

Ginofobia: a corrupção da cordialidade

gymnophobia: the corruption of cordiality

Ginofobia: la corrupción de la cordialidad

Mariana Luz Pessoa de Barros
Universidade Federal de São Carlos
<https://orcid.org/0000-0002-1662-2125>

Malik Asbahr Nasser
Universidade Federal de São Carlos
<https://orcid.org/0009-0003-9076-3035>

Resumo

Investigamos a construção do conceito de monstro no cinema estadunidense que ecoa até o Brasil, de modo a estabelecer diálogos entre perspectivas nacionais e internacionais. Para isso, na análise semiótica do longa-metragem *O animal cordial*, dirigido por Gabriela Amaral, discutimos a (des)construção da feminilidade e a paixão do medo que confirmam o *male gaze*, além dos mecanismos que amedrontam minorias sociais, os *outros*. Explorando a tensividade consonante às violências praticadas, reportadas por ângulos e enquadramentos explorados de forma singular nessa produção, amplificamos vozes silenciadas pelos monstros contemporâneos, que aqui tratamos como *neomonstros*, e os denunciemos como criaturas políticas alinhadas à normalidade capitalista, branca, cristã e patriarcal: o “cidadão de bem”.

Palavras-chave: paixão do medo, monstros contemporâneos, estudos feministas.

Abstract

We investigated monsters' basis in the Unitedstatian Cinema that echoes throughout Brazil, whilst establishing dialogues between national and international perspectives. For that, inside our semiotic analysis of the motion picture *Friendly Beast*, directed by Gabriela Amaral, we discuss the (de)construction of femininity and fear as a passion that both lead to a confirmation of the *male gaze*; furthermore, we investigate the mechanisms that frightens social minorities, the *others*. In an examen of the tension consonant to violences practiced in the film, shown by angles and frames explored in peculiar ways, we shall amplify voices that were silenced by the contemporary monsters, that we here call *neomonsters*, and sentence those creatures as aligned to the normality: white, patriarchal, christian and capitalist; in other words, “the good citizen”.

Key-words: fear as a passion, contemporary monsters, feminist studies.

Resumen

Investigamos las bases de la construcción de los monstruos en el Cine estadounidense que resuena hasta Brasil, al tiempo que establecemos diálogos entre perspectivas nacionales e internacionales. Para eso, dentro de nuestro análisis semiótico de la película *Friendly Beast*, dirigida por Gabriela Amaral, discutimos la (de)construcción de la feminidad, y el miedo como pasión que llevan a una confirmación del *male gaze*; además, investigamos los mecanismos que atemorizan a las minorías sociales, los *otros*. En un examen de la tensión consonante a las violencias practicadas en la película, mostradas por ángulos y encuadres explorados de maneras peculiares, amplifiaremos voces que fueron silenciadas por los monstruos contemporâneos, que aquí llamamos neomonstruos, y sentenciaremos esas criaturas como alineadas a la normalidad: capitalista, blanca, patriarcal y cristiana; en otras palabras, "el buen ciudadano".

Palabras clave: miedo como pasión, monstruos contemporâneos, estudios feministas.

Introdução

“Em tempos de terror, escolhemos monstros para nos proteger”, essa é uma das epígrafes da obra *O bebedor de horizontes* (2017), de Mia Couto. A afirmação se abre a diferentes leituras, mas uma delas certamente nos permite fazer a seguinte indagação: quais são os monstros atuais escondidos sob a aparência de cordialidade e proteção? Ou até mesmo, quais são os monstros no Brasil contemporâneo, que passou por um golpe político que impediu a continuidade da presidência de Dilma Rousseff (2016), que está vivendo a ascensão da extrema direita, e que continua tratando mulheres cis e pessoas transgênero como alvo?

Para enfrentar essas questões, propomos aqui uma análise semiótica do longa-metragem *O animal cordial* (2018), dirigido por Gabriela Amaral, por meio da qual discutimos a (des)construção da feminilidade (LAURETIS, 2019; SAFFIOTI, 2015) e alguns aspectos da paixão do medo (GREIMAS; FONTANILLE, 1991; SILVA, O., 2011).

Assim, nossa proposta neste texto¹ é entender os monstros no item “1 Quem está aí? O *horror* clássico”; descrever nosso objeto de análise, o filme *O animal cordial* (2018), e analisá-lo sob a ótica da semiótica e de teóricas feministas para destrinchar a paixão que movimenta o texto nos itens “2 Cinema de *horror*: um longa-metragem brasileiro”, “3 Ginofobia: a (des)construção do feminino” e “4 Morte lenta e dolorosa: dissecando a paixão do medo” respectivamente; para então revisitar o conceito de monstro e tecer discussões sobre novos panoramas no item “5 Ele já está aqui: o *neomonstro*“. Concluiremos nossas reflexões no item “6 Considerações finais”.

1. Quem está aí? O *horror* clássico

Para tratar do manejo do medo, lembramos que as culturas europeia e estadunidense possuem grande similaridade, pelo menos a partir do século XIX, com relação a esse aspecto. Na obra *The philosophy of horror*, Noël Carroll (1990) observa que, antes desse século, as concepções de monstro eram reservadas, sobretudo, a contos de fada, a mitologias e a lendas, mas, com o movimento conhecido por Iluminismo, espaços foram abertos para as ciências se espalharem, causando terror na população ao oprimir certas práticas e crenças populares. O romance gótico destinou-se a denunciar os medos, os anseios e os preconceitos dessa sociedade,

¹ Este artigo atualiza e expande os resultados da iniciação científica financiada pelo CNPq e intitulada <trecho removido para preservar a avaliação às cegas>.

inclusive, das ciências contra os *outros* — conceito melhor explicado no item “2 Cinema de *horror*” – por meio das mais diversas alegorias.

Os monstros saltam das páginas dos romances às telas de cinema no século XX. Benschhoff (1996) aponta que alguns cineastas do expressionismo alemão, como Karl Freund e Paul Leni, que migraram para os Estados Unidos (a partir de agora EEUU), foram cruciais para a criação dos monstros de Hollywood e do cinema de *horror*. Dessa forma, a década de 1930 é capaz de dar à luz os *monstros da Universal*, que:

[...] incluem o vampiro homossexual ou bissexual (*Drácula* (1931)², *A filha de Drácula* (1936)³, *A marca do vampiro* (1935)⁴); o aparente homem “normal” que se transforma em um monstro ou possui um lado monstruoso (*O médico e o monstro* (1941)⁵, *O lobisomem de Londres* (1935)⁶); e o cientista maluco, que, com a ajuda, normalmente, de um assistente homem, tenta criar vida de forma homossexual – sem o benefício do coito heterossexual (*Frankenstein* (1931)⁷, *A ilha das almas selvagens* (1932)⁸, e *A noiva de Frankenstein* (1935)⁹). (BENSCHOFF, 1996, p. 48; tradução nossa)¹⁰.

De um lado, com o fim da Segunda Guerra Mundial encerra-se o legado dessas criaturas, tais como construídas na época; de outro, os EEUU, em temor à Guerra Fria, implantam uma paranoia de que os soviéticos poderiam ter acesso à tecnologia estadunidense. Daniel de Medeiros (2016) explica que o medo da “ameaça comunista” é uma mistura entre *ficção científica* e *horror*, e se foca em invasões alienígenas, em especial, do planeta vermelho, Marte. O alienígena é análogo ao estrangeiro, é uma ameaça à suposta perfeição da sociedade estadunidense, aludindo ao medo em relação aos comunistas e aos imigrantes. Além do medo espacial, Benschhoff (1996) percebe que os monstros são irredimíveis, não podem sofrer lavagem cerebral para se adequarem aos moldes vigentes da sociedade. São monstros cheios de escamas,

² DRÁCULA. Direção: Tod Browning; Karl Freund. EEUU: Universal Pictures, 1931.

³ FILHA de Drácula (A). Direção: Lambert Hillyer. EEUU: Universal Pictures, 1936.

⁴ MARCA do vampiro (A). Direção: Tod Browning. EEUU: MGM, 1935.

⁵ MÉDICO e o monstro (O). Direção: Rouben Mamoulian. EEUU: Paramount Pictures, 1931.

⁶ LOBISOMEM de Londres (O). Direção: Stuart Walker. EEUU: Universal Pictures, 1935.

⁷ FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. EEUU: Universal Pictures, 1931.

⁸ ILHA das almas selvagens (A). Direção: Erle C. Kenton. EEUU: Paramount Pictures, 1932.

⁹ NOIVA de Frankenstein (A). Direção: James Whale. EEUU: Universal Pictures, 1935.

¹⁰ Cf. o trecho original “[...] include the homosexual or bisexual vampire (DRACULA, DRACULA’S DAUGHTER (1936), MARK OF THE VAMPIRE); the seemingly ‘normal’ man who becomes a monster or has a hidden monstrous self (DR. JEKYLL AND MR. HYDE, WEREWOLF OF LONDON); and the mad scientist, who, with the frequent aid of a male assistant, sets out to create life homosexually – without the benefits of heterosexual intercourse (FRANKENSTEIN, ISLAND OF LOST SOULS (1933) [sic], and BRIDE OF FRANKENSTEIN).”

de tentáculos, são viscosos, são semelhantes a vegetais, a insetos, ou a répteis, são monstros frutos da radiação, criados pela guerra nuclear (BENSHOFF, 1996, p. 117) – tema recorrente no cinema japonês e tratado como jocoso pelos EEUU.

O crítico de cinema Robin Wood (2018, [1979]¹¹, p. 84 *apud* Benschhoff, 1996, p. 10; tradução nossa)¹² diz, sobre os monstros que começavam a engatinhar pelos projetores, que “o monstro é, claro, muito mais multiforme, mudando de era em era, enquanto os medos básicos da sociedade se travestem em fantasias elegantes ou práticas”. As transformações dessas criaturas estão alinhadas às mudanças históricas e políticas, elas figurativizam as verdadeiras fobias de toda uma população. Os filmes que as trazem, com frequência, são sucessos, ou de bilheteria, ou do boca a boca, e encenam aquilo que a sociedade mais tenta esconder: seus preconceitos.

Portanto, trata-se de um gênero que está em conexão com épocas de crise e enuncia as angústias da sociedade por meio de alegorias políticas, econômicas ou psicológicas. Desde os boatos de um golpe em 2014, que viriam a derrubar a presidenta da República em 2016, a indústria cinematográfica brasileira se empenhou em produzir obras de *horror* valiosas, como *O animal cordial* (2018), *Bacurau* (2019), *A jaula* (2022), *M8 - Quando a morte socorre a vida* (2018), *Mate-me por favor* (2015), *Medida provisória* (2020), *Morto não fala* (2018), *O rastro* (2017), *Serial Kelly* (2022) e *A sombra do pai* (2019), todos relacionados à política vigente em suas épocas.

Trazendo enlances com a psicanálise, Carol Clover (1992), no clássico *Men, women, and chainsaws: gender in the modern horror film*, diz que:

O que torna o *horror* “relevante o suficiente para ser passado adiante” é, para críticos desde Freud, o que faz das histórias de fantasmas e contos de fada relevantes o suficiente para serem passados adiante: sua ligação com os medos e desejos reprimidos e sua reconstituição dos conflitos residuais que cercam esses sentimentos [...]. E tal como o atacante e o atacado são expressões de um mesmo ser nos pesadelos, eles também são expressões de um mesmo espectador no cinema de *horror*. Nós somos tanto Chapeuzinho Vermelho

¹¹ WOOD, Robin. The American nightmare: essays on the horror film. 1979. In: GRANT, Barry Keith (org.). *Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews*. EEUU: Wayne State University Press, 2018. p. 73-110.

¹² Cf. o trecho original “[t]he monster is, of course, much more protean, changing from period to period as society’s basic fears clothe themselves in fashionable or immediately accessible garments”.

quanto o Lobo Mau; a força da experiência, no *horror*, vem de “saber” os dois lados da história (p. 11-12; tradução nossa)¹³.

A defesa de Clover (1992) é de que é preciso conhecer os dois lados de uma história para compreender o *horror*, o que faz parte da construção da paixão do medo, em que é necessário que se saiba pelo que as personagens passam para temer pela vida delas (SILVA, O., 2011), enquanto sofrem nas mãos de um monstro, por exemplo.

Jeffrey Cohen (2000) e Wood (2018, [1979]¹⁴ apud Benshoff, 1996) falam dos monstros como uma variável na equação do horror. São o *outro* dialético, ou o suplemento, “todos aqueles loci que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro” (Cohen, 2000, p. 32). Para os autores, o medo depende desta equação do horror: a normalidade; os *outros*; e a relação entre as duas variáveis. Como forma de validar e realinhar o ideal de masculinidade e branquitude, a história do Ocidente tem sido registrada principalmente por homens europeus que transformam o feminino, as mulheres e pessoas transfemininas (Elas), e os não-brancos (Eles!) em monstros (COHEN, 2000, p. 45).

No Brasil, segundo a teórica Laura Loguercio Cánepa (2008), o insólito não se concretizou pelas figuras clássicas de monstros dos anos 1930 dos EEUU, mas, sim, por meio de intersecções com o espiritismo, como no antigo *O jovem tataravô* (1936); e, mais tarde, com o *true crime*, os crimes reais levados para o cinema de forma dramática, como no filme mais recente *O lobo atrás da porta* (2013).

2. Cinema de *horror*: um longa-metragem brasileiro

O monstro faz parte do espetáculo fílmico e, comumente, é colocado como antissujeito ao deter o poder de colocar em xeque as competências do sujeito e ao ter a função de atrapalhá-lo em sua busca pelo objeto valor: a segurança. É o que encontramos no objeto desta análise. *O animal cordial* (2018), de Gabriela Amaral, é um exemplar do gênero *horror*, que se enquadra nos subgêneros *slasher* e *home invasion*. Neste primeiro subgênero, as personagens

¹³ Cf. o trecho original “What makes horror “crucial enough to pass along” is, for critics since Freud, what has made ghost stories and fairy tales crucial enough to pass along: its engagement of repressed fears and desires and its reenactment of the residual conflict surrounding those feelings [...]. And just as attacker and attacked are expressions of the same self in nightmares, so they are expressions of the same viewer in horror film. We are both Red Riding Hood and the Wolf; the force of the experience, in horror, comes from “knowing” both sides of the story.”

¹⁴ WOOD, Robin. The American nightmare: essays on the horror film. 1979. In: GRANT, Barry Keith (org.). *Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews*. EEUU: Wayne State University Press, 2018. p. 73-110.

se deparam com um assassino que persegue os inocentes e que, na trama clássica, se traduz para um monstro que persegue adolescentes que cometem o pecado de ceder aos prazeres da carne (Hutchings, 2009, p. 294-295). Ao mesmo tempo, o segundo subgênero abrange os cidadãos aterrorizados que se escondem em suas próprias residências, comércios familiares ou ambientes de trabalho, com medo daquilo que está do lado de fora, mas descobrem que, na realidade, o pior já está do lado de dentro.

Para elucidar as leituras adiante, é importante descrever a história do filme de Amaral (2018), que se passa em um restaurante de classe média-alta na cidade de São Paulo. O dono é Inácio (Murilo Benício), que está constantemente preocupado com o prestígio de seu estabelecimento e pouco se importa com o bem-estar de seus funcionários. Uma fatídica noite, os auxiliares de cozinha se impõem para saírem no horário combinado e espalham o lixo orgânico pelo salão, deixando Inácio envergonhado na frente dos clientes, que estão bem vestidos e acabaram de chegar.

A garçonete Sara (Luciana Paes), que optou por ficar até mais tarde para atender um casal recém-chegado, se prontifica para levar o lixo para fora, mesmo depois de ter sido humilhada por eles. Enquanto ela sai, no restaurante ficam apenas Inácio, a cozinheira Djair (Irândhir Santos), o policial Amadeu (Ernani Moraes) e o casal: Verônica (Camila Morgado) e o advogado Bruno (Jiddu Pinheiro). Ao voltar, ela traz dois assaltantes. Um carrega uma pistola e o outro, uma faca, para tentar amedrontar todos e conseguir dinheiro e joias. Percebendo a posição de poder em que se encontravam, um deles, Nuno (Ariclenes Barroso), violenta Verônica sexualmente, mas é repreendido por Magno (Humberto Carrão), o outro assaltante. Nuno leva um tiro quando se aproxima de Sara para violentá-la, pois enquanto o revólver dos assaltantes era falso, Inácio tinha um verdadeiro. Mesmo que sem intenção aparente, Inácio salva Sara, que se torna devota, e inverte a posição de poder.

A cozinha do restaurante se torna uma prisão para a maioria dos presentes, com exceção de Inácio e Sara, que acreditam haver uma saída para além do envolvimento com a polícia. Aos poucos, Inácio mata cada uma das pessoas reféns, começando por Verônica, então Magno, depois Bruno, em seguida executa a morte simbólica de Djair, personagem trans feminina de cabelos longos, com um corte de cabelo feito à faca de serra. Na sequência, passa a Amadeu, e, por fim, Sara – ou assim acredita.

O filme se encerra quando Djair incapacita Inácio sem sabermos como. Ela acorda Sara, que está caída no chão, ensanguentada porque foi esfaqueada pelo chefe na barriga. Após todas as violências, Djair a convida para saírem de lá juntas, mas Sara tem outro plano. A garçonete retorna para a cozinha, deita-se atrás de Inácio e confabula sobre seus sonhos nas praias de Santos com o chefe. Quando enfim terminam suas fantasias, ciente de que não há mais futuro e de que a realidade e a liberdade estão logo atrás do vidro que separa a cozinha do salão, ela usa de uma faca elétrica – um objeto fálico –, própria para tratar carnes, para desmembrá-lo.

A partir dessa breve síntese, alinhados ao artigo “Hungry final girls”, de Natalia Barrenha (2021), apontamos que os papéis hierárquicos giram, majoritariamente, em torno da classe social e da expressão de gênero, porque a ideia de luxo e prestígio mobiliza as personagens em um primeiro momento, quando os assaltantes invadem o restaurante, que está aberto após o horário apenas para atender um casal bem vestido. Em outro momento, quando Magno alega que Sara é sua esposa, a expressão de gênero passa a mobilizar as personagens, como é possível notar quando Inácio passa a se interessar menos por Sara e a tratá-la mais como objeto para atingir seu prazer sexual, e quando Inácio corta o cabelo de Djair em vez de matá-la, como se tentando masculinizá-la.

Assim, alinhado à normalidade, tradicionalmente definida como capitalista, cristã, patriarcal, branca, cis¹⁵-heterossexual, magra¹⁶ e sem deficiências¹⁷ – termos apropriados de Judith Butler (2003), Cohen (2000) e WOOD (2018, [1979]¹⁸ *apud* BENSHOFF, 1996) –, Inácio torna-se perigoso, violento, assassino e canibal. Sua preocupação é com o restaurante: caso a polícia apareça mais uma vez, sua reputação irá cair. A princípio, Sara acredita que as ações são dignas se em prol do restaurante, mas percebe, tarde demais, que só será mais uma na pilha de cadáveres a serem servidos como prato principal.

3. Ginofobia: a (des)construção do feminino

¹⁵ Cisgêneridade adicionada por nós, com o intuito de reforçar a diferença entre pessoas cis e pessoas trans.

¹⁶ A gordofobia faz parte das pautas sociais atuais, assim, acrescentamos à normalidade a magreza estética como efeito opressor e regulador de quem pode fazer parte dela.

¹⁷ A luta contra o capacitismo também vem ganhando cada vez mais espaço na sociedade. Por isso, optamos por trazê-lo também como um agravante do preconceito, isto é, a normalidade exige que as pessoas não sejam deficientes.

¹⁸ WOOD, Robin. *The American nightmare: essays on the horror film*. 1979. In: GRANT, Barry Keith (org.). *Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews*. EEUU: Wayne State University Press, 2018. p. 73-110.

Nossa análise está centrada na feminilidade de Sara e nos mecanismos do cinema de *horror* que corroboram a presença de uma ginofobia, isto é, medo ou aversão àquilo que é feminino, uma palavra talvez esquecida – sinônimo de *misoginia* (FERREIRA, 1975a) –, mas que diz respeito a crenças, afetos e práticas presentes no cotidiano como evidenciado pelos casos de violência contra mulheres e pessoas trans e travestis que só crescem no Brasil (AZEVEDO, 2023; BENEVIDES, 2024; KOPP, 2023; SAFFIOTI, 2015; VASCONCELOS, 2023).

Podemos pensar a ginofobia no filme a partir da oposição entre /natureza/ vs. /cultura/ que nos parece bastante em evidência nesse texto. Desde o título, que acreditamos ser paradoxal, há tal conflito antitético. Como poderia um animal ser cordial? A oposição se confirma quando notamos, por exemplo, que, ao longo do filme, Sara se desvencilha das amarras culturais e aproxima-se de um estado de /natureza/, animalesco, provavelmente em rejeição aos traços que carregava antes e que a colocavam num papel de mulher submissa aos desejos do homem cis e heterossexual. Ainda que, antes de se desligar da cordialidade, Sara se maquie e se produza, tal qual Verônica, que figurativiza o ideal de feminilidade (Barrenha, 2021), para encantar Inácio, o ideal de masculinidade (BARRENHA, 2021), é sendo selvagem que realmente o convence de que era apta para ajudá-lo.

Em diálogo com o conteúdo do filme de /natureza/, de animal, invocamos o livro *A metamorfose*, de Franz Kafka (2019, [1915]), para traçar alguns paralelos entre as personagens Gregor Samsa e Sara. Ambas passam por um processo de transformação e aceitam as migalhas de comida, de afeto e de carinho que seus pares oferecem. Por um lado, há Gregor que dedicou sua vida para sustentar a família, vendeu-se para um trabalho que não o satisfazia e não foi bem recebido depois de se tornar monstruoso, um animal solitário. Por outro lado, todas as ações de Sara são em função de Inácio, enquanto ela recebe promessas vazias e delira sobre um futuro melhor, mas, ao ser abandonada em sua forma mais animalesca, percebe que não está sozinha e tem Djair, e, em certa extensão, outras sobreviventes de violência, jogadas às margens, ao seu lado. No caso de Sara, então, nota-se uma mudança de sentido, a partir do gesto solidário de Djair.

Em sua (des)construção da feminilidade, Sara age como protagonista em seu próprio espetáculo, seu próprio esquema narrativo. Vítima das ações de Inácio, ela vê em Verônica um modelo a ser seguido por sua beleza e sensualidade, que, como crê Sara, é o enquadro do gênero

feminino, perpetuado, inclusive, por filmes (BARRENHA, 2021; LAROCCA, 2016; LAURETIS, 1984). As características de Verônica são, portanto, instrumentos para se tornar desejável para um homem. A primeira tentativa de Sara é copiar os traços da mulher: suas roupas, sua maquiagem, suas joias, na intenção de seduzir o chefe. Sara idealiza cenários com Inácio, distantes do restaurante e das violências cometidas, um futuro de paz e sossego, em que um só teria o outro na areia do litoral paulista. É algo que logo não se torna mais possível e essa desilusão do amor estreita a história de Sara com a de tantas outras mulheres.

Interpretamos o gênero como uma tecnologia social, com base no trabalho da autora italiana Teresa de Lauretis (2019, [1987]), construída a partir do dialogismo histórico-cultural (ALTHUSSER, 1971¹⁹ *apud* Lauretis, 2019, [1987]), em outras palavras, cada um dos discursos da sociedade ajuda a moldar o conceito de gênero para uma cultura. Dessa forma, as vozes masculinas da indústria cinematográfica (LAROCCA, 2016; LAURETIS, 1984; MÜLLER BELCHIOR, 2022), isto é, da superestrutura (ALTHUSSER, 1971²⁰ *apud* LAURETIS, 2019, [1987]; VOLÓCHINOV, 2018), ao lado das vozes da base (VOLÓCHINOV, 2018) de Nuno e Inácio, impõem o que é ser mulher e quais os benefícios de se alcançar a feminilidade.

Na reconstrução de Sara de sua feminilidade, num processo de gendrificação, a carne sobressai como figura relevante às suas virtudes – “vida doméstica, família, crianças, autossacrifício, e a relação entre mulheres e produção *vs.* aquela entre mulheres e reprodução” (DOANE, 1987, p. 3; tradução nossa)²¹ –, que, como pontuado por Doane (1987, p. 6), se apoiam nas virtudes masculinas. A carne é um alimento que age ora como sustento, proteína animal, reaseguradora da dominância e da cadeia alimentar, a nutrindo e a fortalecendo; ora como luxúria, a guiando por prazeres sexuais por meio do sexo primitivo com Inácio, carregado de grunhidos e espasmos naturais, mas malvistas. O alimento entra pela boca e pela vagina, que, em certa medida, realizam funções parecidas, como a assimilação (LÉVI-STRAUSS, 1986) e o decepamento (SAFFIOTI, 2015) respectivamente. Ademais, Heleieth Saffioti (2015,

¹⁹ ALTHUSSER, Louis. Ideology and ideological state apparatuses (Notes towards an investigation). 1970. Tradução Ben Brewster. In: ALTHUSSER, Louis. *Lenin and philosophy and other essays*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1971.

²⁰ ALTHUSSER, Louis. Ideology and ideological state apparatuses (Notes towards an investigation). 1970. Tradução Ben Brewster. In: ALTHUSSER, Louis. *Lenin and philosophy and other essays*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1971.

²¹ Cf. o trecho original “[problems revolving around] domestic life, the family, children, self-sacrifice, and the relationship between women and production *vs.* that between women and reproduction” (p. 3).

p. 35-36) comenta sobre enaltecer a posição feminina no coito com o mito da vagina dentada, o pesadelo dos homens porque seria capaz de castrá-los com uma mordida.

Ainda tratando das funções de decepar e castrar, Hélène Cixous busca um debate com a teoria de Sigmund Freud em seu livro *O riso da Medusa* (2022, [2010]), que reúne alguns trabalhos sobre o mito grego da Medusa. Freud (2011, [1940]²² *apud* CIXOUS, 2022, [2010], p. 66) argumenta que a referência aos cabelos da Medusa como serpentes seria uma apologia a uma mulher aliada a símbolos fálicos, capaz de castrar o homem e, portanto, monstruosa e cujo olhar não pode ser encontrado; ao passo que Cixous (2010, [1975]²³ *apud* CIXOUS, 2022, [2010], p. 66) rebate que encarar a Medusa de frente é conhecê-la, admirá-la, ouvir seu riso, e deixar de enxergá-la como monstro, e enxergá-la como a mulher que é.

Embora, não tenhamos a intenção aqui de nos aprofundar nesses aspectos, a relação com a carne no filme coloca em cena esse duplo gesto de assimilar e castrar, alterando a posição de Sara, que ora é a presa, ora é a predadora.

4. Morte lenta e dolorosa: dissecando a paixão do medo

Sob a premissa de que o medo se apresenta de forma gradativa (Silva, O., 2011), seguimos os passos de Algirdas Greimas e Jacques Fontanille (1991) para buscar os estágios da paixão do medo. A partir do *Novo dicionário da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 1975b), encontramos o verbete para a palavra “medo”, cuja primeira entrada diz: “sentimento de grande inquietação ante a noção de um perigo real ou imaginário, de uma ameaça: susto, pavor, temor, terror”. Assim, somos encaminhados para outros termos, como susto, pavor, temor e terror, que se aproximam semanticamente e podem compor uma variação de intensidade do medo.

Odair da Silva (2011) desenvolve um protótipo do percurso da paixão do medo, como mostrado na figura a seguir:

²² FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. 1940. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas XV: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (1920-1923). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 326-328.

²³ CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. 1975. Paris: Galilée, 2010.

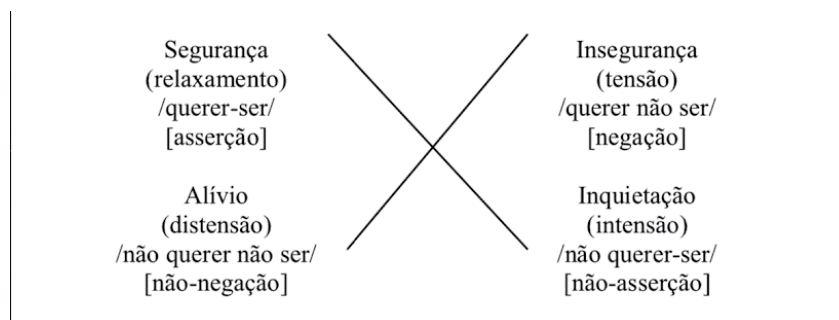


Figura 1²⁴

O autor, em seguida, explica o que seriam a segurança, a insegurança, o alívio e a inquietação:

Segurança: implica tranquilidade, conforto, querer estar em conjunção, a princípio, com o objeto-valor que considera eufórico; eis o sujeito seguro; *Insegurança*: fundamentado pelo perigo, pela ameaça iminente, o sujeito tem como positiva a disjunção, considerando-a eufórica, visto que o objeto-valor torna-se indesejável; eis o sujeito inseguro, desconfortável; *Alívio*: caracterizado pela confiança, o sujeito quer não acreditar na propensão ao perigo do objeto-valor, tornando-o eufórico; eis o sujeito aliviado; *Inquietação*: o sujeito acredita na nocividade do objeto-valor, tornando-o disfórico; eis o sujeito inquieto (SILVA, O., 2011, p. 210; grifos do autor).

A partir daí, Odair da Silva (2011) prevê dois percursos para a variação da intensidade do medo que podem usar essas palavras, como disposto na figura a seguir:

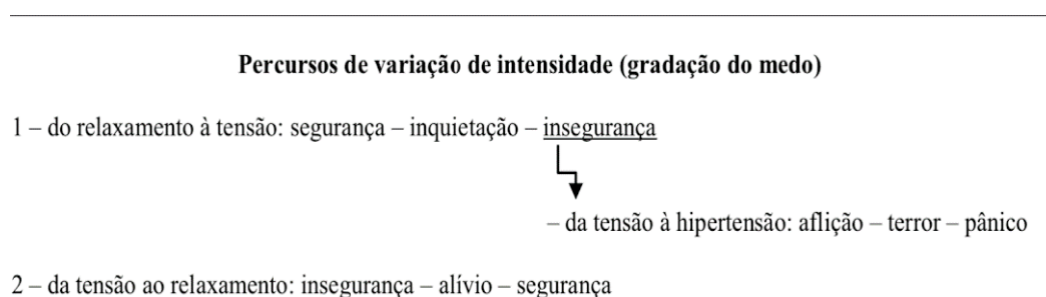


Figura 2²⁵

Em nossa análise, é possível dizer que a personagem Sara percorre os estágios do relaxamento à tensão, e também da tensão ao relaxamento. O *querer-ser* da garçonne está descrito nas ações para agradar ao chefe, apesar dos clientes ríspidos e dos funcionários exaustos, em que o objeto-valor buscado se configura no estreitamento da relação entre o casal Sara e Inácio. As atitudes violentas de Inácio vão reformulando a ideia de Sara sobre o homem e fazendo-a pensar que a situação pode não ser mais favorável para ela: ela sabe que é a

²⁴ Fonte: retirado de Odair da Silva (2011), p. 210.

²⁵ Fonte: retirado de Odair da Silva (2011), p. 211.

próxima, a única forma de sobreviver é revidar violência com violência. Assim, Sara experimenta a passagem da segurança, à inquietação e à insegurança, experimentando o percurso contrário conforme transforma o papel da mulher no filme, como mostraremos mais adiante.

A semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011, [2006]) pode contribuir para refinar as leituras das paixões. A tensividade, para o autor, se estabelece na correlação da /intensidade/ vs. /extensidade/, sendo que a primeira representa o sensível, e a segunda, o inteligível, que se entrelaçam. O espaço tensivo une essas valências a fim de criar um campo de presença, explorado de forma peculiar no cinema de horror (Silva, O., 2011), em que a utilização da escala de planos na apresentação da paixão do medo cria sentidos diferentes para o enunciatário. Sobre isso, Odair da Silva (2011) explica:

Essa nomenclatura diz respeito à escala dos planos, ou seja, à sua dimensão. Os planos podem ser divididos, de acordo com o propósito narrativo e sua dimensão, entre *plano geral* (mais aberto, mantém distância do assunto), *plano de conjunto* (mais fechado, situando as personagens em um contexto), *plano médio* (mais fechado e mais próximo da personagem), *plano americano* (a personagem é vista do joelho para cima), *plano aproximado* (da cintura para cima), *primeiro plano* (plano muito próximo, em que se vê o rosto da personagem) e *close-up* (plano de detalhe, em que se vê os olhos ou a boca da personagem preencher todo o campo visual da tela). [...] (p. 291; grifos do autor).

O aumento da /intensidade/ ou da /extensidade/ pode ser feito a partir do plano de expressão da escala dos planos e dos ângulos. Planos mais fechados e próximos enfatizam as expressões e as delimitações das personagens, de modo a aumentar a /intensidade/, ao passo que planos bastante abertos e distantes ampliam os arredores e podem tanto trazer mais informações para o enunciatário, favorecendo o inteligível, quanto revelar a falta de informações que as personagens têm do espaço e a proximidade do perigo, tornando a cena mais tensa.

A recorrência de planos abertos no começo de *O animal cordial* (2018) vai apresentando o universo do filme, o restaurante, os cômodos e os elementos da personalidade das personagens, e cresce, em nós, aqueles sentimentos de estarmos sendo observados. Odair da Silva (2011, p. 137) explica que o cinema se apropria de diferentes planos de expressão para existir, manipulando a imagem em movimento, a trilha sonora, os diálogos e os ruídos. Em alguns momentos, planos fechados são utilizados como intensificadores da ansiedade e do medo, como na cena em que Djair prepara uma refeição e corta a cabeça de um coelho fora,

com a carne em foco. A trilha sonora acompanha o movimento e os ruídos cessam após o grande estrondo da faca atingindo a tábua para a entrada dos créditos iniciais de forma seca.

Os Pontos de Virada²⁶ I (PV I) e II (PV II) do filme são momentos de alta tensão. No PV I, os assaltantes entram no restaurante bradando em busca de joias, de dinheiro e das mulheres. A cena é carregada por cortes de ângulos rápidos, por sons estridentes e por planos fechados, até que atinge o momento máximo do desconforto: a violência sexual. Esse instante não é tão gráfico, isto é, não expõe a penetração, a fragilidade do corpo nu, ou as marcas da contenção e do estupro, como tradicionalmente acontece em filmes de *horror* (Müller Belchior, 2022), mas, no geral, é devagar, sussurrado, a câmera está próxima do ato e não desvia a atenção do corpo de Verônica (Camila Morgado) e seu desconforto. Há, portanto, uma mudança brusca na questão da aceleração, pois a cena começa célere, com os assaltantes agitados, gritando, e cada corte é breve, o que se opõe ao final, desacelerado, estagnado, cochichado e longo com o olhar recaído sobre a mulher violentada, produzindo o efeito de repulsa, ou seja, o início, que atrai a atenção por toda a movimentação e agito, se choca com o final que expõe a impossibilidade de fugir da situação de violência e o sofrer ao qual Verônica é submetida. Anneke Smelik (1998²⁷ *apud* MÜLLER BELCHIOR, 2022, p. 30) explica que a exposição dos corpos e a violência gráfica fazem parte do *male gaze*. A direção de Almeida diminui a exposição – em outras palavras, não atende ao *male gaze* –, mas não a alta intensidade do estupro.

Para compreendermos o PV II, nos direcionamos ao espelho no banheiro do restaurante, peça central para vislumbrar a intimidade das personagens. Após uma conversa com a esposa, Inácio o quebra e conversa consigo mesmo, como fez tantas outras vezes, mas, agora, vendo sua figura fragmentada. Momentos antes, Sara havia apontado a arma para ele e cedido a seus avanços sexuais, mas, depois, algo havia mudado e ele rejeita seus toques. Amadeu, ao escapar das cordas, ataca Sara por trás, mas é impedido por Inácio, que decide conversar. Barrenha (2021) nos lembra de que Amadeu e Bruno, respectivamente, representam a Ordem e a Justiça, um policial e um advogado, que se veem – ou são, deliberadamente, – incapazes de proteger a população do monstro, revelando, de certo modo, a falência dessas instituições. Sara vai à

²⁶ Pelos conceitos de Syd Field (1997), os Pontos de Virada (PV) são situações que jogam o enredo noutra direção. Os PV I e PV II são “incidentes, episódios ou eventos” (p. 19) que mantêm a história coesa e se localizam entre os atos da concepção clássica aristotélica (Field, 1996; 1997).

²⁷ SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. Inglaterra: Macmillan Press LTD, 1998.

cozinha, para comer apressada, mais animalésca do que antes, em planos fechados, e volta caminhando devagar pelo extenso corredor vermelho para encontrar Inácio, em um plano aberto, com a boca lambuzada de sangue.

Para refletir sobre o PV II, relembramos a visão de Claude Lévi-Strauss (1986) sobre a boca ser um instrumento para assimilação do mundo, ao que Eduardo Viveiros de Castro (2011) acrescenta “todos temos medo de alguma coisa. Por exemplo, e talvez antes de mais nada, da boca do inimigo, isto é, dos animais predadores de nossa espécie: [...]” (p. 890). Assim, a boca de Inácio abrange não apenas a assimilação do poder da Ordem brasileira, que demonstra sua superioridade perante o poder de segurança pública, mas a suscitação do *medo* em sua forma primária: ele, o cidadão de bem, é o nosso inimigo, o monstro.

A sensação de estar sendo observado faz parte da paixão do medo, em especial quando se faz parte de minorias sociais, como é o caso da personagem Sara, que é uma mulher cis. Doane (1987) discorre sobre a escopofilia: o prazer e a atração por observar os outros, ou ser observado; que está bastante presente em filmes protagonizados por mulheres e cujo público não são mulheres, como o *horror*, feitos para o *male gaze*. Sob diferentes perspectivas, autoras como Clover (1992), Doane (1987), Larocca (2016), Lauretis (1984) e Marcela Müller Belchior (2022) buscaram constatá-lo, e Doane (1987, p. 96) pincela sobre o que encontrou:

[...] a “história de amor”, supostamente, “conversa” com a mulher que assiste. Enquanto que o filme de horror, como Linda Williams aponta, induz a jovem menina (ou mulher crescida) a cobrir seus olhos, o indício de masculinidade no jovem menino, quando diante de uma “história de amor”, se traduz no fato de que ele desvia o olhar. O cinema perde seu efeito de cativar, sua função de atrair (tradução nossa)²⁸.

A teórica de cinema Laura Mulvey (1989), ao relacionar as figuras do homem como ativas e da mulher como passivas no *male gaze*, complementa que:

o determinante *male gaze* projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo. No papel exibicionista tradicional, mulheres são, simultaneamente, olhadas e exibidas, com aparências ditadas para um visual forte e um impacto erótico para que seja possível dizer que carregam um quê de ser olhada. A mulher exibida como um objeto sexual é o *leitmotif* do espetáculo erótico: de pin-ups a strip-tease, de Ziegfield a Busby Berkeley, sua aparência segue intacta, e brinca e amplifica o desejo masculino. [...] A

²⁸ Cf. o trecho original “[...] the “love story” purportedly “speaks to” a female spectator. While the horror film, as Linda Williams points out, prompts the little girl (or grown woman) to cover her eyes, the sign of masculinity in the little boy, when confronted with the “love story”, is the fact that he looks away. The cinema loses its captivating effect, its function as a lure” (p. 96).

presença da mulher é um elemento do espetáculo indispensável em uma narrativa normal, mas, ainda, sua presença visual tende a trabalhar contra o desenvolvimento da trama, a congelar o andamento da ação em momentos de contemplação erótica (p. 19; tradução nossa)²⁹.

Para a autora, o espetáculo em torno da mulher é erotizado para a contemplação masculina, que pode ser interpretada a partir dos jogos de câmera (Doane, 1987, p. 155) como algo violento e sensual. Salientamos a existência de um take, um clichê em filmes de *horror*, em que o monstro está em pé – às vezes em contra-plongée – atrás de uma mulher que rasteja em direção à câmera, ou como se em busca da ajuda do enunciatário, ou ainda em fuga do espaço de risco, e, então, o monstro ou desfere um golpe com um objeto fático contra ela, ou a apanha, seja pelos cabelos seja pela cintura (ver figuras 3 e 4). Esse é um reflexo da posição de inferioridade e da função da mulher como objeto sexual, preservado por diretores homens, uma cena desconfortável, principalmente para a minoria social atingida, as mulheres, até hoje encenada.



Figura 3³⁰

²⁹ Cf. o trecho original “The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfield to Busby Berkeley, she holds the look, and plays to and signifies the male desire. [...] The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation” (p. 19).

³⁰ Fonte: retirado de *Alien - o 8º passageiro* (1979, 1h 21min 11).



Figura 4³¹

A segurança das mulheres em *O animal cordial* (2018) é atingida quando Djair deixa Inácio impossibilitado e Sara consegue matá-lo. Ela é uma assassina humana, que erra, e que não é calculista. Ela tem raiva, é desajeitada: ela não é incrível ou heroica (Müller Belchior, 2022, p. 36). Ela quer catarse.

[...]; o medo é uma paixão do descontínuo. [...]; o medo define-se pelo fechamento. Desse modo, o *horror* é um gênero do fechamento, visto que a fonte do medo é algo do descontínuo, cuja aspectualização é a terminatividade: a partir do momento em que o objeto do medo é encontrado e liquidado, cessa o medo e a coragem é retomada. [...] (SILVA, O., 2011, p. 218-219).

Djair e Sara encaixam-se, em certo nível, na proposição de *final girl* de Clover (1992), ao mesmo tempo em que subjagam o termo na contemporaneidade, como defende Müller Belchior (2022). Djair, uma mulher trans – ainda chamada por um nome masculino (CLOVER, 1992, p. 40) – castra a masculinidade de Inácio, e Sara reparte o corpo castrado, se libertando como sobreviventes da violência do “cidadão de bem”. Elas são mulheres, mesmo não usando maquiagem, e não tendo a voz aveludada e sensual.

5. Ele já está aqui: o *neomonstro*

Em busca de definições para a palavra *monstro*, recorremos ao *Novo dicionário da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 1975c), que explica poder ser um “ser fantástico, da mitologia ou da lenda, de conformação extravagante”, ou um “corpo organizado que apresenta, em todas as suas partes ou em algumas delas, conformação anômala”, ou ainda um “indivíduo

³¹ Fonte: retirado de *Dezesseis facadas* (2023, 9min 11).

que causa pasmo, assombro” (1975c, p. 942); e aos trabalhos de Tomaz da Silva (2000) e de Cohen (2000), que acreditam que os monstros da literatura e do cinema sejam concretizações da ansiedade que o ser humano tem em relação ao caráter artificial de sua subjetividade. Cohen (2000) referencia a etimologia *monstrum* do latim, que significa “aquele que revela” e “aquele que adverte”, para, então, completar o significado com “[é como] um glifo em busca de um hierofante” (p. 26), isto é, ele diz que o monstro faz parte do meio e não está distante em mitos ou fantasias, não é anormal, mas, sim, a incorporação do “Além” que busca fazer parte da sociedade.

Colocar minorias nesse espaço é facilitar seu extermínio, porque “[...] representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p. 33). O monstro de *O animal cordial* (2018) é diferente dos anteriores, como os *queer* (BENSHOFF, 1996), ou como as mulheres (LAROCCA, 2016) ou como os puristas (CLOVER, 1992), porque ele entrega esse título ao “cidadão de bem” inscrito na normalidade, já descrita anteriormente³². A metamorfose de Sara em se desligar da cultura se estende por todo o filme, já Inácio se desliga ao menor sinal de ameaça: a reputação de seu restaurante. Não é preciso muito para que mostre suas garras.

Retomando os dois subgêneros aos quais se liga *O animal cordial* (2018), temos que, por um lado, o subgênero *slasher* nasce motivado pela epidemia de HIV nos EEUU (Benshoff, 1996; Corrêa, 2007), o monstro seria a representação física do HIV que ceifa as almas de jovens sexualmente ativos e de pessoas *queer*. Por outro lado, o subgênero *home invasion* trabalha com monstros que tentam invadir o espaço seguro, resultado do ataque às Torres Gêmeas de 11 de setembro de 2001 – também em referência ao medo da ameaça comunista e do estrangeiro (Medeiros, 2016). A sensação engendrada é de que o monstro sempre está do lado de fora, à espreita. Filmes atuais, no entanto, constroem uma nova narrativa: o monstro está aqui e só é preciso contrariá-lo para descobri-lo. O longa de Amaral (2018), que coloca em cena esse monstro que já está dentro, faz parte do sistema social, mostra uma nova posição em relação ao *horror* e à paixão do medo por introduzir um neomonstro³³, “o cidadão de bem”. Assim, soma-se aos filmes que denunciam a realidade sociohistórica (SÁ, 2017; KING, 2012, [1981]) e

³² Capitalista-cristã-patriarcal-branca, cis-heterossexual, magra e sem deficiências.

³³ Termo apropriado de J. Victor Messias (2023).

também alertam sobre fatores políticos. O impeachment da presidenta Dilma foi um passo da polarização partidária que culminou na ascensão do ex-presidente Bolsonaro e dos “cidadãos de bem”. Mais pessoas se armaram, a intolerância aumentou, a violência aumentou e o perigo para as minorias sociais cresceu. O Brasil é o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo pelo 15º ano seguido (BENEVIDES, 2024), com taxas de feminicídio (AZEVEDO, 2023; KOPP, 2023; VASCONCELOS, 2023) e de mortes de pessoas negras (RAMOS *et al.*, 2023) alarmantes, além de diversas violências e humilhações de alta gravidade acontecerem com minorias sociais dia após dia. Os monstros já saíram das telas do cinema ou dos serviços de *streaming*.

6. Considerações finais

As discussões feministas não têm a intenção de ditar regras, como a perspectiva masculina do *horror* e do *male gaze* (DOANE, 1987; LAROCCA, 2016; LAURETIS, 1984; MÜLLER BELCHIOR, 2022; MULVEY, 1989), mas de abrir espaço para outros leitores e autores, entrelaçados pelos espaços políticos concomitantes (LAROCCA, 2016, p. 62), como de classe e de raça, que possam ser vozes aliadas e amplificadoras, como adiciona Marie-Anne Paveau (2021).

Para examinar o modo como essas vozes se concretizam no filme *O animal cordial* (2018), escolhemos como base teórico-metodológica deste trabalho a semiótica, pela possibilidade que oferece de análise de textos que acionam diversas linguagens, como ocorre no longa de Amaral (2018), e ainda de dar conta das discussões de pautas sociais, de feminismo e de teoria *queer* no cinema. Como lembram Stange e Barros (2021, p. ii), a semiótica remonta a estrutura do texto para sua compreensão e agrega perspectivas culturais diversas. A paixão do medo, atrelada à protagonista Sara, evidencia uma mudança no paradigma, se comparado aos filmes anteriores, e uma nova estrutura a ser identificada. Em busca do sentido, a teoria amplifica vozes ao examinar textos fora do comum. Esperamos que mais trabalhos reflitam sobre o novo paradigma do *horror* criado pelos *outros*, tal como sobre a presença dos *neomonstros* em diferentes contextos, inclusive fora das telas.

Referências

- AZEVEDO, Cristina. Homicídios de mulheres no Brasil aumentam 31,46% em quase quatro décadas. In: *Fiocruz* [portal de notícias]. mar. 2023. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/homicidios-de-mulheres-no-brasil-aumentam-3146-em-quase-quatro-decadas#:~:text=A%20taxa%20de%20homicídios%20de,a%20ser%20publicado%20na%20revista>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. Hungry final girls: Brazilian Horror films in the 21st Century. In: *Off Screen* [revista eletrônica], [s. l.], v. 25, n° 6. jun. 2021. Disponível em: <https://offscreen.com/view/hungry-final-girls-brazilian-horror-films-in-the-21st-century>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- BENEVIDES, Bruna G. *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023*. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2024.
- BENSHOFF, Harry Morgan. *Monsters in the closet: homosexuality and the horror film*. Tese (Pós-Doutorado em Cinema, Televisão e Estudos Críticos) – University of Southern California, Los Angeles, EEUU, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror*. Londres: Routledge, 1990.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. 2010. Tradução Natália Guerellus; Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CLOVER, Carol. *Men, women, and chainsaws: gender in the modern horror film*. Princeton, EEUU: Princeton University Press, 1992.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- CORRÊA, Anderson Rodrigues. *No escurinho do cinema... sobre HIV/AIDS, gênero e sexualidade em filmes hollywoodianos*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- COUTO, Mia. *O bebedor de horizontes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- DOANE, Mary Ann. *The desire to desire*. Bloomington, EEUU: Indiana University Press, 1987.

DOYLE, Jude Ellison Sady. *Hunger: female directors and the rise of girl-cannibal horror*. jun. 2017. Disponível em: <https://medium.com/s/the-fearsome-is-female/hunger-bc723010ee27>. Acesso em: 19 jun. 2024.

ESTAY STANGE, Verónica; BARROS, Mariana Luz Pessoa de. A cultura, as culturas: quais enfoques semióticos? *In: Estudos semióticos* [revista eletrônica], São Paulo, v. 17, n. 2, Dossiê temático: “A Semiótica e a cultura”. ago. 2021. p. i-xii.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Ginofobia. *In: Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975a. p. 687.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Medo. *In: Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975b. p. 904.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Monstro. *In: Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975c. p. 942.

FIELD, Syd. *Os exercícios do roteirista*. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FIELD, Syd. *Quatro roteiros: estudos do roteiro americano*. Tradução Álvaro Ramos. São Paulo: Objetiva, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 1979. Tradução Alceu Dias Lima; Diana Luz Pessoa de Barros; Eduardo Peñuela Cañizal; Edward Lopes; Ignacio Assis da Silva; Maria José Castagnetti Sembrá; Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil, 1991.

HUTCHINGS, Peter. The A to Z of Horror Cinema. *In: The A to Z Guide Series*, n. 100. Lanham, EEUU: Scarecrow Press, 2009.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 1915. Tradução Petê Rissatti. Ilustração Lourenço Mutarelli. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. 1981. Tradução Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KOPP, Daniele. Aumento dos feminicídios no Brasil evidencia que mulheres ainda lutam pelo direito fundamental à vida. *In: Canal ciências criminais* [portal de notícias]. mar. 2023. Disponível em: <https://canalcienciascriminais.com.br/mulheres-feminicidio-desigualdade/>. Acesso em: 19 jun. 2024.

LAROCCA, Gabriela Müller. *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington, EEUU: Indiana University Press, 1984.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. 1987. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais*. Tradução Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 206-241.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. 1985. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. [s. l.]: Editora Brasiliense, 1986.

MEDEIROS, Daniel Lucas de. O início do horror: o nascimento do gênero de terror no cinema e sua relação com a guerra. In: *Encontro da Rede Sul Letras*, 4º, 2016. Palhoça, SC. RAUEN, Fábio (Org.). Anais... Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2016. p. 283-287.

MESSIAS, J. Victor. *O monstro no eclipse ético: um estudo discursivo-midiológico da encarnação gótica de “Barbazul”*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Linguística) – Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023.

MÜLLER BELCHIOR, Marcela Santoro. *Violência feminina em cena: a subversão do “rape revenge” em Violation e Promising Young Woman*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2022.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures: language, discourse, society*. Nova Iorque: Palgrave, 1989.

PAVEAU, Marie-Anne. Malaise dans l'énonciation militante. Les prénoms, les personnes et les hommes. In: *La pensée du discours* [revista eletrônica], [s. l.], mar. 2021. Disponível em: <https://penseedudiscours.hypotheses.org/19181>. Acesso em: 19 jun. 2024.

RAMOS, Silvia; FLAUZINA, Ana; BORGES, Juliana; RIBEIRO, Duda; NEVES, Larissa; PAIVA, Luiz Fabio; BARREIRA, César; MOURA, Ricardo; BRANDÃO, Thiago; SILVA, Luiz Eduardo; COUTO, Aiala O.; PATRICK, Lucas; SABINO, Thiago; CELESTE, Dália; MARTINS, Deila; JATOBÁ, Edna; SILVA, Elton Guilherme; XAVIER, Lila; BRITO, Marcondes; FERREIRA, Maria D'alva; SOTERO, Bruna; PACHECO, Jonas; SILVA, Nathália da; NUNES, Pablo; CAFUZO, Renato; CUSTODIO, Thais; SOARES, Wellerson; MANSO, Bruno Paes; RIBEIRO, Francine. *Pele alvo: a bala não erra o negro*. Ilustração Douglas Lopes. Ilustração Vinícius Allencar. Rio de Janeiro: CESeC, 2023.

SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio: expressões do horror. In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Orgs.). *Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária/UFSC Publicações, 2017. p. 6-27.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. 2ª Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística geral*. 1916. Tradução: Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 28ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SILVA, Odair José Moreira da. *O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 11-22.

VASCONCELOS, Caê. Pelo 14º ano, Brasil é país que mais mata pessoas trans; foram 131 em 2022. In: *Uol* [portal de notícias]. São Paulo, jan. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/01/26/mortes-pessoas-trans-brasil-2022.htm>. Acesso em: 19 jun. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O medo dos outros. In: *Revista de Antropologia*, [s. l.], v. 54, n. 2, 2011. p. 885-917.

VOLÓCHINOV, Valentin; (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Sheila Grillo; Ekaterina Vólkova Américo. 2ª Ed.. São Paulo: Editora 34, 2018.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 27-40.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. 2006. Tradução Ivã Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Filmografia

ALIEN – o 8º passageiro. Direção: Ridley Scott. EEUU: Twentieth Century Fox, 1979.

ANIMAL cordial (O). Direção: Gabriela Amaral Almeida. Brasil: RT Features, 2018.

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles; Kléber Mendonça Filho. Brasil: Globo Filmes, 2019.

DEZESSEIS facadas. Direção: Nahnatchka Khan. Canadá: Amazon Prime Video, 2023.

JAULA (A). Direção: João Wainer. Brasil: Star Original, 2022.

JOVEM tataravô (O). Direção: Luiz de Barros. Brasil: Cinédia, 1936.

LOBO atrás da porta (O). Direção: Fernando Coimbra. Brasil: Gullane, 2013.

M8 – QUANDO a morte socorre a vida. Direção: Jeferson De. Brasil: Buda Filmes, 2018.

MATE-ME por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Brasil: Bananeira Filmes, 2015.

MEDIDA provisória. Direção: Lázaro Ramos; Flávia Lacerda. Brasil: Lereby Productions, 2020.

MORTO não fala. Direção: Dennison Ramalho. Brasil: Canal Brasil, 2018.

RASTRO (O). Direção: J. C. Feyer. Brasil: Lupa Filmes, 2017.

SERIAL Kelly. Direção: René Guerra. Brasil: Bananeira Filmes, 2022.

SOMBRA do pai (A). Direção: Gabriela Amaral Almeida. Brasil: RT Features, 2019.