivando de dor como um animal, enquanto que o marido se limita a esfregar calmamente suas costas. Agora, no entanto, Steven não exerce mais a mesma empatia ou compreensão para com a esposa.

Annie recebe-os completamente aflita, enquanto Steve está impaciente. Os dois, juntos, carregam Peter para o quarto. Após colocá-lo na cama, Annie revela que viu um cadáver no sótão e pede que o marido vá conferir. Ele sobe, vê o corpo e se assusta. Quando retorna, questiona: “Por que não chamou a polícia?”. Annie responde que a polícia não ajudaria e lhe mostra o álbum de fotos de sua mãe, indicando que Ellen e Joan tinham alguma relação. Ela indica também o Selo de Paimon, presente nos colares delas e na parede do sótão, acima do cadáver. Apesar desse lampejo de consciência em que a personagem expressa saber, ainda que parcialmente, que um plano está sendo executado e que há algo de errado na vida daquela família, não há nada que possa ser feito. Seu destino já fora traçado por terceiros, como dito nas aulas de Peter sobre fatalismo e determinismo; e como os bonecos das maquetes de Annie, observados e manipulados. Steve ignora completamente o que a esposa está dizendo e a acusa de ter desenterrado o corpo de Ellen, presumindo que a violação do túmulo ocorreu nas “noites de cinema”, quando Annie estava, na verdade, frequentando o grupo de apoio. Ele assume que já sabia do ocorrido graças ao cemitério e que não contou porque não quis preocupar a esposa.

Diante dessa reação, Annie diz: “Sei que você não confia em mim e não posso fazer nada sobre isso, mas fomos amaldiçoados ao invocar a Charlie. Fizemos um pacto com algo. Não sei o que, mas está aqui nesta casa, atrás do Peter”. Em seguida, ela mostra os desenhos que surgiram enigmaticamente nas páginas. Pede desculpas, reforça que seu filho está em perigo e diz que ela precisa destruir o caderno, pois a culpa por ter iniciado aquilo tudo é dela. Esta é a segunda vez que a personagem exprime culpa por algo que desconhece ou não entende, pois sente que é responsável pelas tragédias que têm ocorrido.

Annie explica ao marido que quando tentou queimar o caderno, seu braço começou a pegar fogo. No entanto, naquele momento, ela se dispõe a se sacrificar (como uma Mãe Boa), pois entende que é necessário para salvar Peter. De acordo com seu raciocínio, é ela que está

ligada ao objeto, pois o utilizou para realizar a invocação. Aos prantos, Annie implora para que Steven lance o caderno às chamas. Diz que ele é o amor de sua vida, o beija e acaricia seu rosto – a primeira demonstração explícita de amor romântico até então. Entretanto, a reação do marido é a mais racional possível: “Não vou mais fazer essas coisas. Não é nada saudável. Você está doente, Annie. Preciso chamar a polícia”. Frustrada pela descrença de Steve, Annie pega o livro e o atira na lareira, desejando pôr um fim àquilo tudo e já esperando sua própria morte. No entanto, quem entra em combustão é Steven. As chamas surgem repentinamente, no meio da sala, enquanto Annie assiste em choque. A morte deste personagem, a única pessoa da casa que não possuía o sangue de Ellen em suas veias, demarca a total derrota da família. Quando esse último fio de racionalidade é perdido, o plano do culto se consolida. Nesse momento, a luz azulada, que outrora esteve perto de Charlie e de Peter, chega até ela; sua expressão automaticamente muda, indo do pavor à satisfação.

Do lado de fora, vemos a casa da família durante o dia. Em uma rápida transição de cena, o mesmo cenário é mostrado durante a noite, dessa vez com a residência rodeada por pessoas despidas; são os membros cultistas, reunidos para presenciar a tão esperada concretização de seus planos. Essa passagem de tempo quase que instantânea nos remete ao ato de apagar uma luz (como é possível fazer com uma maquete, por exemplo), dando a ideia de algo mecânico e não-natural, ao mesmo tempo em que reforça a noção de manipulação externa. Peter acorda, chama pelos pais e não obtém resposta. Ele vê uma luz acesa na casa da árvore – uma luz diferente, pois não tem a tonalidade vermelha como a que Annie costuma usar. Com o quarto imerso na penumbra, ele não nota a própria mãe acima da cama, perto do teto. Ela se esgueira para fora dali, momentos antes do rapaz levantar e caminhar com cautela. Peter chama pela mãe e pelo pai novamente, antes de ouvir ruídos atrás de si. Ele atravessa a passagem, segue o corredor e, ao encontrar a porta do quarto de sua avó aberta, fecha-a rapidamente. Continua andando até a sala, sem saber o que acontecera ali. Assim como na cena anterior, a maquete da casa está com as luzes acesas – o que, metaforicamente, indica que há sim uma presença na residência, entrando em contraste com a escuridão predominante no ambiente. Ele olha ao redor do cômodo e percebe uma figura à frente da lareira. Aproxima-se lentamente e reconhece o corpo de seu pai, totalmente carbonizado.

Annie, possuída por Paimon através da luz azulada, surge furtiva, de novo entre a parede e o teto, ainda observando Peter. Quando o rapaz, boquiaberto, olha para trás, há um homem despido do lado oposto ao que sua mãe está – o mesmo que sorriu para Charlie durante o velório de sua avó. Os dois se entreolham fixamente por alguns segundos até que Annie de repente aparece na frente do filho e corre em sua direção. Eles então saem em disparada; Peter, vendo

a escada que leva ao sótão, apressa-se em escalar e fechar a entrada. “Pare, mãe, por favor! Eu sinto muito”, diz, implorando para que Annie deixe de persegui-lo e assustá-lo, enquanto ela bate a própria cabeça contra a madeira que cerra a passagem, repetidas vezes. Sem perceber mais uma pessoa nua logo atrás dele, Peter volta sua atenção para as velas acesas naquele cômodo, a presença de vários insetos e os resquícios de onde o corpo de sua avó estivera. Como o jovem não tem conhecimento a respeito da violação do túmulo de Ellen, é provável que ele tenha associado a silhueta decapitada, marcada naquele piso, ao cadáver de sua irmã. Além disso, há uma foto dele mesmo com os olhos perfurados. Ele, ao ver a imagem, fica horrorizado, respira ofegante e tenta se acalmar: “Só preciso acordar, vamos, está tudo bem. Acorde!” – ao dizer isso, estapeia o próprio rosto, em estado de completa negação àquela realidade. Peter ouve mais barulhos e olha para cima, com os olhos arregalados e boquiaberto. Annie está flutuando acima dele, usando o que parece ser um fio ou uma corda para mutilar o próprio pescoço. Sangue cai em abundância à medida que ela continua a se cortar, sob influência de Paimon. Quando os movimentos dela se aceleram, Peter ouve o soar de um sino – uma espécie de saudação ao demônio, já que, segundo Mathers (2021), o nome “Paimon” vem do hebreu “POMN”, que corresponde a um som cintilante ou a um pequeno sino – e vê mais pessoas nuas no sótão. Desorientado e assustado, Peter atravessa a janela de vidro daquele andar e cai no chão, fora da casa. O ruído emitido pelos movimentos de Annie persiste, até que ouvimos sua cabeça, enfim decepada, despencar das alturas. Novamente, por meio da decapitação, Paimon é liberado do corpo feminino e chega, como luz azulada, até Peter, indicando a posseção tão aguardada. Peter acorda, mas não é mais ele mesmo; sua alma foi expulsa e substituída pelo espírito de Charlie, que já nascera Paimon, desde o início.

O cadáver de Annie – agora decapitado – vai flutuando até a casa na árvore, que mantém as luzes acesas. Peter levanta e faz o estalo com a língua, reforçando que é Charlie/Paimon quem o comanda. Ele segue o mesmo caminho que o corpo morto de sua mãe, enquanto mais pessoas despidas o observam entre as árvores. Ao subir as escadas, ele encontra cultistas curvados na direção de uma espécie de altar. Em destaque, há um grande boneco com a cabeça em decomposição de Charlie, usando uma coroa e segurando um cetro, tal como um rei. No chão, os cadáveres de Ellen e de Annie, ambos sem as cabeças, também se curvam perante a imagem, reproduzindo a cena que vimos anteriormente na casa de Joan, com os bonecos e cabeças de animais sobre a mesa. As duas mães mortas, lado a lado, reverenciam Charlie, a última personagem feminina das três gerações a ser afetada pelos planos malignos de sua avó; um mal, de certa forma, hereditário.

Em seguida, vemos um quadro com os dizeres “Rainha Leigh”, mostrando uma foto de Ellen: a líder cultista, disposta a sacrificar a própria família para conjurar e trazer o Rei Paimon à Terra. Peter é coroado por Joan e os cadáveres da mãe e da avó se curvam perante ele. Joan desperta sua atenção, chamando-o de Charlie, e explica que ele é Paimon, um dos oito reis do inferno. “Corrigimos seu primeiro corpo feminino e oferecemos este hospedeiro masculino saudável”, ela diz, em concordância ao que estava escrito no livro sobre invocações. Em troca de sua devoção, o culto pede sabedoria, honra, riqueza e bons familiares – valores comumente associados à entidade em questão. Por fim, ela grita “Salve, Paimon!” e o coro prontamente a acompanha. O filme termina mostrando o interior da casa da árvore, que agora mais parece uma maquete, como as miniaturas que Annie fazia.

Com isso, compreendemos que a tragédia que acometeu os Graham se desenrolou da mesma forma que a colega de Peter falou na escola, logo no início, em uma das aulas: os sinais foram dados literalmente durante toda a peça. A ameaça transmitida de geração em geração pelo lado materno partiu de uma escolha consciente e consistente de Ellen, que fez o que pôde para que Paimon vivenciasse seu poder diabólico na Terra. Através das palavras escritas na carta para Annie e pelo teor do texto de um dos livros ocultistas, enxergamos que os objetivos da avó, apesar de tudo, visavam a obtenção de recompensas para ela e seus familiares, ainda que isso exigisse muitas perdas. O horror, então, é criado não somente pela ganância de Ellen, mas também pela inabilidade de Annie de proteger seus próprios filhos – afinal de contas, ela não estava preparada para isso. Cabe apontar ainda que este final lembra *O Bebê de Rosemary* (1968), lançado exatos cinquenta anos antes, pois a seita retratada também obteve sucesso em sua missão. A diferença se expressa justamente em quem manifesta pavor a tais planos: de um lado, Rosemary, a jovem mãe, frágil e submissa, assustada com a aparência do próprio filho; do outro, Ellen, uma senhora experiente, mãe e avó, líder cultista e disposta a sacrificar sua família.

3.3 O BABADOOK X HEREDITÁRIO

De volta aos filmes de horror da década de 2010, Beznosai (2019) aponta que, junto às metáforas de cunho político e social, as tensões das relações humanas, sobretudo em um contexto familiar, também são recorrentes nessas obras, trabalhadas como plano de fundo para o desenrolar de suas tramas. Os longas *A Bruxa* (2015), de Robert Eggers, e *Nós* (2019), de Jordan Peele, são exemplos disso: o primeiro se passa na Nova Inglaterra do século XVII e mostra a realidade de uma família puritana que está se reestabelecendo após ser expulsa de uma comunidade por heresia; e o segundo apresenta um mundo abaixo da superfície, habitado por

cópias idênticas a cada pessoa dos Estados Unidos, o que inclui, por consequência, famílias inteiras. Cada uma dessas propostas aborda diferentes temáticas, desde o fanatismo religioso até a desigualdade social, perpassando exatamente pelas dinâmicas estabelecidas nos núcleos familiares.

Seguindo suas próprias fórmulas, *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018) também fazem uso de questões familiares para abordar outros subtemas, como luto e distúrbios psicológicos. Esses filmes, juntamente a outros aqui já citados, produzidos e lançados na mesma época, usam o horror como um artifício narrativo, traçando paralelos com críticas sociais e características pessoais das personagens principais. Em outras palavras, os monstros retratados são usados para contar uma história, em meio a uma atmosfera densa e, por vezes, ilusória, ambígua.

“Repetição e variação são dois lados da mesma moeda. Notar um é estar alerta para o outro. Ao pensar em filmes, devemos procurar semelhanças e diferenças” (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 67, tradução nossa)⁴⁰. Sabendo disso, dentro das mitologias dos nossos objetos, encontramos pontos de similaridade e de disparidade – identificados, inicialmente, graças ao registro descritivo individual. Em seguida, refletimos sobre seu assunto fílmico: “De que fala a obra? Que tema ou assunto ela discute? Como o apresenta e como o desenvolve? Que tratamento (resolução) final o filme lhe reserva?” (FRANÇA, 2002, p. 128). Respondidas essas questões, adentramos a etapa de formulação de hipóteses a partir de dados obtidos nos diferentes estágios da observação, visando articular as experiências vividas através dos filmes, com atenção “às analogias e correspondências com o mundo [...] que o artista coloca na obra e que o espectador acessa quando a ela se submete” (*ibidem*, p. 129). Somente então nos dedicamos à realização de estudos comparativos, organizando nossas ideias e formulando percepções conjuntas a respeito dos dois longas.

Os elementos analisados são diversos tanto em suas naturezas quanto em suas funções. Levando em consideração as contribuições teóricas de Bordwell e Thompson (2012), é seguro afirmar que alguns desses aspectos se referem à forma e outros ao estilo – sendo que, segundo os autores, o conceito de “forma” está voltado para o roteiro, enquanto que “estilo” diz respeito à cinematografia, de um ponto de vista mais técnico. Aqui, amparados pela Análise Fílmica, nos propomos a investigar principalmente as narrativas dos respectivos filmes, já que são elas

⁴⁰ Trecho original: “Repetition and variation are two sides of the same coin. To notice one is to be alert to the other. In thinking about films, we ought to look for similarities *and* differences” (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 67).

que fornecem ao espectador “uma experiência estruturada. Por esta razão, a forma tem importância central no cinema” (*ibidem*, p. 51, tradução nossa)⁴¹. Captamos também escolhas artísticas que dizem respeito ao estilo (como ambientação, uso de cores, iluminação e *mise-en-scène*, por exemplo), mas focando muito mais em examinar as representações maternas presentes nessas obras, com atenção à progressão dos comportamentos das personagens mães e à importância de seu papel nas referidas histórias, sempre observando a maneira como essas abordagens dialogam com o cinema de horror.

3.3.1 SEMELHANÇAS

Começamos a comparação entre os filmes selecionados e suas personagens mães a partir de suas similaridades, incluindo atributos caracterizantes, estéticos e narrativos. Tanto *O Babadook* (2014) quanto *Hereditário* (2018) têm mulheres protagonistas – algo que, segundo Beznosai (2019), parece natural, considerando o atual destaque do feminismo nos debates sociais e o fato de esta discussão ser contemplada também pela arte. Ambas as tramas ilustram dificuldades advindas da maternidade, principalmente diante do luto. Sem uma rede de apoio, Amelia é responsável pelo filho de seis/sete anos, Samuel, cuja existência é um lembrete constante da morte de seu marido, Oskar. Annie, em um núcleo familiar mais numeroso, se vê obrigada a lidar com a perda de sua filha mais nova, Charlie, ao mesmo tempo em que não consegue perdoar seu primogênito, Peter, pelo envolvimento no incidente. Oskar e Charlie morreram em acidentes de carro – o primeiro, um imprevisto, enquanto que o segundo, minuciosamente planejado. De toda forma, independentemente das articulações por trás desse último evento, cabe ressaltar que todos os dois foram trágicos e, portanto, infligiram sofrimento às personagens.

Podemos afirmar que a morte é um tema comum aos filmes de horror, levando em conta as ameaças frequentes por parte de monstros, maldições, espíritos vingativos, animais selvagens e assassinos sádicos. Contudo, o foco aqui não é necessariamente este, mas sim o luto e a forma como as protagonistas continuaram suas vidas após as perdas; um assunto tão relevante para ambas as obras que todas as duas o levantam ainda em suas respectivas introduções, denunciando desde já o teor dos roteiros. *O Babadook* começa com um sonho de Amelia, lembrando o acidente de trânsito e, conseqüentemente, o falecimento de Oskar. *Hereditário* tem início com uma nota de pesar e o convite ao velório de Ellen. Baldini (2018, p. 33) sustenta

⁴¹ Trecho original: “Artists design their works—they give them form—so that we can have a structured experience. For this reason, form is of central importance in film” (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 51).

que, frente a um acontecimento fatídico, “a constituição do sujeito está toda atravessada pelo tema do luto”, isto é, este tópico torna-se, por algum tempo, o centro de sua vida; quem ele é, o que faz, como se comunica, tudo é definido e captado com base no conhecimento dessa morte, sendo ela um arco indissociável de sua história. Nesse sentido, Lacan entende que o luto é fomentado por um “rombo no real provocado por uma perda [...] intolerável ao ser humano” (LACAN, 2002, p. 356) – e é justamente essa intolerância ao que restou de suas vidas que Amelia e Annie têm em comum. No caso de Annie, ressaltamos que o luto tem um fator trágico muito forte, não somente pela quantidade de perdas (seu pai, seu irmão, sua mãe, sua filha e seu marido), mas principalmente pelo modo como elas ocorrem.

O horror se manifesta ao público a partir da inabilidade dessas mães, da disfuncionalidade de suas famílias, dos conflitos para com seus filhos e de seu desejo por renúncia aparente em algumas cenas, visto que elas não correspondem às expectativas sustentadas na idealização de uma Mãe Boa. Acompanhamos também seu apodrecimento silencioso, visto que suas vidas se desgastam à medida que a influência das entidades sobrenaturais prevalece. Amelia, tomada por Babadook, deixa de ir ao trabalho e mantém-se em casa, alternando entre ficar na cama, perseguir Samuel, assistir televisão e ter alucinações, cada vez mais desconectada de suas responsabilidades e deveres – antes, é claro, de confrontar e vencer todo o mal que aquela criatura simboliza. Annie, que inicialmente mostrava comprometimento não só com o projeto da galeria, mas também com as miniaturas intimamente ligadas à sua vida pessoal, expressa dificuldade em concentrar-se no trabalho e, em um acesso de raiva, chega a destruir completamente um dos modelos. Além disso, diante dos fenômenos misteriosos que a personagem presencia (o ritual ensinado por Joan, os desenhos no caderno de Charlie, o aparecimento do cadáver decapitado no sótão), seu foco volta-se totalmente à resolução do que ela supõe ser um pacto, a fim de salvar os membros restantes de sua família – ainda que isso signifique sacrificar-se. Outros personagens também demonstram estranhamento ao comportamento das duas. Amelia é julgada por outras mães, amigas de Claire, por ela ser diferente desse grupo e por Samuel demonstrar certa dependência, como na cena em que ele resiste a sair do colo materno. Da mesma forma, Annie é frequentemente desmoralizada pelo marido, que permanece em silêncio durante a cena do jantar em que a protagonista demonstra toda a sua lucidez ao finalmente colocar para fora aquilo que a está incomodando, exprimindo sua ira em contraste às condutas de Peter e Steven, dois homens que simplesmente seguem suas vidas sem conversar sobre seus sentimentos e sem lidar efetivamente com a tragédia ocorrida.

Sendo assim, o adoecimento mental – delas e daqueles ao seu redor – também é abordado, de modo a traçar um paralelo entre fenômenos sobrenaturais e transtornos

psicológicos. Paralelo este que fica mais nítido ainda quando Amelia leva Samuel até o médico, que menciona o alto nível de ansiedade do garoto e recomenda uma ida ao psiquiatra; e quando Annie fala do histórico de distúrbios mentais de sua família (mencionando diretamente múltiplas personalidades, demência, depressão psicótica e esquizofrenia), como também quando Steve, médico psiquiatra, está redigindo um *e-mail* para um colega de trabalho, buscando ajuda para a esposa que ele julga estar doente. Em ambos os filmes, é a maternidade que surge como fonte de horror; o fracasso materno que causa repulsa e desconforto, principalmente quando essas mães sugerem que não amam seus próprios filhos e, com isso, se convertem em figuras abjetas.

Seguindo a tradição do que Curtis (2009, p. 84, tradução nossa)⁴² classifica como sendo o tema chave dos filmes de casas mal-assombradas, nas duas obras vemos “o poder do passado de perturbar o presente”. Em *O Bababook*, o acidente que causou a morte de Oskar, no mesmo dia em que Samuel nascera, impede que Amelia exerça a maternidade com dedicação e afeto ou que fique próxima ao filho. Já em *Hereditário*, as ações de Ellen, exercidas com a finalidade de oferecer um hospedeiro adequado ao demônio por ela cultuado, continuam a impactar a filha, o genro e os netos, mesmo depois de sua morte. As residências das duas famílias, assim, se veem assombradas não só por Babadook ou Paimon, os elementos malignos e perturbadores que cumprem um papel lúdico nestes filmes, mas primordialmente pelos acontecimentos anteriores às tramas. Esse mal é expresso visualmente através de recursos técnicos, como o uso das sombras, a iluminação moderada e a predominância de cores frias. Mais que isso, essa ambientação ocorre de forma sutil, de modo a não dar destaque necessariamente às casas, não se prendendo geograficamente àquelas paredes ou àquele endereço, mas sim às dinâmicas exercidas entre os personagens naquele espaço. Através dessa estética, é possível gerar uma conexão íntima com o espectador, para que ele compreenda que aquilo poderia estar acontecendo em sua própria casa – tornando, assim, a realidade retratada ainda mais palpável.

Os males propriamente ditos – Babadook e Paimon – são evocados a partir de leituras realizadas pelas mães. No caso de Amelia, após ela ler o livro ilustrado que apresenta o personagem; e, no de Annie, através de um texto em idioma desconhecido direcionado ao demônio. Só assim as referidas entidades adentram, fisicamente, os espaços que aquelas famílias ocupam. Isso ocorre precisamente em momentos de fragilidade, quando as mães baixam a guarda e abrem brechas a partir de um misto de sentimentos negativos – cansaço, dor,

⁴² Trecho original: “The key theme of haunted house films is the past’s power to disrupt the present” (CURTIS, 2009, p. 84).

tristeza, raiva, decepção – e não têm dimensão de quais serão as consequências de seus atos. Em outras palavras, no instante em que elas cedem a suas emoções, o mal se faz presente. Em razão disso, são as falhas dessas mães que representam perigo para suas famílias.

Em *O Babadook*, Amelia decide ler, à noite, um livro subitamente entregue por seu filho Samuel, para fazê-lo dormir. Ao perceber o teor sinistro da história e das gravuras, ela hesita e, em certo ponto, a criança se apavora. Mais do que causar medo, o conto do Babadook acaba por invocar a criatura descrita, trazendo-a para dentro de casa e possibilitando que ela passe a controlar a mãe em um futuro próximo, conforme aponta Cánepa (2015):

Sob a influência do monstro, Amelia estrangula Buggy. Samuel, então, decide parar de tomar os remédios, tentando assumir as rédeas da situação. Por telefone, ele pede ajuda à vizinha idosa, que parece ser a única a preservar a afeição por eles, mas a mãe não o deixa concluir a conversa. Babadook aparece para Amelia na forma de seu marido morto, e exige o sacrifício do filho. Mas, quando está prestes a alcançar seu objetivo, o garoto consegue impedi-lo, usando suas armas artesanais contra a própria mãe, e expulsando enfim o monstro de seu corpo (CÁNEPA, 2015, p. 124).

Em *Hereditário*, Annie chama Peter e Steven para mostrar a eles uma suposta manifestação do espírito de Charlie, justamente após ela ter lido, sozinha, um texto de invocação. No entanto, ao darem continuidade ao ritual ensinado por Joan, eles permitem, ainda que despropositadamente, que o demônio Paimon possua o corpo da mãe e coloque todo o núcleo em risco. Os eventos que ocorrem depois disso – incluindo as aparições na casa, a autoagressão de Peter na escola, o fogo queimando Steven e o suicídio de Annie – nada mais são que o desenvolvimento de etapas premeditadas pelo plano em andamento de Ellen.

Facilitando a imersão do público na temática sombria do filme, a casa dos Vanek passa a ficar cada vez mais escura, como se a presença do Senhor Babadook tivesse tirado de lá qualquer resquício de alegria. Os únicos lampejos de luz e cor que vemos são provenientes da televisão, que Amelia passa a assistir frequentemente, tentando, sem sucesso, distrair-se e se ver livre de sua versão pessoal do bicho-papão. Em contrapartida, o cômodo mais escuro é justamente onde a criatura está. É lá que a mãe, comandada por Babadook, torna-se um perigo para Samuel, como Riggs (2018) explica:

Embora existam momentos de escuridão em *O Babadook*, isso é representado principalmente pelo porão de Amelia. O filho de Amelia, Samuel, é instruído a nunca entrar no porão. Conforme o Babadook começa a possuir Amelia, outras partes da casa tornam-se inseguras. No entanto, é no porão escuro que Amelia imagina o pedido de seu marido morto para matar Samuel. Portanto, é o lugar mais perigoso para seu filho; ameaça sua extinção. Nas cenas finais no porão, a escuridão envolve Samuel enquanto Amelia é completamente

dominada pelo Babadook – e o único objetivo de sua mãe é acabar com sua vida (RIGGS, 2018, p. 33, tradução nossa)⁴³.

Se em *O Babadook* o lugar sombrio ilustrado por um “cômodo proibido”, que é também um ponto de ruptura essencial para a narrativa, é o porão, em *Hereditário*, o sótão dos Graham e a casa na árvore exercem essa mesma função. No sótão, estão guardadas as memórias de Ellen, ou seja, as provas que a ligam à seita ocultista. É também nesse espaço – familiar e, ao mesmo tempo, macabro – onde Annie encontra o cadáver decapitado de sua mãe e, posteriormente, onde corta sua própria cabeça, antes dos preparativos finais para a possessão de Peter serem realizados. Já a casa da árvore é exatamente a primeira imagem que vemos em tela, logo após a nota de pesar informando a morte de Ellen; e também o último cenário apresentado, onde a coroação do Rei Paimon acontece, com os cadáveres de Ellen e de Annie curvando-se perante Peter. É lá que Charlie passa a noite anterior ao velório da avó e onde Annie dorme por várias vezes, após o enterro da filha. Steven, inclusive, repreende as duas nessas situações: na primeira, ele expressa preocupação com relação à temperatura do lugar onde Charlie dormira; e na segunda, ele desaprova o afastamento de Annie, que o deixa sozinho no quarto do casal. Essas ações por parte do pai da família sugerem que ele, por ser o único que não compartilha o sangue de Ellen, não possui uma ligação com o lugar, enquanto que mãe e filha, ainda que sem saber o que ocorreria naquele local, manifestam certa fixação por ele. Já com relação à residência da família, de forma geral, convém ressaltar que se trata de um ambiente tão escuro quanto a casa de Amelia, capaz de disfarçar a presença do corpo queimado de Steven, próximo à lareira, e dos incontáveis membros cultistas escondidos entre os cômodos, totalmente despidos.

Em dado momento, Amelia encontra baratas vivendo em um buraco na parede de sua cozinha. Na cena seguinte, o filme sugere que a aparição dos insetos teria sido apenas uma visão provocada pelo estado de perturbação mental da personagem. Já Annie percebe uma porção de formigas caminhando entre cômodos de sua casa; somente instantes depois, entendemos se tratar de mais um sonho da protagonista. Esses insetos, de alguma maneira, insinuam que aqueles ambientes – não coincidentemente, suas próprias casas – estão sujos, impuros, negativamente marcados pelas tragédias que assolam as famílias que lá vivem. Cabe ressaltar

⁴³ Trecho original: “While there are moments of darkness throughout *The Babadook*, this is represented most by Amelia’s basement. Amelia’s son, Samuel, is told never to go in the basement. As the babadook begins to possess Amelia, other parts of the house become unsafe. Yet it is in the darkened basement that Amelia imagines her dead husband’s request to kill Samuel. Therefore, it is the most dangerous place for her child; it threatens his extinction. In the final scenes in the basement, darkness surrounds Samuel as Amelia is completely overtaken by the babadook – and his mother’s only goal is to end his life” (RIGGS, 2018, p. 33).

também que tais animais são reconhecidos por se alimentarem de restos de comida, dejetos e seres mortos; tanto que as formigas que Annie vê cobrindo o rosto de Peter são semelhantes às aquelas que aparecem devorando a cabeça de Charlie no dia seguinte ao acidente. Assim, ainda que indiretamente, o uso do abjeto se faz presente mais uma vez, relacionando-se diretamente às figuras maternas.

Ainda sobre o momento em que Babadook e Paimon adentram as casas, as mães, sob sua influência, proferem falas ofensivas aos filhos, denotando a extensão de seu descontentamento com a maternidade. Amelia diz a Samuel que gostaria que ele tivesse morrido, em vez de Oskar. Já Annie, ainda que em um sonho, confessa a Peter que nunca quis ser sua mãe e que tentou abortá-lo inúmeras vezes, de todas as maneiras possíveis. Nesse sentido, os filhos são confrontados pelo medo de não serem amados pelas próprias mães – exatamente as pessoas que, segundo o que as idealizações patriarcais apontadas por Kaplan (2000) afirmam, devem viver em função da família. Aliado a isso, as duas mães também assumem posturas similarmente agressivas, como nas cenas em que cada uma tenta invadir um determinado cômodo da casa – Amelia usa os pés para arrombar a porta de seu quarto, onde Samuel se encontra; e Annie bate repetidamente a própria cabeça na entrada para o sótão, logo após Peter ter subido até lá. Inserir esses discursos e comportamentos em momentos de possessão significa responsabilizar as entidades e utilizá-las como alegorias para os reais sentimentos daquelas mães, justificando essas atitudes “monstruosas”, que não correspondem às expectativas a elas direcionadas, através do controle de seus corpos por parte de forças malignas.

Aliás, mesmo antes do domínio dessas entidades se concretizar, tanto Amelia quanto Annie nos mostram, em tela, o quanto suas rotinas são desgastantes, carregadas de pressão social e de expectativas relacionadas às suas famílias. A primeira delas teve que se adaptar, simultaneamente, à perda do marido e à criação de um recém-nascido; um fardo duplo que recai sobre seus ombros de forma solitária, pois Oskar é tão ausente quanto o pai de Regan (*O Exorcista*) e o de Carrie (*Carrie, A Estranha*). Amelia não é mais ela mesma, sua identidade se vê atravessada pela viuvez e pela maternidade, ambas exercidas em tempo integral, com quase nenhum descanso e pouca compreensão por parte das outras pessoas – até mesmo de sua própria família, considerando que Claire (que nem sequer entra na casa da irmã) não demonstra interesse em realmente entender a situação e ajudar. Da mesma forma, Annie recebe pressão desde o primeiro ato. É ela quem realiza o discurso no funeral de Ellen; quem mente para a própria família para buscar ajuda externa em um grupo de apoio; quem é tratada como frágil pelo marido, que escolhe esconder dela a violação do túmulo de sua mãe; quem tem que lidar

com o próprio sonambulismo e com o fato de quase ter assassinado os dois filhos; quem tem que suportar até mesmo a morte da filha caçula e continuar mantendo a família em harmonia, enquanto o marido a repreende; e quem é desacreditada ao buscar métodos não convencionais para tentar contato com o espírito de Charlie. Nesse sentido, tanto Amelia quanto Annie recebem o papel historicamente e socialmente reservado às mulheres: o de ser mãe e o porto seguro de suas casas, com a vida privada integralmente atrelada à família.

Diante de tantas dificuldades, as relações entre essas mães e seus respectivos filhos também se deterioram. Para Amelia, Samuel está intrinsecamente ligado à morte de Oskar, por mais que ele ainda estivesse no ventre dela durante o acidente; e para Annie, Peter tem responsabilidade pela morte de Charlie, já que ele estava dirigindo o carro naquele momento. É interessante notar, também, que em ambas as fatalidades, as vítimas morreram precisamente devido aos danos físicos causados às suas cabeças: a de Oskar foi cortada ao meio, como o próprio Babadook mostra, a fim de atormentar Amelia com a lembrança explícita; e a de Charlie foi arrancada a partir do impacto da colisão com o poste, anteriormente marcado pelos membros do culto demoníaco. Com essas informações, podemos correlacionar os eventos descritos a conceitos apresentados no Capítulo 2 – ao horror perséfono, caracterizado principalmente pelo foco nos problemas entre mães e filhos; e à castração simbólica, tão ligada ao monstruoso feminino e à falta fálica (em *O Babadook*, a falta do pai e marido; em *Hereditário*, a falta do hospedeiro masculino para Paimon).

Apesar da diferença entre os destinos finais de Amelia e de Annie, em ambas as situações retratadas é o luto que transforma essas mães, tornando-as monstruosas, abjetas, afundadas em sua própria dor. Ao abordar, então, a pauta das doenças mentais, os dois filmes fazem uso de elementos fantásticos para explorar o sofrimento psicológico das protagonistas e gerar diferentes interpretações, alternando entre a explicação racional e a fantasiosa, que admite a existência do sobrenatural. Isto é, a ambiguidade das narrativas faz o público questionar se os monstros são reais ou não, e se os eventos aconteceram de verdade ou apenas na imaginação dos personagens. Em *Hereditário*, só sabemos tudo sobre a seita cultista ao final; em *O Babadook*, não temos certeza se o monstro existe ou se é uma manifestação dos sentimentos reprimidos de Amelia.

Logo, ao mesmo tempo em que as duas obras mantêm parte da tradição do horror, com suas referências aos *woman's films* (já que dão destaque à experiência das personagens centrais como mulheres e mães), elas acabam também por subverter convenções do gênero, uma vez que desenvolvem a complexidade dessas protagonistas a ponto de gerar uma conexão entre elas e o público que, por sua vez, passa a ver também seus medos, frustrações e ansiedades,

enxergando além da dicotomia Mãe Boa e Mãe Má. Em outras palavras, nesses filmes, as mães retratadas e seus respectivos discursos são mais explorados que os estereótipos femininos já consolidados no horror, como, por exemplo: as vítimas atormentadas por monstros ou assassinos; as *final girls* que sobrevivem diante da ameaça que move o enredo; ou as figuras maternas monstruosas, que simplesmente são assim, sem grandes aprofundamentos ou justificativas.

Frente às semelhanças aqui expostas, podemos afirmar que, em um panorama geral, as ameaças horríficas se manifestam através dos "defeitos maternos", pois são justamente as vulnerabilidades das mães que põem seus familiares em risco. O sobrenatural, de fato, surge como principal antagonista em ambas as narrativas, mas suas camadas oferecem também outras interpretações. *O Babadook* causa desconforto à medida que sugere que a mãe não ama plenamente o filho, ao mesmo tempo em que apresenta a maternidade como uma espécie de prisão para a personagem, aliada ao seu luto reprimido. Em *Hereditário*, vemos uma mulher que não desejava ser mãe – a ponto de tentar abortar aquele que seria seu primogênito – tendo que lidar com as consequências de ações que fogem ao seu alcance, atormentando todo o seu núcleo familiar e culminando, enfim, em seu extermínio. As duas protagonistas, quando tomadas como sujeitos discursivos, são marcadas pela presença de conflitos que atravessam diretamente suas existências e refletem também as relações de poder a que estão submetidas. Conflitos estes que podem literalmente destruir suas famílias ou, em um contexto mais otimista, como veremos no próximo tópico, permitir que se possa aprender a lidar com eles.

Tabela 01: Semelhanças narrativas (forma) e cinematográficas (estilo) entre os filmes *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018), elencadas com base nos temas abordados em seus enredos.

TEMA	O BABADOOK (2014)	HEREDITÁRIO (2018)
I. Morte no círculo familiar	Forma: A morte de Oskar, marido de Amelia e pai de Samuel, ainda que tenha ocorrido 7 anos antes do início do enredo, continua sendo capaz de afetar os personagens, pois essa ausência interfere diretamente na dinâmica familiar e, por consequência, nos eventos que irão atingir mãe e filho. Estilo: Para evidenciar a importância desta perda, a introdução do filme é feita através de uma sequência em plano fechado, inteiramente focada nas expressões de Amelia, que replica	Forma: A morte de Ellen, mãe de Annie e avó de Peter e Charlie, ocorrida pouco antes do início do enredo, é capaz não só de afetar a família Graham, mas também de propiciar uma série de eventos que irão acometer os personagens que fazem parte desse núcleo. Estilo: Para evidenciar a importância de Ellen para a trama, o filme tem início com um texto em tela informando seu falecimento, junto aos locais e horários do velório e do sepultamento.

	o fatal acidente de trânsito em câmera lenta.	
II. Disfuncionalidade no ambiente doméstico	Estilo: A disfuncionalidade na casa dos Vanek se traduz por meio de transições de cena que reforçam a inércia de Amelia, focando nos momentos em que ela permanece na cama, mesmo depois de o despertador tocar e Samuel acordar, acarretando em atrasos ou até mesmo faltas no trabalho. Forma: As cenas em que Amelia deliberadamente entrega pílulas ao filho, na intenção de fazê-lo dormir, ressaltam o quanto a relação entre os dois está desgastada, necessitando que uma nova dinâmica seja estabelecida.	Forma: Annie não mantém uma boa relação com Peter desde o incidente em que esteve sonâmbula e pôs em risco as vidas de seus filhos. A situação se deteriorou após a morte de Charlie, pois a garota estava sob os cuidados do irmão quando a tragédia ocorreu. Estilo: A disfuncionalidade na casa dos Graham se traduz através do afastamento gradual entre Steven e Annie; e dos diálogos entre ela e Peter, carregados de tensão, desconforto e ressentimento de ambas as partes. O ápice de todas essas emoções é expressado especificamente durante a cena do jantar.
III. Adoecimento mental	Forma: Amelia busca ajuda médica para Samuel devido a uma crise convulsiva provocada por um alto nível de ansiedade. No entanto, o garoto não é o único a lidar com transtornos psicológicos, pois sua mãe dá indícios, através de alterações de comportamento, de que sua saúde mental também carece de cuidados.	Forma: Annie aponta uma série de distúrbios psicológicos diretamente ligados ao passado de sua família. À medida que ela ingressa numa jornada sobrenatural, visando o contato com o que acredita ser o espírito de Charlie, seu comportamento muda. Essa alteração chama a atenção de Steven que, por sua vez, tenta entrar em contato com um colega psiquiatra para ajudá-la.
IV. Invocação sobrenatural	Forma: Amelia lê, para Samuel, um livro subitamente encontrado na estante do quarto da criança. A história macabra, inapropriada para o público infantil, faz com que a criatura chamada Babadook adentre a casa, passando a assustar o garoto e, só depois, a perturbar também a mãe.	Forma: Annie lê um texto (escrito em idioma desconhecido) e em seguida pede que Peter e Steven participem de um ritual para invocar o espírito de Charlie, por meio do caderno que a garota usava para desenhar. Com isso, Paimon passa a exercer poder na casa e a afligir seus habitantes.
V. Casa mal-assombrada	Estilo: A casa dos Vanek se torna cada vez mais escura, sombria, sendo o porão o cômodo proibido, onde Babadook exerce maior poder. Corroborando para essa noção de ambiente corrompido, apodrecido, Amelia encontra baratas contaminando a cozinha, mas somente ela as vê.	Estilo: A casa dos Graham se torna cada vez mais escura, sombria, sendo o sótão e a casa da árvore os lugares proibidos, intimamente associados a Paimon e seus adoradores – que, inclusive, se camuflam em meio à penumbra dos cenários (internos e externos) mal iluminados. Corroborando

	Forma: Em dado momento, Babadook assume a forma de Oskar – a pessoa cuja falta ainda é capaz de perturbar aquela família e, conseqüentemente, assombrar a casa.	para essa noção de ambiente corrompido, apodrecido, Annie sonha com formigas andando pelos cômodos e se alimentando do rosto de Peter, da mesma forma que elas fizeram com a cabeça decepada de Charlie. Forma: Em dado momento, Annie encontra no sótão o cadáver da própria mãe, Ellen, a pessoa cujas escolhas afetaram diretamente as vidas de seus familiares e, de algum modo, assombraram a casa.
VI. Conflito direto entre mãe e filho	Forma: Quando possuída por Babadook, Amelia persegue Samuel, usa os pés para arrombar a porta do cômodo onde o garoto está e, ao encontrá-lo, diz que gostaria que ele tivesse morrido, em vez de Oskar.	Forma: Em um sonho, Annie admite para Peter que tentou abortá-lo de todas as formas possíveis, durante a gravidez. Quando possuída por Paimon, ela persegue o rapaz pela casa e bate a própria cabeça repetidas vezes contra a entrada do sótão onde o filho se encontra.

3.3.2 DIVERGÊNCIAS

As disparidades que apontaremos a seguir, bem como as similaridades já descritas, dizem respeito aos referidos filmes e às personagens mães. Ressaltamos que algumas diferenças só foram identificadas a partir do desdobramento entre as semelhanças apresentadas. Por exemplo, no subtópico 3.3.1, reconhecemos o luto como um elemento comum entre as narrativas; aqui, daremos profundidade aos acontecimentos posteriores às mortes retratadas para distinguir uma trama da outra. Em resumo, é seguro afirmar que ambas percorrem caminhos parecidos, mas com resoluções opostas.

Em *O Babadook*, após a morte de Oskar, Amelia não demonstra culpa. Em vez disso, ela se frustra e atribui a responsabilidade do ocorrido a Samuel, pois o acidente de trânsito só aconteceu porque o casal estava a caminho do hospital, para o nascimento dele. Dessa forma, como lembra Cánepa (2015, p. 134), “a mãe compassiva se transforma em figura abjeta, capaz de conjurar um monstro cujo poder destrutivo incorpora sua inconformidade ao papel de mulher sacrificada e assexuada que seu filho e sua solidão lhe impõem”. *Hereditário*, por sua vez, apresenta uma mãe que se sente culpada por diferentes motivos ao longo do enredo. Na reunião com o grupo de apoio, Annie diz que há algo de errado acontecendo e que, por algum motivo, essa ameaça desconhecida é culpa dela. Ela também se sente mal pelo episódio em que, sonâmbula, quase matou os dois filhos. Na cena do jantar em que ela e Peter discutem, vemos

que as palavras do rapaz – responsabilizando-a por ter insistido para que Charlie fosse à festa – a impactaram, reforçando o remorso já existente. Quando Paimon começa a agir na casa e na escola, com os desenhos no caderno e os incidentes com Peter, Annie entende, em sua concepção, que aquilo tudo é consequência de seus próprios atos, pois foi ela quem leu o texto em idioma desconhecido e invocou o espírito maligno que estava perturbando sua família. O sentimento de culpa é tão forte que ela se dispõe a se sacrificar para salvar o filho, imaginando que assim os eventos sobrenaturais cessariam – o que não acontece, para sua completa surpresa.

A forma como as duas mães lidam com a culpa – seja direcionando-a a uma criança inocente ou experimentando-a em excesso – são aspectos subjetivos das personagens que acabam por nortear os eventos consecutivos das narrativas. Quando Amelia isenta Samuel de qualquer responsabilidade pela morte do pai, compreendendo que “seu filho, ainda que aterrorizado, não se apresenta como fonte demoníaca de afastamento do par amoroso” (CÁNEPA, 2015, p. 135), sendo ela própria a força capaz de conjurar o Babadook, a criatura é vencida. Por outro lado, Annie, no instante em que atira o caderno de Charlie (que ela julga ser um objeto amaldiçoado) na lareira, esperando que ela mesma comece a queimar, condena o próprio marido, pai de seus filhos, que instantaneamente entra em combustão. Dessa forma, seu suposto autossacrifício é substituído pela morte violenta de Steven – justamente quem tanto a subestimava, repreendia e desacreditava – e pela vitória de Paimon. Em outras palavras, enquanto uma mãe passa por um verdadeiro arco de redenção, assumindo as próprias falhas e encarando suas fraquezas, para então derrotar a ameaça, se redimir e fortalecer a relação com o filho; a outra mergulha cada vez mais profundo no sentimento de culpa, ficando disposta até mesmo a renunciar à própria vida para pôr fim àquele perigo – o que, paradoxalmente, facilita o extermínio de sua família.

O desenvolvimento dos dois enredos, assim como as atitudes dessas personagens, também se se contrapõe. *Hereditário* nos provê um ápice: a coroação de Paimon, que só ocorre graças a muitos anos de planejamento por parte de seus adoradores, em que até mesmo a morte de Charlie fora detalhadamente calculada, de modo a liberar a entidade do corpo feminino por meio da decapitação. Ou seja, há uma finalidade, uma intenção responsável por ditar a ordem e as consequências dos acontecimentos. *O Babadook*, por sua vez, retrata uma normalidade suburbana, marcada senão por situações mundanas da vida cotidiana, que caracterizam a rotina de uma mãe cansada, solitária e ressentida. A oposição também entre as duas conclusões, subsequentes aos episódios retratados, é levantada por Story (2021), que afirma que:

Ao considerar o apelo convencional do filme de terror que segue uma estrutura narrativa redentora e estereotipada, fica claro que, onde um filme de terror

aparentemente semelhante, como *O Babadook*, fornece catarse e resolução, afirmando a resiliência do espírito humano na superação do passado traumático, *Hereditário* se move na direção oposta, deixando o espectador em estado de desespero total em parte por causa da resolução pessimista que oferece (STORY, 2021, p. 20, tradução nossa)⁴⁴.

Hereditário, justamente por oferecer esse momento de catarse em que todos os eventos anteriores fazem sentido, estabelece uma resolução, ainda que macabra. Já *O Babadook* não deixa explícito o que realmente era a criatura, principalmente porque somente Amelia e Samuel entraram em contato com ela. Com isso, o final do filme pode ser recebido de uma forma muito mais metafórica, subjetiva e alegórica, capaz de sugerir uma revisão do modelo de maternidade, uma vez que a redenção da protagonista ocorre a partir do reconhecimento de seus sentimentos “monstruosos” e inadmissíveis com relação à sua função de mãe. Paradoxalmente, a não-eliminação do antagonista, que antes representava uma ameaça para o filho e também para ela mesma, permite a sobrevivência de todos apenas porque Amelia “assume um papel quase maternal em relação ao próprio Babadook, dando-lhe uma casa (no porão), acalmando-o durante suas (épicas) birras e alimentando-o (vermes)” (QUIGLEY, 2016, p. 75, tradução nossa)⁴⁵.

Enquanto Annie fora completamente vítima das artimanhas de sua mãe, sem qualquer chance de escolha (assim como os heróis da mitologia grega mencionados nas aulas de Peter), Amelia foi a própria responsável pelo aparecimento do monstro em sua casa – principalmente se levarmos em conta a interpretação de que ela mesma redigiu o conto do Senhor Babadook, uma vez sabendo de suas habilidades como escritora. No ato final do filme, ao se apropriar dessa responsabilidade diante da ameaça que está dentro de seu quarto, ela diz que o Babadook “não é nada”; essa sentença soa como uma forma de a personagem se impor, retirando o poder da entidade e reforçando que ela, como mãe, não permitiria que sua casa e sua família continuassem sendo perturbadas pela criatura. Já em *Hereditário*, quando Peter está sozinho no sótão, repetindo para si mesmo que ele precisa acordar e que está tudo bem, enquanto desfere tapas contra o próprio rosto, o rapaz não está confrontando Paimon, como Amelia fizera com Babadook, mas sim negando aquela realidade macabra, dominado pela incredulidade e pelo medo.

⁴⁴ Trecho original: “In considering the conventional appeal of the horror film that follows a formulaic, redemptive narrative structure, it becomes clear that where a seemingly similar horror film like *The Babadook* provides catharsis and resolution, affirming the resilience of the human spirit in overcoming the traumatic past, *Hereditary* moves in the opposite direction, leaving the viewer in a state of total despair in part because of the pessimistic resolution it offers” (STORY, 2021, p. 20).

⁴⁵ Trecho original: “[...] she assumes a quasi-maternal role towards the Babadook itself, giving it a home (in the basement), soothing it during its (epic) tantrums, and feeding it (worms)” (QUIGLEY, 2016, p. 75).

Esse ceticismo pode ser explicado pelo fato de Paimon não ser efetivamente visto por nenhuma vez durante a trama; ele é um espírito sem corpo, representado pela luz azulada ou simplesmente pela gravura do livro de Ellen. Sob a forma humana, o demônio assume os corpos de Charlie, de Annie e, finalmente, de Peter, o hospedeiro ideal que lhe fora prometido. De mesmo modo, Babadook é ilustrado através de gravuras em um livro e assume a forma de Oskar, mas apenas para assustar e zombar de Amelia, colocando-a frente seu maior trauma. Contudo, além destas aparições, surge também como ele mesmo: um monstro imponente, reconhecido pela combinação visual entre casaco, chapéu, garras afiadas, rosto pálido e sorriso maldoso. Ademais, convém ressaltar que enquanto Ari Aster inseriu em seu roteiro uma entidade já conhecida pela demonologia, incorporando muitas de suas características à narrativa, Jennifer Kent tomou como base a lenda universal do bicho-papão para moldar e dar vida a uma versão única, intimamente ligada à história e aos medos de Amelia. Mais que isso, a diretora subverteu a ideia popularmente propagada pelo mito de que somente a mãe seria capaz de prover um lugar seguro para sua criança, uma vez que Amelia só conseguiu se salvar graças à atitude de seu filho Samuel, que desde o começo se dispôs a enfrentar a criatura.

Antes mesmo dos desfechos dos dois longas se concretizarem, é possível observar, também, como os comportamentos dos filhos divergem entre si. Samuel, apesar do ressentimento e da rispidez de Amelia, diz a ela que a ama e que irá protegê-la, demonstrando, apesar da pouca idade, toda a sua coragem ao construir armadilhas contra o Babadook. Peter, em contrapartida, frequentemente expressa medo e desconfiança com relação a Annie, chegando a questionar, ainda que em um contexto onírico, por que a mãe quer matá-lo, de modo que podemos associar essa fala tanto às tentativas de aborto durante a gravidez quanto à vez em que ela cobriu os filhos com solvente de tinta, durante o sono. À vista disso, percebemos que o desejo de Samuel de estar perto da mãe provê as condições necessárias para que ele e Amelia possam sobreviver ao monstro e continuar a vida de maneira mais leve e afetuosa. Em compensação, o distanciamento entre Peter e Amelia torna a relação familiar cada vez mais frágil e vulnerável, facilitando, assim, a interferência do culto e a realização de seus planos.

A caminho do encerramento de *O Babadook*, vemos Amelia, aos poucos, contornar seu estado de negação e retomar o controle de sua vida, passando a ser uma mãe mais responsável, afetuosa e funcional. Já Annie percorre o trajeto contrário, sendo ela uma mulher que, ao início do enredo, demonstra certa estabilidade ao lidar com a perda da mãe e as demais tragédias ocorridas ao longo dos anos em sua família, mas que desmorona ao perder também a filha. Logo, se *O Babadook* oferece um desfecho otimista, caracterizado pela superação dos problemas e do resgate do laço entre mãe e filho, *Hereditário* apresenta o final mais pessimista

possível, com toda a família desintegrada e um dos reis do inferno trazido à Terra. Este último ato chega a ser ainda mais derrotista que a conclusão de *O Bebê de Rosemary*, pois no clássico de 1968, Rosemary dá à luz a Adrian, o filho do Diabo, e permanece viva, assim como seu então marido, Guy. Em *Hereditário*, gerações inteiras foram sacrificadas e nem mesmo a maior responsável pela execução do plano, Ellen, pôde usufruir da desejada recompensa. Mais que isso, o filme, ao fornecer uma explicação que admite a existência e a prevalência do mal, em detrimento da ambivalência psicológica mantida até então, atinge o clímax do horror e surpreende o público, como Murphy (2018) pontua:

No momento em que o clímax insanamente hiperbólico de *Hereditário* ocorre, ele evolui para um conto literal de possessão demoníaca que lembra clássicos como *O Bebê de Rosemary* (1968) e *A Profecia* (1976), bem como outro recente sucesso de horror da mesma produtora (A24) – *A Bruxa*, de Robert Eggers (2015). No entanto, esse desvio aparentemente improvável do melodrama familiar rígido e intransigente [...] para o terror sobrenatural a todo vapor funciona surpreendentemente bem e está em total sintonia com o sentido profundo de desconforto visual, auditivo e temático que saturou a narrativa desde o início (MURPHY, 2018, p. 184, tradução nossa)⁴⁶.

Compreendemos, assim, que os dois filmes apontam divergências que dizem respeito a aspectos subjetivos, como a relação das protagonistas com o sentimento de culpa, com suas responsabilidades e, por consequência, com seus filhos. Esses elementos, opostos em alguns momentos, principalmente nos referidos atos finais, concretizam uma correspondência entre as obras; em outras palavras, há uma conexão narrativa, ainda que divergente. *O Babadook* e *Hereditário* conversam entre si, mesmo quando seus personagens se comportam de modo discordante.

Tabela 02: Divergências narrativas (forma) e cinematográficas (estilo) entre os filmes *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018), elencadas com base nos temas abordados em seus enredos.

TEMA	O BABADOOK (2014)	HEREDITÁRIO (2018)
I. Relação com a culpa	Forma: Amelia atribui a culpa pela morte de Oskar a Samuel, pois ela e o marido estavam a caminho do hospital, para o nascimento do bebê, quando o acidente de trânsito aconteceu. Isso se manifesta através da relação distante que ela sustenta com o filho e da sua aparente	Forma: Ainda que não saiba o porquê, Annie se sente culpada por todas as tragédias que já acometeram sua família, como se esses eventos fossem, de alguma forma, sua responsabilidade – antes mesmo de eles ocorrerem. Esse sentimento se manifesta através da sua fala do grupo de

⁴⁶ Trecho original: “By the time *Hereditary*’s insanely hyperbolic climax occurs, it has evolved into a bracingly literal tale of demonic possession reminiscent of classics such as *Rosemary’s Baby* (1968) and *The Omen* (1976), as well as another recent horror hit from the same production company (A24) – Robert Eggar’s *The Witch* (2015). However, this seemingly unlikely swerve from stark and uncompromising family melodrama [...] to full-throttle supernatural horror works surprisingly well, and is in complete keeping with the profound sense of visual, aural, and thematic unease that has saturated the narrative from the start” (MURPHY, 2018, p. 184).

	dificuldade em desenvolver afeto pela criança.	apoio e da sua atitude ao jogar o caderno de Charlie ao fogo, visando um autossacrifício para salvar o que restou de sua família.
II. Atitude dos filhos	Forma: Samuel demonstra afeto para com Amelia, dizendo que a ama e que irá protegê-la do monstro. Graças a essa atitude, ele e a mãe sobrevivem e, com resiliência, continuam a vida.	Forma: Peter sente medo de Annie, não sendo capaz de confiar nela desde a noite em que ele e a irmã quase morreram queimados devido ao sonambulismo da mãe. Graças a essa atitude, a relação familiar se deteriora e o culto a Paimon interfere com maior facilidade, providenciando o extermínio daquela família.
III. Progressão narrativa	Forma: Não há necessariamente um grande evento que justifique o desenrolar da trama. A história se passa em uma realidade suburbana, mostrando, mais especificamente, a rotina de uma mãe solo e as situações cotidianas por ela enfrentadas.	Forma: O clímax narrativo ocorre através da cerimônia de coroação de Paimon, executada somente graças a anos de planejamento de Ellen e sua seita cultista; e aos sacrifícios (ainda que involuntários) por parte da família Graham. É justamente essa finalidade que está por trás de cada um dos acontecimentos desenrolados durante a trama. Estilo: Todo esse contexto de manipulação é representado de maneira alegórica desde o começo do filme, por meio das transições e dos paralelos com as maquetes construídas por Annie.
IV. Materialização da entidade sobrenatural	Estilo: Babadook aparece não só através das gravuras de seu próprio livro, como também se materializa na casa dos Vanek com exatamente a mesma caracterização em que fora retratado. Além de surgir em sua forma original, ele assume uma aparência humana ao fingir ser Oskar.	Estilo: Paimon é representado como uma luz azulada (em ambientes como o quarto de Charlie ou a sala de aula de Peter); e como uma gravura em um dos livros ocultistas de Ellen. Sua aparência humana depende de seu hospedeiro, pois ao longo do enredo, ele ocupa os corpos de Charlie, Annie e Peter.
V. Desenvolvimento da protagonista (mãe)	Forma: Amelia foi diretamente responsável pelo surgimento de Babadook em sua casa. No decorrer da história, ela retoma o controle de sua vida e, ao reconhecer suas fraquezas e assumir suas responsabilidades, torna-se capaz de vencer e até mesmo domesticar a criatura.	Forma: Annie foi uma completa vítima das artimanhas de sua mãe, Ellen. No decorrer da história, principalmente depois da morte de Charlie, ela vai se tomando cada vez mais emocionalmente instável, colaborando para o aniquilamento dos membros de sua família enquanto, paradoxalmente, tenta salvá-los.

VI. Desfecho	Forma: O filme apresenta um final otimista, marcado pela redenção de Amelia, agora capaz de controlar o Babadook e de manter Samuel a salvo, provendo o cenário perfeito para que mãe e filho superem, juntos, seu passado traumático. Ao não explicitar de fato o que era a criatura, o enredo acaba por deixar “em aberto” se o Babadook era real ou apenas uma metáfora para os sentimentos e comportamentos de Amelia com relação à maternidade.	Forma: O filme apresenta uma resolução catastrófica, com a família Graham dizimada e o demônio Paimon finalmente alcançando o hospedeiro ideal para viver na Terra, não restando dúvidas sobre a interferência de algo maligno e sobrenatural em cada um dos eventos retratados.
--------------	--	--

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Well, I'm not scared.

— Amelia (*The Babadook*).

Esta dissertação se desenvolveu a partir de uma pergunta-problema envolvendo a representação da maternidade em filmes de horror. Antes de dar prosseguimento à pesquisa, presumimos, como hipótese, que a caracterização e até mesmo a jornada das personagens mães presentes nas obras selecionadas estariam conectadas a fenômenos históricos – uma vez que reconhecemos o cinema enquanto um produto cultural e também produtor de sentido, um artefato paradoxalmente influenciador e influenciado pelo meio.

Iniciamos o estudo amparados pelas perspectivas da Comunicação, a fim de entender a herança narrativa do gênero de horror e suas convenções particulares, sobretudo com relação à dimensão do entretenimento. Nesse contexto, observamos que os melodramas e os *woman's films* apresentam questões centradas na mulher e na família; o que o horror faz é potencializar esses “problemas”, agarrando-se ao estranho e ao macabro, de modo que voltar à normalidade previamente estabelecida seja quase impossível. A abordagem das dinâmicas familiares, tão corriqueira no gênero, facilita a identificação por parte do público, provocando medo a partir da ideia de que o monstro está dentro de nossas próprias casas. Dito isso, concordamos com Arnold (2013) ao defender que essas narrativas, especificamente as que tratam de maternidade, incorporam conceitos e teorias psicanalíticas em sua concepção. Mais que isso, percebemos que a noção de monstruoso feminino, situada em posição antagônica aos ideais patriarcais, reverbera de forma frequente na construção simbólica das figuras maternas no cinema. Tal monstruosidade pode ser compreendida como fruto das ansiedades direcionadas às mulheres – seres com desejos, vontades e necessidades desconhecidas pela perspectiva da masculinidade.

Saindo do levantamento bibliográfico em torno do gênero horror e das contribuições teóricas oferecidas pela Psicanálise, direcionamo-nos ao campo prático da Análise Fílmica, sabendo que examinar um filme “implica priorizar não a narrativa, mas as operações – repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido” (WEINMANN, 2017, p. 8). Delimitamos nosso recorte e elegemos *O Babadook* (2014) e *Hereditário* (2018) como objetos de estudo, visando a investigação da intertextualidade entre as duas obras, com atenção especial para semelhanças e divergências quanto a suas narrativas e elementos constitutivos.

Neste ponto, chamamos a atenção para o fato de o horror ser essencialmente um gênero subversivo e arbitrário, reconhecido por provocar sensações viscerais e desconcertantes em seu

público de diferentes maneiras. Tendo em mente que os longas observados foram lançados nos anos 2010, nos arriscamos a dizer que utilizar uma categoria vaga como “pós-horror” para incluir filmes desse período específico e com propostas parcialmente fora das convenções estabelecidas, nos parece uma tentativa falha de encontrar definições objetivas para uma métrica intangível. Por exemplo, o horror psicológico, comum às obras supostamente pertencentes a essa classe, já se fazia presente no cinema muitas décadas atrás. Esta seria, na nossa concepção, uma armadilha epistemológica que, em vez de compreender que as formas de produzir e consumir horror se transformam com o passar do tempo, sugere a criação de um subgênero “inédito”. À vista disso, lembramos que o desconhecido, responsável por induzir o medo em meio às narrativas horríficas, pode:

[...] se apresentar na forma de criaturas sobrenaturais, em forças incontrolláveis da natureza ou na loucura da própria humanidade. Nesse sentido, pode tanto responder a dúvidas existenciais individuais sobre os sentidos da vida e da morte, quanto a questões coletivas sobre o lugar que ocupamos no mundo natural e na sociedade em que nos coube (con)viver (NASCIMENTO; CÁNEPA, 2018, p. 4).

Voltando às obras, ressaltamos que a cada visitação, mais detalhes pertinentes às tramas foram percebidos, o que nos possibilitou a execução de múltiplas leituras. Notamos que ambas as histórias mostram mães imersas em suas próprias dores e anseios, e que apresentam, no campo psicológico, certa obscuridade. A eclosão de seus sentimentos reprimidos (negativos e/ou inconcebíveis) gera o clímax do horror, que conta também com influência do sobrenatural. No entanto, vale enfatizar que os monstros apresentados não estão necessariamente no centro dos enredos; em vez disso, eles são usados como alegorias que reforçam a vulnerabilidade das personagens e, com isso, cumprem uma função narrativa: no caso de Babadook, temos a materialização dos sentimentos monstruosos de Amelia com relação à maternidade solo; já Paimon surge como a motivação maior por trás de todas as tragédias envolvendo a família de Annie.

Admitimos, frente à argumentação traçada ao longo dos capítulos, a existência de temas que podem ser melhor explorados em uma pesquisa mais extensa, como uma tese que investigue, por exemplo: como os filmes de horror retratam traumas e outros transtornos psicológicos, uma vez que esses são processos que atravessam os sujeitos (no caso, os personagens) individualmente; e como o maior envolvimento de mulheres na indústria criativa pode impactar a produção cinematográfica – levando em conta que Jennifer Kent foi a única mulher a dirigir um filme de horror dentro da filmografia aqui citada, o que nos indica que o olhar masculino ainda prevalece nesse âmbito de concepções horríficas.

Concebemos que a dicotomia proposta por Kaplan (2000), expressa por meio das noções de Mãe Boa e Mãe Má, se faz presente nos referidos filmes através das personagens mães – precisamente, Amelia, Ellen e Annie. Contudo, conforme verificamos, estas são representações não-fixas e não-lineares, levando em conta os diferentes eventos a que elas são submetidas no decorrer das tramas. Defendemos, pois, a não-polarização entre esses dois modelos, a fim de livrar a representação materna de um ideal condicionado a uma estrutura hierarquicamente opressora e terminantemente limitante.

Concluímos, enfim, que apesar das resoluções opostas, concretizadas a partir de divergentes escolhas de roteiro, ambos os filmes dialogam entre si, exibindo atmosferas densas e, por vezes, quiméricas, ao passo que exploram aspectos psicológicos por meio da ambiguidade das histórias e da subjetividade de seus personagens. Em outras palavras, o mal propriamente dito surge em cada enredo, mas não da maneira convencionalmente esperada. Isto posto, verificamos que *O Babadook* e *Hereditário* referenciam o gênero de horror o tempo todo, ora cumprindo com as tradições previamente estabelecidas, ora subvertendo-as (mas sem rompê-las), envolvendo e surpreendendo seu público.

REFERÊNCIAS

- ACKER, Ana Maria, *et al.* **Encenação e afeto na composição do horror em *Hereditário* e *Midsommar***. Zanzalá-Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais, 2021, 7.1: pp. 118-144.
- ARNOLD, Sarah. **Maternal horror film: melodrama and motherhood**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- BALDINI, Lauro José Siqueira. **Luto, discurso, história**. Imaginário, sujeito, representações. Recife: UFPE, 2018. pp. 26-34.
- BARBIERI, Rafaela Arienti. **Alucinógenos e satanismo em *O bebê de Rosemary* (1968)**. 2018.
- BEZNOSAI, Barbara Prado. **Pós-terror?** Uma análise sobre o termo e uma reflexão sobre o atual momento dos filmes de terror. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019.
- BLOOM, Clive. **Horror Fiction: In Search of a Definition**. A new companion to the Gothic, 2012, pp. 211-223.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 10^a ed., 2012.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos**. RuMoRes, [S. l.], 2015, 9.17: pp. 117-137.

_____. **Tecnologias da Comunicação, Horror e Ficção Científica:** o caso de três filmes brasileiros. *Contemporanea | Revista de Comunicação e Cultura*, 2012, 10.1: pp. 223-238.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação:** Economia, Sociedade e Cultura. O Poder da Identidade, volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CLASEN, Mathias. **The anatomy of the zombie:** A bio-psychological look at the undead other. *Otherness: Essays and Studies*, 2010a, 1.1: pp. 1-23.

_____. **Vampire apocalypse:** A biocultural critique of Richard Matheson's *I Am Legend*. *Philosophy and Literature*, 2010b, 34.2: pp. 313-328.

CREED, Barbara. **Horror and the Monstrous-Feminine:** an imaginary abjection. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. London: Routledge, 2002. pp. 67-76.

CURTIS, Barry. **Dark places:** The haunted house in film. Reaktion Books, 2009.

DOANE, Mary Ann. **The Desire to Desire:** The Woman's Film of the 1940s. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

EMIDIO, Thassia Souza. **Diálogos entre feminilidade e maternidade:** um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise. 2011.

FALCÃO, Filipe; SOARES, Thiago. **J Horror e a Cultura Cinematográfica no Japão Contemporâneo.** Esferas 3, 2013.

FANTIN, Monica. **Cinema e imaginário infantil:** a mediação entre o visível e o invisível. *Educação & Realidade*, 2009, 34.2: pp. 205-223.

FONTES, Izabel. **O horror vem de dentro:** o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 2018, 3.20: pp. 244-260.

FRANÇA, André Ramos. **Das teorias do cinema à análise fílmica.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GARCIA, Gabriel. **Corpo, violência e transgressão:** os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo. *FAZENDO GÊNERO* 9, 2010.

GONÇALVES, Marcia Heloisa Amarante. **A face reconhecível do medo:** domesticação e redenção do monstro animal em *O Exorcista*. Gragoatá, 18.35, 2013.

GREVEN, David. **Representations of Femininity in American Genre Cinema:** The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror. Springer, 2011.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A Mulher e o Cinema:** os Dois Lados da Câmera. Rocco, 1995.

_____. **The Case of the Missing Mother.** *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Edusc, 2001.

KENT, Jennifer. **The Babadook director Jennifer Kent talks about drawing horror from life**. Entrevistador: David Ehrlich. The Dissolve, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. **O Desejo e sua Interpretação**. Seminário 1958-1959, Livro 6. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Iluminuras, 2020.

LUZ, Nicole Ayres. **SADE, PRECURSOR DE JOGOS MORTAIS**. Monstars: monstruosidades e horror audiovisual. Rio de Janeiro: Dialogaarts, 1ª ed., 2020, pp. 96-116.

MATHERS, Samuel Liddell MacGregor; CROWLEY, Aleister. **The Goetia**: The Lesser Key of Solomon the King. 1904.

MATHERS, Samuel Liddell MacGregor. **Sacred Magic Of Abramelin The Mage**. FilRougeViceversa, 2021.

MORRIS, Bethany. **Psychosis and the Delusional Metaphor in Ari Aster's 'Hereditary'**. Cinematheme Magazine, 2022.

MURPHY, Bernice Mary. **Hereditary and Sharp Objects**. The Irish Journal of Gothic and Horror Studies, 2018, 17: pp. 179-185.

NADER, Maria Beatriz. **Mulher**: do destino biológico ao destino social. Vitória: Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, 1997.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, 1955.

NASCIMENTO, Genio; CÁNEPA, Laura Loguercio. **Narrativas insólitas no século XXI**: novo realismo e horror no cinema contemporâneo. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, v. 41, 2018.

NUNES, Maria Albina Machado. **Luto, depressão e melancolia em The Babadook**. Expressões do Horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017, pp. 79-84.

OLIVEIRA, Marie Caroline de Fátima. **Escrituras do gozo feminino**. Lacuna: uma revista de psicanálise. São Paulo, n. 8, 2019.

PARAT, Hélène. **O erótico maternal e suas encruzilhadas**. Jornal de Psicanálise, 2011, 44.81: pp. 127-144.

PASCOE, Caroline Myra. **Screening Mothers**: Representations of motherhood in Australian films from 1900 to 1988. 1998.

PENHA, Diego Amaral. **Faces do horror em Freud**: palavras, gestos e imagens. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2021.

PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears**: Horror Films and American Culture. ABC-CLIO, 2005.

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo**: horror, sexo e exploração no cinema. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

QUIGLEY, Paula. **When good mothers go bad**: genre and gender in *The Babadook*. Irish Gothic Journal, 2016, 15: pp. 57-75.

RABELO, Thiago da Silva. **Das tonalidades às funções narrativas**: sobre o uso das cores em Hereditário. Luz, câmera, ação: Os bastidores do fazer cinematográfico. Anais da VII SAU UEG, v. 5, n. 1, 2018.

RIGGS, Elizabeth E. **Mental illness and the monstrous mother**: A comparison of representation in *The Babadook* and *Lights Out*. Film Matters, 2018, 9.1: pp. 30-38.

SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio de **Expressões do Horror**: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017, pp. 6-27.

SILVA, Angela Cristina da; SANTOS, Kátia Alexsandra dos. **O feminino e a perspectiva lacaniana de superação da lógica fálica**. Reverso, 2017, 39.74: pp. 39-46.

SOBCHACK, Vivian. **Bringing It All Back Home**: Family Economy and Generic Exchange. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015, pp. 171-191.

SOUSA, Mariana Ramos Vieira de. **Monstros familiares**: Horror, melodrama familiar e pornografia e a violenta conformação de corpos e desejos femininos. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017.

STORY, Joseph Alexander. **"Do You Really Want to Be Scared?"**: Trauma, Horror, and the Problem of Narrative Knowledge in the Films of Ari Aster. PhD Thesis. University of Colorado at Boulder, 2021.

TAVARES, Caroline Santana. **Cinema de horror**: o medo é a alma do negócio. Revista Apontamentos Midiáticos, 2011, 2.3: pp. 1-10.

TEODORO, Elizabeth Fátima, *et al.* **Psicanálise e cinema**: aplicação da análise fílmica para a aprendizagem do conceito de inconsciente. Psicologia USP, 2021, v. 32, pp. 1-10.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WALLER, Gregory Albert (ed.). **American horrors**: essays on the modern American horror film. University of Illinois Press, 1987.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. **Sobre a análise fílmica psicanalítica**. Revista Subjetividades, 2017, 17.1: pp. 1-11.

WOLTON, Dominique. **É preciso salvar a comunicação**. São Paulo: Paulus, 2006.

WOOD, R. **The American Nightmare**: Horror in the 70's. In: WOOD, R.; LIPP, R. *The american nightmare: essays on the horror film*. University of Michigan Press, 1979, pp. 25-32.

Filmografia citada

- A Bruxa (*The Witch*, 2015, Robert Eggers)
 A Bruxa de Blair (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick / Eduardo Sánchez)
 A Hora do Pesadelo (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven)
 A Mulher de Preto (*The Woman in Black*, 2012, James Watkins)
 A Noite dos Mortos-Vivos (*Night of the Living Dead*, 1968, George Romero)
 A Órfã (*Orphan*, 2009, Jaume Collet-Serra)
 A Profecia (*The Omen*, 1976, Richard Donner)
 Atividade Paranormal (*Paranormal Activity*, 2007, Oren Peli)
 Brinquedo Assassino (*Child's Play*, 1988, Tom Holland)
 Carrie, A Estranha (*Carrie*, 1976, Brian De Palma)
 Coraline e o Mundo Secreto (*Coraline*, 2009, Henry Selick)
 Corra! (*Get Out*, 2017, Jordan Peele)
 Corrente do Mal (*It Follows*, 2015, David Robert Mitchell)
 Drácula (*Dracula*, 1931, Tod Browning)
 E o Vento Levou (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming / George Cukor / Sam Wood)
 Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado (*I Know What You Did Last Summer*, 1997, Jim Gillespie)
Filmes: Alien (*Alien*, franquia iniciada em 1979, sob direção de Ridley Scott)
Filmes: Sexta-feira 13 (*Friday The 13th*, franquia iniciada em 1980, sob direção de Sean S. Cunningham)
 Frankenstein (*Frankenstein*, 1931, James Whale)
 Godzilla (*Gojira*, 1954, Ishirō Honda)
 Grease - Nos Tempos da Brilhantina (*Grease*, 1978, Randal Kleiser)
 Halloween - A Noite do Terror (*Halloween*, 1978, John Carpenter)
 Hereditário (*Hereditary*, 2018, Ari Aster)
 Holocausto Canibal (*Cannibal Holocaust*, 1980, Ruggero Deodato)
 Jogos Mortais (*Saw*, 2004, James Wan)
 Ju-on - O Rancor (*Ju-On*, 2002, Takashi Shimizu)
 Mama (*Mama*, 2013, Andy Muschietti)
 Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (*Midsommar*, 2019, Ari Aster)
 Nasce um Monstro (*It's Alive*, 1974, Larry Cohen)
 Ninotchka (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)
 Nós (*Us*, 2019, Jordan Peele)
 O Albergue (*Hostel*, 2005, Eli Roth)
 O Babadook (*The Babadook*, 2014, Jennifer Kent)
 O Bebê de Rosemary (*Rosemary's Baby*, 1968, Roman Polanski)
 O Chamado (*The Ring*, 2002, Gore Verbinski)

O Chamado 2 (*The Ring Two*, 2005, Hideo Nakata)
O Exorcista (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin)
O Grito (*The Grudge*, 2004, Takashi Shimizu)
O Iluminado (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick)
O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, Tobe Hooper)
O Padrasto (*The Stepfather*, 1987, Joseph Ruben)
O Silêncio dos Inocentes (*The Silence of the Lambs*, 1991, Jonathan Demme)
Os Filhos do Medo (*The Brood*, 1979, David Cronenberg)
Os Outros (*The Others*, 2001, Alejandro Amenábar)
Pânico (*Scream*, 1996, Wes Craven)
Psicose (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock)
Ring: O Chamado (*Ringu*, 1998, Hideo Nakata)
Sangue de Pantera (*Cat People*, 1942, Jacques Tourneur)
Terror em Silent Hill (*Silent Hill*, 2006, Christophe Gans)
Titanic (*Titanic*, 1997, James Cameron)