



## ARTIGOS

**Monstruosas:**

imagens de mulheres cuidadoras em dois curtas brasileiros de horror

Julia Piva Larangeira, Universidade Federal de São Paulo

Cristiane Gonçalves da Silva, Universidade Federal de São Paulo

---

Resumo. A limitada participação de mulheres na produção de filmes brasileiros repete uma tendência mundial marcada de obstáculos tanto para mulheres que trabalham atrás quanto para as que estão à frente das câmeras. As imagens no cinema refletem ideais hegemônicos de feminilidade e objetificam a mulher, espetacularizando-a e reificando o lugar de espectador perfeito para o homem. As representações de mulheres cuidadoras, em específico, podem reproduzir concepções dominantes que reforçam uma naturalização dessa função. No cinema de horror, o monstro é preponderante, perturba e evoca nojo no público. Essas figuras se coincidem nos curtas *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012) da diretora brasileira Juliana Rojas, onde cuidadoras dominadoras e agressivas se encontram impossibilitadas de manter suas fantasias de identidade, adentrando uma crise representativa que só pode ser resolvida de forma violenta: o tornar-se monstro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Mulheres. Gênero. Cuidado. Horror.

---



## Introdução

De acordo com dados divulgados pela ANCINE<sup>1</sup> (2018), apenas 19% dos cargos de direção para filmes de longa-metragem no Brasil são ocupados por mulheres e apenas 18% ocupam a função de roteirista. Nos filmes de curta e média metragem a participação feminina é maior: elas dirigem 33% e roteirizam 30% das produções. Esses dados refletem uma tendência mundial e histórica (SILVA, 2021) - que inclusive transcende o cinema, para outras formas de arte - que levaram Holanda (2020b) e Silva (2021) a perguntar o porquê da reduzida presença de mulheres no audiovisual.

A ausência de mulheres na cronologia convencional do cinema não é apenas uma casualidade (SILVA, 2021), mas uma invisibilização intencional, “afinal, as lacunas também são revelações históricas.” (HOLANDA, 2020b, p. 3). Nesse sentido, ao investigar o início do cinema americano, nota-se uma grande quantidade de mulheres em cargos de produção e criação (SILVA, 2021). Porém, a partir de 1920, com a profissionalização da indústria, os homens começam a participar mais e as mulheres, menos (SILVA, 2021).

Além da profissionalização da área, a ausência das mulheres no cinema também se relaciona com as responsabilidades socialmente atribuídas a elas. Dentre as atribuições centrais delegadas às mulheres está o cuidado (ROSSI, 1991), concebido, neste artigo, como o fornecimento de apoio realizado, em sua grande maioria, por mulheres “para adultos e crianças, fisicamente aptos e dependentes”. Apoio esse que pode ocorrer tanto em espaços domésticos quanto públicos e pode ou não ser remunerado (THOMAS, 1993, p. 665, tradução nossa).

As mulheres são encarregadas do funcionamento cotidiano de todos os espaços socialmente ocupados (LAUGIER, 2017). São elas, majoritariamente, as responsáveis pela limpeza dos espaços, alimentação, higiene e educação de crianças tanto no público quanto no privado. Responsabilização que advém, especialmente, de ideais em torno da maternidade, “mitificada por meio de “comprovações” da sua associação

---

<sup>1</sup> Agência Nacional de Cinema



“com atos de amor, carinho, dedicação e sacrifício” associando a “mulher com a família e com o cuidado” (SCOTT et al., 2018, p. 674). Tarefas domésticas e encargos relacionados à maternidade se mostraram como entraves para mulheres que desejavam prosperar na indústria cinematográfica (HOLANDA, 2020b). Inclusive, algumas cineastas brasileiras (HOLANDA, 2020a) deixaram seus cargos de direção sob a perspectiva de conseguir um salário estável em funções técnicas e de pesquisa (HOLANDA, 2020b).

Os obstáculos enfrentados por mulheres atrás das câmeras somam-se à realidade árdua na frente delas. Para Machado (2019), no cinema clássico, a “mulher-imagem” é tomada como fetiche para garantir bilheterias, utilizando fundamentos da linguagem audiovisual, como *close-ups* que duram mais que o habitual para esse tipo de tomada, para espetacularizar a imagem feminina.

As poucas oportunidades que elas têm de criar e permanecer na indústria cinematográfica reduzem as contribuições de mulheres trabalhadoras na produção da imagem projetada. A relação intrínseca entre gênero e cinema tomada aqui, parte da concepção de gênero como constitutivo das relações sociais e uma primeira forma primeira de significar as relações de poder, baseado nas percepções sobre as diferenças sexuais. (SCOTT, 1995).

Estando o controle da narrativa nas mãos dos homens, a representação da mulher é estímulo para a excitação masculina, fazendo dela um “corpo-espetáculo” (DE LAURETIS, 1984, p. 4, tradução nossa) passiva a orientação da câmera, que se mascara como neutra (MULVEY, 1975). Não há nada isento neste olhar, dado que objetiva tornar o homem em tela o recipiente de identificações e a mulher seu espelho (DE LAURETIS, 1984). O olhar do homem não é mais um *olhar qualquer*, mas um olhar que se constitui como o único passível de existir (MULVEY, 1975), com intenção de universalidade. A *male gaze* em sua plenitude:

a presença da mulher é um elemento indispensável do espetáculo narrativo, ainda que sua presença geralmente funcione contra o desenvolvimento da história, congelando o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 1975, p. 809, tradução nossa).



Sendo os filmes feitos para serem assistidos, a representação feminina no cinema é objeto de prazer perpetuado pelo protagonista homem, que concentra em sua figura universalizante, tridimensional, além do seu próprio desejo ficcional, a fantasia do espectador. A imagem-mulher é, então, alvo de uma objetificação dupla, carcaça desalmada em quem se investe dobrado, mas que nunca pode agir, pois não é nada além de reflexo.

Objetificação aqui compreendida como o tratamento de corpos que experimentam a condição de serem valorizados pelo uso e consumo que outros fazem deles (FREDRICKSON, ROBERTS, 1997). Assim, o espectador, *voyeur* (GUBERNIKOFF, 2009), é cúmplice na sexualização da mulher-imagem que é também racializada, pois mulheres negras são submetidas aos ideais racistas de hiper-sexualidade e asiáticas reduzidas ao viés exotificante (FREDRICKSON, ROBERTS, 1997, p. 176).

Tal modo de operar encontra respaldo, de acordo com De Lauretis (1984), nos mitos patriarcais representados nos filmes hollywoodianos dependentes da fórmula: “não haveria mito sem uma princesa com quem se casar ou sem uma feiticeira a ser vencida [...] nenhum desejo sem objeto [...] nenhuma sociedade sem diferença sexual” (DE LAURETIS, 1984, p. 5, tradução nossa). O homem, na posição de espectador privilegiado desse mito-história, é quem deseja a princesa, quem mata a bruxa e define o roteiro desse lugar.

Para Scott (1990), o mito deriva das relações de gênero resultantes da sociedade patriarcal, postulando normatividades fundamentadas em princípios científicos, políticos, educacionais, religiosos ou jurídicos. Estas normatividades reduzem as possibilidades de simbolização, dispondo de uma rigidez que se reflete na tela do cinema. A autora argumenta que a iconografia feminina é submetida a “representações (inclusive contraditórias) - [de] Eva e Maria como símbolos da mulher”. As iterações da mulher em tela - a promíscua ou a santa, a tentadora ou a mãe-cuidadora, - são objeto do olhar desejante (SCOTT, 1990, p. 86)

Para Lauretis (1984) as mulheres correm altos riscos no cinema e, no Brasil, a história mostra uma erotização de mulheres na pornochanchada e telenovelas, herdeiras dos melodramas americanos,



“em que a principal qualidade para se estar em cena é a fotogenia.” (GUBERNIKOFF, 2016, p.85). A influência patriarcal se expressa na incessante reiteração da mulher-objeto nas representações nacionais.

O horror, dentre os gêneros cinematográficos, também utiliza imagens da mulher-objeto, somada a uma particularidade dessa categoria: o monstro. De acordo com Carroll (1990), a figura do monstro é veículo para representações da anormalidade, geradores de asco no público. Muitas vezes essa anomalia é de ordem moral, funcionando como uma metáfora importante (CARROLL, 1990), especialmente quando relacionada a temas como a sexualidade feminina (GISH, 2019; LAROCCA, 2014).

Um exemplo que retrata essa relação de forma bastante emblemática dentre os tipos de horror são os *slasher films*<sup>2</sup>. Dessa modalidade, nasce o conceito de *final girl*, cunhado por Clover (1987), para designar a personagem feminina sobrevivente do *slasher*, geralmente uma mulher virgem ou sexualmente indisponível. Por outro lado, suas colegas sexualmente ativas são as primeiras vítimas do antagonista homicida (LAROCCA, 2014). As mulheres moralmente desviantes são punidas, mortas de forma violenta pelos assassinos e as “puras” não apenas escapam como costumam ser as únicas capazes de matar o vilão.

O vilão, assassino incansável, talvez a representação mais típica do monstro, costuma ser retratado por homens. Entretanto, existem clássicos do terror que combinam monstro e mulher. E esse é o caso dos curtas analisados: *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012), de Juliana Rojas. Utilizando desses artifícios, essas e outras obras de horror reatualizam a narrativa de um embate mítico entre o Bem e o Mal situado no corpo feminino, sugerindo assim uma associação entre a mulher e o monstruoso. Tais enredos [...] reafirmam a representação do feminino como ser ameaçador e monstruoso, entre elas: a mãe primitiva, a vampira, a bruxa, o útero monstruoso, o corpo possuído, a mãe castradora, a mulher fatal e por fim, a psicopata. (LAROCCA, 2016, p. 71)

---

<sup>2</sup> Em *slasher films* os “enredos contam a história de um psicopata que persegue e mata um grande número de vítimas, masculinas e femininas, restando ao final apenas um único sobrevivente do grupo” (LAROCCA, 2014, p. 7).



Em “Pra eu dormir tranquilo” (2011), Luís se depara com a volta de sua babá, Dora, do além-túmulo. Ela retorna para cumprir sua promessa de cuidar dele até que ficasse “grande”, no lugar da mãe do menino, grávida e cada vez mais ocupada. Luís tem que lidar com o estranho fato de a cuidadora ter voltado com fome de carne humana. Em “O Duplo” (2012) a impaciente e sexualmente agressiva Silvia, educadora de crianças, se vê assombrada por sua duplicata, que a leva a cometer atos terríveis. São protagonistas cuidadoras que ocupam o lugar de monstro nas narrativas.

## Aspectos Metodológicos

Este artigo parte de uma pesquisa orientada pela antropologia visual e a partir da etnografia dos curtas já mencionados. A seleção foi feita a partir do estabelecimento de dois critérios iniciais: presença de protagonistas mulheres e ter mulheres na equipe, especialmente na direção. Tais critérios incluíram também o tema do cuidado<sup>3</sup> que direcionou a identificação de mulheres cuidadoras: a babá em “Pra eu dormir tranquilo” e a professora em “O Duplo”

A antropologia visual que orienta o estudo, assume o longo vínculo entre a antropologia e a imagem (HIKIJ, 1998; REYNA, 2017; REYNA, 2019) e considera que a sociedade se revela nas representações figurativas, numa realidade cada vez mais imersa em imagens (SAMAIN, 2012). As imagens são um estímulo para o exercício crítico e convocam uma reflexão sobre os ideais de grupos humanos porque elas contêm “índices, marcas, rastros de fatos de existência e de intencionalidades humanas que, nelas, se misturam e se dão a ver” (SAMAIN, 1994, p. 41).

Admite-se, assim, que a captura do que se move pela câmera carrega em si uma intencionalidade importante que sepulta a suposta neutralidade científica (HIKIJ, 1998). Os filmes, portanto, são confecções culturais que revelam as simbolizações coletivas (HIKIJ, 1998; REYNA, 2019), visto que “nenhum homem é uma ilha, mas sim parte do arquipélago” (GEERTZ, 1976, p. 1875, tradução nossa).

O estudo que originou este artigo escolheu o cinema como “objeto

---

<sup>3</sup> Tema de pesquisa anterior AUTOR, ano



de pesquisa” tornando a pesquisadora alguém que se dedica à “decifração” (HIKIJ, 1998, p. 8). Ou seja, como aponta Samain (1994; 2012), o cinema como objeto de pesquisa pode ser o berço para uma contemplação teórica direcionada. Contemplação sobre as pessoas que o produziram e as mensagens que são transpostas na grande tela (HIKIJ, 1998). O cinema é palco dos processos simbólicos sociais que são a todo tempo reeditados na narrativa visual (REYNA, 2019).

O trabalho de pesquisa apreendeu o material selecionado “como uma teia de significados, texto audiovisual, em que propõe uma análise que interprete os significados para sujeitos” (REYNA, 2017, p. 47). A imagem das mulheres e o significado de ser mulher na nossa sociedade, tornam-se objeto que precisa ser acessado na tela, por um “saber” (REYNA, 2019, p. 23) que se materializa na etnografia, “descrição densa” (GEERTZ, 2008).

O trabalho de análise foi inspirado em Hikiji (1998), que propõe etapas de análise aqui adotadas: descrição detalhada dos curtas, seguida de montagem e desmontagem, sendo esta última etapa a interpretação dos temas identificados. O primeiro momento da análise requer um trabalho um tanto maquinal de reprodução, em texto, do que ocorre nos curtas. Tal procedimento é para além da réplica dos diálogos ou da descrição dos objetos em cena, pois inclui desde a linguagem não-verbal das personagens até a maneira como as imagens se sucedem na tela - *fade-in*, *fade-out*, corte seco, *match cut*, etc. Algo escapa deste processo, visto que a interpretação do cinema requer transformar algo que é do campo audiovisual para o âmbito da palavra (HIKIJ, 1998).

Com o filme transformado em texto, foi realizado o processo de montagem e desmontagem, quando é feito um recorte de cenas nas quais foram identificadas as categorias “nativas” (OLIVEIRA, 1996) do texto audiovisual, campo da pesquisa. Os dois procedimentos desta etapa são simultâneos, porque ao selecionar e reorganizar as cenas também se identifica as categorias, iniciando-se a interpretação. A partir das categorias, inicia-se a análise, na qual ocorre uma imersão concomitante nos curtas-metragens e na discussão conceitual das questões de interesse.

As três categorias identificadas foram: “A má cuidadora x A boa cuidadora”; “O corpo monstruoso” e “Os homens ausentes”. As cenas



selecionadas estão entremeadas à interpretação realizada baseada na descrição feita na primeira etapa, acima apresentada.

## **A má cuidadora x A boa cuidadora**

Algumas autoras já discorreram sobre a complexidade da ética do cuidado (FERNANDES, 2018; FERNANDES, 2020; FONSECA, FIETZ, 2018; LAUGIER, 2017). Quando o cuidado é balizado pelos princípios de legalidade e justiça (LAUGIER, 2017), ou quando se usam termos como “bom” e “mau” para defini-lo (FONSECA, FIETZ, 2018; MOL, MOSER, POLS, 2010), se ignora o plano em que o cuidado se realiza, o cotidiano. E este, como Fernandes (2020, p. 221) e Laugier (2017, p. 5) colocam, é um terreno “pantanosos”, “escabroso”.

Tomamos cuidado como solo irregular marcado por dicotomias imprecisas, borradas, porque as práticas de cuidado são plurais. Elas não são capazes de produzir uma solução permanente, mas sim respostas variadas; já que as situações que tentam responder são sempre singulares, demarcadas pelas condições específicas daquele cotidiano (FONSECA, FIETZ, 2018). Assim, na ética do cuidado, diferentemente da justiça, o fracasso em cuidar não significa, necessariamente, culpabilidade moral (MOL, MOSER, POLS, 2010). Quando se ignora as peculiaridades que moldam o cuidado, colocando-o no campo da moralidade, se perde a ambivalência que essa prática carrega, com implicações para as pessoas que cuidam.

Para Moore (2000) são vários os discursos de gênero, ordenados hierarquicamente e que podem se contradizer. As repercussões do cuidado como cotidiano podem ser pensados a partir disso. Há um discurso dominante que coloca aquela que cuida - e este discurso instaura a mulher como agente primária do cuidado (ROSSI, 1991; THOMAS, 1993) - e determina que esta cuidadora deve agir com “amor, carinho, dedicação e sacrifício” (SCOTT et al., 2018).

Por outro lado, existe um discurso “sub-dominante” (MOORE, 2000) sobre a vivência de cuidadoras que se opõe ao hegemônico. É o caso das “mães nervosas” de Fernandes (2018) que são violentas no cuidado



com os filhos. É também o que parece acontecer com as cuidadoras dos curtas que são objetos de análise aqui.

#### Tomemos a cena de Pra Eu Dormir Tranquilo (2011)

Luís está deitado em sua cama, engolido pela escuridão do quarto. Alguém chama seu nome. “Luís, sou eu.” a voz se reitera. “Dora?” ele pergunta. A voz, então, responde: “Abre a porta, sou eu”. “A mamãe disse que você foi pro céu”, Luís exclama, identificando naquela voz o timbre de Dora, sua babá recém-falecida. Em resposta, a mulher diz: “Eu vim cuidar de você até você ficar grande, que nem eu prometi. Abre a porta”.

Dora, uma mulher mais velha que trabalha como babá de Luís, volta dos mortos para poder cumprir a promessa que fez ao garoto, de cuidar dele até que ele fique “grande”. Esse ato, em si, já corrobora a ideia de uma cuidadora que é amorosa e dedicada (SCOTT et al., 2018), que supera a morte - o insuperável - para cuidar daquele por quem ela é responsável. Ela é carinhosa, demonstra afeto pelo garoto quando canta uma canção de ninar para ele dormir, quando passa a mão em seu rosto, quando lhe prepara a comida; todas ações que garantem o funcionamento da vida diária (LAUGIER, 2017; MOL, MOSER, POLS, 2010): é preciso que o menino durma, então ela o auxilia; é preciso que ele se alimente, então ela cozinha. O estilo de Dora remete aos padrões dominantes de feminilidade: usa vestidos, fala apenas o necessário, é gentil. Por definição e apresentação, ela é uma boa cuidadora.

No entanto, o enredo central do filme nos defronta com uma realidade incontornável: Dora é monstruosa.

A irmã de Luís nasce. Estão Dora e Luís no quarto do menino. Desde que voltou, a babá tem fome. Ela acaba de se alimentar e limpa o sangue da boca. O garoto, então, enfia panos ensanguentados na sua mochila [...] Os dois se entreolham e Luís pergunta: “Tava bom?”. Dora responde que sim e pergunta se o garoto consegue se livrar dos restos. Ele diz que sim, “No hospital tem um lixão.”

A maneira como ela se mantém viva de modo a ser eficaz como cuidadora, é ingerindo carne humana - supostamente dos membros da família de Luís. Ainda que ela tente evitar, inicialmente, consumindo animais pequenos, as cacatuas do menino, o cachorro da vizinha, eventualmente Dora sucumbe e come carne humana.



Há uma violência imagética inferida por Dora que pode ser interpretada como reação à frustração advinda de não corresponder aos papéis de cuidadora (MOORE, 2000). Em parte, porque a representação da cuidadora não coincide com a do monstro, como discutiremos mais adiante. Mas também porque a boa cuidadora não pode morrer, não pode adoecer, não pode ser nada mais que perfeita (FERNANDES, 2018; FREDERICK, 2014), ela deve permanecer até que possa cumprir sua ‘promessa’.

A boa cuidadora tem como objetivo garantir a vida daquele de quem ela cuida (FERNANDES, 2018). Alegoricamente, Dora parece se fundir com a função do cuidado, restringindo sua identidade, pois não identificamos outros interesses; sua motivação é Luís e o que ele representa: um ser vulnerável que demanda cuidado. Razão pela qual Dora extrapola limites, privando o menino de uma vida com sua família que, representada em figuras inadequadas - talvez porque reais: o pai pouco presente, a mãe impaciente, agressiva, demonstrando lampejos de carinho, e a irmã, que nada faz porque é um bebê - Dora aniquila essas presenças:

Luís sai de seu quarto e caminha pela casa. Não há ninguém. Ele volta para o corredor que leva à cozinha. Na cozinha está Dora, olhando diretamente para o menino. Luís questiona “Cadê todo mundo?”. Prontamente, a babá responde: “Eles tiveram que viajar. Saíram bem cedo. Vem, vamos tomar café. Eu fiz bolinho de chuva”. A seguir, ambos estão fazendo pintura a dedo com tinta vermelha. A obra pronta mostra uma casa, uma figura de palitos que representa um menino pequeno e uma figura de palitos maior, que representa uma mulher. Luís adiciona sorrisos às figuras.

Diferentemente de uma perspectiva que considera a vida humana como inerentemente vulnerável (LAUGIER, 2017), a atitude de Dora reitera uma hierarquia no cuidado que é visível quando tratamos de crianças e adultos. Portanto, Dora representa a boa cuidadora que seguiu o discurso dominante a última instância.

Então, o que é feito da Dora cuidadora quando ela deixa Luís órfão? Quando ultrapassa a fronteira e mata para que o cuidado se estabeleça? A cena final é paradigmática neste aspecto: juntos fazem um desenho que os



marcam como sozinhos em sua relação, e isso os fazem sorrir. Pela primeira vez no curta, há uma trilha extradiegética<sup>4</sup>, um tema de piano que mímica a canção de ninar que Dora canta para Luís no filme. Os dois estão completa e finalmente imbricados. Mas, seria isso um bom cuidado? A existência de Dora mostra que o discurso dominante da boa cuidadora se equilibra em um pêndulo muito delicado: é preciso ser abnegada, mas não ao ponto do devoramento.

Por outro lado, Silvia parece representar o papel de má cuidadora, como educadora de crianças. Para Neves, Brito e Muniz (2019) é histórica a inserção de mulheres em ocupações similares ao trabalho realizado na esfera doméstica, como é o caso do magistério. A atuação como professora de crianças está completamente imersa em estereótipos de gênero que associam o cuidado prestado na sala de aula à maternidade (SIQUEIRA, FERREIRA, 2003).

No Brasil, a feminização do magistério está relacionada ao incentivo para que mulheres se instruem e possam, quando mães, contribuir para o status de seus filhos como cidadãos. A efetiva feminização do magistério dependeu do empréstimo de atributos tradicionalmente associados às mulheres, como o amor, a sensibilidade, o cuidado (LOURO, 1997).

Silvia, no entanto, pouco se assemelha a um ideal materno de professora amável (TEIXEIRA, 2010), não é retratada como uma mulher delicada e sensível que enxerga filhos e filhas nos/as estudantes (LOURO, 1997). Silvia é, portanto, uma transgressora:

Silvia, educadora de crianças, está na sala da diretora Lucia. O motivo do encontro é que, durante uma confusão na sala de aula, os alunos se levantaram para ver algo na janela. Irritada, Silvia segura o braço de Julio, garoto que ela crê ser o responsável pela desordem. O seguinte diálogo ocorre:

Silvia: Eu não consegui entender. Ele disse... Ele ficava gritando coisas desconexas.

Lucia: Mas você viu alguma coisa?

Silvia: Não. Eu tentei fazer elas se sentarem. Daí eu fui até a janela e... - Silvia aperta a mandíbula e suspira - Eu peguei no braço dele.

Lucia: Então houve contato físico.

---

<sup>4</sup> Do Dicionário Teórico e Crítico do Cinema (AUMONT, MARIE, 2003, p. 77): “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.”. Portanto, a música extradiegética diz respeito ao que “não faz parte dos sons reais que poderiam ser escutados internamente no filme” (ARAGÃO, 2006, p. 91).



Silvia: A situação tava fora do controle, Lucia. Ele me desrespeitou. [...]

Lucia: As crianças demoram um tempo para se acostumar com uma nova professora. Mas você é adulta, Silvia. Você não pode perder o controle.

Silvia: Eu sei - num sussurro. - Isso não vai acontecer de novo.

Lucia: Isso não pode acontecer de novo.

Silvia se mostra rígida e agressiva, tanto física quanto verbalmente. Ela pouco sorri e seu olhar é severo. Esse modo rompe com as origens ideológicas da educação formal que concebem adultos/as como seres racionais. As crianças, em contrapartida, seriam seres em construção que, através da escola, passariam pelo processo civilizatório até que, finalmente, pudessem ocupar a posição de adultos (MARCHI, 2011). No contexto do curta, essa obrigação do controle da instituição de educação que é exigido de Silvia aparece no diálogo com Lucia.

Ainda, Lucia repreende Silvia não apenas pelo seu descontrole como adulta, mas por não cumprir a função de mulher que deveria cuidar das crianças, tal como esperado de mulheres, preparadas para serem mães. Alguém que, abnegada e dedicada, é sempre gentil e amorosa na educação dessas crianças.

A aproximação entre cuidadora e professora pode ser notada, por exemplo, no uso do termo “tia” para se referir às trabalhadoras da educação, expressando uma associação entre essas mulheres responsáveis pelo cuidado na escola e na casa. Entretanto, Silvia nega o mito da educadora nata, que concebe a mulher como naturalmente preparada para a educação de crianças por possuir instinto materno (ARCE, 2001).

Ademais, Silvia é também sexualmente ativa, não renuncia ao prazer em prol do cuidado; não se sacrifica. Torna-se então uma personagem ainda mais discordante da ideiação de mãe que pode ser, extensiva, à educadora de crianças, destituídas de sexualidade (ARCE, 2001; LOURO, 1997; TEIXEIRA, 2010). Além disso, é violenta com parceiro durante o sexo, em uma sociedade que associa mulher com passividade, como violada e não violadora (GREGORI, 2003).

O percurso antagônico ao de Dora, feito por Silvia demonstrando a preocupação por aqueles de quem cuida de forma sutil. Ela sabe o desempenho dos alunos, especialmente de Julio, com quem ela está em conflito. Ela percebe que Julio não veio a aula, é atenta. Liga escondida



para a mãe do menino, a fim de checar seu bem-estar, ainda que seja para aplacar sua própria angústia. Ora, mas ser atenta, sensível e cautelosa não seriam qualidades de uma boa cuidadora?

As cenas descritas até aqui desmontam a ideia de que o cuidado pode ser analisado a partir de lógicas dicotômicas. Pouco importa se Dora é boa e Silvia é má, ou o contrário. Essas personagens escancaram que os cuidados por elas exercidos não podem ser contidos, definidos por ideais rígidos. O cuidado borra o limite entre o certo e errado, dado que nele, esses conceitos estão profundamente entrelaçados. Não só porque o que é “bom” não é universal e porque boas ações podem conter o mal - ou vice-versa - mas porque existem diversas maneiras de se cuidar bem (MOL, MOSER, POLS, 2010).

Além disso, como Fernandes (2020, p.208) reitera e demonstra, o cuidado não se restringe ao que é ‘positivo’; nele é possível existir “controles, cobranças e constrangimentos”; seja como um canal de esvaziamento da raiva feminina, seja como ato preventivo, uma mãe bate no filho para que ele não se envolva com criminosos (FERNANDES, 2018).

A mulher que cuida é atravessada por diversos discursos dominantes e subdominantes que se contradizem ao ponto da crise (MOORE, 2000). Crise que, pelo menos em Silvia, se evidencia: sua inconformidade não existe sem culpa. Não parece ser à toa que ela é assombrada por seu duplo, criatura que carrega seu rosto, seu corpo, sua identidade, a obriga a enfrentar sua própria imagem. Nesse sentido, o *doppelgänger*<sup>5</sup> é um artifício narrativo muito significativo já que ele também tem função dupla: representando ao mesmo tempo a cópia quanto a cisão identitária (OLIVEIRA, 1986). Como se nota na cena final de *O Duplo* (2012):

Vanda acalma Silvia, dizendo que a levará para casa, depois que a última desmaiou no palco durante uma apresentação escolar. Ao se retirar para uma sala a fim de recolher seus pertences, Vanda retorna para o lugar onde a colega estava e percebe que ela sumiu. Preocupada, Vanda sai a procura e avista a sombra da amiga em um corredor que leva ao

---

<sup>5</sup> Segundo Lellis: “O duplo, a réplica, o sócia ou a duplicação de um outro, que está sempre lado a lado, nesses sentidos, é usado para designar aquelas personagens que veem a si mesmas, especularmente” (2021, p. 11)



almoxarifado. A porta está aberta. Silvia está parada de costas para a porta, ao fundo da sala, no batente que leva para outro recinto. Então, Vanda diz: "Você precisa descansar, Silvia." De repente, Silvia se vira e golpeia a amiga com uma grande tesoura. No chão, Silvia continua a ferir. Enquanto Vanda morre, Silvia se inclina e começa a beber o sangue que sai do pescoço de sua vítima. À porta do almoxarifado, outra Silvia está parada olhando a cena.

Como Oliveira (1986) aponta, o duplo como imagem não se restringe apenas à reprodução idêntica do personagem, também vêm acompanhado da sombra; que aparece quando Julio entrega um desenho à Silvia representando-a junto com uma figura sem definição, fosca. Da mesma maneira que a escolha da tesoura como arma fatal é representativa, visto que ela é composta de duas peças iguais, só que espelhadas.

Também Dora parece ser assombrada por uma certa duplicidade, que diz respeito ao seu conflito interno, sua aflição em ceder ou não aos impulsos canibais. Talvez, por isso, ela tenta não devorar a família de Luís prontamente, marcando certa ambivalência em sua trajetória. No entanto, sua conclusão é diametralmente oposta à de Silvia. Marcadas por essa dualidade, Dora e Silvia se mostram como "figuras paradoxais do cuidado", para parafrasear Fernandes (2018, p. 216). Dentro de cada uma delas, se conflitam diversos discursos que tentam definir a vivência da mulher cuidadora.

## **O corpo monstruoso**

O horror, que posteriormente garantiria sua presença irrevogável no cinema, se inicia na literatura (GISH, 2019; CARROLL, 1990). Como elemento típico do gênero, o monstro. É certo que o horror não é o único gênero - cinematográfico, literário - que conta com a presença de monstros. Como Carroll (1990) coloca, obras de ficção-científica, contos de fadas e mitos fornecem numerosos exemplos de criaturas monstruosas. No entanto, para o autor, existem duas características principais que diferem a representação dessa figura no horror em comparação com as outras classificações (CARROLL, 1990). Primeiro, no horror o monstro é uma perturbação da ordem natural, sua existência é tida como uma anormalidade (CARROLL, 1990). O outro atributo relevante é que "na



ficção de horror,” o corpo monstruoso “não é apenas letal, mas [...] também nojento” (CARROLL, 1990, p. 22).

Em contrapartida, há o corpo da mulher. Como Mulvey (1975) coloca - pelo menos no cinema em que as narrativas de gênero dominante são tomadas como perspectiva - a mulher e seu corpo é determinado como algo que interrompe a narrativa, é o “espetáculo”. Sua existência, na verdade, é moldada pelo desejo masculino, processo do qual ela mesma, como sujeito histórico, não faz parte, se tornando, na literatura e, por consequência no cinema, uma figura “nua e ausente, corpo e signo, imagem e representação” (DE LAURETIS, 1984, p. 29). Ainda de acordo com Mulvey (1975), não é apenas aquele que cria a narrativa que encapsula a mulher como objeto; também o espectador - idealmente homem - a torna alvo de seu desejo. O horror como gênero não desviou dessa perspectiva, sendo os filmes *slasher* e suas virginais *final girls* uma ilustração bastante significativa dessa constatação (CLOVER, 1987; GISH, 2019).

Na narrativa clássica de cinema (MULVEY, 1975), a mulher é o receptáculo da excitação erótica e no cinema de horror, o monstro é alvo de náusea e repugnância. Então, o que acontece quando essas duas imagens diametralmente opostas coincidem? Os curtas de Juliana Rojas não são inaugurais nesse sentido, o cinema de horror é rico em mulheres monstruosas, ainda que elas não sejam a maioria: Carrie, do filme homônimo de 1976, Mrs. Voorhees de Sexta-Feira 13, de 1980 (LAROCCA, 2014) são exemplos bastante relevantes.

De qualquer forma, essa convergência tem dois efeitos que, ainda que relacionados, são distintos. Um efeito pertence do filme ao seu interior; já que acompanhamos a jornada de como essas duas mulheres se transformaram em monstros. O outro resultado diz respeito ao símbolo de mulher que estas figuras representam. Isto é, para fora do universo ficcional e em diálogo com as mulheres e homens “históricos”, para usar o termo de De Lauretis (1984), que preenchem as salas de cinema.

Na análise que se volta ao interior do filme, coloca-se que a vivência real, o “gênero enquanto vivido” de Moore (2000, p.16), transborda o discurso inflexível (SCOTT, 1995) que disserta sobre como a mulher deve ser e agir. Somente quando Dora se vê com uma fome insaciável e quando



Silvia se depara com seu duplo; somente quando confrontadas com essa realidade, somente quando em crise, que Dora e Silvia transfiguram seus corpos em monstros. Os mesmos corpos que, socialmente, são objetos de desejo.

Em suma, o que se põe em xeque são suas fantasias de identidade, “o tipo de pessoa que se gostaria de ser e o tipo de pessoa que se gostaria que os outros acreditassem que se é” (MOORE, 2000, p. 38). As diferenças de raça, classe e gênero estruturam os grupos humanos em hierarquias e, assim, produzem o poder. As fantasias de identidade se relacionam profundamente com a diferença porque ela concebe autorrepresentações distintas, balizadas na interação entre as experiências pessoais, interpessoais e históricas. O que implica dizer que as fantasias de identidade são múltiplas, concorrentes. Algumas são identidades que detêm mais poder, chamadas “hegemônicas”, e outras as que, por não o possuírem, são “sub-hegemônicas”. Isso significa também que gênero e outras categorias não existem sozinhas, elas se interseccionam com os “principais eixos da diferença, raça, classe, etnicidade, sexualidade e religião” (MOORE, 2000, p. 26).

Então porque a diferença organiza hierarquias que, por sua vez, são as fontes de poder; as fantasias de poder e de identidade estão intrinsecamente ligadas. Isso quer dizer que quando a identidade de alguém é ameaçada, seja por um fato real ou imaginário, também se coloca uma ameaça ao poder que aquela pessoa detém; instituindo a crise. Como uma das possíveis saídas para essa crise, a violência: Moore (2000) usa exemplo de um marido que bate em sua mulher porque pensa que ela o traiu; a agressão é um meio de reafirmação do poder e reestruturação da identidade.

No contexto das personagens, quando impossibilitadas de manterem suas fantasias de identidade, Dora e Silvia adentram uma crise de representação que só pode ser resolvida pela violência (MOORE, 2000): se materializando no tornar-se monstro. Assim, quando Dora morre, ela se depara com a impossibilidade de cumprir sua promessa de cuidadora, o papel que assumiu como mulher. Alguém pode se perguntar por que a perda dessa função é tão importante, se, como descrito até aqui,



produz tantas questões. Nesse sentido, Moore (2000) explica que a assimilação dessas representações dominantes não acontece sem compensação. Dora se beneficia da imagem de boa cuidadora, não apenas por ser um trabalho que resulta em pagamento, mas em termos de status, de reputação (MOORE, 2000).

Então, a babá transpõe a barreira, voltando dos mortos. De imediato, Dora é um monstro, porque desafia a ordem natural. Mas por um tempo ela resiste; não quer concretizar sua monstruosidade pela fome. Contudo, sua manutenção como boa cuidadora depende de se manter viva e, para fazê-lo, ela não tem outra escolha senão a de ser uma mulher monstruosa. Dora tem como autorrepresentação o discurso dominante de boa cuidadora, mas sua tentativa de resistência é falha e ela incorpora o rigor do discurso dominante ao extremo. Curiosamente, é apenas ao integrá-lo que ela pode, finalmente, expor suas imprecisões.

Enquanto Dora resiste, Silvia desobedece. Por trás da educadora/cuidadora existe uma mulher que reage de forma agressiva com estudantes, que faz sexo por prazer e que agride o seu parceiro com essa finalidade. O sexo, neste caso, parece ser um elemento central para esta análise:

Silvia está fazendo sexo com seu parceiro. Durante o ato ela dirige suas mãos para o pescoço do homem tentando asfixiá-lo. O parceiro começa a tossir e tira as mãos de Silvia de sua garganta. Ela tem os dentes à mostra, uma veia saltando da testa. Mais uma vez ela tenta asfixiar o parceiro. Ele a impede, segurando seus pulsos com força.

Como é possível notar pela cena, Silvia rompe com ideais hegemônicos de gênero em dois níveis: o da professora e o da violência. No primeiro plano, está a concepção mítica da educadora de crianças como “celibatária” (ARCE, 2001, p. 174) e “um ser assexuado” (TEIXEIRA, 2010, p. 46), de “vida pessoal [...] irretocável, [...] discreta e reservada” (LOURO, 1997, p. 106). O fato de Silvia ser ativa sexualmente já rompe com as representações professorais às quais foi enquadrada, indo além, tornando-a protagonista da violência por prazer. Essa cena existe na narrativa justamente porque o filme está ciente dessas elaborações sobre gênero.

No âmbito da violência, Silvia contradiz completamente a ideia de passividade atrelada a figura da mulher durante o sexo (GREGORI,



2003), principalmente por contrapor ainda mais essa abstração, dado que os discursos dominantes de gênero contribuem para a sexualização da violência (MOORE, 2000), que, idealmente, seria perpetrada pelo homem<sup>6</sup>.

Destacamos ainda o processo científico-histórico em torno da fisiologia feminina considerando Laqueur (2001), que aponta o fato da ideia de que são necessários orgasmos femininos para a concepção ter sido abandonada. A partir disso, de acordo com Rohden (2001), surgem teorizações de que a mulher teria menos desejo sexual quando comparada ao homem. O que, por sua vez, viabilizou a patologização da sexualidade feminina, dizendo dela em termos de anormalidade, possibilitando, por consequência, seu controle; já que a reprodução, agora desassociada do prazer, garante o acesso a gerência da vida (ROHDEN, 2001).

Isto posto, o exercício da sexualidade como fonte de satisfação é incongruente com a boa cuidadora, como aponta Fernandes (2018):

O caráter da reprodução biológica, junto à marcação simbólica de elementos como sexo, desejo, ventre, útero, procriação, cuidado, afeto, vida e morte virtualizam a “reprodução social” de um mundo feminino que gera e que deveria cuidar dos seus, tanto de seu corpo físico, como de suas relações. (FERNANDES, 2018, p. 216).

Assim, apreendemos a razão de Silvia ser uma figura tão desconfortável que é notada pelas pessoas mais atentas. Como interpretamos na cena descrita a seguir, em que Vanda oferece uma carona à Silvia depois de uma reunião.

Silvia, no banco do passageiro, está apática. De repente, ela enxerga algo fora do veículo, os olhos se arregalam e a respiração começa a ofegar. Um corte seco revela a visão de Silvia: um cômodo dentro da escola que, apesar do horário, tem a luz acesa. Dentro, a encarando de volta, seu duplo. Vanda, estranhando o silêncio, também olha com ela. Assustada, Vanda pergunta: “Ele viu você, não viu?”. Silvia afirma que sim, e Vanda continua: “Você acha que ele sabe?”. Então, a protagonista responde: “Sabe. Pelo jeito que ele me olha, deve saber.”. Vanda enfatiza:

---

<sup>6</sup>Ainda que consideremos a existência de práticas BDSM (Bondage, Disciplina, Sadismo e Masoquismo) em que a violência faz parte da prática sexual e pode ser exercida, com consentimento de todos participantes do ato.



“Ninguém pode saber. Você precisa fazer alguma coisa.” Logo, Silvia diz: “Eu sei. Vou atrás-” - a cena é cortada abruptamente.

A cena é emblemática porque revela que Silvia foi desmascarada, sua identidade foi ameaçada. A figura que evidencia essa falha, segundo a interpretação feita aqui, é Julio, esse aluno desafiador que também enxerga o Duplo, demonstrado pela cena já mencionada em que ele desenha Silvia e sua sombra. Vanda diz: “Ele viu você, não viu?”, a colega sabe que Julio foi capaz de desfazer a fachada: “Pelo jeito que ele me olha, deve saber”. Silvia é então convocada a sustentar a aparência de ‘normalidade’: “ninguém pode saber, você precisa fazer alguma coisa”. No entanto, ela sabe que sua autorrepresentação não é conforme, por isso a visão do Duplo é tão aterradora. A resposta de Silvia é a violência, decorrente da frustração que surge quando ela sofre a “pressão de expectativas múltiplas sobre a autoidentidade ou a apresentação social” (MOORE, 2000, p. 39).

Uma vez descrita a repercussão no interior da narrativa, ocupa-se agora do efeito na sala de cinema, do público sendo acionado quando em contato com dessas narrativas. O homem ‘histórico’ branco e heterossexual, ao menos no cinema clássico, ocupa uma posição confortável, visto que o homem, como personagem, é o agente de seu destino. Por outro lado, nessa mesma circunstância, vendo essas obras, as mulheres ‘históricas’ são chamadas à reflexão porque cumprem, simultaneamente, as posições de espectadoras e objetos (DE LAURETIS, 1984).

Curtas como *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012), colocam em tela o trabalho violento que é necessário para a sustentação dessas fantasias de mulher. Isso reforça a ideia de que as expectativas de gênero são construídas, não naturais, e que sua manutenção implica em um certo esforço ininterrupto que, por serem fantasias, inevitavelmente entrarão em crise em algum momento. Dora e Silvia se tornam símbolo de mulheres que, enclausuradas no discurso dominante de gênero (MOORE, 2000), limitador de vivências (SCOTT, 1995), corporificam suas incapacidades de aderir à um discurso rígido, construindo então seus corpos monstruosos. Criando uma possibilidade fora do controle, porque o monstro representa uma força avassaladora. Para as mulheres do



auditório, isso pode ser uma fonte de identificação e talvez uma saída por meio da “vampira”, da “bruxa”, desse “corpo possuído” que conserva em si uma potência de representações outras (LAROCCA, 2016).

Os curtas-metragens de Juliana Rojas podem ser considerados parte do que Mulvey chama de “cinema alternativo” (1975, p. 805, tradução nossa); obras que questionam o estabelecido socialmente, que reagem estética e politicamente criando algo completamente novo. Um cinema que procura

contradições, heterogeneidade, almejando rupturas no tecido da representação tão retesado, de forma a - se capaz - conter excesso, divisão, diferença, resistência; abrindo espaços críticos na impecável narrativa construída pelo cinema dominante (DE LAURETIS, 1984, p. 29, tradução nossa)

A resposta para a indagação sobre o que ocorre quando mulheres se convertem em monstros talvez seja fascinação. É difícil ou até impossível tirar os olhos da mulher monstruosa ainda que cause aversão. Deste modo, o horror torna-se uma ferramenta que abre brechas no discurso e arma sutis armadilhas. Ao utilizar do solo fértil das vivências cotidianas de mulheres, incluindo os absurdos por elas vividos; transformando-os na imagem horrorosa: que captura o olhar, cativa e, ao mesmo tempo, contorce.

## Os homens ausentes

No dia seguinte, a família volta para casa da maternidade. A menina dorme no colo da mãe. O pai de Luís pergunta “Onde é que ponho as malas?”, a mãe, indicando que Fábio fale em o tom mais baixo para não despertar a menina, sussurra: “No quarto”

Há uma pequena quantidade de personagens homens nos curtas, o que é tematicamente significativo para análise. O cuidado foi, como já mencionado, construído historicamente como responsabilidade das mulheres (ROSSI, 1991; THOMAS, 1993), encargo naturalizado, consequência instintiva da capacidade de ser mãe (SAFFIOTI, 1987). Naturalização que se estende para as profissões de cuidado, ocupadas em grande parte por mulheres, incluindo Silvia e Dora.

Fonseca e Fietz (2018) afirmam que condições estruturais não favorecem a participação masculina na vida doméstica, que pode ser



agravada pela instabilidade de empregos nos setores mais pobres (FONSECA, FIETZ, 2018). Para além das condições materiais, os discursos dominantes de gênero criam narrativas que reduzem o espaço de homens cuidadores.

A oposição homem-mulher se caracteriza, no cuidado, em uma dualidade de ausência-presença, sob a perspectiva relacional de gênero (SCOTT, 1995). Para os homens é possível negociar o cuidado (FERNANDES, 2020) algo inexistente para as mulheres. O termo “ajuda” utilizado para referir a participação de homens na realização de tarefas domésticas e nas práticas de cuidado dá visibilidade à possibilidade de não cuidar (SAFFIOTI, 1987).

Ao longo do curta *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) se vê Denise, a mãe de Luís, dobrando roupas, cozinhando, alimentando - junto do filho - as cacatuas, repreendendo-o quando ele suja a roupa do colégio, segurando a filha, se preocupando com o silêncio para que ela durma. Fábio, pai de Luís, não se demora em cena nesses momentos e solicita à esposa que lhe diga onde colocar as malas da maternidade: até os menores detalhes do funcionamento cotidiano estão condicionados pelo planejamento feminino (LAUGIER, 2017). O dispêndio intelectual da organização dos espaços e atividades diárias não fazem parte das atribuições masculinas.

Essa situação se complexifica quando se constata que Denise também trabalha fora de casa, adicionando a isso as tarefas domésticas e o cuidado, se representa a realidade de jornada dupla (HOCHSCHILD, 2012) de muitas mulheres brasileiras, visto que a entrada feminina no mercado de trabalho não foi acompanhada de uma divisão igualitária do cuidado (HOCHSCHILD, 2012; TAVERO et al., 2018).

## **Considerações finais**

Esse artigo e a pesquisa que o originou nascem do descontentamento com narrativas discursivas e imagéticas hegemônicas apresentadas no cinema e que restringem as representações das mulheres em figuras rígidas que correspondem às expectativas hegemônicas de gênero (SCOTT, 1995). Encapsulando existências plurais em uma única mulher-imagem.



É possível, em frente das imagens em movimento, se insatisfazer e, como coloca Kamita (2017), tornar a insatisfação uma chave para identificar as produções como dominantes ou divergentes, assumindo o que nos ensina a antropologia visual: a ideia de que a imagem diz algo sobre o grupo que a produziu (SAMAIN, 1994; SAMAIN, 2012; HIKIJI, 1998; REYNA, 2017; REYNA, 2019).

Ao analisar imagens advindas dos curtas *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012) e interpretando-as de segunda e terceira mão (GEERTZ, 2008) pelas lentes da etnografia, revelam-se outros significados sobre mulheres cuidadoras.

O processo de análise permitiu identificar dissidências de um cinema transgressor, um “cinema alternativo” (MULVEY, 1975, p. 805, tradução nossa) que projeta na grande tela cenas e diálogos distintos do que acompanha a mulher-espetáculo. Indagando a imagem dessas mulheres monstruosas em tela buscamos refletir sobre as vivências reais, especialmente de mulheres que cuidam.

O cinema de horror, ainda que historicamente tenha utilizado da imagem-mulher para veicular ideais morais conservadores (LAROCCA, 2014), mostrou-se como ferramenta valiosa no caso dos curtas. O horror, como dispositivo, transpõe em filme esse infundável embate entre os múltiplos discursos de gênero, expondo o inconforme através do aversivo e do grotesco. Em parte, porque o artifício da monstruosidade corporifica a brutalidade e a repulsa dessa experiência, mas também porque faz com que os espectadores e as espectadoras se confrontem, e os primeiros tornem o objeto de desejo em uma criatura outra que, em sua monstruosidade, se desloca da passividade para a atividade. Para mulheres e homens históricos (DE LAURETIS, 1984) isso escancara que não há uma maneira única de ser mulher e nem uniformidade em ser uma mulher cuidadora. Há plurais maneiras e, portanto, uma vastidão de imagens.

## Referências

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*. Rio de Janeiro: Observatório do Cinema e do Audiovisual, 2018.



ARCE, Alessandra. Documentação oficial e o mito da educadora nata na educação infantil. *Cadernos de Pesquisa*, [S.L.], n. 113, p. 167-184, jul. 2001.

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações*. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003. 335 p. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro.

CARROLL, Noël. The Nature of Horror. In: CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or paradoxes of the heart*. Londres: Routledge, 1990. Cap. 1. p. 12-52.

CLOVER, Carol J.. Her Body, Himself: gender in the slasher film. *Representations*, [S.L.], v. 20, p. 187-228, 1987. University of California Press.

DE LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 220 p.

FERNANDES, Camila. "Mães nervosas": um ensaio sobre a raiva entre mulheres populares. In: FONSECA, Claudia; MEDAETS, Chantal; RIBEIRO, Fernanda Bittencourt (org.). *Pesquisas sobre família e infância no mundo contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 215-231.

FERNANDES, Camila. A força da ausência. A falta dos homens e do "Estado" na vida de mulheres moradoras de favela. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), [S.L.], n. 36, p. 206-230, dez. 2020.

FONSECA, Claudia; FIETZ, Helena. COLLECTIVES OF CARE IN THE RELATIONS SURROUNDING PEOPLE WITH 'HEAD TROUBLES': family, community and gender in a working-class neighbourhood of southern brazil. *Sociologia & Antropologia*, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 223-243, abr. 2018.



FREDERICK, Angela. Mothering While Disabled. *Contexts*, [S.L.], v. 13, n. 4, p. 30-35, nov. 2014. SAGE Publications.

FREDRICKSON, Barbara L.; ROBERTS, Tomi-Ann. Objectification Theory: toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology Of Women Quarterly*, [S.L.], v. 21, n. 2, p. 173-206, jun. 1997. SAGE Publications.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 2008. 212 p.

GEERTZ, Clifford. Art as a Cultural System. *Mln*, [S.L.], v. 91, n. 6, p. 1473, dez. 1976. JSTOR.

GISH, Lorian. *Fears and the Female Circumstance: women in 1970s horror films*. 2019. 21 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Bacharelado em Belas Artes, Pace University, Nova Iorque, 2019.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, [S.L.], n. 20, p. 87-120, 2003

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul*, v. 8, n. 15, p. 65-77, 15 jan. 2009.

GUBERNIKOFF, Giselle. As mulheres no imaginário brasileiro. In: GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. p. 82-91.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. 1998. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

HOCHSCHILD, Arlie Russell. Preface. In: HOCHSCHILD, Arlie Russell. *The Second Shift: working families and the revolution at home*. Londres: Penguin Books, 2012. p. 9-10.



HOLANDA, Karla. Pegadas do cinema de Olga Futemma. *Lumina*, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 171-185, 30 ago. 2020a. Universidade Federal de Juiz de Fora.

HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?\*. *Cadernos Pagu*, [S.L.], n. 60, p. 1-21, maio 2020b.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Revista Estudos Feministas*, [S.L.], v. 25, n. 3, p. 1393-1404, dez. 2017.

LAROCCA, G. M. O Corpo Feminino No Cinema De Horror: Representações De Gênero E Sexualidades Nos Filmes Carrie, Halloween E Sexta-Feira 13 (1970 - 1980). In: XV Encontro Estadual de História “1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado”. *Anais*. Florianópolis: UFSC, 2014.

LAROCCA, Gabriela Müller. A representação feminina no cinema: gênero e audiovisual. In: LAROCCA, Gabriela Müller. *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes carrie, halloween e sexta-feira 13 (1970 - 1980)*. 2016. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LAQUEUR, Jacques. *Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a freud*. Rio de Janeiro: Dumara, 2001. 313 p.

LAUGIER, Sandra. El cuidado, la preocupación con el detalle, y la vulnerabilidad delo real. *Konvergencias: Filosofía y Culturas en Diálogo*, Buenos Aires, n. 25, p. 2-20, out. 2017.

LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. Introdução. In: LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. *Doppelgänger/Doppeltgänger [manuscrito]: topoi em siebenkäs (1796), de jean paul friedrich richter e o duplo (1846), de fiódor mikháilovitch dostoiévski..* 2021. 255 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.p. 10-23.



LOURO, Guacira Lopes. O gênero na docência. In: LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 88-110

MACHADO, Sandra de Souza. Estereótipos de gênero na Indústria Audiovisual: mulheres cineastas engendram novos papéis modelo. *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*, Lisboa, v. 1, p. 233-243, 2019.

MARCHI, Rita de Cássia. Gênero, infância e relações de poder: interrogações epistemológicas. *Cadernos Pagu*, [S.L.], n. 37, p. 387-406, dez. 2011.

MOL, Annemarie; MOSER, Ingunn; POLS, Jeannette. Care: putting practice into theory. In: MOL, Annemarie; MOSER, Ingunn; POLS, Jeannette. *Care in practice: on tinkering in clinics, homes and farms..* Belefeld: Transcript, 2010. p. 7-26.

MOORE, Henrietta L.. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 14, p. 13-44, 2000.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, [S.L.], v. 16, n. 3, p. 6-18, 1 set. 1975. Oxford University Press (OUP).

NEVES, Mary Yale Rodrigues; BRITO, Jussara Cruz de; MUNIZ, Hélder Pordeus. A saúde das professoras, os contornos de gênero e o trabalho no Ensino Fundamental. *Cadernos de Saúde Pública*, [S.L.], v. 35, n. 1, p. 1-4, 2019.

OLIVEIRA, Marly Amarilha de. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia*, Santa Catarina, v. 5, n. 12, p. 184-195, 1986.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, [S.L.], v. 39, n. 1, p. 13-37, 6 jun. 1996. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

O DUPLO. Direção de Juliana Rojas. Roteiro: Juliana Rojas. São Paulo: Itinerante Filmes, 2012. (27 min.), son., color.



PRA Eu Dormir Tranquilo. Direção de Juliana Rojas. Roteiro: Juliana Rojas. 2011. (15 min.), son., color

ROSSI, Maria José dos Santos. O curar e o cuidar: a história de uma relação (um ensaio). *Revista Brasileira de Enfermagem*, [S.L.], v. 44, n. 1, p. 16-21, mar. 1991.

REYNA, Carlos. Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. *Teoria e Cultura*, [S.L.], v. 12, n. 2, p. 37-51, 30 nov. 2017.

REYNA, Carlos. Antropologia e cinema: algumas considerações teóricas-metodológicas. *Ambivalências*, Sergipe, v. 7, n. 1rossi3, p. 10-28, 2019.

ROHDEN, Fabíola. A Questão da Diferença entre os Sexos: redefinições no século XIX. In: ROHDEN, Fabíola. *Uma Ciência da Diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001. p. 29-48.

SAFFIOTI, Heleieth. Papeis sociais atribuídos às diferentes categorias de sexo. In: SAFFIOTI, Heleieth. *O Poder do Macho*. São Paulo: Moderna, 1987. p. 8-20.

SAMAIN, Etienne. Muito além da ilustração. *Jornal da Unicamp*. Campinas, p. 1. dez. 2012.

SAMAIN, Etienne. Para que a antropologia consiga tornar-se visual, com uma breve bibliografia seletiva. In: FAUSTO NETO, Antônio (org.). *Brasil: comunicação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1997. p. 33-46.

SILVA, Larissa Danielle Cavaton da. *O olhar feminino no cinema: a mulher sem cabeça de Lucrecia Martel*. 2020. 73 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SIQUEIRA, Maria Juracy Toneli; FERREIRA, Edirê S.. Saúde das professoras das séries iniciais: o que o gênero tem a ver com isso?. *Psicologia: Ciência e Profissão*, [S.L.], v. 23, n. 3, p. 76-83, set. 2003.



SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, [s. l], v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SCOTT, Russell Parry et al. Itinerários terapêuticos, cuidados e atendimento na construção de ideias sobre maternidade e infância no contexto da Zika. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, [S.L.], v. 22, n. 66, p. 673-684, set. 2018.

TAVERO, Inmaculada Lancharro et al. The gender perspective in the opinions and discourse of women about caregiving. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, [S.L.], v. 52, p. 1-6, 22 out. 2018.

TEIXEIRA, Adla Betsaida. “Magistério” do gênero: impactos da vida de discentes e docentes.. In: MACHADO, Charliton José dos Santos; SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima; NUNES, Maria Lúcia da Silva (org.). *Gênero e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares*. Campina Grande: Eduepb, 2010. p. 36-55.

THOMAS, Carol. De-constructing concepts of care. *Sociology*, Londres, v. 27, n. 4, p. 649-669, 1993.



## Monstrous: images of the female caretaker in two Brazilian horror short-films

**ABSTRACT:** The limited participation of women in Brazilian film echoes a world trend that marks the obstacles women have to face both behind and in front of the camera. The images on the big screen reflect ideals of a hegemonic femininity that objectify the woman, rendering her into an spectacle and elevating the man, the perfect spectator. Portrayal of female caretakers, in particular, can reproduce dominant conceptions that reinforce a naturalization of this function. In horror film, the monster is a key component of the genre, disturbing the viewer and evoking disgust. These figures coincide in *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012), short-films by the Brazilian director Juliana Rojas. In these works, dominating and aggressive female caretakers find themselves unable to maintain their identity fantasies, entering a representative crisis that can only be resolved with violence: to become a monster.

**KEYWORDS:** Cinema. Women. Gender. Care. Horror.

**Julia Piva LARANGEIRA**

*Universidade Federal de São Paulo*

**Cristiane Gonçalves da SILVA**

*Universidade Federal de São Paulo*

*Recebido em: 27/02/2023*

*Aprovado em: 12/12/2023*